



ESPACIOS SIGNIFICADOS

EMPLAZAMIENTOS EXTRAURBANOS PARA EL ARTE EN ESPAÑA (1994-2014)

Tesis doctoral
Sara Losada Rambla

Dirigida por:
Dr. Vicente Pla Vivas
Dr. Amadeo Serra Desfilis



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

Departament d'Història de l'Art
Programa de Doctorado Història
del Arte 3030

Valencia, mayo de 2017



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

ESPACIOS SIGNIFICADOS
EMPLAZAMIENTOS EXTRAURBANOS PARA EL ARTE EN
ESPAÑA (1994-2014)

Tesis doctoral presentada por Sara Losada Rambla

Dirigida por
Dr. Vicente Pla Vivas
Dr. Amadeo Serra Desfilis

Universitat de València, Departament d'Història de l'Art
Programa de Doctorado Historia del Arte (3030)
con mención hacia la excelencia

Valencia, mayo de 2017

Agradecimientos

Este trabajo de investigación ha sido posible gracias a la obtención de las *Ajudes per a la formació de personal investigador de caràcter predoctoral* en el marco del Subprograma *Atracció de Talent* de VLC-CAMPUS.

A Martín, mi hermano, aventurero y habitante del sudeste asiático; a mi madre, Heran, entre el Mediterráneo y el Oriente Lejano; a Manolo, mi padre, mirando al norte, dirección al *patsuezu*. A los tres les agradezco su paciencia, su apoyo y, sobre todo, su cariño y afecto. Se han filtrado entre los espacios de los libros, para recordarme también *estar, estar aquí*.

A Paco, por acompañarme en este viaje, como en otros, aun siendo de vértigo. Por tu amor.

A Javier, el Mandarín.

A los que se marcharon. Y también a los que llegarán. Y, por fin, a los que están.

A mis directores, Amadeo Serra y Vicente Pla, por su ánimo y ayuda constantes, por la tranquilidad y seguridad que me dais. Porque habéis estado cuando lo he necesitado y porque sin vosotros no hubiera sido posible este trabajo.

A Grego Matos y a Jordana Mendelson, por haberme aceptado, ayudado y arropado en mis estancias en la Universidad Europea de Madrid y en la New York University.

A Elena, Vicky, Bernia y Aarón, con quienes he compartido el recorrido de la investigación, por haber estado siempre

insuflándome ánimo, fuerzas y afecto para continuar.

A Lucía y a la recién llegada Irene, a Alba, Alex, Jaime, Leti, Juan, Yván, Rosa y todos los demás, estén cerca o lejos, por seguir ahí.

A la también pequeña Irene (y a Diego, en camino), Carmen, Juanjo, Nati, Eme, Miguel y Jimena. Por su ayuda, apoyo, compañía y cariño en Madrid, y siempre.

A todos los artistas y directores, coordinadores, y todas aquellas personas que me han ofrecido su ayuda durante esta investigación, pues ha sido fundamental para el desarrollo de la misma. A Pájaro y Araceli, Carlos Rosales, Isabel e Isaac, Rosa y Félix, José Luis Balanza y Jesús Rocandio, Nuria Bazo, Diego y Erika... en La Rioja. A Pilar, Teresa Luesma, Antonio González y Toño Laiglesia en Huesca. A Juanvi en Salamanca, Bodo Rau en Huerta, Carlos de Gredos en Hoyocasero, Sole, Alberto y Mercedes Guardado en Malpartida, Rafa Arrabal y Jesús Gironella en Higuera de las Dueñas. A Grego, otra vez, por su afecto y su apoyo y ayuda constantes y, también, a Daniel, Pablo, Mónica, Bea, Esther y otros compañeros durante mi estancia en Madrid. A Iraidá Cano en El Arceado y más allá. También en El Arceado a Carmen Madreña Roja, Bob Budd y Che Marchesi. A Luis Grau, Orlando Britto, Carlos Armiño, Miguel Moreno, Jesús Palmero, Fernando Zamanillo y María García. A Fernando Cano Vidal por sus respuestas tan útiles y atentas. A Patricia, Pilar y a todos los demás compañeros en las Tablas de

Daimiel. En Gijón: a Virginia López y Giovanni Lanterna, Mónica Cofiño, Bárbara Fluxá, Laurita Siles y Joseba Edesa, José Jurado, María Castellanos, Myrem González, Melania y a todos los demás, gracias. A distancia: a María García, Fernando Bono, Toni (ADIRA), Susana Cháfer, Neffer Puente, Alberto Rodríguez, Rafael Núñez. Muchas gracias también a Román de la Calle, Rafa Tormo, Josep Ginestar, Toni Prats, así como a Luis I. Ortega, Joan Abelló, Protasia y Agripino, Roser Oduber, Rubén Barroso, Eva Quintana, Luis Elorriaga y algunos más. Y también a todos aquellos que colaboraron para que el Trabajo Final de Máster, investigación que es punto de partida para esta tesis, fuera posible: Vicente Pla, Manolo Bellver, Pepe Díaz Cuyás, Sergio Ferrúa y todos aquellos que amablemente compartieron información sobre sus obras y proyectos.

A todos, toda mi gratitud.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
I. Metodología	16
II. Estado de la cuestión	20
1. CONCEPTOS Y PROBLEMAS DEL ESPACIO NO URBANO	33
1.1. Aproximación teórica a la problemática del concepto naturaleza	35
1.1.1. De entornos, retornos y mitos	40
1.2. Dominio y ecologismo	52
1.2.1. Encuentros y desencuentros: ecología y estética	62
1.3. Sobre el paisaje	65
1.4. Producción de paisajes y consumo del territorio	79
2. EL DESPLAZAMIENTO DE LA ESCULTURA AL CAMPO	85
2.1. Los parques de esculturas y museos al aire libre	87
2.2. Los simposios de escultura	94
2.3. <i>Land art</i>	102
2.4. Breve apunte sobre los parques de escultura, museos al aire libre, simposios y <i>land art</i> en España	111
3. INICIATIVAS ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO NO URBANO EN ESPAÑA	115
3.1. El contexto español	118
3.2. El turismo	122
3.3. Experiencias artísticas en el campo previas a 1994	131
3.3.1. César Manrique y Lanzarote	133
3.3.2. El <i>Symposium Internacional de Arte y Escultura del Valle de Hecho</i>	139
3.3.3. Wolf Vostell en Malpartida	148
3.4. Las iniciativas de arte en el campo desde 1994. Interpretaciones y usos del territorio	159
3.4.1. El enfoque artístico	173
3.4.1.1. Proyecto <i>Arte y Naturaleza</i> (Huesca)	173
3.4.1.2. <i>Intervencions Plàstiques a La Marina / EstiuArt Intervencions</i>	194
3.4.1.3. Otros casos de colonización artística	205
3.4.2. El enfoque especulativo	225
3.4.2.1. OMA y los <i>Caminos de Arte en la Naturaleza</i> en la Sierra de Francia (Salamanca)	225
3.4.2.1.1. OMA. Arte – Otros Medios	225
3.4.2.1.2. <i>Caminos de Arte en la Naturaleza</i>	228

3.4.2.2.	Proyectos artísticos impulsados por Pájaro en el entorno de la Ermita de la Virgen de Lomos de Orios (Parque Natural de Sierra de Cebollera, La Rioja)	247
3.4.2.3.	La <i>Ruta del Arte</i> de Almonaster la Real (Huelva), arte y sendero continúan aliados	265
3.4.2.4.	Otros ejemplos de expansión de la exposición artística: las rutas del arte por el campo	271
3.4.2.5.	La Fundación NMAC: ejemplo de museo-enclave y especulación	302
3.4.3.	El enfoque revitalizador	308
3.4.3.1.	El <i>Parque Fluvial de Cultura y Ecología</i> : arte, agricultura y turismo rural	308
3.4.3.2.	<i>Biodivers Carrícola</i> : una apuesta de largo recorrido por el desarrollo sostenible.....	313
3.4.3.3.	<i>Arte, Industria y Territorio</i> : una propuesta artística para las Minas de Ojos Negros (Teruel).....	316
3.4.4.	Diálogos entre creación y lugar	329
3.4.4.1.	<i>La Xata la Rifa</i>	329
3.4.4.2.	<i>ParaiSurural</i> : otro proyecto asturiano en diálogo con el territorio	346
3.4.4.3.	La persistencia del lugar: <i>Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero y Culturhaza</i>	356
4.	LAS LÓGICAS OPERANTES EN LAS OBRAS	363
4.1.	El vínculo con el lugar	370
4.2.	Lógica intrínseca a la obra	372
4.3.	Lógica urbanizadora	374
4.4.	Lógica “natural”	379
4.5.	Las lógicas de las obras en el contexto español de las iniciativas de arte en el campo	382
4.5.1.	Siete obras para Huesca: 1994 – 2009. El proyecto <i>Arte y Naturaleza</i> irrumpe en España	382
4.5.2.	Esculturas en el marco de las convocatorias y circuitos del <i>Grup de Reüll</i>	407
4.5.2.1.	Lógicas intrínsecas a las obras	407
4.5.2.2.	Lógicas urbanizadoras	417
4.5.2.3.	Lógicas naturales	419
4.5.3.	Esculturas en Salamanca: OMA y los <i>Caminos de Arte en la Naturaleza</i>	421
4.5.4.	Otros casos de estudio	435
	CONCLUSIONES	441

BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS ELECTRÓNICOS	455
I. Bibliografía	457
I.A. Archivo	471
II. Recursos electrónicos	474
ANEXOS	487
Anexo I. Entrevistas	489
1. Entrevista a Teresa Luesma, coordinadora del proyecto <i>Arte y Naturaleza</i> de la Diputación de Huesca, 22 y 23 de diciembre de 2016. Entrevista oral transcrita y revisada	489
2. Entrevista a María García, coordinadora de los <i>Encuentros de Arte Contemporáneo de Sajazarra</i> , 14 de octubre y 2 de noviembre de 2016. Entrevista oral transcrita y revisada	499
3. Entrevista a Carlos Rosales, coordinador de los <i>Encuentros de Arte Contemporáneo de Sajazarra</i> , 10 de abril de 2015. Entrevista escrita	504
4. Entrevista a María García-Ibáñez, coordinadora de <i>Demuestra y Mirador</i> , 27 de julio de 2015. Entrevista oral transcrita	508
5. Entrevista a Rosa Castellot, secretaria ejecutiva de <i>Arte en la Tierra</i> , 16 de febrero de 2015 en Logroño. Entrevista oral transcrita	512
6. Entrevista a Josep Ginestar, miembro del <i>Grup de Reüll</i> , 10 de noviembre de 2016. Entrevista escrita	517
7. Entrevista a Rafael Arrabal, coordinador del proyecto <i>Ecoarte</i> , el 28 de mayo de 2015 en Higuera de las Dueñas. Entrevista oral transcrita	521
8. Entrevista a Fernando Zamanillo, coordinador de <i>Artesles</i> , el 12 de julio de 2015. Entrevista escrita	525
9. Entrevista a Orlando Britto Jinorio (A), director y comisario del <i>Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo de Esles (2003)</i> , 16 de octubre de 2016. Entrevista escrita	529
10. Entrevista a Orlando Britto Jinorio (B), director de los <i>Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo de Osorio (Gran Canaria) 2001 y 2003</i> , 28 de abril de 2015. Entrevista por videoconferencia transcrita y revisada	531
11. Entrevista a Luis Grau, coordinador de <i>Otro Lugar de Encuentros</i> , el 13 de mayo de 2015. Entrevista oral transcrita y revisada	541
12. Entrevista a Encarnación Lago, coordinadora del proyecto <i>Arte e Natureza</i> , 13 de octubre de 2015. Entrevista escrita	544
13. Entrevista a Miguel A. Moreno, coordinador de <i>Scarpia</i> , 12 de mayo de 2015. Entrevista oral transcrita	546
14. Entrevista a Juanvi Sánchez, coordinador de OMA y miembro de A Mano Cultura, 19 de mayo de 2015, en Salamanca. Entrevista oral transcrita	550

15. Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares), coordinador del <i>Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro</i> , 12 de febrero de 2015 en la ermita de Lomos de Orio (Villoslada de Cameros, La Rioja). Entrevista oral transcrita	554
16. Entrevista a Nuria Bazo, miembro del CEIP (Centro Europeo de Información y Promoción del Medio Rural), 14 de febrero de 2015 en Logroño. Entrevista oral transcrita	559
17. Entrevista a Fernando Bono, director de la <i>Ruta del arte</i> y miembro de la empresa promotora Pájaro en mano, 15 de diciembre de 2016. Entrevista oral transcrita	562
18. Entrevista a Rafael Núñez, comisario del <i>Camino de Esculturas de la Dehesa Boyal</i> , 23 de febrero de 2017. Entrevista escrita	567
19. Entrevista a Concha Márquez, creadora de los <i>Hitos del Rodenal</i> , 23 de marzo de 2017. Entrevista escrita	569
20. Entrevista a Bodo Rau, coordinador del <i>Parque Fluvial de Cultura y Ecología</i> , en Huerta (Salamanca), 21 de mayo de 2015. Entrevista oral transcrita	570
21. Entrevista a Susana Chafer, alcaldesa de Carrícola, 24 de abril de 2017. Entrevista escrita	574
22. Entrevista a Mónica Cofiño, creadora de <i>La Xata la Rifa</i> , 14 de septiembre de 2016. Entrevista por videoconferencia transcrita	583
23. Entrevista a María González Fernández, miembro del colectivo <i>Paraisurural</i> , 20 de octubre de 2016. Entrevista escrita	599
24. Entrevista a Carlos de Gredos, director del <i>Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero</i> , 29 de mayo de 2015. Entrevista oral (telefónica y en el Cerro Gallinero) transcrita	602
25. Entrevista a Grego Matos, autora de la tesis <i>Intervenciones artísticas en “espacios naturales”</i> : España (1970-2006), 1 de junio de 2015. Entrevista oral transcrita y revisada	605
Anexo II. Obras de las iniciativas de arte en el campo	609
1. <i>Arte y Naturaleza</i> (Huesca)	609
2. <i>Intervencions Plàstiques a La Marina / Estiu Art</i> (Alicante y Valencia)	610
3. <i>Encuentros de Arte Contemporáneo de Sajazarra</i> (La Rioja) ...	613
4. <i>Mirador</i> (Berzosa de Lozoya, Madrid)	613
5. <i>Parque de Esculturas Hinojosa de Jarque</i> (Teruel)	614
6. <i>Parque escultórico Arte y Naturaleza del Rincón de Ademuz</i> (Valencia)	614
7. <i>Espacio de arte y naturaleza La Font del Molí</i> (Monte Puig Campana, Finestrat, Alicante)	615
8. <i>Artesles</i> (Esles de Cayón, Cantabria)	616
9. <i>Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo</i> (Osorio, Teror, Gran Canaria)	620

10. <i>Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar</i> (Almería)	624
11. <i>Scarpia</i> (El Carpio, Granada)	625
12. <i>Arte en la Tierra</i> (Santa Lucía de Ocón, La Rioja)	627
13. <i>Parque Artístico Sierra de la Higuera</i> (Higuera de las Dueñas, Ávila)	631
14. <i>Centro de Operaciones Land Art El Apeadero</i> (Bercianos del Real Camino, León)	634
15. <i>Otro Lugar de Encuentros</i> (Sahagún y Grajal de Campos León) ...	635
16. <i>Arte e Natureza</i> (Pazo de Tor, Lugo)	637
17. <i>Centre d'Art i Natura</i> (Farrera, Lleida)	637
18. <i>Open Natura</i> (Paracuellos, Cuenca y La Murta de Alzira, Valencia)	638
19. <i>De tal arte tal astilla. Variaciones artísticas sobre el bosque</i> (Asturias)	640
20. <i>CACiS Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad El Forn de la Calç</i> (Calders, Barcelona)	641
21. <i>Cal Gras</i> (Bages, Barcelona)	644
22. <i>Parc Art</i> (Cassà de la Selva, Girona)	645
23. <i>El Prat Verd. Bosc Artístic</i> (Malla, Barcelona)	645
24. <i>Simposio Artístico Internacional de la Lana</i> (El Arreciado, Toledo)	646
25. <i>Nowhere</i> (Los Monegros, Huesca)	647
26. Encuentros de arte de acción, poesía visual y arte del paisaje al aire libre (Caudete, Albacete)	648
27. <i>Intervenciones artísticas sin Huella</i> (Aragües del Puerto-Refugio de Lizara, Huesca y Valle de la Pineta, Bielsa, Huesca)	648
28. <i>Pic-Nic</i> (Finca el Bokerón, Cadalso de los Vidrios, Madrid).....	659
29. <i>Encuentros de Arte de Acción</i> en Matsu (Parque Regional del Río Guadarrama, Villaviciosa de Odón, Madrid)	653
30. <i>Kedarte</i> (Morille, Salamanca y Fuentelfresno, Soria)	654
31. <i>Sentido y Sostenibilidad</i> (Reserva de la Biosfera de Urdaibai, Vizcaya)	655
32. <i>Artierra</i> , un proyecto de Valdelarte (Valdelarco, Huelva)	655
33. <i>OMA. Arte-Otros Medios</i> (Herguijuela de la Sierra)	656
34. <i>Asentadero de los Curas</i> (San Martín del Castañar y Sequeros, Salamanca)	673
35. <i>Caminos de Arte en la Naturaleza</i> (Sierra de Francia, Salamanca)	676
36. <i>Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro</i> (Ermita de la Virgen de Lomos de Orios, Villoslada de Cameros, La Rioja) ...	681
37. Otras iniciativas artísticas impulsadas por Pájaro en el Parque Natural de Sierra de Cebollera (La Rioja)	682
38. <i>La Ruta del Arte</i> (Almonaster la Real, Huelva)	685
39. <i>El Valle de los Sueños</i> (Puebla de la Sierra, Madrid)	687

40. <i>Los Hitos del Rodenal</i> (Parque Natural del Alto Tajo, Guadalajara)	689
41. <i>Parque escultórico Monte San Isidro</i> (Parque Público Monte San Isidro, León)	692
42. <i>La Senda de Ursi</i> (Villabellaco, Mirador de Rumaya, Valle de Santullán, Alto de los Castillos y Santuario del Carmen, Palencia)	693
43. <i>Camino de Esculturas de la Dehesa Boyal</i> (Las Navas del Marqués, Ávila)	694
44. <i>Sierra Centro de Arte</i> (Finca Los Veneros, Santa Ana la Real, Huelva)	695
45. <i>Histeria Natural</i> (Xàtiva, Valencia)	697
46. <i>El Jardín Secreto de Oña</i> (Burgos)	698
47. <i>Fundación NMAC</i> (Vejer de la Frontera, Cádiz)	698
48. <i>El Parque Fluvial de Cultura y Ecología</i> (Huerta, Salamanca) ..	701
49. <i>Biodivers</i> (Carrícola, Valencia)	705
50. <i>Arte, industria y territorio</i> (Ojos Negros, Teruel)	713
51. <i>La Xata la Rifa</i> (Asturias)	716
52. <i>ParaiSurural</i> (Vallinaoscura, Asturias)	721
53. <i>Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero</i> (Hoyocaseiro, Ávila)	723
54. <i>Culturhaza</i> (Villarrubia, Córdoba)	727
55. <i>Mandarina Borda</i> (Palmera, Valencia)	730

Anexo III. Línea temporal de las iniciativas de arte en el campo desde 1994	733
------------------------------------------------------------------------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio de la presente investigación son las iniciativas artísticas que han tenido lugar a partir de 1994 en el territorio español y en cuyo marco han participado varios artistas generando distintas obras en el espacio extraurbano.

El cuerpo de la esta investigación se ha dividido en cuatro apartados. Los dos primeros funcionan como marco teórico y contextual, en los que se abordan los problemas conceptuales en torno a los espacios no urbanizados y las transformaciones y relaciones generadas desde la creación artística con dichos espacios desde mediados del siglo XX en el contexto internacional. Estos dos capítulos preceden al estudio crítico de las iniciativas de arte en el campo y las obras realizadas en su seno, abordados en los dos capítulos restantes. El tercero dedica un primer epígrafe al contexto español desde el inicio de la Transición hasta prácticamente la actualidad, que es la época en la que se desarrollan los casos de estudio aquí trabajados. Continúa con otro epígrafe sobre el turismo, un fenómeno directamente relacionado con el impacto en los usos del suelo muy frecuente en las últimas décadas en buena parte de la geografía española, especialmente y de manera más agresiva en las zonas de litoral. Posteriormente el apartado se sumerge en el estudio de las iniciativas de arte en el campo. En primer lugar se reflexiona sobre tres experiencias previas a 1994 asociadas a tres artistas: César Manrique, Pedro Tramullas y Wolf Vostell, en las que ya pueden reconocerse cuestiones que reaparecerán en las iniciativas posteriores. Precisamente son las iniciativas artísticas desde 1994 las que ocupan el resto del capítulo, proyectos con la participación de varios artistas en los que las diversas obras, total o parcialmente pero siempre con relevancia, han tenido lugar y se inscriben fuera de los núcleos urbanos en España hasta 2013, recogiendo así dos décadas de este tipo de iniciativas, cuyo número se eleva a más de 50. Se proponen entonces cuatro grandes agrupaciones de las mismas en función de la relación que éstas establecen con el lugar en el que se ubican y, a continuación, se desarrollan un mínimo de dos ejemplos representativos dentro de cada grupo, seguidos de la presentación de otros casos de estudio que también participan, totalmente o en parte, de esas lecturas y usos del entorno. El último capítulo está enfocado al estudio de las obras que se realizan en el seno de estas iniciativas. En este caso se han identificado tres lógicas de funcionamiento bajo las que parecen articularse las propuestas artísticas en su relación con el entorno en el que se ubican. Tras presentarlas son visibilizadas con el comentario de las obras realizadas dentro de cuatro iniciativas artísticas distintas, seguido de un breve

comentario de las tendencias generales que encontramos en otros proyectos de arte en el campo.

Esta investigación se adentra en un fenómeno que cobró fuerza en España en la década de los noventa y que, lejos de desaparecer, sigue reproduciéndose dos décadas más tarde. Se trata, como podrá comprobarse, de la tendencia de sacar el arte de los espacios tradicionales que le habían sido asignados e, incluso, de los núcleos urbanos, que ya se ponía de manifiesto a mediados del siglo pasado con los parques de esculturas, los encuentros de escultores y, por supuesto, a finales de la década de los sesenta con el *land art*. Por lo tanto, no se trata de una cuestión particular o aislada del contexto internacional, sino que puede y debe ser investigada teniéndolo muy presente.

Así mismo, conceptos manejados con frecuencia y no sin complejidad en las últimas décadas forman parte de la articulación de las iniciativas artísticas aquí investigadas y de las obras que forman parte de las mismas. La naturaleza, el paisaje o el ecologismo son ideas que no hay que pasar por alto al trabajar con este tipo de proyectos artísticos, conceptos que conviene siempre pensar desde las problemáticas y enfoques que ellos mismos entrañan y, también, los que con ellos se ponen de manifiesto y que, como no podría ser de otra manera, son recogidos por las propuestas de arte en el campo y las prácticas artísticas creadas dentro de las mismas.

El estudio de las obras realizadas en el seno de algunas de las iniciativas dentro del contexto valenciano fue el primer paso dado y se plasmó en un Trabajo Final de Máster, así como en el artículo “Sobre obras y lugares. El estatus de la naturaleza en la escultura valenciana desde la década de los sesenta” (*Archivo de Arte Valenciano*, 2013). En aquella investigación se constató la existencia de distintas lógicas operantes en las obras en su relación con campo. En la presente investigación se quería, en primer lugar, ahondar en este planteamiento y ver cómo se planteaban las obras dentro de un número mayor y dispar de iniciativas de arte en el campo. Pero, además, quería ponerse a prueba la sospecha de que estas iniciativas artísticas bajo las que se aglutinan las obras, aunque en principio parecerían tener intereses semejantes, en realidad responden a distintos intereses y enfoques proyectados sobre el territorio.

Por tanto, se quiere poner de relieve que, lejos de ser obras e iniciativas similares, existen importantes diferencias dentro de las mismas. Se trata de un corpus de proyectos y prácticas artísticas que es, sin duda, heterogéneo y cuyas principales diferencias van a ser

aquí dibujadas. En el caso de las iniciativas artísticas en el campo se han articulado una serie de agrupaciones en función de las motivaciones, lecturas y usos que hacen del espacio no urbanizado, mientras que para las obras se ha puesto el foco de atención en cómo éstas se relacionan con dicho espacio.

El objeto de estudio ha sido delimitado en función de todo ello. El principal interés residía en ver cómo se manejan las iniciativas y las obras creadas en su seno con y en relación al espacio extraurbano en el que se inscriben. Por ello ha sido importante delimitar bien los casos de estudio y seleccionar tan sólo aquellas propuestas que han tenido lugar en el espacio no urbano o en las que una de sus actividades o una parte reseñable de las obras han tenido lugar en dicho espacio. Por ejemplo, iniciativas con muy pocas obras creadas para el espacio extraurbano, en tanto que éstas no parecían ser representativas del planteamiento general del proyecto global, han sido dejadas fuera de la investigación. Lo mismo ocurre con otras iniciativas con un marcado carácter rural. Por ello, casos estudio que aparecen en otras investigaciones han sido excluidos de la presente investigación. Siendo así en prácticamente la totalidad de las ocasiones, un par de casos de estudio muy puntuales han sido incluidos por ser ejemplos tempranos a pesar de su poca presencia de las obras en el campo o, por ejemplo, porque aunque se sitúen esencialmente en núcleos rurales, se trata de espacios altamente híbridos, con las casas muy desperdigadas, y que se perciben como campo. En esas ocasiones, se indica con claridad en el texto las particularidades del caso concreto.

Por último, cabe señalar que con las fechas seleccionadas se quiere poner de relieve el transcurso de dos décadas en el que este tipo de iniciativas se han venido sucediendo de una manera continuada. 1994 coincide con el nacimiento del proyecto *Arte y Naturaleza* de la Diputación de Huesca, que fue de enorme relevancia y difusión. A partir de esta fecha, prácticamente todos los años ha emergido al menos una nueva iniciativa de arte en el campo en el contexto español. Este estudio abarca un ciclo de veinte años, que se cierra con la llegada del 2014, dejando las propuestas iniciadas dentro de este año, el veintiuno, fuera de la investigación.

I. Metodología

Afrontar el estudio del arte de las últimas décadas no requiere necesariamente el empleo de las metodologías utilizadas tradicionalmente en la Historia del Arte, en tanto que éstas no son fórmulas aplicables siempre o necesariamente a cualquier periodo u objeto de estudio. A continuación, se explicarán los pasos y la metodología de trabajo que han sido necesarios en el proceso de realización de la presente investigación.

En primer lugar ha sido necesario realizar un rastreo bibliográfico exhaustivo para localizar las publicaciones más destacadas que versan sobre las problemáticas existentes en torno al concepto de naturaleza. A ello se ha sumado la bibliografía que trata la relación entre el arte y la naturaleza en el contexto actual pero también aquella más destacada sobre la relación entre ambos a lo largo de la historia. Es importante señalar que el problema de la naturaleza es estudiado desde diversas disciplinas, por lo que se trabajará con textos de historia del arte, pero también, por ejemplo, de filosofía, antropología o biología. A continuación se ha realizado el mismo proceso pero con respecto al concepto de paisaje.

La bibliografía ha sido organizada temáticamente y por enfoques, poniéndose así las perspectivas de los distintos autores en relación unas con otras y, a la vez, se han sumado permanentemente las apreciaciones obtenidas a lo largo del proceso de lectura y comprensión de los textos. De este modo, los principales puntos a tratar en la parte teórica han ido dibujándose: el concepto de naturaleza, su origen y significados, los mitos, las relaciones técnicas con el entorno, y las tensiones entre dominio y ecologismo, el paisaje como constructo cultural...

Paralelamente ha sido imprescindible desde el comienzo de esta investigación adentrarse en las transformaciones de la práctica artística, principalmente escultórica, desde la década de los sesenta y a nivel internacional. Para ello han tenido que conocerse y comprender los contextos y procesos por los que la creación artística ha salido fuera de los espacios tradicionales para el arte e, incluso, del espacio urbano. Esto ha conllevado la lectura de bibliografía dedicada al *land art*, pero también de textos sobre los simposios de escultores y los parques o museos de esculturas al aire libre.

Junto a las lecturas llevadas a cabo en torno a todas estas cuestiones y la progresiva elaboración del marco teórico de la investigación se inició una búsqueda de las convocatorias, encuentros, parques y demás iniciativas artísticas realizadas en espacios

no urbanizados desde finales de los años noventa en España. Su localización se ha realizado partiendo de búsquedas bibliográficas, rastreos en la web, además de la lectura de algunos textos que ya recogían algunos de estos proyectos. Todo ello, junto a la muy provechosa estancia de investigación realizada en la Universidad Europea de Madrid con la profesora Grego Matos, especializada en estos temas, fue ampliando el abanico de iniciativas localizadas. A partir de ese momento fluyeron mejor los contactos con un número importante de coordinadores de estos proyectos, artistas participantes y otras personas relacionadas con los mismos, que iban a su vez a contribuir en el descubrimiento de otros potenciales casos de estudio para la presente investigación y encuentros coetáneos en torno a temas similares a los que poder asistir.

Una buena organización del material ha sido imprescindible para su selección definitiva y el manejo de la información de manera eficiente. Hay que señalar que se han llegado a localizar más de doscientas iniciativas que, por su perfil, podrían en principio pertenecer a las que participan en la presente investigación. Sin embargo, se ha mantenido un criterio selectivo por el que solo se ha trabajado con iniciativas en las que, ya sea en su totalidad o dentro de una línea o proyecto en el seno de las mismas, se hayan realizado obras inscritas directamente en el espacio no urbanizado y sobre elementos no urbanos o arquitectónicos.

Para la organización de dicho material se ha creado manualmente un mapa político básico de la geografía española en el que ir situando, conforme se han ido localizando, las distintas iniciativas y los artistas participantes en las mismas. Esta herramienta de trabajo resultó ser muy útil por su carácter gráfico y su fisicidad durante los primeros meses de uso, pero posteriormente se abandonó al empezar a entorpecerse el trabajo sobre el mapa, pues ya eran decenas las iniciativas cartografiadas, por lo que su localización sobre el mismo no era fácil y, además, su peso (en el sentido más literal) resultaba excesivo. Comenzó entonces a registrarse toda la información obtenida y la que seguía adquiriéndose en un documento Excel. En él se crearon varias hojas para separar las iniciativas que finalmente formarían parte de esta investigación (divididas también en dos hojas según su aparición en el tiempo, dado el volumen de proyectos manejado) de aquellas que, aunque sospechosas de poder ser potenciales casos de estudio de esta investigación, se pudo comprobar que no cumplían los requisitos necesarios para ser estudiadas en esta ocasión (iniciativas de 2014 o posteriores, iniciativas sin propuestas artísticas en el campo, etc.). En este documento Excel constan el nombre de las jornadas,

encuentros, centros, etc. junto con otros datos relevantes sobre los mismos que ha podido localizarse: sus coordinadores, sus fechas, los artistas participantes con obras en el exterior, la existencia de bibliografía o recursos electrónicos, su ubicación y su financiación.

Para la obtención de la información anterior, además de tratar de localizar todas las publicaciones relativas a las iniciativas, han sido de reseñable utilidad, como ya se anunciaba anteriormente, las conversaciones mantenidas con muchos de los coordinadores o directores de estos proyectos, pues hay que tener presente que la documentación existente de cada una de las iniciativas es de carácter muy dispar, a veces incluso prácticamente inexistente. Esto ha permitido confirmar y ampliar datos sobre las diversas iniciativas, reunir obras nuevas y catálogos de difícil localización, así como conseguir formas de contacto con otros lugares. Además, también ha facilitado la visita a algunos espacios para conocerlos y ver obras *in situ*, mejorando así la comprensión del proyecto. Además de las conversaciones se han realizado entrevistas, tanto orales (con la posible revisión posterior por su autor) como escritas, a distancia o en persona, que pueden consultarse en el Anexo I de la presente investigación.

Siendo la cuestión de lo rural un tema en torno al que se está generando bastante actividad durante los últimos años, no es demasiado difícil encontrar personas conocedoras o partícipes de iniciativas en las que estos temas estén presentes y plataformas u otros espacios en los que los proyectos se dan a conocer pero, por otro lado, esto puede derivar en la acumulación de numerosa información y largas listas de convocatorias, residencias, encuentros, etc. que necesitan ser revisadas para su posible selección, con la dificultad de que no siempre es sencillo obtener la información necesaria para hacerlo de forma ágil y sencilla, y así eliminar todos aquellos proyectos que, aunque en relación a lo natural, lo rural, o lo ecológico, no tienen cabida en la presente investigación. Por ello, al final, se hizo necesaria la elaboración de otro listado en el que ir tomando nota de las iniciativas descartadas para no estar repitiendo búsquedas, un listado con más de 170 iniciativas.

Finalmente se han seleccionado en torno a cincuenta y cinco iniciativas con las que trabajar. En base a cómo se plantean estas iniciativas en su relación con el entorno y qué usos hacen de él se han establecido cuatro grandes grupos en los que poder distribuir las. Dentro de cada agrupación se han seleccionado al menos dos iniciativas para ser estudiadas en profundidad y, a continuación, han sido presentados los proyectos restantes para constatar así la existencia de otros ejemplos y dar a conocer sus características

generales. Se propone así un método, un enfoque crítico de aproximación al fenómeno estudiado que, sin embargo, no intenta generar estructuras rígidas y aisladas sino que, en un mundo lleno de porosidades, se trata de desgranar, de estudiar fragmentos (ya de por sí contaminados) para luego ver cómo se ponen en juego y cómo, con frecuencia, se permeabilizan. Lo más simple se torna complejo y lo complejo se descompone en elementos básicos; así como una mirada nunca es inocente, un espacio complejo puede desgranarse y descubrir diferentes espacios básicos, los cuales, al mismo tiempo, son complejos porque nunca funcionan de manera aislada. Por ello, ante una iniciativa artística con una intención clara, pueden desvelarse otras intenciones más o menos premeditadas y el espacio puede presentarse, interpretarse y utilizarse de distintas maneras según cada caso.

Algo similar ocurre, dentro de las iniciativas artísticas aquí tratadas, con el estudio de las intervenciones artísticas en su relación con el territorio y las significaciones que éstas nos sugieren del mismo. Durante su investigación se han detectado tres lógicas operantes en las obras que nos permiten así articularlas: lógicas intrínsecas a las obras, lógicas urbanizadoras y lógicas naturales. Sin embargo, de nuevo la porosidad se torna evidente, pues dichas lógicas pueden llegar a convivir en una misma obra, de manera más o menos equilibrada.

Para el estudio de las obras han sido seleccionadas las propuestas de cuatro iniciativas artísticas para desarrollar de manera pormenorizada y, a continuación, se ha realizado un recorrido más breve por otros proyectos. Según los casos de estudio ha existido un distinto grado de dificultad para localizar las obras realizadas en su seno y los detalles en torno a las mismas: con frecuencia los únicos datos posibles han sido los de su autoría y la fecha de realización. También conseguir la información sobre la localización de las obras para confirmar que se situaban dentro de los límites establecidos en la presente investigación no siempre fue sencillo. Para la obtención de todos estos datos ha sido necesario contactar con frecuencia con los coordinadores de los proyectos o artistas participantes en los mismos. En ocasiones se ha recibido toda la información necesaria, pero en otros casos no ha sido posible. Al final de la presente investigación, en el Anexo II, se ha recopilado un número destacado de las creaciones artísticas localizadas. En el caso de las iniciativas artísticas estudiadas con mayor exhaustividad en el apartado dedicado a éstas, se ha intentado que todas las obras realizadas en su seno (siempre dentro de los criterios de esta investigación) estén presentes en el anexo, mientras que en el caso de las iniciativas poco

desarrolladas se ha optado, según el volumen de obras y la disponibilidad de las mismas, por hacer una selección representativa del tipo de propuestas artísticas existentes en ellas.

II. Estado de la cuestión

Land art, Arte y Naturaleza, Ecoarte, Arte y territorio... y toda la lista que sigue y que da nombre a los distintos tipos de iniciativas y creaciones artísticas en espacios no urbanizados desde finales de los años sesenta a escala internacional ha generado una cuantiosa bibliografía, así como lo ha hecho la transformación de la práctica escultórica en las últimas décadas y su traslado fuera de los espacios tradicionales para el arte. Con anterioridad también el concepto de naturaleza, vinculado a todo este proceso, ha despertado el interés de la filosofía, la práctica artística y la ciencia. Los textos publicados sobre todas estas cuestiones son de carácter internacional, habiéndose generado también bibliografía dentro del contexto español, así como celebrado diversos encuentros y jornadas para ahondar en el tema que nos ocupa y que han dado lugar a su vez a diversas publicaciones en torno a muchas de estas cuestiones. Finalmente, resultan esenciales para esta investigación los catálogos y otras publicaciones nacidas a partir de las diversas convocatorias de arte, parques de esculturas, encuentros, etc. que han tenido lugar en entornos no urbanizados en España.

Entre las aproximaciones existentes al concepto naturaleza cabría mencionar la realizada por Clément Rosset, filósofo que ya en 1973 dedicó todo un libro, *La anti-naturaleza*, a la reflexión sobre dicho concepto a lo largo de la historia occidental y la defensa de que la naturaleza no es sino una construcción cultural. Desde una perspectiva diferente, James Lovelock venía trabajando en la Hipótesis Gaia difundida en 1979 con la publicación del libro *A new look at life on Earth*. Junto a él ha trabajado la bióloga Lynn Margulis, quien además de apoyar y difundir esta hipótesis, ha escrito en relación a las reacciones que esta hipótesis ha provocado en diferentes ámbitos. Previamente ha habido diversas publicaciones que giran en torno a la idea de naturaleza y nuestra forma de relacionarnos con ella, entre ellas puede destacarse *Walden*, de Henry David Thoreau (1854). En el contexto español sobresale, en lo que se refiere a la reflexión en torno a la naturaleza, el filósofo Félix Duque. En *Filosofía técnica de la naturaleza*, libro publicado en 1986, se defiende la idea de que la naturaleza no existe por sí misma, sino que aparece para el ser humano en el momento en que éste tiene que relacionarse con ella técnicamente. Tres

años más tarde, Felix Guattari apuesta por una transformación ético-política y estética en *Las tres ecologías*, donde traslada el problema del ecologismo del ámbito de lo natural a lo sociopolítico, mental y estético. Volviendo al ámbito español, también cabe mencionar el número 15 de la revista *Archipiélago* (1993) en el que encontramos diversos artículos y entrevistas sobre el tema, entre los que mencionaremos “Higiene, jardinería y tomate natural”, de Paz Moreno Feliu y “El historiador y el inquisidor. Ciencia, brujería y naturaleza en la génesis de la modernidad”, Fernando de Álvarez-Uría. Especialmente reseñables son las publicaciones que durante años ha dirigido Javier Maderuelo desde 1994, aunque éste trabajará más específicamente en el ámbito del paisaje y de las relaciones entre el arte y la naturaleza, como veremos más adelante. También por aquel entonces comenzaron a trabajar José Albelda y José Saborit, ambos miembros del grupo de investigación “Arte y Naturaleza” creado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) a principios de la década de los noventa. En 1997 escribieron, conjuntamente, *La construcción de la naturaleza*, libro en el que se recogen algunas problemáticas del concepto naturaleza y se reflexiona sobre el ecologismo y algunas propuestas artísticas, entre otras cuestiones. Precisamente en torno al ecologismo, y más concretamente el ecofeminismo, resulta imprescindible mencionar las publicaciones y charlas de Yayo Herrero durante la última década.

En el ámbito del paisaje destacan, por un lado, las publicaciones de Maderuelo, tanto individuales (en las que defiende el paisaje como un constructo cultural), como aquellas en las que ha sido director y que se sitúan dentro del proyecto Arte y Naturaleza oscense y sobre el que se volverá a hablar en breve. También sobresalen varios textos de Augustin Berque, como “Cosmofanía y paisaje moderno” publicado en el 2006 dentro de este conjunto de textos dirigidos por Maderuelo, o su conocido *El pensamiento paisajero* (2009). Otro texto de Berque que resulta de interés se titula “En el origen del paisaje” (1997), donde se estudian las diferentes formas de entender el paisaje según disciplinas, al tiempo que se pone en evidencia la incompatibilidad entre el enfoque cultural y el positivista al hablar de naturaleza. Este último artículo fue publicado en el número 189 de la *Revista de Occidente*, dedicada este año a estos temas. Otro libro que es imprescindible mencionar es el titulado *Breve tratado del paisaje* de Alain Roger (1997). Roger ha elaborado un tratado teórico y sistemático sobre el paisaje, a la vez que señala que tan sólo Augustin Berque ha tratado de escribir una doctrina del paisaje. El origen de los paisajes, según Roger, es humano y artístico. También es relevante el libro dirigido

por Kelly Baum titulado *Nobody's Property Art, Land, Space, 2000-2010*, no en la reflexión en torno al paisaje, pero sí sobre otras miradas en torno al espacio, como es su concepción en tanto que territorio, por ejemplo, y que se ve reflejado en un debate en el que participan Uriel Abulof, Kelly Baum, Rachel Z. DeLue y Jonathan Levy. Un concepto más amplio del paisaje es propuesto por Raffaele Milani en su libro de 2011 *El arte del paisaje*. Otro título a destacar es *El paisaje en la cultura contemporánea*, un texto editado por Joan Nogué en el que se recogen las contribuciones más significativas de la primera edición del seminario internacional sobre paisaje del Consorcio Universidad Internacional Menéndez Pelayo Barcelona Centro Ernest-Lluch, como son las de Claudio Minca o Perla Zusman. Nogué, además, ha escrito varios textos centrando su reflexión en torno al paisaje y su relación con la construcción de las identidades, uno de ellos publicado en el número 45 de la revista *Enrahonar*, dedicada en esta ocasión a la “*Estética de la Natura*”. Por último, es de obligada mención el texto *Landscape and Power* de W. J. T. Mitchell (2002), en el que se presenta la cara oculta y poco amable del paisaje: su relación con el imperialismo.

En lo que se refiere a las relaciones entre el arte de las últimas décadas y los entornos exteriores cabe destacar, en primer lugar, “La escultura en el espacio expandido” (1985) de Rosalind Krauss, donde se explica la transformación de la escultura monumental en autorreferencial y, finalmente, en negatividad. También el libro de Lucy R. Lippard, que salió a la luz por primera vez en 1973, merece ser aquí mencionado: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Otra de las referencias obligadas son los escritos de John Beardsley, quien estudia las obras internacionales más destacadas y, entre otras cuestiones, establece vínculos entre éstas y el arte de otras épocas. Así mismo destacan las publicaciones de Tonia Raquejo Grado, entre las que se sitúa su libro de 1998 *Land Art*. En el contexto español destaca el trabajo realizado por Javier Maderuelo desde 1994, fecha en que nació el proyecto “Arte y Naturaleza” con el objetivo de estudiar y potenciar las relaciones entre el arte y el entorno. Además de las obras de arte creadas en ese contexto, se realizaron cursos anuales con diferentes conferenciantes, cuyas aportaciones serían publicadas en las actas de cada edición. Además, se creó un centro de documentación en el CDAN llamado INDOC. Centro de documentación Arte y Naturaleza. Las publicaciones, dirigidas por Maderuelo, recogen las diversas perspectivas de numerosos estudiosos sobre el tema. Además, hay dos textos íntegramente de Maderuelo que cabría destacar: *La pérdida del pedestal* también de 1994

y, más recientemente, *La idea de espacio en la arquitectura y arte contemporáneos, 1960-1989* (2008), en el que encontramos una interesante aproximación a la relación entre escultura y, especialmente, arquitectura. Otra actividad desde la que se generó publicación fueron los Congresos Internacionales *Support/Surface*. También José Albelda y José Saborit, como ya hemos señalado, crearon un grupo en la UPV para la investigación en torno a “Arte y Naturaleza”.

Félix Duque también ha estudiado la relación del arte con los espacios exteriores en *Arte público y espacio político* (2001), centrándose, principalmente, en el significado de los conceptos “público” y “político” y la diferencia entre técnica y arte como formas de ocultar o desocultar tierra. Este filósofo ha dedicado varias publicaciones a estos temas. En una línea diferente se encuentra *Arte, ciencia y medio ambiente*, libro dirigido por María Novo. Esta investigadora, además de ser directora del Proyecto *Ecoarte* nacido en 1986, publicó en el 2002 este libro en el que se reúnen textos de expertos en arte, ciencia y medio ambiente, con la intención de investigar y proponer soluciones creativas al problema medioambiental desde el arte y la ciencia. También desde la perspectiva del ecologismo y la situación de crisis actual pero en relación particular con el arte están las publicaciones de la catedrática Carmen Gracia: “Albirar nous horizons en la naturalesa. Un diàleg amb Sergio Ferrúa” (2007) y “El reencantamiento de la naturaleza: Una aproximación al Eco-Arte” (2008).

Por otro lado, sobre los parques de esculturas y museos al aire libre han sido de especial relevancia los artículos de Jesús Pedro Lorente “¿Qué es un museo de escultura al aire libre? Consideraciones sobre la denominación de colecciones artísticas musealizadas en el espacio público” (2013) y el de Debra N. Lehane publicado dentro del libro *Landscapes for Art: Contemporary Sculpture Parks* (2008); mientras que para los simposios de escultura al aire libre han sido especialmente útiles los diversos textos de Juan Ignacio Bernués Sanz, así como el artículo “El simposio internacional de escultura: un fenómeno al margen” (2010) de Belén Romero Caballero.

En el ámbito del turismo en general y de la relación entre especulación y arte en espacios no urbanizados en particular, junto con el trabajo realizado por Fernando Cano Vidal al que a continuación nos referiremos, resulta necesario mencionar el libro de MacCanell titulado *Lugares de encuentro vacíos* (1996), en el que profundiza en el turismo como forma de neocanibalismo. También cabe destacar tanto el libro *Paisajes del placer, paisajes de la crisis* (2004) como el número 28 de la revista *Basa* (2005), en los que

diversos autores reflexionan de forma crítica sobre el turismo de las últimas décadas y los discursos que se construyen en torno al mismo.

En relación a los vaivenes culturales en el contexto español de los últimos treinta años existen una serie de libros coordinados por Román de la Calle bajo los títulos *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo* (I, II y III) y *Navegando entre dos siglos (1978-2008). Nuevas aportaciones en torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo* (I y II), en los que se recogen varios artículos de interés para la presente investigación.

Para el estudio específico de las iniciativas artísticas en espacios no urbanizados en España la bibliografía y otros posibles materiales han tenido una presencia desigual. Es importante señalar aquí que se ha realizado una investigación rigurosa de todo el tema, pero sin pretender dejarlo completamente cerrado, ya que otras investigaciones pueden sacar a la luz nueva información.

En el caso de los ejemplos previos a la década de los noventa, en general, hay material publicado. En el caso de César Manrique, además de que la Fundación con el mismo nombre está en activo, hay numerosas publicaciones sobre la obra del artista, como puede ser la ya mencionada *Paisajes del placer, paisajes de la crisis* (2004); sobre la iniciativa de Pedro Tramullas en Hecho destaca, entre otras obras de Bernués Sanz, el libro realizado junto con Pérez-Lizano Forns titulado *El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho (1975–1984)* (2002); con respecto a las actividades realizadas por Wolf Vostell en el entorno de los Barruecos destacan *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia* (2011) de Mercedes Guardado, así como varias publicaciones de María del Mar Lozano Bartolozzi.

Es a partir de la década de los noventa cuando aparecen más casos de estudio, pero el material existente, como ya se apuntaba, es de distinta cantidad y calidad según cada caso. Hay que destacar en primer lugar el trabajo acometido en algunas de las tesis doctorales realizadas en dentro del contexto español. De Fernando Cano Vidal es *La actitud ante la naturaleza en el arte actual* (2006), de la que es especialmente interesante para esta investigación el capítulo dedicado a la relación entre arte y especulación, incidiendo en el uso de la naturaleza y la creación artística por parte de la industria turística. En esta investigación Cano Vidal se hacía ya eco de la existencia de una decena de estas iniciativas de arte en el campo. Fue dos años más tarde cuando apareció la tesis doctoral

de Grego Matos, *Intervenciones Artísticas en “espacios naturales”*: España (1970-2006), la primera investigación en la que se recogían de manera sistematizada este tipo de iniciativas hasta 2006. Matos ofrece un recorrido por las intervenciones artísticas en la naturaleza del territorio español desde los años setenta, dedicando una parte importante de la misma a estudiar aquellas que se han producido desde la década de los noventa, recogiendo numerosas experiencias colectivas y estudiando diversas obras realizadas en su seno. Esta tesis, dirigida por Tonia Raquejo (otra de las investigadoras destacadas en el tema que nos ocupa como ya se ha señalado con anterioridad), ha sido uno de los principales referentes para la presente investigación, principalmente por la recopilación realizada de iniciativas de arte en “espacios naturales” hasta el año 2006. La selección realizada por Matos responde a un criterio similar al mantenido en este trabajo, a excepción de algún ejemplo más vinculado a núcleos urbanos y un par de talleres. En la presente investigación se ha ampliado el número de casos de estudio con la localización de nuevas iniciativas y, además, se ha desplazado la fecha hasta el año 2013, año que con su cierre anuncia el transcurso de veinte años de arte en el campo en el marco de estos proyectos y de manera continuada. Otra tesis doctoral más reciente en la que también se hace referencia a un número importante de estas iniciativas es la realizada por María González Fernández con el título *Prácticas artísticas híbridas contemporáneas en el ámbito rural. Paraisurural* (2015), una investigación centrada en tres ejes: el arte en el ámbito rural, las prácticas colectivas y los *fab labs*. A éstas tres tesis se suma el libro *Land Art en España* (2011) de Óscar Luis Pérez Ocaña en el que también se recogen varios proyectos aquí trabajados.

Junto a la búsqueda y selección de iniciativas artísticas en el campo entre 1994 y 2014 se ha elaborado una propuesta nueva para agrupar de manera crítica este tipo de proyectos. Para ello ha sido necesaria la lectura de toda la bibliografía mencionada hasta el momento, pero también la localización del material generado por cada una de estas iniciativas que, como se ha comentado, es de carácter desigual. Algunas convocatorias, encuentros y espacios de arte en el campo tienen espacios web y otras no, al menos en la actualidad. Además, su contenido es muy desigual, pues en ocasiones puede consultarse fácilmente la información básica de la iniciativa y, quizás, la de las obras realizadas dentro de la misma, pero esto no siempre es así. En no pocas ocasiones la información está incompleta, desactualizada o no es demasiado clarificativa para saber si cumple los requisitos necesarios para ser aquí investigada, y lo mismo ocurre con las obras, muchas veces con

imágenes e información que necesita ser completada. Por otro lado, algunas de las iniciativas han generado publicaciones de las actividades realizadas u otro tipo de material en el que, de alguna manera, éstas son recogidas. Principalmente se trata de catálogos, pero también de registros fotográficos o vídeos. Los catálogos son de distinto tipo, pues algunos ofrecen información completa de las obras, mientras que en otros los datos son mínimos; a su vez, los textos, con frecuencia escasos, pueden ser tanto descriptivos como, puntualmente, de una mayor aproximación crítica a las obras. A todo ello se suman los folletos, los recortes de prensa, etc. que en ocasiones es el único material generado desde o en torno a estos proyectos y que es con lo que se cuenta para conocer la iniciativa. En varias ocasiones se ha contactado con los organizadores para intentar completar o confirmar datos, dados los problemas que se han presentado en este sentido.

Por último, resulta necesario dejar constancia de las plataformas, encuentros y otras iniciativas culturales vinculadas con el mundo rural, que tan útiles han sido para el desarrollo de esta investigación.

La existencia de iniciativas artísticas vinculadas al mundo rural se refleja tanto en aquellas que estudiamos en la presente tesis como en otras vinculadas a los núcleos rurales y/o sus habitantes o aquellas que hablan o establecen diálogos con lo rural desde la ciudad. Junto a todas ellas se han creado en los últimos años plataformas para visibilizarlas y ponerlas en contacto. Algunas se centran más en generar redes entre iniciativas y artistas, otras en dar a conocer colectivos, algunas generan actividades, otras visibilizan residencias, etc.

Una de ellas, *Laboratorio rural* o *Labrural*, que nace con *ParaiSurural*, “es un directorio de las comunidades de innovación vinculadas al territorio rural y los artistas que desarrollan su obra en el mismo, en torno a la temática Arte y naturaleza”.¹ En su web encontramos una amplia lista dividida en: Colectivos, Instituciones, Proyectos relacionados y Centros y, por último, Huertos en Red. Algunos de los proyectos aquí recogidos se insertan dentro de nuestra investigación, aunque en la mayoría de los casos no es así, lo que se repite como patrón con todas estas plataformas, pues suelen aglutinar proyectos que tienen lugar en espacios no urbanizados, o que versan sobre estos espacios, o que se ubican en el campo pero que transcurren dentro de espacios cerrados, o que son espacios de turismo rural, o residencias en la ciudad... En el apartado de Huertos en Red, encontramos una lista con otras iniciativas similares, plataformas que, de forma similar a

¹ <https://paraisurural.wordpress.com/laboratorio-rural-3/>, 1 de octubre de 2016.

Labrural, ponen en contacto y visibilizan proyectos en torno a lo rural. Esto es significativo porque muestra la preocupación creciente en torno a este tema: la aparición de proyectos descentralizados que buscan otros con los que compartir experiencias, información y apoyo, artistas que buscan lugares en o para los que desarrollar trabajos, iniciativas que quieren darse a conocer... Y, ante esta situación, no sólo son importantes las iniciativas, sino las plataformas que nos sirvan para conocerlas, los encuentros, las redes de apoyos, etc.

Otra iniciativa es *El Cubo Verde*,² que tiene por subtítulo, al menos de momento, “espacios de arte en el campo”, y que ha realizado ya varios encuentros en los que ha habido presentaciones de iniciativas, mesas redondas y grupos de trabajo en los que definir sus bases, sus objetivos, el formato a adquirir, etc. A rasgos generales, se trata de una iniciativa que quiere crear una plataforma para compartir información, generar comunidad y buscar y compartir formas y estrategias para sobrevivir. Durante *Arcu Atlántico 2016* (Gijón), en la carpa “Arte y Territorio”, Coco Moya, impulsora de la iniciativa *El Cubo Verde* explicaba que la idea surgió al preguntarse cómo hacer posible, viable, un proyecto en el campo para ella, y es entonces cuando creó los encuentros en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid con la intención de crear una red, una más entre las existentes, en la que compartir las problemáticas que te abordan ante un proyecto de este tipo. Además, se ha creado un *meipi* bajo el título “Espacios de Arte en el Campo”³ en el que cualquiera puede introducir información, haciéndola así un espacio más orgánico. En la actualidad recoge casi treinta iniciativas aunque, como suele ser habitual, muchas son en los pueblos, sus casas, o galerías en el campo. En cualquier caso, *El Cubo Verde* sigue gestándose a día de hoy, creando su decálogo para poder establecer unos objetivos más definidos.

También con el propósito de dar a conocer proyectos artísticos vinculados al mundo rural y facilitar la comunicación entre los mismos se encuentra *Rural Actual*.⁴ Otro caso es el de *Rural-C*, una “organización que trabaja la dinamización sociocultural en el medio rural, estableciendo redes entre diversos centros y agentes culturales”.⁵ Se centra en la revitalización y dinamización del mundo rural así como en la creación de redes de trabajo. Dispone de una base de datos muy amplia, un archivo con proyectos de investigación e

² <https://www.facebook.com/groups/815959721812973/>, 2 de octubre de 2016.

³ <http://www.meipi.org/espaciosartecampo>, 2 de octubre de 2016.

⁴ <https://www.facebook.com/ruralactual/>, 2 de octubre de 2016.

⁵ <http://www.ruralc.com/>, 2 de octubre de 2016.

iniciativas sociales y culturales vinculadas al mundo rural y que es de carácter internacional, aunque la mayoría de espacios recogidos son españoles. En funcionamiento desde 2010 se divide en apartados del tipo: arquitectura y diseño, huertas, eventos rurales, cine, libros, escultura, instalaciones y performances, espacios de cultura y arte rurales, etc. Además se desarrollan actividades culturales (talleres, encuentros...) y un proyecto de permacultura, además de ofrecer asesoramiento así como residencias en espacios rurales. También dispone de un mapa, en este caso peninsular, pero en el que se recogen colectivos y asociaciones dedicados a la producción, investigación y difusión en torno al arte contemporáneo, información que no coincide con nuestro objeto de estudio.

Otra iniciativa de sobra conocida es *Campo Adentro*,⁶ un proyecto articulado en varias fases: nació en 2009 y se fue constituyendo hasta que, tras una Conferencia Internacional en 2010 de cinco días de duración organizada conjuntamente y casi en su totalidad impartida en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía,⁷ se realizaron dos seminarios sobre arte y medio rural, dos periodos de residencias y producción (2011 y 2012) en diversos lugares de España seguidos cada uno de ellos de sus exposiciones de la obra generada en los mismos lugares en las que éstas se realizaron y, finalmente, una exposición final a finales de 2013 y principios de 2014 y una publicación.⁸ Siguen generando exposiciones, pues en el otoño de 2016 contaba ya con cinco exposiciones colectivas internacionales.⁹ Además dispone de una plataforma con artistas y centros de arte en el medio rural que sirve para su difusión. *Campo Adentro* es definido como “un proyecto sobre territorios, geopolítica, cultura e identidad en las relaciones campo - ciudad en España, hoy”.¹⁰ En su web se difunde información en torno al arte, la investigación, la agricultura, el desarrollo rural, el comisariado, etc. Actualmente trabajan en el proyecto método móvil: “una propuesta de recorrido pedagógico y activación conjunta entre comunidades rurales en resistencia, productores culturales y territorio”.¹¹

⁶ <http://www.campoadentro.es/es>, 3 de octubre de 2016.

⁷ Fue en esa Conferencia cuando se constituyó el Grupo de Trabajo de Arte y Medio Rural, habiéndose ya creado en 2006, en el 5º Foro por un Mundo Rural Vivo, una comisión con el mismo nombre a partir de una iniciativa de Fernando García-Dory dos años antes. En:

http://www.campoadentro.es/es/conferencia_internacional/comision_de_arte_rural, 4 de octubre de 2016.

⁸ <http://www.campoadentro.es/es/calendario.html>, 4 de octubre de 2016.

⁹ <http://inland.org/es/production/exhibitions/>, 4 de octubre de 2016.

¹⁰ <http://www.campoadentro.es/es>, 3 de octubre de 2016.

¹¹ <http://inland.org/>, 4 de octubre de 2016.

Otro espacio de difusión y establecimiento de redes es la *Red Transibérica*,¹² pero prácticamente no ofrece ningún caso que sirva para la presente investigación al ser una plataforma que se centra principalmente en apoyar el desarrollo de espacios culturales españoles independientes, al tiempo que pretende que se estrechen lazos con otros portugueses.

Entre las iniciativas que se centran en la realización de proyectos aparece también *Transductores*, “una plataforma interdisciplinar que realiza proyectos de investigación y mediación con tres ejes principales de interés: las pedagogías colectivas, las prácticas artísticas colaborativas y los modos de intervención en la esfera pública”.¹³ Nacida en 2008 se sitúa en relación a lo colectivo y colaborativo y a trabajos de mediación. Por otro lado está *Econodos*, “un operador cultural y una plataforma abierta de creadores, artistas y diseñadores que trabajan en el ámbito de la ecología, el arte y el diseño”,¹⁴ espacio en el que se realizan cursos y seminarios, proyectos que aúnan arte y ciencia, asesorías, exposiciones, etc.

Además, y para dejar constancia de la existencia de personas y proyectos que se trasladan al campo, regresando al mismo como forma de vida, cabe mencionar *La Re-vuelta al campo*, un espacio centrado en el regreso al campo desde otras formas de producción y consumo, un “proyecto sobre construir vidas en los pueblos y/o basadas principalmente en actividades relacionadas con la agricultura, la ganadería o la transformación de alimentos”,¹⁵ un espacio que muestra experiencias de retorno al ámbito rural con el ánimo de que otros también lo hagan y, a la vez, crear redes. En este mismo sentido se suma la experiencia de Amayuelas de Abajo,¹⁶ lugar despoblado que, desde principios de los noventa, se reactiva y se crea un municipio ecológico. Además, desde esta iniciativa emerge la Universidad Paulo Freire en 2004 con varias sedes en nuestro país apostando por una educación y aprendizaje para que el saber de los pueblos y su cultura no caigan en el olvido.¹⁷

¹² <http://www.transiberica.org/>, 2 de octubre de 2016.

¹³ <http://transductores.net/>, 2 de octubre de 2016.

¹⁴ <http://econodos.net/>, 3 de octubre de 2016.

¹⁵ <https://larevueltaalcampo.wordpress.com/>, 3 de octubre de 2016.

¹⁶ <http://www.ruralc.com/2011/02/amayuelas-de-abajo-palencia.html>, 3 de octubre de 2016; <https://vimeo.com/20838013>, 3 de octubre de 2016; <http://amayuelas.es/>, 3 de octubre de 2016.

¹⁷ <http://www.universidadruralpf.org/>, 3 de octubre de 2016 y <http://amayuelas.es/>, 3 de octubre de 2016. También en el vídeo “Encuentro de Emprendedores con Valor Ambiental en Áreas de Montaña” (<http://emprendimientoenmontana.territoriosvivos.org/>, 2 de octubre de 2016) se muestran otro tipo de proyectos llevados a cabo en el mundo rural. Este encuentro fue realizado por Territorios Vivos, una

Otra de las tendencias, desde el mundo del arte, es la de las residencias artísticas, también muy presentes en las plataformas de difusión aquí mencionadas. Existen varias páginas web para su difusión, ofreciendo listados nacionales e internacionales. Recientemente se han empezado a abrir un número importante de las mismas, y no solo en el ámbito urbano, sino también en el ámbito rural, pero esto no implica necesariamente que se generen en su seno intervenciones en el campo, ni siquiera supone que las creaciones dialoguen con el espacio en el que se emplazan las residencias, pues lo rural puede resultar atractivo por muchos factores y, además, está de moda. *Res Artis*¹⁸ es una ONG sin ánimo de lucro y registrada en los Países Bajos que promueve la movilidad artística a escala internacional por medio de la creación de una red de residencias artísticas, recogiendo hasta treinta en el ámbito español en el otoño de 2016. Otra plataforma a nivel internacional es *Trans Artis*¹⁹ y a nivel nacional destaca *Art motile*: “una plataforma establecida en Barcelona que investiga e informa sobre los programas españoles de residencias para artistas y otras cuestiones relacionadas con la movilidad artística”.²⁰

Además de todo lo anterior se están produciendo encuentros específicos para conocer proyectos, generar redes y pensar sobre qué sucede y hacia dónde se quiere transitar. Ya se han mencionado, por ejemplo, los distintos encuentros generados en el marco de *El Cubo Verde*. Otro espacio en el que se presentaron varios proyectos, se expusieron obras y se dieron charlas fue en la carpa de Arte y Territorio durante *Arcu Atlántico 2016* (Gijón), bajo el título *Genius Loci: arte y poéticas de la relación*, un proyecto coordinado por Virginia López y desarrollado por *PACA proyectos Artísticos Casa Antonino*.²¹ También, por ejemplo, tuvieron lugar las *I Jornadas Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos*²² en el Parque Nacional Las Tablas de Daimiel los días 10, 11 y 12 de marzo de 2016, creadas por la Asociación Cultura de Ribera desde la que se investiga el papel del arte en la conservación y el disfrute de Espacios Naturales Protegidos y que gestaron el encuentro para pensar y generar posibles proyectos entre ciencia y arte, difundir el lugar, divulgar conocimientos en torno al arte y la ecología, etc.

asociación creada por profesionales de España y Latinoamérica que quiere “trabajar por la sostenibilidad transformando la relación de la sociedad con su patrimonio natural”. En: <http://www.territoriosvivos.org/>, 2 de octubre de 2016 y <http://www.magrama.gob.es/es/ceneam/recursos/quien-es-quien/territorios-vivos.aspx>, 2 de octubre de 2016.

¹⁸ <http://www.resartis.org/es/>, 2 de octubre de 2016.

¹⁹ <http://www.transartists.org/>, 2 de octubre de 2016.

²⁰ <http://www.artmotile.org/>, 2 de octubre de 2016.

²¹ <http://pacaproyectosartisticos.com/living-landscape/festival-arcu-atlanticu-2016/>, 30 de septiembre de 2016.

²² <https://culturaderibera.wordpress.com/>, 30 de septiembre de 2016.

Un último ejemplo es el *Primer Encuentro de Arte en la Periferia*,²³ que tuvo lugar en noviembre de 2016 en Córdoba. Se trata de una iniciativa de la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, de la Diputación de Córdoba, para realizar un encuentro, no abierto al público, de iniciativas de ámbito rural y/o periférico en las que éstas presenten sus proyectos y se generen espacios de reflexión, posibles formas de trabajo en red y unas conclusiones.

La aparición y difusión de todas estas iniciativas muestra los intereses existentes hoy, en el contexto español, en torno al mundo rural, ya no solo como tema, sino como espacio al que desplazarse para desarrollar proyectos, puntuales o de vida, en el interior de la casa o del pueblo o en sus alrededores pero, en cualquier caso, se pone en evidencia cómo el mundo rural ejerce de polo de atracción en general y también dentro del ámbito artístico. Puede decirse, tras este recorrido, que la presente investigación aborda un tema relevante, de actualidad y de interés creciente. Pero además, con los ejemplos aquí mencionados, se explica que se haya querido elaborar y presentar un nuevo registro de iniciativas ya que, como se ha podido ver, existen varias plataformas y en todas se repiten proyectos pero también se aportan otros nuevos, lo que suele responder a los criterios de selección de las iniciativas o al conocimiento que de los mismos éstas tengan (o los artistas, centros o colectivos de ellas). En esta investigación se trata de encontrar, para luego someter a una reflexión crítica, iniciativas artísticas de intervención en el campo con la participación de varios artistas creando distintas obras directamente sobre el territorio, por ello una nueva lista era necesaria, excluyendo las iniciativas que tratan sobre lo rural o natural pero que no intervienen directamente sobre el mismo. Además, otro motivo para realizar dicho listado reside en que, a diferencia de los aquí presentados, que suelen recoger datos a partir del momento en que son creados, desde esta investigación se quiere hacer un recorrido por todas las iniciativas que han tenido lugar a partir del momento de su desarrollo en España, esto es, a partir de mediados de los noventa, y así recoger dos décadas de este tipo de propuestas de intervención en el territorio para su posterior revisión crítica.

²³ <http://www.cdan.es/es/el-cdan-participa-en-el-primer-encuentro-de-arte-en-la-periferia/>, 4 de octubre de 2016;
http://www.cdan.info/web/Boletines/1011/Boletin_1011_NOT_1_Encuentro_Arte_Periferia_C%C3%B3rdoba.htm, 4 de octubre de 2016.

1.CONCEPTOS Y PROBLEMAS DEL ESPACIO NO URBANO

Proyección estética, experiencia, espacio relacionado con la industria y el consumo turístico, medio de subsistencia, territorio del poder, identidad y nacionalismo, espacio de acción, espacio del miedo, espacio místico, de búsqueda del yo, recursos y desecho, ecosistema, espacio del habitar, espacio sagrado, lo otro y lo mismo... El territorio es el espacio en el que se proyectan los deseos, anhelos, aspiraciones, poderes, miedos, creencias... donde se pone de manifiesto y al tiempo se construye la forma en que cada época y cultura ve, siente y se relaciona con el entorno en lo político, social, económico y cultural.

Con la salida del arte al espacio público y, en concreto, a los espacios no urbanizados, se han puesto de relieve distintas lecturas y formas de relación con el entorno. Tanto las diferentes convocatorias y parques de esculturas como las obras de manera individual establecen diferentes formas de relación con el espacio y diferentes formas de mirarlo *in situ*. Son interpretaciones artísticas de dicho espacio, pero también políticas, económicas y sociales, que ponen de manifiesto nuestras formas, tanto reales como soñadas, de relación con el mismo y nuestras formas de interpretarlo y sentirlo. Propuestas artísticas e iniciativas en torno al arte que nos hablan de contradicciones, añoranzas, inquietudes... en nuestra relación con dichos espacios a través de su propia relación, poética y física, con los mismos.

1.1. Aproximación teórica a la problemática del concepto *naturaleza*

La naturaleza²⁴ lo es todo: todo pertenece a la naturaleza si es entendida como todo lo que existe. Ahora bien, cuando Clément Rosset no reconoce que el mundo y todo lo que en él hay sea naturaleza sino artificio, es porque ve en la primera la idea de aquello que existe con independencia de lo creado por el ser humano, el efecto de fuerzas y de principios que explican el mundo y, según él, el mundo no es sino azar y “conveniencia”; no hay una razón de las cosas, una finalidad, un objetivo, ni un orden, sino que en verdad

²⁴ Sobre el concepto naturaleza ver: Albelda, José y Saborit, José (1997): *La construcción de la Naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana; Cano Vidal, Fernando (2006): *La actitud ante la naturaleza en el arte actual*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura [Tesis doctoral dirigida por Manuel Parralo Dorado]. En: <http://eprints.ucm.es/tesis/bba/ucm-t29149.pdf>, 30 de enero de 2011; Duque, Félix (1986): *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Madrid, Tecnos; Maderuelo, Javier (dir.) (1996): *Huesca: arte y naturaleza. Actas, Huesca, 1995*, Huesca, Diputación de Huesca; Rosset, Clément (1974): *La anti-naturaleza. Elementos para una filosofía trágica*, Madrid, Taurus (1ª ed. francés 1973); Salabert, Perret, Parret, Herman y Château, Dominique (dirs.) (2006): *Estética plural de la Naturaleza*, Barcelona, Laertes.

sólo existe lo fáctico, y aceptar esto es aceptar el mundo como artificio. Aceptar que absolutamente todo participa del azar (y, por supuesto, las regularidades existen, pero no en relación a un principio o a un fin, sino a la combinación de azar y “conveniencia”) es conseguir, en última instancia, “naturalizar” el mundo (lo que para él y la tradición a la que apela implica una perspectiva materialista) frente a la “divinización” de la existencia.²⁵

La naturaleza es un constructo cultural, invención, convención. Maderuelo apunta que la naturaleza se define por oposición al artificio y que, por tanto, aquella sólo puede existir en tanto que los seres humanos creamos artificios. “De esta forma naturaleza y artificio surgen como conceptos que pueden ser definidos por oposición: artificio es lo que no es naturaleza, y recíprocamente: naturaleza es aquello que no es artificial”.²⁶ Naturaleza no es, por tanto, un ente de conocimiento *a priori*. No estaba en el mundo hasta que *lo otro* apareció y entonces le otorgó la posibilidad de existir, de ser nombrada. “Sin embargo, podríamos sostener también que la Naturaleza y sus ideaciones son verdad, si, con Nietzsche, consideramos que “las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son”, mentiras colectivas instauradas por el Orden por medio de la repetición (como los mitos)”²⁷, pero, como sostiene José Saborit, el problema de esta ideación, a diferencia de todas las otras, es que se nos muestra justamente como algo “dado”, justamente lo contrario a algo humano.²⁸ La Naturaleza pertenece al ámbito de las “segundas naturalezas”, una convención social que, por medio de la repetición, se instaura como verdad “natural” y “dada”.

Las convenciones, las construcciones culturales, resultan necesarias para la comunicación, la vida en sociedad. Sin embargo, hay convenciones que parece necesario que se destapen, que dejen de verse como naturales, para reconocerse como constructos.

²⁵ Rosset, Clément (1974): pp. 9, 10, 35 y 58-78. Rosset señala a los presocráticos y precartesianos como claros ejemplos de materialismo. Lucrecio, por ejemplo, ve la naturaleza como forma de oponerse al mundo sobrenatural, religioso, supersticioso; la naturaleza era para él azar.

²⁶ Maderuelo, Javier (1996b): “Introducción: Arte y Naturaleza”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Huesca...* p. 13.

²⁷ Albelda, José y Saborit, José (1997): p. 53. La cita de Nietzsche que Saborit incluye pertenece a: Nietzsche, Friedrich (1996): “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”, en Nietzsche, Friedrich y Valhinger, Hans, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos (1ª ed. 1873), p. 25.

²⁸ Albelda, José y Saborit, José (1997): p. 55. Sin embargo, Albelda señala en el siguiente apartado (“Dos introducciones a la naturaleza. Diferentes miradas”) que hoy, debido a la visión dual y de dominio, se vive “una pulsión de retorno y un sentimiento de pérdida que nos hace pensar que el artificio pleno tampoco debe responder a nuestra verdadera naturaleza”, p. 59. De nuevo vuelve a establecer una división del mundo en torno a convenciones antes reconocidas como tales, que no son reales, y a señalar una naturaleza verdadera, dando a entender, por tanto, que hay otras falsas, las del artificio.

Un ejemplo paradigmático sería la defensa de Judith Butler en relación a la construcción cultural del género y del sexo, poniendo en duda “verdades” que se dan por sentadas y que violentan la existencia. En este mismo sentido, Rosset advierte que: “Probablemente la naturaleza comparta con la feminidad el privilegio de no existir; de ahí procede la seguridad de una caza eterna, aunque sin riesgo de acabar con la captura”.²⁹

La naturaleza, dice Félix Duque, se entendía antes de la eclosión naturalista como lo siempre igual, la esencia, la quietud (que sería la idea de naturaleza sobre la que Rosset reflexiona), sin embargo, hoy lo social es lo uniforme, lo gris. Lo natural, sin embargo, es lo no sujeto a normas, lo que no se entiende, lo salvaje, poniendo así fin a la idea ilustrada de la naturaleza. Al mismo tiempo, señala que la clase dirigente se empeña en mostrar lo natural como lo que es reproducción cultural (es decir, las ya mencionadas “segundas naturalezas”) y, al mismo tiempo, como lo salvaje, lo que no tiene normas. De nuevo, la idea de naturaleza se muestra paradójica.³⁰

Se ha visto a la naturaleza como lo opuesto a lo sobrenatural, lo que existe y no responde a la causalidad, sino al azar, también como lo que existe y que responde efectos de principio o fin. Aquí convendría señalar, como ha hecho Saborit, una diferencia importante entre la naturaleza como “el conjunto de todos los seres y fenómenos del mundo físico, incluyendo al ser humano (...) En último extremo – quizás incluso no como extremo sino como otra forma más de interpretar la naturaleza – como “todo lo que existe”, esta acepción incluiría artificios y creaciones humanas” y, por otro lado, la naturaleza como “el conjunto de todos los seres en oposición al humano y a lo que le es propio (...) se opone al artificio, al Arte o a la Cultura”.³¹ También se ha visto a la naturaleza como forma contrapuesta al orden de lo social, como lo salvaje. Finalmente, la naturaleza también es aquello que se ha instaurado como si hubiera existido desde los orígenes, siendo, sin embargo, una construcción cultural más, a lo que se suman las “segundas naturalezas” (la feminidad es *natural*).

Se ha apuntado que la naturaleza no existió desde siempre. La naturaleza ha sido creada, nombrada por el ser humano para referirse a lo que no es artificio, a lo que él no ha creado ¿Pero es ahí cuando nace? Félix Duque señala que no hay un punto en el tiempo que

²⁹ Rosset, Clément (1974): p. 18.

³⁰ Duque, Félix (1986): pp. 16-18 y 28.

³¹ Albelda, José y Saborit, José (1997): p. 24. Concretamente Saborit propone una acepción de “Naturaleza”, la de todo lo que existe, con los dos matices que se han señalado y añade, además, la acepción de la “naturaleza de un ser”, la esencia, el origen... pp. 24 y 25.

marque su aparición, pero sí una circunstancia de desequilibrio entre el entorno y el ser humano que hace que esta aparezca. Es con la caza con la que dicho desequilibrio se da por primera vez, antes no existía nada, *ni humano ni natural*. La relación entre Hombre, Naturaleza y Técnica es lo que hace que estos tres ámbitos surjan, “no hay primero grupo social y entorno físico, sino que se da en el proceso de inteligibilidad y génesis. En el encuentro, en las conjunciones, surgen, son Hombre, Naturaleza y Útiles en el universo. [...] La Naturaleza se da en las conjunciones”.³² Se trataría, por tanto, de relaciones técnicas que hacen que la naturaleza *sea*, relaciones que surgen a partir del desequilibrio, por la falta de algo, no porque algo aparezca, lo que obliga a inventar nuevas habilidades o perecer.³³ Así pues, su origen no residiría en una “construcción mental, las cosas son porque las vemos y la mirada está influenciada por las artes, igual ocurre con el paisaje”.³⁴ La naturaleza no estaba ahí antes de la aparición de la caza “porque el origen (*arché*) no está ni en el acto de ver ni en la cosa vista, sino en la *interpretación técnica* que, de rechazo, engendra uno y otra”.³⁵

Sin embargo, aunque la naturaleza surja ya con la caza, lo hace para nosotros, no para las sociedades anteriores al estadio artesanal: “No existe en el estadio orgánico un reconocimiento explícito de la naturaleza; ésta se da, permaneciendo ausente, en el pliegue entre mundo humano y caos salvaje. Aparece, para *nosotros*, en este encuentro que conecta y separa al mismo tiempo”.³⁶ Para nosotros hay naturaleza en el mito, que hace que estas regiones se encuentren (lo humano y lo salvaje) y en la técnica; pero para ellos no hay naturaleza ni cosas naturales, viven del proceso, no es una cuestión mística.³⁷

La naturaleza surge definitivamente para la sociedad de su época con la llegada de la artesanía: *natura naturans* y *natura naturata*. Y se define, como ya se ha indicado anteriormente, por lo que no es, como lo opuesto al artificio. La naturaleza no ha *existido* siempre y su significado varía de una cultura a otra. Surge, por tanto, como espacio, como entorno diferenciado del ser humano y de la técnica pero en relación a ambos. La Naturaleza, continuando con la interpretación de Duque, no puede entenderse de manera

³² Duque, Félix (1986): pp. 39 y 40.

³³ Duque, Félix (1986): pp. 39-41 y 67.

³⁴ Roger, Alain (2007): *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, (1ª ed. francés 1997), pp. 18-20. Esta afirmación sería válida en relación al concepto de naturaleza que se maneja hoy y que se ha heredado del Romanticismo, es decir, que se trata de un entorno sobre el que se proyectaría una mirada estética y mística. Pero siguiendo a Félix Duque, el *origen* de la naturaleza sería el de las conjunciones.

³⁵ Duque, Félix (1986): p. 40

³⁶ Duque, Félix (1986): p. 129.

³⁷ Duque, Félix (1986): pp. 129-130

aislada, pues sólo se comprende en relación al Hombre a y la Técnica. Por ello, nunca nos hemos separado de la naturaleza. Cuando aparece por primera vez el término *natura*, se crea una invención, una ficción que divide religiosamente el mundo. Se pierde el interés por el entorno, que es tan sólo reflejo de la verdadera naturaleza, de las esencias, los principios y las leyes, aquella a la que Rosset se refiere para criticarla. Se crea por imitación de una naturaleza que imita a la Naturaleza. El mundo se ha dividido y la añoranza de un supuesto estado natural anterior se instaurará así desde la Antigüedad pasando por toda la Edad Media. Se trata, en definitiva, de un prejuicio naturalista.³⁸ Dicho prejuicio ha estado acompañado durante siglos del menosprecio del mundo sensible, ya que el mundo existente tendió a no ser objeto de interés para la filosofía, pues se ocupaba del Otro mundo, el verdadero, el de las esencias, los principios y las leyes, el de Dios.

¿Cuál es el problema del regreso a la naturaleza, a los orígenes? Por un lado, no hay una naturaleza originaria a la que regresar, pues ésta se encuentra, ya lo decía Heráclito, en permanente cambio: todo es devenir. Si frente a esta idea de lo natural como la esencia, lo primigenio... tan criticada por Rosset, se toma aquella que la entiende como lo salvaje, lo no sujeto a normas (frente a lo que representa la sociedad), vuelve a resultar imposible el retorno si se entiende, con Félix Duque, que no es sino la *interpretación técnica* la que crea el objeto (la naturaleza) y cómo este es visto, por tanto, no hay un origen al que volver, sino que la naturaleza *se crea* constantemente. El origen no está en un punto remoto, pues “el origen no *es*, sino que sucede históricamente (*geschieht*)”.³⁹ Cada relación técnica con lo que nos rodea creará una nueva naturaleza, un nuevo ámbito de aquello que no controlamos y trataremos de ver cómo resolver nuestra relación con lo que se nos escapa.

El problema, por tanto, no reside en el retorno (y tampoco en el progreso) sino en cómo establecer nuevas interpretaciones técnicas de la naturaleza, cómo proponer nuestra relación con el entorno en relación a prácticas técnicas para que una nueva naturaleza surja, desde el desequilibrio, para el equilibrio del ser humano con la misma: una nueva naturaleza y una nueva forma de verla.⁴⁰

³⁸ Duque, Félix (1986): pp. 132-139.

³⁹ Duque, Félix (1986): pp. 40 y 56.

⁴⁰ Además de Félix Duque, otros autores (aunque desde diferentes enfoques) como Ismael Clark, María Novo o Michaela Mayer defienden la idea de que ciencia y técnica juegan un papel determinante en la búsqueda de nuevas formas de relación con el entorno, de encontrar equilibrios. Sus propuestas se recogen

1.1.1. De entornos, retornos y mitos

Entre las formas más generalizadas de ver la naturaleza, frente a una naturaleza en la que el foco de interés recae sobre los recursos “aprovechables” mientras que lo demás es considerado desecho, es decir, en una relación de dominación en la que el medio ambiente parece que resulte innecesario,⁴¹ frente a esta lectura mecanicista, se encuentra en el Romanticismo la Naturaleza como mito, una invención laica, nos dice Maderuelo, para sustituir a la antigua religión. Según Maderuelo, “aunque el término *natura* se encuentra en el vocabulario latino, la idea de naturaleza que nosotros manejamos se define mucho más tarde, en el Romanticismo (...) Surge así la Naturaleza como paradigma, como misterio y como fuerza impetuosa (...)”⁴² Y hoy esta Naturaleza está presente conviviendo con la idea de una naturaleza que, si no es útil para intereses económicos, parece no tener valor:

un gran problema que tiene el modelo económico convencional es que reduce el concepto de valor al concepto de precio. En nuestro modelo económico sólo tiene valor económico aquello que puede ser expresado en términos monetarios y hay miles de cosas que no pueden ser expresadas en esos términos: ni la polinización, ni el ciclo del agua, todo el trabajo que se hace dentro de casa principalmente por mujeres que no es contabilizado como trabajo ni aflora al no ser pagado en las cuentas económicas del sistema.⁴³

Sin embargo, en el siglo XX esta visión puramente economicista comenzó a ser altamente cuestionada, y otros discursos en torno a los espacios urbanizados empezaron a cobrar relevancia, entre los que destaca el ecologista.⁴⁴ La puesta en práctica del mito mecanicista no ha generado buenos resultados en la búsqueda de equilibrios y se retoma, en ocasiones, una Naturaleza sacralizada en relación al sentimiento de culpabilidad que nos acosa. Sin embargo, según Simón Marchán Fiz, habiendo sido asumida la recuperación de la naturaleza en las últimas décadas, la necesidad del fin de un atropello sin sentido hacia el entorno, el resurgimiento de una visión romántica de la naturaleza

en un libro colectivo: Novo, María (dir.) (2002): *Ciencia, Arte y Medio Ambiente*, [Alicante] y Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo y Mundi-Prensa.

⁴¹ Duque, Félix (1986): pp. 11-13.

⁴² Maderuelo, Javier (1996): p. 14.

⁴³ Herrero, Yayo (2016): “Ecologismo: una cuestión de límites” [entrevista por Dara Medina Chirino], *ENCRUCIJADAS. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, Vol. 11, pp. 7 y 8. En:

<http://www.enrucijadas.org/index.php/ojs/article/view/252>, 6 de octubre de 2016.

⁴⁴ Sobre esta cuestión, por ejemplo, se ha escrito en: Kauffman, Stuart (2003): *Investigaciones: complejidad, autoorganización y nuevas leyes para una biología general*. Barcelona: Tusquets. Citado en: Herrero, Yayo (2013): “Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible”, *Revista de Economía Crítica*, 16, segundo semestre 2013, p. 286.

como símbolo de reconciliación y repleto de cuestiones éticas, puesto que el mundo moderno está desintegrado o desintegrándose, es difícil de sostener.⁴⁵

En cualquier caso, resulta evidente que la relación con la naturaleza (espacio no urbanizado) que la Modernidad llevó a cabo necesita, como ya se está haciendo desde las últimas décadas, revisarse para plantear nuevas formas de interrelación que permitan crear una sociedad, un contexto más vivible.

José Albelda señala que, en la actualidad, la idea de enfrentamiento entre naturaleza y cultura nos desalienta: “Una pulsión de retorno y un sentimiento de pérdida que nos hace pensar que el artificio pleno tampoco debe responder a nuestra verdadera naturaleza”.⁴⁶ Dejando de lado la cuestión de qué es verdadero, pues quizás el debate no deba afrontarse en estos términos, si lo que se plantea aquí es que necesitamos del entorno, esta es una afirmación que todos los autores comparten: para que la Tierra sea un espacio habitable, la necesitamos. La naturaleza nunca desaparece, pero el entorno que identificamos con ella pierde presencia. Sin embargo, y siguiendo a Félix Duque, la pulsión de retorno no sería coherente, pues no hay lugar al que regresar, resulta imposible, no sólo porque no nos adaptaríamos, sino porque no hay un punto concreto al que regresar.⁴⁷ Plantear cómo se quiere vivir en el futuro, o mejor, en el presente, esa es la cuestión. El sentimiento de pérdida con respecto a entornos menos antropizados no es tampoco nuevo para Félix Duque: en cada cambio de estadio, ese sentimiento se repite, la sociedad anterior se veía siempre más natural que la que le sucedía, suponiendo esto un claro prejuicio naturalista.⁴⁸ El problema no es que estemos separados de la naturaleza, sólo lo estamos (conceptualmente) si se crea una idea de Naturaleza dentro de un marco de pensamiento mítico-religioso que la ubique más allá de lo real o si se mantienen dualismos entre Cultura y Naturaleza en nuestra forma de pensar, ya sea para difamar a la una o a la otra. Otra cuestión bien diferente es si se entiende que se está acabando con la naturaleza de ayer, entendida como entorno, para crear otra distinta, pero esto es inevitable en tanto que nos relacionamos con ella, sea por medio de la técnica, de la mirada... La cuestión, probablemente, tiene más que ver con cómo plantear nuestra relación con el entorno, sin

⁴⁵ Marchán Fiz, Simón (2006): “La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores, p. 17.

⁴⁶ Albelda, José y Saborit, José (1997): pp. 57-59.

⁴⁷ Duque, Félix (1986): p. 55.

⁴⁸ Duque, Félix (1986): pp. 138 y 139.

caer en un regreso angustioso que no tiene punto final, porque la transformación, la interacción con el mismo, es inevitable.

Entender nuestra dependencia con lo que nos rodea parece fundamental. Ahora bien, esta dependencia no se reconoce solamente a través de la sacralización (en sentido religioso) de la naturaleza. Si con sacro queremos decir divino o sobrenatural, Rosset señala que no hay manera más clara de alejar a la naturaleza del ser humano,⁴⁹ a no ser que se opte por sacralizarlo a él también y todo lo que con este aparece. Pero, sin embargo, sacralizar no serviría aquí para nuestro propósito, pues cualquier acto sería sacro, incluso el más destructor. Si sacralizar se comprende como forma de venerar o, más bien, respetar a la naturaleza, entendida como lo que existe, entonces habría que preguntarse sobre la cuestión del respeto, hacia nosotros mismos y lo que nos rodea. Esto no supondría un retorno o una angustia por lo intocable, sino ver qué formas de relación resultan más convenientes. La cuestión reside, desde este punto de vista, en cómo queremos actuar, cómo queremos vivir con nosotros mismos, la sociedad y el entorno. Otra opción sería desacralizar (en sentido de desdivinizar) la naturaleza, desacralizarlo todo, en tanto que, y según opinión de Rosset, desacralizar el mundo es atreverse a aceptarlo tal cual es, sin necesidad de decorados.⁵⁰ Sin embargo, su propuesta de defensa de lo fáctico resulta complicada para la aproximación al conocimiento de lo que existe, pues toda sociedad crea mitos, sacraliza, entendiendo “sacralizar” como la instauración y aceptación de determinadas formas de aproximación y conocimiento del mundo (sacralización de la técnica, de la ciencia, de la naturaleza...).

Distintas formas de sacralización de la naturaleza son explicadas por José Albelda y presentadas como única forma de interdependencia entre ésta y el ser humano.⁵¹ Por un lado, se refiere a la filiación del ser humano con el entorno del que depende y que por ello sacraliza, viendo en él algo más de lo meramente utilitario. Entender esta interdependencia supondría respetar el entorno en tanto que somos dependientes del mismo, por lo que, en el fondo, se sacraliza, ya que tememos por nuestra propia desaparición (que no es poco). Pero a continuación prosigue:

⁴⁹ La idea de naturaleza, en tanto que divinización de lo real, “(...) aparece como uno de los mayores obstáculos que aíslan al hombre en relación con lo real, al sustituir la simplicidad caótica de la existencia por la complicación ordenada de un mundo”. En: Rosset, Clément (1974): p. 9.

⁵⁰ Rosset, Clément (1974): p. 9.

⁵¹ La desacralización, para Albelda, está en relación a la escisión entre cultura y naturaleza y da lugar a la dominación de la segunda en manos de la primera, sea por Dios o por el azar. En: Albelda, José y Saborit, José (1997): pp. 67-74.

No sólo los daños sobre la tierra repercutirán en los pueblos que la habitan, sino que, alejándose de toda visión antropocéntrica, se considera a la Tierra en primer lugar, puesto que se reconoce como nuestra madre, nuestro origen. La concepción de la Naturaleza como madre implica parcialmente un enfoque biologicista, en el que la Tierra, como sujeto, adquiere los derechos y las condiciones de un organismo vivo.⁵²

Sin embargo, considerar, como señala Roger, que la Naturaleza es un sujeto de derecho, no es posible, pues ni habla ni firma.⁵³ Y tampoco puede ser un organismo vivo, pues ningún organismo se alimenta de sus propios desechos.⁵⁴ La naturaleza no puede ser un sujeto sino en el ámbito religioso o mitológico,⁵⁵ ámbito al que el ser humano no pertenece y si se le da cabida en él, será de forma paradójica, pues constantemente tendrá que revisar que sus actos no violenten a una Deidad superior: La Tierra. ¿Es esta la relación que nos proponemos tener con nuestro entorno? La Naturaleza, así, nos hace culpables de nuestros actos, de cualquier tipo de intervención sobre la misma. Aquellas intervenciones que ya pertenecen al pasado se viven como naturales, por lo que no sufrimos por ellas, pero cada vez que una nueva interacción con la naturaleza se produce, hay un sentimiento culpabilidad, de crítica a la técnica. Además, ¿es la Tierra una buena Madre? Le debemos la vida, se nos dice, pero también nos la quita: “¡Desde siempre, la «naturaleza» ha estado en guerra contra la vida!”⁵⁶

Otra lectura de la Madre Tierra y otros mitos cosmogónicos es posible. La lectura actual y socialmente difundida de estos mitos tiene un calado religioso muy elevado. Sin embargo, el mito cosmogónico no hablaba en sí de todo esto, según apunta Félix Duque. Para las culturas que crearon estos mitos no existía un pasado mítico y un presente cotidiano, sino que lo primero estaba siempre presente, revistiendo y cargándolo todo de sentido. El mito, por tanto, no es religión y no sirve para criticar el nefasto mundo técnico actual, sino que se repite anualmente y el mundo se crea así cada año: retornando, no lo idéntico, sino el orden. Por tanto, lo que se cuentan no son historias, sino que se trata de explicaciones racionales sobre el equilibrio de fuerzas en interacción. No se reverencian, desde este punto de vista, ni a dioses ni a los procesos naturales, sino al equilibrio

⁵² Albelda, José y Saborit, José (1997): pp. 60 y 61.

⁵³ Roger, Alain (2007): pp. 167-171.

⁵⁴ Margulis, Lynn (2003): *Una revolución en la evolución. Escritos seleccionados*, Valencia, Universitat de València, p. 229.

⁵⁵ Y tampoco lo es en el mito cosmogónico según Félix Duque, pues los mitos son *tautegóricos*, no alegóricos. “No puede sustituirse el Sol kepleriano por Marduk, porque no son denominaciones distintas de una misma cosa”. En: Duque, Félix (1986): pp. 123.

⁵⁶ Guattari, Félix (1996): *Las tres ecologías*, Pre-textos, (1ª ed. francés 1989), pp. 74-75.

encontrado y al orden que permanece; y al mismo tiempo se muestra el miedo a lo intocable, a lo que no se puede penetrar teóricamente. “Así, el Todo orgánico, expresa, en los niveles cósmico, político y económico, una realización técnica determinada: un modo humano de ser-con la naturaleza”. Por tanto, en el estadio natural orgánico no hay religión natural y diferencia entre lo natural y lo sobrenatural, tan sólo orden, desorden; fértil, no fértil...⁵⁷ Esta también puede ser una propuesta para la creación de nuevos mitos, para la creencia en una (Madre) Tierra como aquello que aún no se comprende pero que, con el mito, se celebra la posibilidad de un equilibrio que trata de explicar un orden en el que el ser humano encuadra sus condiciones de vida.

Otra forma de sacralización que Albelda propone es la de la disolución del yo en la globalidad. En relación al Zen, se señala que no se trata de una divinidad concreta y que la práctica zen busca el vaciamiento del ser humano, el olvido para su fusión con el todo. “Esta fina sensibilidad que aprecia y valora para el poema los dramas y la belleza más imperceptible de la Naturaleza, todo aquello que requiere rebajarse al nivel de lo pequeño y permanecer contemplando largamente para comprender todo su sentido, resulta cercana a la actitud que recobrarán desde el arte Richard Long, Hamish Fulton, Nils-Udo o Andy Goldsworthy (...)”⁵⁸ Rosset, por otro lado, critica esta visión⁵⁹ al tiempo que su postura materialista es también criticada por el propio Albelda. Al materialismo se le critica una supuesta idea de dominación que, si no se da por Dios, se da en nombre del azar. Esto supuestamente ocurre al ver a la naturaleza desacralizada, despojada y abandonada a ser sólo física y utilitaria. Sin embargo, en este texto se defiende que las visiones materialistas, desacralizantes, pueden también ofrecer formas de integración con la “naturaleza”. Así, por ejemplo, Rosset propone su acercamiento a la naturaleza, a lo que existe, a partir del olvido de lo aprendido pero no para llegar a la esencia, sino que “se limita a olvidar lo aprendido, sin que se obtenga y ni siquiera se busque una visión pura del objeto habitualmente percibido a través de la red de relaciones utilitarias o intelectuales”. No se trata de buscar una realidad trascendente, sino de abandonar lo familiar por lo insólito. Artificio y naturaleza se confunden hasta ser lo mismo en un mundo de azar y contingencia. En este mundo, la angustia se desvanece, lo trágico se asume, pero es tranquilizador. El contacto con la realidad se produce más que nunca, con

⁵⁷ Duque, Félix (1986): pp. 60, 61 y 109-123.

⁵⁸ Albelda, José y Saborit, José (1997): p. 66.

⁵⁹ La crítica que hace Rosset reside en que generalmente este vaciamiento se convierte en un “acceso místico a la esencia del ser, una especie de contacto inmediato con una intimidad de lo real confusamente representado como la verdad del ser”. En: Rosset, Clément (1974): pp. 51 y 52.

una realidad que no es sino fáctica. Y la aceptación de la no-causalidad, nos libera, dice Rosset, y nos hace felices, y la felicidad, humildes.⁶⁰ Ciertamente, esta idea desprende un optimismo exaltado ante la aceptación de una realidad caótica.

Otra visión integradora en la que está latente el mito naturalista se encuentra en la Hipótesis Gaia. Sin embargo, Margulis se ha preocupado por desmentir algunas ideas como la creencia en Gaia como una madre nutricia, al tiempo que ha señalado que no se trata de una deidad. Opina, eso sí, que la ciencia no se encuentra separada de la religión o lo mágico y presenta esta hipótesis como una visión optimista frente al desencanto actual de la sociedad, en la que logos y mito se reencuentran.⁶¹ Margulis también ha querido desmentir la idea de que Gaia sea un organismo: “Rechazamos la analogía de que Gaia es un organismo individual, principalmente porque no hay ningún organismo que se nutra de sus propios residuos ni que recicle por sí mismo su propio alimento. Es mucho más apropiado decir que Gaia es un sistema interactivo cuyos componentes son seres vivos”.⁶² Así que Gaia ni es Madre, ni es un sujeto, sino que Gaia es un sistema en el que los organismos interactúan. Y todo, absolutamente todo, forma parte de Gaia, y todo tiende a regularse en Gaia para que la Vida sea posible. La Hipótesis Gaia sería una teoría holística. Ahora bien, no es un mito, pues explica cómo es el mundo, cómo funciona, y encuentra orden, pero no crea un orden, una explicación moral para tratar de buscar formas de equilibrio entre el ser humano y el entorno: la Vida de Gaia permanecerá siempre y, si para ello tenemos que perecer, así será.⁶³

Siguiendo la argumentación de Rosset, la idea de una Naturaleza divinizada, de aquello que no debe de ser alterado, el origen, la Madre, supondría un choque frontal con el artificio porque, inevitablemente, la altera, la modifica. La idea de naturaleza surge para Rosset por el deseo –deseo causal que origina la angustia religiosa– y es posible debido a la costumbre y el hábito que se generan a partir de la repetición de la que el mito se encarga. Entonces, el mito “(...) es una instancia que no se confunde ya con la repetición, sino que representa un principio original a partir del cual solamente se considera que la repetición ha comenzado a repetir. (...) La idea de naturaleza parece, por consiguiente,

⁶⁰ Rosset, Clément (1974): pp. 54 y 313-317.

⁶¹ Sin embargo, no es posible el reencuentro de lo que nunca se ha separado, pues mito y logos siempre van juntos; incluso la Racionalidad es un mito. Cada sociedad se construye en torno a mitos, a explicaciones y ordenaciones del mundo.

⁶² Margulis, Lynn (2003): p. 229.

⁶³ En el próximo apartado podrá verse lo que esta hipótesis puede suponer con respecto a nuestra relación con el entorno.

una expresión muy general del pensamiento mítico: designa en todos los casos, esa instancia primitiva a partir de la cual se considera que la existencia actual se construye por vía de repetición (y de degradación, sobre todo, por la aparición en escena del artificio.)”.⁶⁴ El mito, para Rosset, entendido como el establecimiento de un orden que es ficticio pero que la sociedad parece necesitar, para imaginar que su entorno es tranquilizador, no hace sino sacralizar, por medio de la repetición, creando así un marco de pensamiento religioso en el que hay orden, causas, fines, esencias, orígenes... que hace que nos alejemos de lo real, de lo fáctico, del azar. Y el mito señala aquello que *siempre* ha sido así. Para Rosset, en este sentido, el mito es religioso. Sin embargo, y siguiendo a Duque y su explicación de los mitos cosmogónicos, éstos hablarían de la creación de una relación ordenada, equilibrada, entre nosotros y el entorno, del equilibrio de fuerzas. Como ya se ha señalado anteriormente, el pasado mítico estaría siempre en el momento presente dotándolo de sentido, funcionando una explicación racional del equilibrio de fuerzas en interacción, como expresión de “un modo humano de ser-con la naturaleza”.⁶⁵

Estas dos interpretaciones de los mitos no se oponen, sino que se complementan. El mito, que surge como una forma “racional” de celebrar el orden establecido y que permanece, se repite constantemente, para festejar que el orden pervive. Pero este mito, que forma parte del entramado cultural, acaba escondiendo a la técnica, cómo ese orden surgió y *naturaliza*, presentando como “dado” a una forma de relación entre el ser humano y el entorno. Por tanto, y Duque también lo señala, la repetición cultural de los mitos los *naturaliza*, haciendo desaparecer el proceso de invención y, así, mostrarse como inmutables, creando orígenes míticos, por ejemplo, en la Razón o la Ciencia.⁶⁶

El mito (nuevos mitos), como forma de conocimiento y ordenación del ser humano en el espacio, podría servir para que las relaciones en y con el espacio *natural* se realizasen reflexivamente. La complicación puede aparecer con la añoranza de lo pasado y la culpabilidad, es decir, cuando el prejuicio naturalista cobra entidad y la supuesta armonía natural constantemente parece ser trastocada, la naturaleza, siempre contrariada. Y esto ocurriría, según algunos autores, por la idea de Naturaleza heredada del Romanticismo,

⁶⁴ Rosset, Clément (1974): pp. 32-34.

⁶⁵ Duque, Félix (1986): pp. 109-123.

⁶⁶ Duque, Félix (1986): p. 27.

un mito que se quiere oponer al mecanicista.⁶⁷ Frente a la Religión y al Racionalismo, se presenta ahora a la Naturaleza, mismo Dios con distintos rostros.⁶⁸

Carmen Gracia señala la necesidad de reencanto de la naturaleza para sentir que aún estamos vivos y poner fin al desencanto de la sociedad actual. Este desencanto lo pone en relación con la desconexión del ser humano con el entorno, derivado de una mirada dualista del mundo y del efecto negativo del racionalismo, materialismo y cientifismo.⁶⁹ La creación de nuevos mitos parece aquí necesaria. Sería conveniente, sin embargo, desarrollar algunos aspectos aquí nombrados. En primer lugar, no parece que estemos hoy desconectados del entorno, sino que, siguiendo a Félix Duque, estamos más vinculados a él que nunca (en tanto que surge de las interpretaciones técnicas que de él hacemos), y es que, aunque lo quisiéramos, separarse de él sería imposible.⁷⁰ Existe una relación necesaria entre el ser humano y la naturaleza, por tanto, los problemas de hoy no pueden venir marcados por una desconexión, quizás, más bien, por la creencia o sensación de estar desconectados y por el olvido cotidiano de la importancia que ésta tiene para nosotros a diferentes niveles. Un dualismo que surge en la Antigüedad y que se ha ido endureciendo con el tiempo, un dualismo exaltado por la Modernidad,⁷¹ y que, en la práctica, ha llevado a la sensación de que no necesitamos de la naturaleza más que sus recursos “aprovechables”. Más allá de esto, la cuestión del desencanto, la pérdida de referentes, se enmarca dentro de un contexto más amplio: las nuevas formas de habitar y transitar el mundo que cambian constantemente las formas de pensarlo y de pensarnos, de relacionarnos con él y entre nosotros.

En segundo lugar, cabe señalar que el materialismo de Rosset ve precisamente en los mitos o, más bien, en la idea de naturaleza (como origen, orden, principio...), la causa de la infelicidad. Los materialistas (desde Lucrecio a Nietzsche) son los únicos que realmente no mantienen posiciones dualistas con respecto al mundo, en tanto que todo lo que existe se explica en lo fáctico, en el azar. En definitiva, en un mundo naturalista, “se trata, en suma, de acomodar al hombre en el seno de un mundo que le es tan ajeno (...)

⁶⁷ Esta herencia del Romanticismo se ha comentado en el anterior apartado basándonos en dos autores: Maderuelo, Javier (1996b): p. 14 y Marchán Fiz, Simón (2006): p. 17.

⁶⁸ Rosset, Clément (1974): pp. 45-47.

⁶⁹ Gracia, Carmen (2008): “El reencantamiento de la naturaleza: una aproximación al Eco-Arte”, *CBN. La revista de Estética y Arte Contemporáneo*, 0, p. 49.

⁷⁰ Duque, Félix (1986): pp. 60 y 304.

⁷¹ Sobre el pensamiento dual en Occidente, su aparición y desarrollo (un mundo mecanicista y un ser humano emancipado), se puede ver una breve pero clara aproximación en: Herrero, Yayo (2013): 283-286 y Herrero, Yayo (2016): p. 3.

hacerle reconocer como “suya” una ausencia de todo entorno definible, acostumbrarle paulatinamente a la idea de artificio, haciéndole renunciar progresivamente a un conjunto de representaciones naturalistas cuya ausencia de respuesta en la realidad no ha dejado de conducir a la desadaptación y a la angustia”, mientras que en un mundo *artificialista* “el reconocimiento del artificio implica una asunción de lo trágico, pero esta asunción implica, por su parte, la serenidad y la alegría.”⁷²

El mundo se hace inhabitable. Sin embargo, cabría preguntarse, al hilo de las argumentaciones de Rosset, sobre la constante crítica a lo material, a lo cultural, a la sociedad en la que se vive porque agrede a lo natural que la precede y el repetido *mea culpa*. La cuestión parece más bien residir en replantearse cómo se quiere vivir en este mundo *caótico*, cómo buscar equilibrios con el mismo. La apuesta de Rosset, en cualquier caso, no entra en este punto de reflexión, porque podríamos “desdivinizar” el mundo, pero toda cultura tiende a crear nuevos mitos sobre los que asentarse, en tanto que establece nuevos órdenes buscando equilibrios para la vida. Ahora bien, quizás reconocer el mito como una construcción cultural que puede ser revisada permita relativizar el carácter sacro de su discurso, pudiendo plantear nuevos órdenes, nuevas posibilidades para la vida desde reflexiones que se centren en el momento presente.

Nos encontramos en un momento de crisis, queremos cambios, proponemos cambios. Sin embargo, no todos apuntan en la misma dirección. Según Gloria Moure “nos demostramos incapaces de asumir la libertad hasta sus últimas consecuencias y comenzamos a ahogarnos en la conjura de los necios, bien sea arrojándonos en brazos de la frivolidad más diletante o cobijándonos en el falso regazo de los reaccionarismos más recalitrantes (políticos o religiosos, de derechas o de izquierdas)”.⁷³

Desde otras perspectivas, como se ha visto con Albelda y Saborit, la naturaleza parece necesitar recobrar su sacralización y, para ello, parece que la sociedad tienda a volver la mirada hacia culturas primitivas con creencias espirituales. Ahora bien, es importante señalar que, si la referencia se hace a culturas primitivas y visiones animistas del mundo, su espiritualidad también era una forma de ordenar el mundo (como en cualquier cultura). También es importante matizar que la división entre espiritual y material es una visión con raíces en el mundo clásico y cristiano. Quizás, donde vemos “alma”, espiritualidad,

⁷² Rosset, Clément (1974): pp. 35 y 36.

⁷³ Moure, Gloria (1996): “El natural como bucle; a propósito de Richard Long”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Huesca...* p. 111.

pensamiento irracional o mágico, lo hacemos debido a nuestra visión dualista del mundo que se originó posteriormente. En cualquier caso, los mitos antiguos, como se ha estado viendo, creaban un ordenamiento del mundo más equilibrado, mientras que, actualmente, numerosas críticas emergen frente a una sociedad que parece haberse puesto a trabajar para la muerte de sí misma, y a todos los niveles, a partir de unos mitos que, desde ya hace décadas, vienen cuestionándose.

Guattari, por su parte, argumenta en *Las tres ecologías* a favor de propuestas relacionadas con el momento presente: una transformación que ha denominado *ecosófica* y que abarca el ámbito social, mental y medioambiental conjuntamente:

En todas partes y en todas las épocas, el arte y la religión han sido el refugio de las cartografías existenciales basadas en una asunción de ciertas rupturas de sentido «existencializantes». Pero la época contemporánea, al exacerbar la producción de bienes materiales e inmateriales, en detrimento de la consistencia de los Territorios existenciales individuales y de grupo, ha engendrado un inmenso vacío en la subjetividad, que tiende a devenir cada vez más absurda y sin recurso. No sólo no se constata relación de causa a efecto entre el crecimiento de los recursos técnico-científicos y el desarrollo de los progresos sociales y culturales, sino que parece evidente que asistimos a una degradación irreversible de los operadores tradicionales de regulación social.⁷⁴

Sin embargo, explica este filósofo, los retornos arcaizantes son planteados hoy tanto por las clases dirigentes como por parte de la población (jerarquía, devoción religiosa, segregación...). A esto añade que, en muchos casos, el totemismo y el animismo provocan el repliegue de la sociedad sobre sí misma, dejando en manos de otros las transformaciones sociales. Por ello, parece necesario el fin del control social por medio de mecanismos religiosos y rituales, para pasar a responsabilizarse de la subjetividad, lo social y lo medioambiental, con el objetivo de crear nuevos sistemas de valorización.

Así pues, creo que una ecosofía de nuevo tipo, a la vez práctica y especulativa, ético-política y estética, debe sustituir a las antiguas formas de compromiso religioso, político, asociativo... No será ni una disciplina de repliegue sobre la interioridad, ni una simple renovación de las antiguas formas de «militantismo». Se tratará más bien de un movimiento de múltiples facetas que instaura instancias y dispositivos a la vez analíticos y productores de subjetividad. Subjetividad tanto individual como colectiva, que desborda por todas partes las circunscripciones individuadas, «acunadas», cerradas sobre

⁷⁴ Guattari, Félix (1996): p. 40.

identificaciones y que se abre en todas direcciones hacia el socius, pero también hacia Filum maquínicos, universos de referencia técnico-científicos, mundos estéticos, e igualmente hacia nuevas aprehensiones «prepersonales» del tiempo, del cuerpo, del sexo... Subjetividad de la resingularización capaz de encajar directamente el choque con la finitud bajo la especie del deseo, del dolor, de la muerte... ¡Todo un rumor me dice que ya nada de eso es evidente! Por todas partes se imponen algo así como corazas neurolépticas para huir precisamente de toda singularidad intrusiva. ¡Una vez más, habrá que invocar la Historia! Al menos para explicar que existe el riesgo de que ya no haya historia humana si no se produce una radical recuperación del control de la humanidad por sí misma.⁷⁵

Un nuevo marco de pensamiento, para el individuo y la sociedad, parece requisito imprescindible ¿Pero por qué construir nuevos mitos? Porque, más allá de que supongan una ordenación del mundo para el encuentro de un equilibrio de fuerzas, y de que esta ordenación sea criticada por Rosset porque acaba sacralizándose y alejándonos de lo fáctico, porque, aunque pertenezca al ámbito del deseo, cada momento histórico ha creado sus propios mitos (que se mueven entre lo racional y lo irracional, como toda forma de conocimiento) sobre los que asentarse. La pregunta no es por qué crearlos o por qué no, ya que estos siempre acaban tomando presencia.

El problema de los mitos reside, siguiendo la interpretación de Rosset, en que a través de éstos se establece una verdad construida sobre los orígenes y funcionamiento del mundo, que no deja atender a los procesos de cambio, a las realidades múltiples que se entrelazan, ofreciendo una visión unívoca de la existencia. Pero el desequilibrio, la tendencia al desorden, al cambio, son constantes, y si el mito se repite culturalmente sin atender a los procesos de cambio, nuevamente el mito fracasará. Por ello, nuevos mitos surgen en épocas de desequilibrio, cuando ha sido necesaria la invención para la búsqueda de nuevos equilibrios. Ahora bien, aferrados a un mito, en el paso de un estadio a otro, hasta que no aparece el nuevo mito, la sociedad se resiente, entra en crisis, el mito construido a través de la cultura se desmorona a la espera de uno nuevo (que encubrirá los procesos del cambio). El mito debe de ser reconocido como lo que es: explicaciones de órdenes, de equilibrios conseguidos. Por ello, como toda construcción cultural, éstos deben de revisarse, retirándoles la capa de misticismo con los que se les envuelve, cuando parece que nuevos desequilibrios cobran presencia.

⁷⁵ Guattari, Félix (1996): pp. 60, 70, 76 y 77.

Y más allá de los nuevos mitos y sacralizaciones que reemplazarán a los antiguos, más allá de esas nuevas formas de ordenamiento del mundo para la búsqueda de nuevos equilibrios que permitan una vida mejor y un espacio más habitable, surgen también discursos que apuntan a nuevas prácticas políticas necesarias en un contexto actual en el que el poder se inmiscuye en todos los recovecos de la vida. Se propone, frente a los significados culturalmente establecidos, la resignificación constante. Las personas deben de situarse en la resistencia: en el acto de resistir para crear nuevos significados constantemente. El mundo despojado del significado no permite ser vivido, todo adquiere significados, pero la cuestión es que éstos no se transformen en inamovibles, en mitos, sino que constantemente el mito, el significado, vuelva a desterritorializarse y a generar nuevos espacios para la significación. Hay que tener en cuenta que, tal y como señalan Toni Negri y Michael Hardt partiendo de los textos de Michel Foucault, el poder hoy se inmiscuye en la propia subjetividad al tiempo que tiene la capacidad de transformar toda oposición y hacerla suya.⁷⁶ Por lo tanto, lo único que nos queda es el deslizamiento constante “fuera” de los ámbitos del poder. Todo lo que se surge por oposición acaba siendo incluido en un sistema de poder contra el que originalmente se había posicionado. Por ello, el significado, la resistencia, incluso los mitos, no pueden permanecer estáticos, sino que tienen que estar en un continuo devenir. Un objetivo común puede ser una vida mejor para todos, y esto incluye al medio ambiente. Pero los peligros de nuevos mitos en torno a una supuesta vuelta a la naturaleza, a una reconexión con la misma, a su protección... es que en su estatismo sean reabsorbidos por el sistema para deformarlos, pues el sistema está siempre conquistando nuevos mercados potenciales y crea nuevos estereotipos, también, de la naturaleza, aumentando la venta de material para ir a la “naturaleza”, creando espacios verdes en base a una imagen construida de cómo *es* lo natural (la naturaleza parece hoy que sólo sea verde), difundiendo la necesidad de ir a visitar nuestro entorno y acabando este convertido en un basurero... y, mientras tanto, los intereses del mercado volverán a estar cubiertos, satisfechos... por ello, nuevos mitos surgen, pero su significado, su puesta en práctica desde los ámbitos del poder, puede

⁷⁶ “El poder se ejerce ahora a través de maquinarias que organizan directamente los cerebros (en los sistemas de comunicación, las redes de información, etcétera) y los cuerpos (en los sistemas de asistencia social, las actividades controladas, etcétera) con el propósito de llevarlos hacia un estado autónomo de alienación, de enajenación del sentido de la vida y del deseo de creatividad”. En: Hardt, Michael y Negri, Toni: (2002) *Imperio*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós (1ª ed. inglés 2000), p. 38.

pervertir los significados originales del mito creado, y de ahí surge la necesidad de la desterritorialización y la resignificación como práctica política.⁷⁷

1.2. Dominio y ecologismo

Si entendemos la naturaleza como nuestro entorno, reconoceremos que, desde *siempre* (al menos, desde la caza) lo que se establece es una relación técnica con la misma y que las transformaciones culturales y naturales van de la mano.⁷⁸ Por tanto, aunque lo queramos ver como un espacio diferenciado, no es sino parte de nuestra interacción con él, física y mental. En verdad, todo estaba fusionado hasta que apareció el artificio y, por oposición a este, se nombró a lo demás.

El problema en la idea de dominio de algo que se presenta como distinto y enfrentado al ser humano, surge posiblemente al querer ignorar la interrelación permanente del ser humano con la “naturaleza”. En la Antigüedad, aunque ya situada en un estadio inferior al de las verdaderas esencias, la naturaleza, el entorno, se valoraba en tanto que era el reflejo de las mismas y, por ello, nuestros artificios debían de imitarla. Sin embargo, la relación técnica con el mismo hace que se diferencie entre lo que algo *parece* y lo que *es*, su utilidad. Por un lado, es apariencia y falsedad, por otro lado, debemos imitarla porque es copia de las esencias que muchos no alcanzan a vislumbrar.

Siguiendo el esquema general propuesto por Félix Duque puede decirse que es con la llegada del Cristianismo cuando una mayor desconexión tiene lugar en la subjetividad de las personas: el mundo material se menosprecia, no interesa para la reflexión filosófica o religiosa. Todo en el mundo se hace en función de Dios: el ser humano está subordinado a él y la naturaleza es ofrecida por Dios para que el ser humano la ponga a su servicio. Las esencias de las cosas son su naturaleza y estas participan del reino de Dios.⁷⁹

La idea de dominación de la naturaleza no surge abruptamente en la Modernidad sino que responde a un pensamiento dicotómico que rechaza cada vez más la relación inevitable

⁷⁷ En su sentido amplio, sin embargo, tampoco el nomadismo y la desterritorialización están exentos de peligro. Miwon Kwon advierte de la posible repetición en ellos de la ideología del *freedom choice* y de su condición de privilegio. En: Kwon, Miwon (2002): *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge and London, Massachusetts Institute of Technology, pp. 165 y 166.

⁷⁸ La naturaleza como entorno surge a partir del ser humano y la necesidad de invención técnica. Pues antes de la caza, todo era uno, pero con ella, el hombre se escinde mentalmente de lo que le rodea, se siente enfrentado. Sin embargo, están interrelacionados. En: Duque, Félix (1986): p. 187.

⁷⁹ Todo este recorrido se puede ver en: Duque, Félix (1986): pp. 158-173.

del ser humano con lo que le rodea y la necesidad del mismo más allá de su consideración de recurso o desecho. Partiendo del pensamiento clásico recogido por el judeo-cristianismo, la religión continuó difundiendo una división del mundo entre lo natural y lo sobrenatural, en la que lo primero queda desatendido en beneficio de la Metafísica, lo que no está en este mundo. Es más, lo que nos rodea, podemos ponerlo a nuestro servicio, esto no contraria a la divinidad. Pero, en cualquier caso, ¿cuándo hemos dejado de poner el mundo a nuestro servicio? O mejor, ¿cuándo hemos dejado de transformar el entorno y, al mismo tiempo, a nosotros mismos? Duque advierte que el ser humano ni utiliza ni se adapta al medio, sino que “se *transforma* a sí mismo al transformar su medio, su circunstancia, porque orteguianamente hablando- si no las salvas a ellas no se salva él mismo”.⁸⁰ Desde siempre, pidiendo mayor o menor permiso a las diversas deidades, nuestro ser-estar en el mundo ha ido de la mano del habitar, del crear espacios para nuestra supervivencia.⁸¹ Las construcciones neolíticas juzgadas hoy tampoco, según Tonia Raquejo, cumplirían el código ecológico porque introducen elementos extraños al paisaje.⁸² La emergencia de la crítica actual debe de ponerse en relación con unos avances técnicos cada vez más veloces que dejan, por tanto, una huella más rápida y de mayor impacto a distintos niveles sobre el espacio que habitamos. Una mayor capacidad de modificar la Tierra se ha puesto en evidencia y ya desde hace algunas décadas parece altamente preocupante.⁸³

Con la Modernidad el ser humano se siente libre en tanto que su espíritu (*res cogitans*), separado del cuerpo, de lo material (*res extensa*), no está atado a este mundo, pero esto no es una novedad, sino que recoge toda una tradición del pensamiento platónico y

⁸⁰ Duque, Félix (1986): p. 24.

⁸¹ Ser hombre, nos dice Félix Duque en los comentarios a *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum* de Heidegger, significa habitar, existiendo un claro parentesco entre habitar, cuidar, construir... En: Heidegger, Martin (2003): *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. Ohrkizunak arteari, plastikari eta espaziorai buruz / Die Kunst und der Raum. El arte y el espacio. Artea eta espazioa*, (1ª eds. alemán 1966 y 1969), Pamplona, Universidad Pública de Navarra, p. 106.

⁸² Hernando Carrasco, Javier (2003): “Entrevista con Tonia Raquejo”, *Territorio público*, 1, p. 11.

⁸³ Albelda considera que el modelo de intervención no ha cambiado desde los inicios del pensamiento occidental y que “sólo ha variado la velocidad de transformación y la tecnología con la que se interviene”. En: Albelda, José y Saborit (1997): pp. 85 y 86. Sin embargo, en el epígrafe dedicado al “Land Art” critica severamente las intervenciones norteamericanas en las que ve una naturaleza sin carga metafísica, como pura materialidad, desde una mirada antropocéntrica. También Kai N. Lee reflexiona sobre la capacidad que, en el contexto de globalización, hemos desarrollado para modificar el entorno, sin obviar que dichos procesos globales están en relación con lo que sucede a nivel local. En cualquier caso, las grandes transformaciones de los últimos siglos no suponen un cambio en nuestra dependencia con respecto al espacio que habitamos. En: Lee, Kai N. (2013): *Humans in the landscape: an introduction to environmental studies*, New York, W. W. Norton & Company, Inc., pp. 3-7.

cristiano. Sobre Descartes caen todas las acusaciones,⁸⁴ pues otorga al individuo la libertad de decisión y actuación y, a continuación señala que, tras la creación divina, hay mecanismos en el mundo, por lo que éste se puede estudiar. Ahora bien ¿es la libertad, la posibilidad de decisión la que supone inevitablemente la destrucción del entorno *habitable*? Más bien el problema del ser humano en Descartes es que se cree libre, desgajado y por encima de todo, a lo que suma la supuesta posibilidad de un conocimiento “puro”, objetivo, como si en la realidad que observamos nuestra subjetividad no desempeñara rol alguno, a lo que se añade también la división del conocimiento, situando a la ciencia como aproximación racional y objetiva que proporciona un conocimiento absoluto de la realidad y dejando al margen otras formas de conocimiento.⁸⁵ El Racionalismo, ciertamente, ha continuado con esta idea de un mundo dividido: ahora entre la cultura y la naturaleza. Y el hombre, sin religión, también actúa según dicta la Razón, una razón y una naturaleza enmarcadas en la lógica capitalista dentro de la que se establecen constantemente las reglas del juego y por la que todo pasa a ser cuestión de posesión y precio de un ser humano que se cree independiente. “Los estigmas con los que nacieron las modernas categorías de razón y de naturaleza son precisamente los que las hicieron ser funcionales con el capitalismo. [...] La naturaleza, al entrar en la lógica del *dominio*, se transformó en un objeto de posesión, en un objeto de conquista, susceptible de ser usado, violentado y mercantilizado”.⁸⁶ Sin embargo, que el ser humano haya utilizado su libertad para el dominio sin reparos de lo que le rodea sin atender a las consecuencias no significa la necesidad del retorno de las divinidades, sino de aprender a ser libres y a apreciar y entender la importancia y relación inevitable con lo que nos rodea y, por supuesto, hacerlo pensando no solo en términos económicos, al menos no como lo

⁸⁴ Una excepción sería la de Alain Roger, que cree que las lecturas que se han hecho de Descartes y Galileo han sido deshonestas al presentarles como aquellos culpables de los excesos de la dominación tecnológica. Sin embargo, Roger no ve en ellos a imperialistas científicos, sino la propuesta de formas de dominio para aliviar el sufrimiento. En: Roger, Alain (2007): pp. 155- 162 También es de sumo interés el artículo de Fernando Álvarez-Uría en el que señala que la desaparición de lo sobrenatural a favor de un mundo susceptible (más susceptible aún, podríamos decir) de análisis y dominio desde la razón científica y técnica no se dio ni con Descartes ni en el contexto del calvinismo, ideas ya impugnadas por Henry Charles Lea, Max Weber y Michel Foucault, sino que fue la Inquisición la primera en deshacerse del demonio al ver, antes que el propio Descartes, que éste incapacita al tribunal para juzgar. Si el despliegue científico tuvo lugar en el norte de Europa fue porque en el sur se reprimió esta nueva mirada sobre el mundo por parte de Iglesia y Monarquía al resultar incompatible y deslegitimadora de las conquistas que se estaban realizando en lo que llamaban el Nuevo Mundo. En: Álvarez-Uría, Fernando, “El historiador y el inquisidor. Ciencia, brujería y naturaleza en la génesis de la modernidad”, en: *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 15, 1993, pp. 43-60.

⁸⁵ Novo, María (2002): “Ecoarte: hacia un mestizaje de saberes” y Mayer, Michela (2002): “Reglas y creatividad en la Ciencia y en el Arte”, en: Novo, María (dir.), *Ciencia...* pp. 52 y 53 y p. 78.

⁸⁶ Álvarez-Uría, Fernando (1993): pp. 59 y 60.

hace la economía actual ya que, centrada solo en aquello cuyo valor pueda expresarse en moneda, aquello que sea algo apropiable y aquello que sea “productible” (mercancía), ha expulsado “la complejidad de la regeneración natural y todos los trabajos humanos que no formaban parte de la esfera mercantil, que pasaron a ser invisibles”.⁸⁷

Lo que en este texto se propone, en oposición a la necesidad del sometimiento, es una apuesta por la reflexión sobre nuestra forma de estar-en-el-mundo. Entre la sociedad, la técnica y la naturaleza, entretejidas, hay que conseguir un equilibrio y, para ello, el ser humano quizás debería de reorientar su objeto de conocimiento, no hacia el descubrimiento de unas verdades trascendentes, sino de este mundo y tomar conciencia del mismo tal cual, no por medio de ideas sobre el orden de lo divino. Y este mundo se desvelará complejo y con numerosas posibilidades. La libertad de poder elegir cómo queremos vivir en él, de conseguir hacerlo un espacio habitable, ahí reside el reto. Nuestro propio bienestar depende, está en relación con la naturaleza, con lo que acontece a nuestro alrededor. También es importante recordar la lectura de los mitos cosmogónicos de Félix Duque, en la que el mito, como se ha visto anteriormente, no es religioso y no sacraliza a la naturaleza, sino que habla del equilibrio encontrado en un mundo en el que lo que hay es, no lo natural y sobrenatural, sino el orden y el desorden, lo que es fértil y lo que no.⁸⁸ Retirar el velo que cubre a la naturaleza, su terrible desencanto, no sólo no tiene porqué servir para su explotación, entendiéndola exclusivamente como fuente de recursos o desecho, sino que, una transformación de la sociedad a todos los niveles, cambiando el sistema de valores (hoy en relación con los beneficios económicos y las relaciones de poder), permitiría, una vez descubierta la naturaleza tras su fantasma, poder acercarse a ella y apreciarla por lo que es, por lo que nos une a ella, en tanto que todo es parte de lo mismo. “El hombre se honra (y se salva) a sí mismo cuando honra a la naturaleza como siendo, a la vez, lo otro y lo mismo de sí mismo: lo diferente de sí. (...) El valor de suyo que las cosas tienen no es un valor participado, o concedido, por Nadie. Es el valor presente en el circuito de equilibrio dinámico entre pulsiones naturales interiores y sociales y recursos naturales exteriores”.⁸⁹

Ante los problemas actuales en relación al espacio que habitamos convendría ser conscientes de nuestra interdependencia y no someterlo en el acto de transformación sin

⁸⁷ Herrero, Yayo (2013): p. 293.

⁸⁸ Duque, Félix (1986): pp. 109 -123.

⁸⁹ Duque, Félix (1986): p. 48.

reflexionar antes sobre las consecuencias, en todos los ámbitos (ecológico, estético, referencial...) que esto trae consigo. Hacer del mundo un lugar habitable no significa tensarlo hasta tornarlo en inhabitable, límite que parece que no queremos reconocer. Se puede abrir, se ha de abrir, se ha de habitar, pero siendo sabedores de las limitaciones y las relaciones de interdependencia existentes, de “la incompatibilidad esencial que existe entre un planeta físicamente limitado y una forma de organización socioeconómica basada en la expansión continuada de la producción y el consumo”.⁹⁰

Ante la situación de crisis, que no es sólo ecológica, sino a todos los niveles de la vida, algunos proponen un Regreso, pero éste es siempre insatisfactorio, porque la naturaleza está en perpetuo cambio. Otro Regreso posible sería el de las creencias religiosas o mitológicas en torno a la Naturaleza y que está muy en relación a la idea romántica de naturaleza que hoy manejamos. Por otro lado, encontramos aquellas propuestas que depositan su confianza en el Progreso, considerando a la cultura nuevamente escindida, separada de la naturaleza. Sin embargo, el problema principal no parece residir ni en el dominio de la naturaleza sobre la cultura, ni a la inversa, pues este enfoque se basa en una concepción obstinada y prolongada en el tiempo en el que se enfrentan como ámbitos irreconciliables la cultura y la naturaleza. La cuestión central residiría más bien en la necesidad de establecer nuevas formas de relación entre extremos de lo que en definitiva no es sino la misma cosa.⁹¹ Y, sobre todo, nuevas formas de relación que reconozcan la interdependencia y los límites.

Félix Duque plantea que, como en otros momentos de la historia, la situación de desequilibrio actual será finalmente transformada, regulada por un grupo de inventores que saldrán, en el caso del siglo XXI, del ámbito de las ciencias y la tecnología para buscar una nueva forma de colaboración en el momento en que la situación se agrave hasta el extremo de ser insostenible, pues no puede seguir considerándose al medio ambiente como desecho.⁹² Otros investigadores añaden a la ciencia (ciencia no basada en los presupuestos de la Modernidad) otra forma de conocimiento del mundo: el arte,

⁹⁰ Herrero, Yayo (2011): “Golpe de estado en la biosfera: los ecosistemas al servicio del capital”, *Investigaciones Feministas*, Vol. 2, p. 218.

⁹¹ Duque, Félix (1986): pp. 16 y 17. Aquí se lee, por ejemplo: ““Así, “artificio” y “naturaleza” no son sino los extremos –variables en función según los estratos- de una historia: la historia de ese “abrir espacios” que es la Técnica”.

⁹² Duque, Félix (1986): pp. 35-37

viendo en la colaboración entre estos dos espacios las posibilidades del cambio.⁹³ Experta y pensadora de referencia en el ámbito de la economía ecológica y de la economía feminista, Yayo Herrero explica de forma magistral el funcionamiento de la economía hegemónica, neoclásica, en la que solo tiene valor aquello a lo que se le puede poner un precio, quedando por lo tanto excluido todo lo relacionado con la ecoddependencia y la interdependencia. Herrero focaliza la atención en la relación entre la economía y el sostenimiento físico de la vida (los procesos naturales y de interdependencia). Como especialista reconoce que la salida ante esta situación insostenible, en tanto que los límites físicos son reales y estamos cerca de alcanzarlos, es posible. De hecho, señala dos caminos: uno negativo en el que se sigue explotando el planeta, reduciendo cada vez más sus recursos y repartiéndolos cada vez entre menos personas, agudizándose así las diferencias entre ricos y pobres que precisamente este sistema promueve (para que unos crezcan otros han de decrecer), y otro positivo que consiste en replantearnos cómo vivir siendo conscientes de las dependencias y los límites y buscando una vida digna para todos.⁹⁴

Nuestro modelo económico, al amparo del paradigma económico neoclásico, ha sido capaz de generar un enorme desarrollo industrial y abundancia de mercancías, pero lo ha hecho costa de poner en peligro el futuro de la humanidad y de generar situaciones de miseria en gran parte del planeta.

[...] La humanidad va a tener que adaptarse en cualquier caso a vivir extrayendo menos de la Tierra, plegándose a lo que su producción cíclica puede dar y generando menos residuos. Esta adaptación puede producirse por la vía de la pelea feroz por el uso de los recursos decrecientes o mediante un proceso de reajuste decidido y anticipado con criterios de equidad.⁹⁵

Yayo Herrero incide, viniendo del ámbito científico, en la necesidad imperiosa de poner límites, de cambiar el lugar del valor y hacer partícipes a la justicia y la sostenibilidad.⁹⁶ Probablemente la solución sí que parece venir de la mano, al menos en parte, de estos

⁹³ Novo, María (dir.) (2002). El discurso general de este libro se centra en desmentir el mundo dicotómico creado por la Modernidad para defender una realidad porosa, interrelacionada, y unas formas de conocimiento que aceptan sus propios límites y se asientan sobre posibilidades, no certezas, al tiempo que buscan la colaboración con otras áreas de conocimiento para la aproximación a la realidad.

⁹⁴ Herrero, Yayo (2015): “Lo que la economía convencional oculta”, en *UdB - 1ª sesión de Economía: 'Lo que la economía convencional oculta' - (16-11-15)*, en: <http://especiales.publico.es/publico-tv/universidad-del-barrio/542333/udb-1-sesion-de-economia-lo-que-la-economia-convencional-oculta-16-11-15>, 25 de septiembre de 2016.

⁹⁵ Herrero, Yayo (2011): p. 230.

⁹⁶ Herrero, Yayo (2011): p. 230.

inventores (y pensadores), como es el caso de Yayo Herrero, no porque tengan que crear cosas nuevas, nuevos artilugios o fórmulas, sino nuevas formas de pensar la vida.

Sería interesante preguntarnos por qué y en nombre de quién protegemos a la naturaleza. El siglo pasado vio emerger el ecologismo con el propósito de proteger y defender a la naturaleza, entendiendo que por sí misma no podía hacerlo dada la velocidad y voracidad de nuestras actuaciones.⁹⁷ Propiamente hablando el sentido ecológico que tomó el medio ambiente surge con Haeckel en 1866: “Por *ecología* entendemos la totalidad de la ciencia de las relaciones del organismo con el medio ambiente, comprendidas, en sentido amplio, todas las condiciones de la existencia”. Posteriormente apareció la teoría de los ecosistemas de Tansley y en 1939 la ecología del paisaje de Troll, definida por Roger como “monstruo conceptual”.⁹⁸ Es en los años 60 del siglo XX cuando se produce un despertar, entre otras, de la conciencia ecologista a nivel social.⁹⁹ Surgieron en esa década numerosas reivindicaciones y búsqueda de alternativas al contexto político, social y económico del momento, apareciendo dentro de dicho contexto la defensa del entorno, acompañada con frecuencia de nostalgia y de rechazo a las heridas infringidas a la misma. Desde entonces, las reivindicaciones ecologistas no han dejado de estar en boga, yendo desde las propuestas más utópicas, nostálgicas y antitecnológicas hasta aquellas más pragmáticas, realistas y colaborativas en la búsqueda de soluciones. Sobre las primeras podría decirse que “la “sensibilidad” ecológica ha acentuado en el transcurso de los últimos años la escisión entre Naturaleza y artificio intensificando su mutuo enfrentamiento, tanto como los sectores devotos de la tecnocracia (...)”.¹⁰⁰ Pensar la naturaleza en relación con el artificio y no como su opuesto sería el primer paso necesario para afrontar los retos del momento presente. Otra cuestión es ver qué tipo de equilibrio entre lo existente se plantea. Una parte del ecologismo ha tendido a la sacralización de la naturaleza y a su comprensión como sujeto. En ocasiones, se apela a la Hipótesis Gaia y a las ideas de organismo vivo y deidad femenina. Sin embargo, Lynn Margulis quiso

⁹⁷ No era sin embargo la primera vez que las personas transformaban el territorio con consecuencias ambientales alarmantes. En la Edad Media, con el triunfo de la agricultura, se produjo tal transformación del entorno que generaría importantes desajustes ecológicos: el cultivo como base económica “empeoraba progresiva e irremisiblemente la relación entre el hombre y las tierras cultivadas, por una parte, y el medio natural (río y torrentes, sobre todo), por otra”. En: Fumagalli, Vito (1989): *Las piedras vivas. Ciudad y naturaleza en la Edad Media*, Madrid, NEREA, 1989 (1ª ed. italiano 1988).

⁹⁸ Roger, Alain (2008): “Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos”, en Nogué, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 77 y 78.

⁹⁹ Sobre ello habla Kastner en el prefacio del libro: Kastner, Jeffrey (ed.) (1998): *Land and environmental art*, London, Phaidon, pp. 12 y 16. Kastner señala otros fenómenos también muy estudiados de esos años como son el feminismo, el sentimiento nostálgico con respecto a la naturaleza, las luchas políticas...

¹⁰⁰ Así lo expresa José Saborit en: Albelda, José y Saborit, José (1997): p. 41.

esclarecer algunas de las confusiones y reclamos ecologistas que se han hecho en relación con esta teoría. En primer lugar, como ya ha sido apuntado anteriormente con una reflexión suya muy similar, señaló que la tierra no es ni deidad ni sujeto de ningún tipo: “Rechazo la analogía de que Gaia sea un solo organismo, fundamentalmente porque ningún ser se alimenta de sus propios desechos ni recicla su propia comida por sí mismo. Es mucho más apropiada la afirmación de que Gaia es un ecosistema enorme, un sistema en el que establecen interacciones, cuyos componentes principales son los organismos”.¹⁰¹ Por lo tanto, la idea de Gaia tan sólo remite a un sistema interactivo de seres vivos. Sin embargo, para Margulis, ciertamente, la ciencia está ligada al pensamiento mítico-religioso, por ello, habla de una Tierra femenina y de una causa/fin de lo que interactúa (aunque se centre en los procesos): la Vida. Pero incluso aquí, en una teoría naturalista, vitalista y holista en última instancia,¹⁰² la defensa de la naturaleza no es como algunos ecologistas debieron esperar. Declaraciones de Lovelock con respecto a la contaminación señalan lo poco que a Gaia, según él, nuestra destrucción de la vida le importa: “si por contaminación nos referimos al vertido de material de desecho, existen pruebas suficientes de que la contaminación es tan natural para Gaia como respirar lo es para nosotros y para la mayoría de los animales”.¹⁰³ Todo, absolutamente, forma parte de Gaia, desde la tecnología más agresiva hasta la legislación que trata de protegerla, y de todo ello Gaia se retroalimenta. Paradójicamente, y por tensar un poco más las cuerdas, aquellas prácticas ecologistas que tratan de proteger a la naturaleza resultarían, si tratan de presentarse como actuaciones de reverencia con respecto a la misma, protegiendo ante todo a la Naturaleza, poniéndola a ella por delante del ser humano, bastante antropocéntricas al pensar, frente a la Hipótesis Gaia, que tenemos una importancia trascendente en lo que le ocurra a la Tierra. Para Lovelock y Margulis somos insignificantes y la Vida seguirá a pesar de nosotros y nuestras actuaciones, pues las transformaciones, tanto si benefician al ser humano como si no, serán en cualquier caso expansiones para la biota, teniendo en cuenta que, con cada crisis, la biosfera retrocede un paso y avanza dos gracias a su notable capacidad de adaptación. Una explosión nuclear

¹⁰¹ Margulis, Lynn (2003): p. 18 y p. 229.

¹⁰² Por un lado entronca con una larga tradición unitaria y, por otra, las raíces organicistas y vitalistas que contiene son de origen neoplatónico y afloran de nuevo en la Revolución Científica. Por ejemplo, para Newton “...la Tierra es un gran animal que respira éter para su renovación y fermento vital” (e. 1675), y desde luego (bajo el apelativo de geofisiología) en la “Teoría de la Tierra” de Hutton (1795). En: Anguita, Francisco y Arsuaga, Juan Luis (2000): “¿Es Gaia una teoría adelantada a su tiempo o una broma vitalista? Reflexiones para C.T.M.A.”, *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, Vol. 8, 3, p. 198.

¹⁰³ Lovelock, James (1979): *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Oxford, Oxford University Press, p.95. Citado en: Margulis, Lynn (2003): p. 272.

no supondría el fin de la vida en la Tierra, pero si la nuestra, ya que no hemos sabido coexistir, desapareceremos para que la Vida siga.¹⁰⁴

Otra visión muy distinta es aquella que señala que, desde siempre, la “naturaleza” ha estado en guerra contra la vida,¹⁰⁵ pues todo organismo tiene fecha de caducidad. Incluso podríamos con Rosset asumir lo trágico de la vida como forma de liberarse de la angustia religiosa¹⁰⁶, aunque de ello ya se ha encargado Margulis, pues nuestra existencia se muestra trágica, insignificante, en la Hipótesis Gaia.

Sea como fuere parece que, desde este ángulo de visión, la naturaleza no precisa, en cualquier caso, de nuestros cuidados. Nosotros, sin embargo, sí que la necesitamos. Entonces volvamos a la pregunta: ¿por qué y en nombre de quién protegemos a la naturaleza? Podemos revestirla de mujer, de diosa, de máquina... podemos contar infinitas historias sobre la naturaleza. Pero no tratemos de engañarnos, porque elaborar discursos pomposos en torno a dudosas ideas instauradas puede suponer nuevos desencantamientos y, sin entender entonces por qué se protegía, vuelva a ser saqueada.

Por lo tanto, y en última instancia, no es a la naturaleza a la que hay que proteger por sí misma, sino entender, según dice Roger, que es una reserva –o mejor, riqueza- colosal de posibilidades, es patrimonio común y hay que protegerlo frente al pillaje, pero sin pathos ecologista entre biología y teología.¹⁰⁷ La protegemos porque la necesitamos para la vida, nuestra vida. Y por vida no nos referimos a una vida basada exclusivamente en los bienes materiales, sino también en los inmateriales (las emociones, los deseos, los afectos...). Sentimos que la Naturaleza no puede defenderse a la vez que nos sentimos culpables por nuestras actuaciones sobre la misma y también un profundo desgarró y, por ello, su defensa recae en organismos creados por la humanidad y las propuestas que de ellos salgan “se efectuarán pensando en la humanidad y en función de ella, cuyos intereses no son, por otra parte, exclusivamente económicos sino también estéticos, sociológicos, etc. En todo caso, no porque el hombre se imponga deberes con respecto a la naturaleza, esta se convierte en sujeto de derecho”.¹⁰⁸ La naturaleza la protegemos porque la necesitamos

¹⁰⁴ Margulis, Lynn (2003): p. 349-361.

¹⁰⁵ Guattari, Félix (1996): pp. 74 y 74; Rosset, Clément (1974): pp. 313-317.

¹⁰⁶ Rosset, Clément (1974): p. 315.

¹⁰⁷ Roger, Alain (2007): pp. 171-175.

¹⁰⁸ Roger, Alain (2007): p. 169. Michel Serres, por el contrario, sí que cree en la posibilidad de hacer del mundo un sujeto de derecho a través de “una relación contractual entre la humanidad y su medio” porque, como él mismo dice, “yo quiero introducir en la problemática del contrato jurídico o político el mundo de las cosas en sí mismas”. En: Serres, Michel (1993): “Sobre el contrato natural” [entrevista], *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 15, pp. 41 y 42.

de infinitas maneras y, además, porque quizás ella no desaparezca, pero nosotros corremos riesgos. Nos referimos constantemente al medio ambiente y los problemas medioambientales, pero es importante no olvidar que éstos no han sido originados siempre del mismo modo, pues Kai N. Lee advierte que en 1800 éstos serían provocados por la naturaleza a las personas, mientras que hoy generalmente ocurre lo contrario.¹⁰⁹ En definitiva, nos encontramos en una interrelación constante, nos transformamos con ella y ella con nosotros, la afectamos y nos afecta, y no precisamente como algo superficial.

Las ideas de dominio y poder, sin embargo, no afectan exclusivamente a nuestras relaciones con el entorno, sino que son los valores en los que la sociedad lleva tiempo asentada. Quizás sea una transformación más profunda la que se necesita en la actualidad para procurar que la vida sea más digna, una transformación en la forma de pensar y de relacionarse con el entorno y las personas, en la que, como dice Yayo Herrero, se deberá de asumir el inevitable ajuste a los límites del planeta, aceptar la interdependencia y el reparto de la riqueza y romper el vínculo simbólico entre consumo-calidad de vida.¹¹⁰

Nuevas propuestas surgen y muchas de ellas coinciden en la importancia de lo micropolítico, la descentralización, lo multidisciplinar, un mundo no compartimentado, un pensamiento *rizomático*, etc. La reorientación de nuestros objetivos, más allá de los económicos, es un aspecto clave para el cambio. Félix Guattari, en *Las tres ecologías*,¹¹¹ hace una propuesta que resulta interesante: se trata de que un referente o articulación ecosófico¹¹², frente a ideologías unívocas, discursos estereotipados y reduccionismos, que sirva para reorientar cómo se quiere vivir de hoy en adelante:

Así pues, creo que una ecosofía de nuevo tipo, a la vez práctica y especulativa, ético-política y estética, debe sustituir a las antiguas formas de compromiso religioso, político, asociativo... No será ni una disciplina de repliegue sobre la interioridad, ni una simple renovación de las antiguas formas de «militantismo». Se tratará más bien de un movimiento de múltiples facetas que instaure instancias y dispositivos a la vez analíticos y productores de subjetividad.¹¹³

¹⁰⁹ Lee, Kai N. (2013): pp. 12, 13, 45 y 46.

¹¹⁰ Herrero, Yayo (2013): pp. 299 y 300.

¹¹¹ Guattari, Félix (1996).

¹¹² Para Guattari, hay tres ámbitos ecológicos que deben de estar interrelacionados para que una nueva forma de valorización tenga lugar: “la ecología social, la ecología mental y la ecología medioambiental, y bajo la égida ético-estética de una ecosofía”. En: Guattari, Félix (1996): p. 30.

¹¹³ Guattari, Félix (1996): pp. 76 y 77.

1.2.1. Encuentros y desencuentros: ecología y estética

Aunque hay una diferencia clara entre los valores estéticos y los ecológicos, los primeros culturales y los segundos de carácter científico, aunque “el conocimiento de los geosistemas y de los ecosistemas es evidentemente indispensable, pero por sí mismo no nos hace avanzar un solo paso en la determinación de los valores paisajísticos”,¹¹⁴ “esto no quiere decir que no haya que articular ambos términos, muy al contrario, pero la articulación pasa por la previa disociación de los mismos”.¹¹⁵ Así, Roger señala, en un artículo posterior a su obra *Breve tratado del paisaje*, que “de todos modos y a pesar de todo lo dicho, hay que reconocer que los ecologistas han contribuido, con una eficacia que yo he subestimado, a la invención de nuevos paisajes, a su redescubrimiento, a su rehabilitación, como las ciénagas, por ejemplo”.¹¹⁶ Ciénagas que hace solo unas décadas se consideraban un estorbo y que ahora están protegidas por su valor faunístico y florístico y también por sus cualidades estéticas. “Nuestra mirada ha cambiado y es indiscutible que esta mutación se la debemos a los ecologistas. [...] Por tanto, aunque siga pensando que los valores ecológicos y científicos no son en sí mismos estéticos, debo admitir que pueden inducir, directa o indirectamente, a una visión paisajística”.¹¹⁷

Una aproximación estética y una ecológica a un lugar no son miradas del mismo tipo y pueden tener también diferentes propósitos. Fernando Arribas, quien asegura que ni todo en la naturaleza es bello ni bueno por sí mismo, como tampoco toda intervención humana es perjudicial,¹¹⁸ opina como Roger que desde ámbitos como la ecología se ha podido influenciar en cómo se ven algunos espacios naturales,¹¹⁹ al mismo tiempo que reconoce que estampas no ecológicas pueden sin embargo mantener su carácter estético, como sería el caso del repentino quebrarse del hielo en el Ártico.¹²⁰ Pero así como algo no recomendable o celebrable desde el ámbito ecológico puede resultarnos atractivo estéticamente, también algo que no llamaba nuestra atención estética puede atraparla ahora tras su difusión desde la ecología, y es que, aunque se trate de enfoques distintos, también pueden generarse puntos de confluencia entre ambos. El paisaje es construcción

¹¹⁴ Roger, Alain (2008): p. 78.

¹¹⁵ Roger, Alain (2008): p. 75.

¹¹⁶ Roger, Alain (2008): p. 83.

¹¹⁷ Roger, Alain (2008): p. 83.

¹¹⁸ Arribas Herguedas, Fernando (2014): “Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados”, *Enrahonar*, 53 (“Ètica i política del paisatge”), p. 80.

¹¹⁹ Arribas Herguedas, Fernando (2014): p. 79.

¹²⁰ Arribas Herguedas, Fernando (2015): “Belleza sin autoría: una visión pluralista de la apreciación estética de la naturaleza”, *Ecozon@*, Vol. 6, 2, p. 107.

cultural y es emoción, los discursos y las imágenes que vamos construyendo sobre nuestro entorno no dejan de crear nuevos paisajes. Los *paisajes in visu*¹²¹ no se destruyen en el sentido en el que un ecosistema lo hace: un lugar puede sentirse paisaje en un momento y luego dejar de verse así, un ecosistema existe y se transforma físicamente. Por otro lado, los paisajes *in situ* cambian constantemente. Roger habla de nuevos paisajes hoy, de una sobrecarga de paisajes, en tanto que un paisaje, cualquier paisaje, no es precisamente el medio ambiente, no es un ecosistema o un concepto científico, sino que es sociocultural. De hecho, no todo atentado contra el paisaje actual es una contaminación visual asimilable a la ecológica. El paisaje, para Roger, se transforma, no es algo que se conserve y proteja como un ecosistema, pues no se trata, como plantean muchos ecologistas, de salvar un paisaje arcaico del siglo XIX, como si las transformaciones no pudieran crear otros nuevos.¹²² Probablemente, sin embargo, si el paisaje, la proyección estética sobre el entorno, es cultural, los discursos que una sociedad y una época construyan en torno al mismo contribuirán a nuestra forma de mirarlo y a las emociones que éstos nos generen. El bosque, la montaña, el mar, el desierto... y ahora también las ciénagas, se han ido llenando de poesía. Sin embargo, la mugre también puede resultar estética. La imagen de una ciudad decadente, desconchada y pobre nos resulta tristemente bella... ¡tan bella!; las canteras de las minas están llenas de poesía, los campos de Castilla... incluso las formas que dibuja un vertido oleoso en el agua, pues un lugar contaminado puede resultar bello y a la inversa¹²³ aunque, en este caso, su probable toxicidad nos inquiete y espante el placer estético en favor del rechazo, ya que la preocupación por la contaminación es también muy humana, cultural y actual, y afecta así a nuestro modo de mirar. Simón Marchán Fiz plantea el problema de la *estetización de la naturaleza* en los que él denomina paisajes de la acción¹²⁴ y la conveniencia de que el problema estético atienda a la cuestión ecológica, no como garantía, pero sí como ayuda para no caer en dicha estetización del entorno con el turismo, los deportes... en el que, mientras lo tradicional se pierde (pues algo de lo tradicional siempre se pierde o se transforma), lo estético se

¹²¹ Para Roger existen dos maneras de *artearlizar* (término recogido de Montaigne), de intervenir en el objeto natural y hacerlo estético: *in situ* (sobre el lugar) e *in visu* (representación, creación de modelos autónomos). La artealización *in situ* son parques, jardines y el *land art*, mientras que en la artealización *in visu* se opera sobre la mirada colectiva a la que se le proporcionan modelos de visión esquemas de percepción y de deleite. En: Roger, Alain (2007): pp. 21-25 y Roger, Alain (2008): p. 68. Según la traducción del texto se puede leer artealización o artialización.

¹²² Roger, Alain (2008): pp. 74 y 75 y Roger, Alain (2007): pp. 135-143, 146, 147 y 150-153.

¹²³ Roger, Alain (2007): pp. 135-143.

¹²⁴ Marchán Fiz distingue entre los paisajes de contemplación (*vorstellung*), la representación artística (*darstellung*) y los paisajes de la acción (*gestaltung*). En: Marchán Fiz, Simón (2006).

presenta como norma social, imagen creada para cada caso, pura *escenificación estética*.¹²⁵ Una proyección o aproximación exclusivamente estética sobre el entorno, puede hacer que éste pierda o, mejor, que no proyectemos sobre él otros valores en tanto que espacio vivido, dinámico, y pase a ser pura estetización comercial, un escenario normativo más. Pero dicha estetización, al mismo tiempo, también puede venir de la mano de discursos que brotan desde otros lugares, como ese gusto por lo verde desde el ecologismo, esa verdolatría de la que nos habla Roger. Lo estético y lo ecológico son enfoques que pueden confluír en su aproximación al entorno, pero no necesariamente, y tampoco que lo hagan garantiza una mayor calidad *per se*. Al hablar de la verdolatría, por ejemplo, Roger reclama diferenciar claramente entre valores estéticos y valores ecológicos pues, ciertamente, un paisaje no tiene que ser una gran lechuga (que no sería para él sino comodidad y reducción a embalaje).¹²⁶

Cuando Roger se refiere a los paisajes *in situ* señala que su muerte significa la destrucción o deterioro de los paisajes tradicionales rurales, algo que también ocurre en el entorno urbano, el extrarradio, mientras que el problema del paisaje *in visu* llega cuando nuestra mirada quiere lo viejo, es nostálgica, “lo que no quiere decir que haya que contentarse con dejar la mugre y la piedra en su estado y contestarse con “poetizarla”. La evidencia, en su gravedad poética, habla, al contrario, de la urgencia de elaborar un nuevo sistema de valores y de modelos que nos permita artealizar *in situ* y también *in visu*, “el horroroso país” que estamos condenados a habitar”.¹²⁷ Artealizar, sí, pero sin llegar a la pura estetización y vaciamiento del lugar.

Convertir el entorno en pura escenografía, incluso la participación del arte como agente más de la estetización comercial del mundo,¹²⁸ el rol de la industria del turismo en dicho proceso de estetización, o la promoción de espacios antes ajenos al consumo turístico a partir de las demandas ecologistas¹²⁹ son otras de las grandes cuestiones que giran en

¹²⁵ Marchán Fiz, Simón (2006): pp. 51 y 52. También señala que la solución debe pasar por la conciliación de lo técnico y lo estético a través de la técnica, pues un paisaje de la acción no es un paisaje de contemplación.

¹²⁶ Roger, Alain (2007): p.79.

¹²⁷ Roger, Alain (2007): p. 123.

¹²⁸ Santa Ana, Mariano de (2004): “Promesas de felicidad”, en Santa Ana, Mariano de (ed.), *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*, Lanzarote, Fundación César Manrique, p. 68.

¹²⁹ Muñoz, Clara (2004): “Seguro de sol”, en Santa Ana, Mariano de (ed.), *Paisajes del placer...* pp. 107 y 108.

torno a nuestras formas de ver, entender y relacionarnos con el entorno, aspectos sobre los que se volverá más adelante.

¿Mueren los paisajes? Estéticamente siempre surgen nuevos pero, por otro lado, mueren aquellos que vimos como tales y que ya no están. Físicamente puede hablarse de su muerte cuando un espacio que hemos mirado como paisaje desaparece. En este sentido un espacio que era para nosotros paisaje ha desaparecido y, en su lugar, podría aparecer otro. Pero si nos referimos a la muerte de ecosistemas, medios de vida, etc... se trata de otra cuestión, otra aproximación que, obviamente, no es estética. Porque el entorno, el espacio extraurbano, son todas esas cosas y más: es espacio económico, estético, histórico, físico, político, identitario, vivencial y del habitar, especialmente del habitar, y de hacerlo con dignidad.

1.3. Sobre el paisaje

El paisaje nace en relación con el arte, pero ¿acontece la creación artística ignorando su contexto? Si se piensa en las últimas décadas, nuestra relación con el mundo está altamente mediatizada por la cultura visual, por lo que conviene tener presente cómo afecta (y afectó) el cambio de nuestras condiciones de vida, nuestro contexto social, político, económico y cultural, en nuestra percepción del entorno. Que la proyección de la mirada sobre el entorno en los siglos XVI y XVII se modificara tras un par de siglos que fueron apuntando en esta dirección (o quizás no tanto la mirada, sino el paso de la mirada individual a la colectiva, dando origen al concepto y a una proyección cultural sobre el entorno) o, mejor, que el artista se entregara a la representación del espacio circundante en tanto que protagonista, sujeto, no se pudo producir sin más. Unas determinadas condiciones tuvieron que darse para que el espacio se representase de una forma distinta y tuviera la aceptación del público y del coleccionista. De un modo muy sucinto, puede decirse que en la Baja Edad Media se establecía un relación, por un lado, de temor/respeto y, por otro, de dominio y medio de subsistencia con el entorno,¹³⁰ en el Renacimiento el contexto propiciaría una aproximación al mundo circundante diferente

¹³⁰ Un libro fundamental sobre las relaciones con el espacio no urbanizado durante la Edad Media sería: Vito Fumagalli (1989) *Las piedras vivas. Ciudad y naturaleza en la Edad Media*, Madrid, Nerea, 1989 (1ª ed. italiano 1988).

y un deseo de representación verosímil y, cuando las condiciones de vida se vieron modificadas en los Países Bajos, se propició un cambio que permitió la entrada del paisaje en la pintura, ya sea este un proceso, según quién lo estudie, por el traslado de la burguesía a la ciudad, por la satisfacción de la economía generada por el campo, como reflejo del poder sobre la tierra, etc. No existió un “descubrimiento” del paisaje en el arte emergido de la nada, sino que un cambio en las condiciones políticas, sociales y económicas, un cambio, en definitiva, en las condiciones de vida de la población (viajes, alimentación, migración, control sobre el territorio...) permitieron entregarse a la deleitación del entorno y, así, tuvo lugar el nacimiento del paisaje entendido como cuestión estética. Aunque, seguramente, no por ello no existieron momentos y personas y circunstancias previas que permitieran tal goce estético, pero fue éste el momento en el que se convierte en un hecho social, cultural, instaurándose desde el ámbito artístico creando un nuevo género pictórico. Raffaele Milani realiza un estudio del paisaje en su valencia estética, pero para él, aunque el paisaje como lugar de contemplación aparece con el arte, su descubrimiento estético no se agota en su representación y precede, tanto en su visión como en su sentimiento, a la pintura y a la poesía. La mirada no es la única fundadora del paisaje, sino que éste es sentimiento, donde están presentes la historia, la memoria, el mito...¹³¹ Para Milani la idea y la sensibilidad hacia el mismo son antiguas, aunque su autonomía llegará posteriormente (Milani sitúa este momento en el siglo XVIII), cuando realmente se trate del paisaje, y no tanto del país.¹³² El autor propone dos aproximaciones al paisaje: como categoría mental o cultural y como categoría estética.¹³³ Sobre el primero comenta:

La visión de un paisaje bello nos ha fascinado desde siempre. Lo que cambia, empero, es el juicio sobre él a la vez que el lenguaje empleado para describirlo. Expresar la admiración propia por ciertos lugares significa ofrecer un plano de interpretaciones sentimentales, de emociones que, incluso las más profundas, han pasado por la criba de los refinados razonamientos del gusto que atraviesan las diversas épocas, los diversos mundos, del arte y de la cultura. Definir un paisaje quiere decir afrontar el tema de la valoración estética de acuerdo con los parámetros de la memoria histórica, colectiva, psíquica. Toda reflexión estética sobre el paisaje encubre una relación entre la realidad de los lugares y las determinaciones que nos ofrecen las categorías

¹³¹ Milani, Raffaele (2007): *El arte del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva (1ª ed. italiano 2001), pp. 49-59, 97 y 146.

¹³² Milani, Raffaele (2007): pp. 60-67.

¹³³ Milani, Raffaele (2006): “Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidad”, Maderuelo, Javier (2006): pp. 60 y 64.

estéticas que, al hacer referencia a las cosas, se configuran como teoría del paisaje mismo. Los paisajes reales son, por el propio hecho de ser objetos de juicio, expresiones prácticas de esa teoría.¹³⁴

Pensar en este aspecto es importante porque supone no tanto que antes no existiera un disfrute del entorno, sino que no existía como discurso dominante, con calado social, cuajado culturalmente, lo que evidencia que el entorno no es siempre, socialmente, desde la comunidad, visto de la misma manera, al tiempo que otras miradas están latentes, con mayor o menor fuerza, según unas determinadas circunstancias.

Hay espacios del miedo, de la inseguridad, de religiosidad, de pureza, de placer estético, de identidad... Todos ellos han estado o están proyectados sobre el entorno en función de unas determinadas circunstancias de las personas que se relaciona con el mismo. Por ejemplo, los problemas medioambientales de las últimas décadas han hecho que surgiera una lectura en clave ecológica de gran calado en torno al mismo en los años sesenta y setenta.

Aparece así el problema de la identificación de distintas y dispares *realidades* con el concepto de paisaje. Resulta un claro objeto de interés identificar cómo surge el paisaje, por qué, en qué contexto... ¿pero qué paisaje? Hay enfoques que son excluyentes, que hablan de realidades distintas, otros se yuxtaponen, se complementan. Pero resulta relevante cómo, en el estudio del paisaje emergen tantos puntos de vista, tantas posibles relaciones establecidas con el ámbito no urbanizado (e incluso el urbano). Son precisamente todas estas posibilidades, más allá de su denominación, uno de los aspectos que pueden resultar de enorme interés: la proyección estética de la mirada, construida por la cultura y las emociones, sobre el lugar, pero también la experiencia del lugar, la vivencia de éste desde el trabajo o desde el esparcimiento o desde la entrega y el abandono, incluso la modelación *in situ* del espacio al trabajarlo, o la construcción de una imagen del país por medio de su representación y los intereses existentes detrás de la misma, así como el riesgo despertado por la montaña o el sentimiento de lo sublime, o el debate entre el espacio explotado y el intervenido desde la lógica de los cuidados... Una de las cuestiones fundamentales en todos los casos es la identificación de las formas de relación existentes con el espacio y qué circunstancias (políticas, sociales, económicas, culturales y poéticas) las promueven y/o acompañan.

¹³⁴ Milani, Raffaele (2006): p. 62.

Son muchas y diversas las ideas que se agolpan detrás del término paisaje. Jean-Marc Besse identifica cinco problemáticas paisajeras,¹³⁵ cinco concepciones del paisaje que coexisten y se yuxtaponen: el paisaje como representación cultural, el paisaje como un territorio producido y habitado como obra colectiva por una sociedad, el paisaje como un complejo sistémico que vertebra los elementos tanto culturales como naturales en una totalidad objetiva, el paisaje como experiencia y el paisaje como sitio de proyecto.¹³⁶ Su propuesta de división del problema por disciplinas es, sin embargo, criticada por Federico López Silvestre, quien propone una lectura menos limitadora desde un trabajo genealógico en el sentido nietzscheano o arqueológico foucaultiano en el que reivindica el carácter fundacional de la *Naturphilosophie* en las historias del paisaje más recientes.¹³⁷ López Silvestre señala que sobre el paisaje se proyectan distintas miradas y detrás siempre hay alguna finalidad, pero no siempre desde el ámbito del poder, sino también del gusto por la sensualidad y lo lúdico, es decir, en relación a la emoción.¹³⁸

Aparece así destacada la experiencia del lugar, los sentidos, lo corporal. Se pone de relieve esta faceta del paisaje, ese componente sensitivo y experiencial, que algunos reivindican. De nuevo, se quiere aquí insistir en que no se trata tanto de si su denominación como paisaje es la más adecuada, siendo éste un concepto bastante laxo, si no de la puesta en relieve de otras formas de relación y apreciación del territorio.

Es además relevante considerar que quizás nunca haya existido una mirada puramente estética sobre el entorno. Quizás el placer estético ha predominado en más ocasiones sobre otros elementos desde finales del siglo XVI, pero la mirada nunca está exenta de lo que la rodea: los afectos, los símbolos políticos, religiosos, económicos. Por ello, es importante pensar cómo, por ejemplo, el campo holandés, por primera vez retratado, respondía a un placer estético no por sí solo, sino en compañía de la sociedad burguesa y laica,¹³⁹ la satisfacción por la abundancia que ofrecía la tierra,¹⁴⁰ el nacimiento de la

¹³⁵ Sobre el concepto “paisajero” ver la nota al pie 129.

¹³⁶ Besse, Jean-Marc (2006): “Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento...*, pp. 145- 171.

¹³⁷ López Silvestre, Federico (2009): “Pensar la historia del paisaje”, Maderuelo, Javier, *Paisaje e historia*, Madrid, Abada Editores, pp. 11-23. Más adelante muestra el potencial existente en Schelling, Humboldt, Joachim Ritter... en la creación de paisajes, pp. 42-45.

¹³⁸ López Silvestre, Federico (2009): pp. 34 y 35.

¹³⁹ Maderuelo, Javier (2005): *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada, p. 74.

¹⁴⁰ Luginbühl incide en la importancia del contexto en el que nace el concepto *landtscap*, aparecido en 1462 en tres textos en Flandes, dos de ellos aludiendo a la región que se ve de un vistazo y el otro a un país de abundancia. Esto lo enmarca en un sistema feudal con deficiencias alimentarias y propone pensar las representaciones del paisaje en relación al panorama económico, social y político. Cuando Holanda se convierte en un país poderoso, el campo abastece las ciudades y permite su desarrollo económico. En este

“clase ociosa” y la forclusión, según Berque, del trabajo de la tierra,¹⁴¹ la demostración del poder político y económico sobre el territorio...¹⁴² y siempre desde la distancia, siendo una invención urbana.¹⁴³ Del mismo modo, cuando se habla del Romanticismo como momento cumbre del paisaje, este tampoco estaba exento de la añoranza del pasado, la búsqueda del yo y cuestiones relativas a la identidad de un pueblo frente al desarrollo industrial que lo modificaba.¹⁴⁴

Es importante distinguir las diferentes aproximaciones de una sociedad al espacio circundante: espacio del miedo, marco de acción, marco de subsistencia, fuente de recursos y desechos, medio ambiente, lugar estético, lugar de la alteridad, espacio del poder, espacio territorial, identitario... Pero, al mismo tiempo, hay que tener presente que cada uno de estos aspectos no suele darse de forma aislada y no son ajenos a otros factores que los impregnan, ¿qué podría estarlo? Siempre hay un contexto y un sistema de relaciones en el que nos movemos y se produce un dominio de unas miradas y usos del entorno sobre otros en una época, una sociedad, unos poderes determinados.

En la década de los años noventa comenzaron a proliferar los estudios en torno al paisaje.¹⁴⁵ Agustín Berque, investigador de referencia en este ámbito, publicó un artículo

contexto emerge el paisaje, siendo en sus orígenes como un bello campo de abundancia. En: Luginbühl, Yves (2008): “Las representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones”, Maderuelo, Javier (dir.) *Paisaje y territorio*, Madrid, Ábada Editores, pp. 151-159.

¹⁴¹ Este es el requisito que señala Berque en: Berque, Augustin (2009): *El pensamiento paisajero*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva (1ª ed. francés 2008), p. 40.

¹⁴² Un texto fundamental sobre la relación entre paisaje e imperialismo es: Mitchell, W. J. T.: (2002a) “Imperial Landscape”, en Mitchell, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press (1ª ed. 1994), pp. 4-34.

¹⁴³ Roger, Alain (2007): pp. 32 y 33.

¹⁴⁴ Pedro Medina señala la importancia de entender el concepto de lo sublime en su contexto moral (la gravedad del tiempo, la muerte, el sentimiento de trascendencia) y reconocer también su ideologización, estando muy vinculado a las ideas políticas de patria y revolución. En: Starobinski, J. (1988): *1789. Los emblemas de la razón*, Madrid, Cátedra. Citado en: Medina, Pedro (2010): “Paisajes habitables”, *Enrahonar*, 45 (“Estética de la Naturaleza”), p. 96.

¹⁴⁵ Sobre el paisaje sobresale la investigación realizada por Maderuelo así como las actas de los cursos que coordinó en el marco del programa *Arte y Naturaleza* en Huesca. Se destacan los siguientes: Maderuelo, Javier (2005); Maderuelo, Javier (dir.) (1997): *El paisaje. Actas, Huesca, 1996*, Huesca, Diputación de Huesca; Maderuelo, Javier (dir.) (2006); Maderuelo, Javier (dir.) (2007): *Paisaje y arte*, Madrid, Abada; Maderuelo, Javier (dir.) (2008): *Paisaje y territorio*, Madrid, Ábada. También son textos de obligada mención: Berque, Augustin (2009); Roger, Alain (2007); Mitchell, J. W. T (2002a). A ellos se suman varias publicaciones dedicadas expresamente al paisaje: *Enrahonar* (2010); Mateu Bellés, Joan F. y Nieto Salvatierra, Manuel (eds.) (2008): *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, Valencia, EVREN, Evaluación de Recursos Naturales; Nogué, Joan (ed.) (2008): *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva; Sobrino Manzanares, María Luisa y López Silvestre, Federico (2006): “De la situación de “pospaisaje” a las nuevas visiones del paisaje. Introducción” en: Sobrino Manzanares, María Luisa y López Silvestre, Federico (eds.), *Nuevas visiones del paisaje. La*

en español en 1997 en el que se ponía de manifiesto la existencia de dos enfoques incompatibles del paisaje: uno, el cultural (paisaje-imagen), que no acepta al otro, el positivista (entorno real a escala natural).¹⁴⁶

En la historia del arte hay un momento determinado en el que la representación del entorno pasa de no ser o ser fondo a tener una presencia indiscutible sobre el lienzo. Es el nacimiento del protagonismo del entorno como merecedor de un espacio en el arte. El paisaje se vincula de este modo al ámbito de la estética, pues se da, emerge, en la relación específica entre el entorno y el ser humano caracterizada por el goce experimentado al mirar el espacio circundante, una mirada que es cultural y estética.

Este paisaje que nace en relación a la estética y que es entendido como fenómeno cultural aparece aproximadamente en el siglo XVI.¹⁴⁷ Para Roger, quien reconoce en Berque al único que ha elaborado una verdadera doctrina del paisaje, el paisaje es una construcción cultural con un origen humano y artístico. De este modo, señala que existen dos formas de *artearizar* (término que toma de Montaigne y que se refiere al acto de intervenir en el objeto natural y hacerlo estético): *in situ* e *in visu*, y que es por dicho proceso de *artearización*, en el que media la mirada, por el que se pasa del país al paisaje, como de la desnudez al desnudo,¹⁴⁸ un paso que en Occidente se dio por la ventana y que acabó por extenderse a todo el cuadro.¹⁴⁹

vertiente atlántica, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura y Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 13-29.

¹⁴⁶ Berque, Agustín (1997b): “En el origen del paisaje”, *Revista de Occidente*, n 189, p. 9. Para Berque, la perspectiva positivista ve siempre paisaje y no contempla el origen del término, pero el paisaje no siempre existió y no todas las civilizaciones han mirado el entorno como paisaje, pues esto implica una determinada concepción del mundo.

¹⁴⁷ Las fechas varían pero la mayoría de autores se mueven principalmente en torno a los siglos XV y XVII. Por ejemplo, Berque señala el siglo XVI como el momento de la civilización paisajera en Europa, al tiempo que señala que las primeras representaciones serían del siglo precedente. En: Berque, Agustín (2006): “Cosmofonía y paisaje moderno”, en: Maderuelo, Javier (2006), *Paisaje y pensamiento...*, pp. 188 y 200. También en “En el origen del paisaje” (1997b) situaba su nacimiento en el siglo XV en Flandes e Italia (pp. 16-18). Por su parte, Alain Roger otorga el estatus de sociedad paisajera a Europa en los siglos XIV y XV, siendo en este último cuando aparecería el término, pero se refiere al siglo XVII como el momento en que aparece el paisaje moderno con la primacía de lo estético. En: Roger, Alain (2007): p. 70 y Roger, Alain (2008): p. 76. Maderuelo, por su parte, señala el origen del término en Holanda a finales del siglo XVI, pero que no se popularizaría hasta el XVIII. En: Maderuelo, Javier (1997b): “Introducción: El paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir.), *El paisaje...* p. 9. También en: Maderuelo, Javier (1997a): “Del arte del paisaje al paisaje como arte”, *Revista de Occidente*, 189, pp. 23-25. También en estas líneas señala su nacimiento como género pictórico en el siglo XVI. En el texto en el que ahonda más extensamente sobre el proceso de construcción del paisaje con un estudio detallado de diversas obras datadas esencialmente entre los siglos XIV y XVII defiende que el paisaje se consolidó en este último siglo y que cobraría su máxima expresión en el siglo XIX. En: Maderuelo, Javier (2005).

¹⁴⁸ Roger, Alain (2007): pp. 13-25. También en: Roger, Alain (2008): pp. 67 y 68.

¹⁴⁹ Roger, Alain (2008): pp. 70-72.

Maderuelo, autor de un exhaustivo análisis de la aparición del paisaje en la pintura, define el paisaje como:

una construcción mental, algo que se elabora a partir de lo que se ve al contemplar un territorio, un país. Es por tanto, una interpretación realizada sobre una realidad, determinada por la morfología de sus elementos físicos, pero en la que intervienen factores estéticos que la unen a categorías como la belleza, lo sublime y lo pintoresco, y emocionales, que tienen que ver con los estados de ánimo de quienes contemplan.¹⁵⁰

Berque entiende el paisaje como una cuestión histórica y *ecumenal*, es decir, que depende de cómo se establece en la Tierra el *medio existencial* de una sociedad.¹⁵¹ Para este autor el pensamiento del paisaje,¹⁵² el nacimiento histórico del paisaje, no está propiamente en la mirada como si fuera una pura construcción humana, sino que “está *en la realidad de las cosas*, es decir, en la relación que establecemos con nuestro entorno”.¹⁵³ Para Berque se puede hablar de la existencia del paisaje en este sentido cuando se cumplen seis criterios (incluso siete, porque uno de ellos se desdobra)¹⁵⁴: la literatura oral o escrita que cante la belleza de los lugares (esto incluye la toponimia), los jardines de recreo, la arquitectura para tener vistas hermosas, las pinturas del entorno, una o más palabras que lo nombren, una reflexión explícita sobre el “paisaje”.¹⁵⁵

El nacimiento del paisaje parece que realmente se dio en el seno del arte como proyección de la mirada estética sobre el país. En ese momento se instauró culturalmente una forma compartida de mirar, imaginar y sentir el territorio. Su aparición, histórica, data de distintos momentos en Occidente y Oriente: distintos contextos sociales, políticos, económicos y culturales permitieron en diferentes momentos el nacimiento del paisaje.

¹⁵⁰ Maderuelo, Javier (1997b): p. 5.

¹⁵¹ Berque, Augustin (2006): p. 190. Y anteriormente en: (1997a): “El nacimiento del paisaje en China” en Maderuelo, Javier (dir.), *El paisaje...* pp. 13-21, donde nos habla de esta diferencia entre el espacio objetivado y el que se entiende en relación al sujeto, defendiendo el enfoque *ecumenal* e insistiendo así en que el paisaje no existe siempre ni en todo lugar (pp. 15 y 16).

¹⁵² Es importante mencionar la distinción que hace Berque entre el pensamiento paisajero, que existiría desde los primeros poblamientos en Europa y por el que, aunque no se ocupaban de él, actuaban sobre el mismo con acertado gusto, y el pensamiento del paisaje, que nacería en la Europa del Renacimiento. En este momento se está haciendo referencia en este texto a las aportaciones de Berque en torno al segundo concepto. En: Berque, Augustin (2009).

¹⁵³ Berque, Augustin (2009): p. 59. Berque señala una diferencia fundamental entre el *pensamiento del paisaje*, que llegó con la Europa del Renacimiento, y el *pensamiento paisajero*, que implica vivir de una manera que deja paisajes que admirables, actuar con acertado gusto, pp. 19-23.

¹⁵⁴ Estos siete criterios comenzando siendo cuatro y, progresivamente, ha ido introduciendo nuevos requisitos hasta llegar a los que aquí se exponen.

¹⁵⁵ Berque, Augustin (2009): p. 60.

Si se entiende el paisaje como un fenómeno cultural, histórico, es necesario plantearse la siguiente cuestión: ¿Por qué la sociedad comenzó a expresar el goce de contemplar su entorno? ¿Qué permitió que se produjera ese cambio en la mirada cultural? Berque lo explica a partir de la forclusión del trabajo, así como de la existencia de la ciudad y de una burguesía letrada; es decir, la proyección de la mirada estética sobre el entorno está en directa relación con el mundo urbano, las clases acomodadas que viven en éste y el sueño de encontrar la Edad de Oro de unas gentes que se han despegado del trabajo físico de la tierra y que la disfrutan como si diera por sí misma sus frutos.¹⁵⁶ Para ello, otros trabajan el campo, así que el paisaje del que hablamos tiene que ver con el poder económico de una clase letrada que ostenta el poder sobre una tierra que goza porque le da sus frutos *por sí misma*. Es decir, se trata de un canto a esa tierra que produce y que solo queda disfrutar: puro reflejo del poder, de algunos, claro. Aunque solo pase por encima del tema en cuestión, Alain Roger en su defensa del origen humano y artístico del paisaje, no físico ni divino,¹⁵⁷ señala que para deleitarse con el entorno hace falta una distancia, distancia y cultura que provienen del mundo urbano, no del rural.¹⁵⁸ En ese mundo urbano el paisaje entra por la ventana en un proceso de *artezalización* que posteriormente se extenderá a todo el cuadro.¹⁵⁹

Maderuelo asocia su nacimiento al contexto de la reforma protestante y la caída de la pintura religiosa, momento en el que aparecen el paisaje, los bodegones y los retratos. Si en general en el Mundo Clásico y el Renacimiento se pintaban historias con “fondos” o “lejos”, también los países católicos fueron concediendo cada vez mayor protagonismo al fondo y la figura se iba convirtiendo en decoración, así nacería el paisaje hasta alcanzar su apogeo con el Romanticismo. Este autor señala que el paisaje sería una entidad anímica con independencia total, sin programa iconográfico, aunque haya en él significación.¹⁶⁰ Pero hay otros elementos que entran en juego en el descubrimiento del paisaje. Es en *El Paisaje. Génesis de un concepto*,¹⁶¹ un libro con un interesante recorrido sobre cómo va gestándose la pintura de paisaje y en el que también se hace mención a la burguesía y a la representación, ante la necesidad de nuevos temas pictóricos, de sus posesiones y

¹⁵⁶ Berque, Augustin (2009): pp.40-47.

¹⁵⁷ Roger, Alain (2007): pp. 14 y 15.

¹⁵⁸ Roger, Alain (2007): pp. 14 y 15. Por ello, para Roger el paisaje nace de la mano del hombre urbano del norte, no del protestante, p. 72.

¹⁵⁹ Roger, Alain (2008): pp. 70-72. También en: Roger, Alain (2007): pp. 80-83.

¹⁶⁰ Maderuelo, Javier (1997a): pp. 23-27.

¹⁶¹ Maderuelo, Javier (2005).

territorios,¹⁶² así como al aprecio tenido a la tierra por tener que ganársela al mar.¹⁶³ También es de suma relevancia el gusto que había por los mapas y las vistas topográficas, coincidente con el “descubrimiento” de América, situando en ellas el precedente más cercano de los paisajes.¹⁶⁴ Es decir, el paisaje nace en un contexto de disputas religiosas, pero también de “descubrimiento” de nuevos territorios y de enfrentamientos políticos y resistencia al imperio, en favor de su independencia, de la de su fértil tierra.

Estos tres autores coinciden en que el paisaje es histórico, que tiene fecha de nacimiento y que ésta varía en cada una de las culturas que lo han descubierto: “Pretender que lo que todos los pueblos ven o veían en su mundo fuera “paisaje” es, sencillamente, *cosmicidio*: por etnocentrismo y por anacronismo, es matar su mundo en provecho del nuestro, que se caracteriza por la existencia del paisaje”.¹⁶⁵

El paisaje, entendiéndolo como el entorno que se hace autónomo a través de una mirada que lo ve estéticamente, al menos como fenómeno cultural, tiene un nacimiento histórico. Esa mirada estética varía según el contexto cultural, social, político y económico, por lo que no nace del puro goce, sino que otros factores están presentes en el valor que otorgamos al territorio, aunque este sea un valor estético, pues es un valor que *esconde* otros.

Para que el sustrato físico sea paisaje necesita de una mirada y un sentimiento que lo interprete emocionalmente, es decir, el paisaje “no es lo que *está* delante, sino *lo que se ve*” y necesita de una contemplación estética, desinteresada, por placer.¹⁶⁶ La existencia del paisaje depende de una interpretación que es “subjetiva, reservada y poética o, si se quiere, estética”¹⁶⁷, ahora bien, esa interpretación, nuestra mirada, ¿puede estar exenta de otros elementos que conforman su forma de ver, entender y relacionarse con el mundo? Ya no se habla de una contemplación religiosa, sino de una estética por la que se sacralizan lugares cuyo valor no es físico, utilitario.¹⁶⁸ Como se ha señalado en el apartado

¹⁶² Maderuelo, Javier (2005): pp. 283-285.

¹⁶³ Maderuelo, Javier (2005): pp. 295 y 296.

¹⁶⁴ Maderuelo, Javier (2005): pp. 276-281. Además, publicó un artículo dedicado a la estrecha relación del mapa con la formación del paisaje: Maderuelo, Javier (2008b): “Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y territorio...* pp. 57-82.

¹⁶⁵ Berque, Augustin (2009): pp. 56 y 58.

¹⁶⁶ Maderuelo, Javier (1997c): “Introducción: El paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir.), *El paisaje...* p. 10. Aparte de las cuestiones que van a comentarse sobre este enfoque, no queremos dejar de lanzar la pregunta: ¿acaso es el placer desinteresado?

¹⁶⁷ Maderuelo, Javier (2005): p. 35.

¹⁶⁸ Maderuelo, Javier (2005): p. 35.

“Encuentros y desencuentros: ecología y estética”, pensar en la cuestión estética no es pensar en la ecológica, y tampoco lo es pensar en la subsistencia, en las divisiones territoriales... Es importante establecer esta división y reconocer sus distintos nacimientos en sus respectivos contextos pero, al mismo tiempo, es importante no olvidar que en muchas ocasiones estas diferentes formas de mirar se afectan (y mucho) y nos afectan. Por ello, la mirada estética, aunque presente un paisaje autónomo, sin otra historia narrada literalmente en el lienzo, va acompañada de otras miradas: ¿Por qué un campo fértil? ¿Desde cuándo la montaña? ¿Por qué el desierto? ¿Desde cuándo las ciénagas?... Y en primer lugar, ¿por qué y cómo esa aproximación, esa proyección estética sobre el territorio?

La explicación de Berque en torno al descubrimiento del paisaje en China en el siglo IV ilustra a la perfección esta cuestión. Para Berque el paisaje está en la relación que el ser humano establece con el entorno¹⁶⁹ y en China, en un periodo de guerras, las élites se retiran a sus tierras. Es en ese contexto cuando habla de *El principio de Xie Lingyun* que narra cómo un señor hizo abatir los árboles en uno de sus paseos para tener una vista más hermosa, un principio que revela la necesidad, para que haya paisaje, de ese gusto distinguido y exclusivo de las élites ilustradas, así como de la forclusión del trabajo de aquellos que no pueden acceder a él (las masas) pero que lo han hecho posible.¹⁷⁰ El proceso por el que el paisaje tuvo lugar sería el siguiente: primero surgió la ciudad y la clase ociosa, que son quienes inventan la “naturaleza”, luego, por forclusión del trabajo campesino, la ven a las puertas de la ciudad, en el campo y, finalmente, “los intelectuales, jugando a anacoretas como María Antonieta jugaba a la pastora, inventarán “el paisaje””.¹⁷¹

El paisaje se da gracias a un contexto al tiempo que es reflejo del mismo y de las aspiraciones (o miedos) de quienes allí habitaban. Resulta fundamental entender que el paisaje es cultural, que se da en un momento y en un lugar y no en otro, y que la posibilidad de apreciar estéticamente un lugar juega un papel clave para su existencia. Tampoco es el objetivo de esta investigación esclarecer si la laxitud con la que hoy se emplea el término es más o menos conveniente, está más o menos justificada. Sí que parece necesario señalar, por un lado, que los conceptos están vivos y son dinámicos, por

¹⁶⁹ Berque, Augustin (2009): p. 59.

¹⁷⁰ Berque, Augustin (2009): pp. 70-78.

¹⁷¹ Berque, Augustin (2009): p. 79.

lo que nacen, decaen, mutan... Por otro lado, también es interesante observar cómo un cambio de contexto propicia que se proyecten otras miradas sobre el territorio y que, en algunos casos, estas quieran verse englobadas bajo el término de paisaje. En cualquier caso, esto pone de manifiesto algo de gran interés: que nuestra relación con el entorno, la manera de mirarlo, de entenderlo y de vivirlo, se ha ido modificando en el tiempo (y en el espacio).

El paisaje es mirada sobre el territorio, una mirada estética, pero no solamente estética. Parece complicado hablar realmente de un paisaje autónomo, de una mirada exclusivamente artística, sin verse afectada por su contexto. Dicho contexto no solo ha de dar parto a un ser humano que, por unas determinadas circunstancias, mire estéticamente aquello que le rodea, sino que va a estar presente en la mirada, nunca tan inocente.

Mirar con gozo el entorno parece que va de la mano de un dominio del mismo permitiendo que quien ostenta el poder lo vea con una mirada despreocupada. El poder sobre el territorio, la bonanza económica de la tierra... son circunstancias que permiten que ésta sea vista, desde la ciudad, con unos nuevos ojos. El atractivo estético del territorio como fenómeno cultural no se da sin más. Su antecedente directo para su representación pictórica es el mapa según se ha podido ver con Maderuelo, y el gusto por el mapa está en relación con el poder sobre el territorio, un territorio que ya no es una preocupación, sino fuente de bondades y nostalgias (asociado también a la idea de naturaleza) para una clase ociosa urbana. Sus deseos, nostalgias, poder económico y territorial, y un mundo que da frutos *por sí solo* permitirán que la sociedad *vea* paisaje, que emerja una “nueva realidad”, la del paisaje.

Esa mirada despreocupada, no es por ello desinteresada. Mostrar estéticamente un lugar no quiere decir que sólo sea estético, que no existan otros significados implicados en la aproximación estética. Como acaba de verse, es estético porque los otros significados que se le otorgan permiten que la mirada ociosa y cultural lo presente y represente estéticamente. Entender cómo nace permite también entender cómo opera culturalmente el paisaje. Se ha visto cómo se ha planteado la emergencia del paisaje en relación a la importancia y al poder ejercido sobre el territorio: la belleza que genera un territorio de abundancia, que es poseído y que es motivo también de orgullo.¹⁷² Se abre así paso no a

¹⁷² Además de los casos mencionados (Berque, Luginbühl, Maderuelo...) también en otros textos se ponen en evidencia cuestiones semejantes. Por ejemplo, Kai N. Lee se refiere al nacimiento del paisaje en

qué es o qué significa el paisaje, sino a cómo opera en tanto que práctica cultural, en tanto que instrumento del poder cultural.¹⁷³ W. J. T. Mitchell se aproxima al estudio del paisaje fijándose en su cara oculta, aquella más oscura, señalando que la contemplación de un paisaje no tiene que ver con una mirada placentera, despreocupada sino que, por el contrario:

*it must to be focus of a historical, political and (yes) aesthetic alertness to the violence and evil written on the land, projected there by the gazing eye. We have known at least since Turner -perhaps since Milton- that the violence of this evil eye inextricably connected with imperialism and nationalism. What we know is that landscape itself is the medium by which this evil is veiled and naturalized. Whether this knowledge gives us any power is another question altogether.*¹⁷⁴

En esa idea de paisaje, no como algo estático, sino activo, que propone W. J. T. Mitchell, se entiende entonces como un proceso por medio del cual se construyen las identidades tanto sociales como subjetivas.¹⁷⁵ Son varios los autores que ahondan en esta vinculación estrecha entre el paisaje y la construcción de las identidades. Para Jiménez-Blanco el paisaje llegó precisamente a su plenitud en el siglo XVIII: el siglo de la industrialización y de los nacionalismos.¹⁷⁶ También Lee, por ejemplo, señala cómo los primeros paisajes norteamericanos, que llegaron en el siglo XIX con la *Hudson River School*, funcionaban como imágenes de la herencia nacional del país.¹⁷⁷

Y junto a esta identificación del paisaje con el sentimiento nacional, existe también la ligazón de las personas con el territorio, con el espacio trabajado y vivido. Joan Nogué, desde una concepción amplia del paisaje, como territorio, como tierra trabajada, modelada e interiorizada por los que la habitan, cargada de significados, señala el

Norteamérica con la *Hudson River School* y la creación de una imagen nacional que, además inspiró la conciencia medioambiental. En: Lee, Kai N. (2013): pp. 21 y 22.

¹⁷³ W. J. T. Mitchell (2002b): "Introducción", en Mitchell, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power...* pp. 1 y 2. Mitchell plantea nueve tesis sobre el paisaje, distintas pero no excluyentes, entre las que se encuentra el paisaje como medio presente en toda cultura y, al mismo tiempo, como formación histórica particular asociada al imperialismo. En: Mitchell, J. W. T (2002a): p. 5.

¹⁷⁴ Mitchell, J. W. T (2002a): pp. 29 y 30.

¹⁷⁵ Mitchell, W. J. T. (2002b): p. 1.

¹⁷⁶ Jiménez-Blanco, María Dolores (2007): "Significados del paisaje en la España moderna" en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y arte...* pp. 139-146.

¹⁷⁷ Lee, Kai N. (2013): pp. 21 y 22. También Minca, por ejemplo, habla de la vinculación entre paisaje y construcción de los estados nacionales, en este caso en Europa. En: Minca, Claudio (2008): "El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno", en Nogué, Joan (ed.), *El paisaje...* pp. 220 y 221. Pena también escribió sobre la relación entre el paisaje y los sentimientos nacionalistas en: Pena, María del Carmen (1992): *Pintura de paisaje e ideología. La generación del 98*, pp. 59-71. Citado en: Maderuelo, Javier (2006a): "La actualidad del paisaje", en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento...* p. 242.

empobrecimiento de los lugares en el contexto actual en tanto que se han visto despojados de su identidad y no han adquirido una nueva, tornándose así banales, mediocres.¹⁷⁸

El paisaje sigue desempeñando un papel fundamental no sólo en el proceso de creación de identidades territoriales, a todas las escalas, sino también en su mantenimiento y consolidación. Y esto es así porque, en el fondo, al hablar de paisaje estamos hablando de una porción de la superficie terrestre que ha sido modelada, percibida e interiorizada a lo largo de décadas o de siglos por las sociedades que viven en ese entorno. El paisaje está lleno de lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de la gente; lugares que se convierten en centros de significado, en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones varias. [...] El paisaje es, a la vez, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; un tangible geográfico y su interpretación intangible. Es, a la vez, el significante y el significado, el continente y el contenido, la realidad y la ficción.¹⁷⁹

Hablar en este sentido del territorio nos lanza sobre las cuestiones de su transformación en las últimas décadas, vinculada a la especulación y explotación insostenibles. Algo que se aleja del concepto original de paisaje pero que nos arroja sobre cuestiones fundamentales en torno al mundo que queremos habitar. Pero también pone de relieve el papel que el territorio hoy desempeña en un mundo globalizado en el que puede apreciarse un *retorno al lugar*,¹⁸⁰ pero más allá de hacerlo buscando raíces, se trata en lo fundamental de encontrar formas distintas de estar y de habitar el mundo, no necesariamente mirando al ayer, sino a un hoy diferente que no desatienda lo real ni lo virtual, lo rural ni lo urbano, lo local ni lo global. Y todo ello siendo conscientes de las contradicciones en las que nos movemos y de las dificultades de cada una de las opciones que se nos presentan, entre procesos de desterritorialización y reterritorialización, entre la búsqueda de arraigo y/o singularidad y la condición nómada pues, como apunta Miwon Kwon para el arte, tanto la reconstrucción de los vínculos con el lugar pueden resultar retrógrados como la fragmentación del sujeto y la identidad pueden no ser sino reflejo de la lógica capitalista y del poder.¹⁸¹

¹⁷⁸ Nogué, Joan (2008): “Paisaje, territorio y sociedad civil”, en Mateu Bellés, Joan F. y Nieto Salvatierra, Manuel, *Retorno...* pp. 222-234. En la misma línea Nogué ha publicado dos años más tarde el artículo: Nogué, Joan (2010): “El retorno al paisaje”, *Enrahonar*, 45 (“Estètica de la Natura”), pp. 123-136.

¹⁷⁹ Nogué, Joan (2008): pp. 225 y 226.

¹⁸⁰ Nogué, Joan (2008): p. 235.

¹⁸¹ Kwon, Miwon (2002): pp. 156-167. Se corresponde con el capítulo titulado: “By way of a conclusion: one place after another”.

Hablar de paisaje como se ha hecho hasta el momento es tener en cuenta todos estos elementos que están presentes en el mismo; es atender a las relaciones y miradas sobre el entorno que permitieron su aparición y estar atentos a los discursos que construyen, reproducen o refuerzan a través del imaginario colectivo. Al hablar de paisaje lo estético es lo que prevalece.

La experiencia estética de la naturaleza, en cuanto premisa del paisaje, es uno de los hilos conductores en la apropiación del mundo que se abre paso paulatinamente entre los restantes de una manera equilibrada o entrando en colisión con ellos, originando una noción particular de paisaje. En la constitución del paisaje estético se mantienen hasta cierto grado las restantes relaciones con la realidad natural, no se excluyen otros contenidos de índole cognoscitiva o práctica. Sin embargo, sin ser eliminados, por lo general son puestos en paréntesis al fusionarse en un campo estético global que es percibido en su unidad.¹⁸²

Muchos autores entienden que el paisaje o, al menos, el paisaje en sentido moderno, es principalmente, una cuestiones estética, una construcción cultural que tiene que ver con la proyección estética de la mirada sobre el territorio y que, para que se dé tal goce estético son necesarios el entorno y un sujeto consciente de tal goce. Sin embargo, otros autores hablan de paisaje en un sentido distinto, más amplio, más laxo. Aquí se han atendido también a otras aproximaciones al paisaje, no tanto por considerar que sean o no estrictamente paisaje, sino porque nos ayudan a poner en evidencia distintas formas de relación y proyección sobre el entorno. Hubo un momento histórico que permitió el nacimiento de una proyección estética que, aunque no creemos que fuera autónoma, sí que era dominante sobre otras aproximaciones sobre el entorno o tenía una importancia muy destacable, aunque sabemos que ese goce iba, y va, acompañado de otros discursos. Lo estético no es autónomo aunque prevalezca, pero es interesante, para realizar una aproximación crítica a nuestra relación con el entorno, entender que hay diferentes formas de significar el entorno y, distinguir unas de otras nos ayuda a entender cómo operan sobre el imaginario al ponerlas en juego. En cualquier caso, en la aproximación estética estuvieron presentes la relación con la tierra del burgués, el poder imperial, la proyección del yo, el nacionalismo, la crítica a la industrialización... y también hoy están presentes y afectan a nuestra mirada estética el discurso ecologista, el identitario, la nostalgia...

¹⁸² Marchán Fiz, Simón (2006): p. 27.

Desde luego, de lo que no cabe duda es de que el paisaje, como proyección estética afectada por y creadora de discursos varios, es cultural y, en ningún caso científico. Una relación de dominio permite la aparición de un paisaje, de una mirada estética y, lo que se mira y se construye estéticamente también pone en juego valores y significados. Parece que es la imagen del poder que reniega y esconde el poder.

1.4. Producción de paisajes y consumo del territorio

El paisaje, en Europa, tuvo su momento cumbre en los siglos XVIII y XIX, llegando su decadencia (pictórica) en el siglo XX. Han existido y existen diferentes paisajes representados, imaginados y vistas consideradas como tales. Triunfó el paisaje bello, calmado, de los campos; luego el sublime, paisaje del reto, del yo y lo “otro”, del poder de lo natural frente a la industrialización imparable, de la identidad nacional; luego el paisaje pintoresco, de lo cotidiano, las idealizaciones y las nostalgias. El final del siglo XIX supuso, quizás, el paisaje estético *más* autónomo¹⁸³ o, visto de otro modo, el camino hacia la disolución del mismo: la captación de la luz del impresionismo, la representación a través de las manchas llevaría, atravesando un periodo de asco e indolencia,¹⁸⁴ al paisaje sin *topos* de mediados del siglo XX.¹⁸⁵ La reflexión teórica en torno al paisaje arranca en los años 60 con las intervenciones artísticas realizadas directamente en el entorno y toda una serie de transformaciones veloces del mismo con un impacto en el territorio y las condiciones de vida de quienes allí habitan con frecuencia ignoradas o invisibilizadas. Junto (y en relación) a ello, desde finales del siglo XIX se había comenzado ya un proceso de “estetización” del mundo (que generó el rechazo del mismo por parte de los artistas ya mencionado) introduciéndose el paisaje en las dinámicas del mercado como un producto de consumo más.¹⁸⁶ Llegados los años sesenta del pasado siglo se hizo necesario redefinir la idea de paisaje (o quizás repensar la idea y la relación mantenida con el territorio o,

¹⁸³ Con el impresionismo podría decirse que el paisaje ya *no dice* nada, no expresa sentimientos, sino que *es*. En: Bonet Solves, Victoria E. (2005): “L’emoció pintada”, *Mètode. Revista de Difusió de la Investigació*, 47, otoño 2005 (“Del natural. La percepció de la natura en l’art”), p. 91.

¹⁸⁴ Como narran Sobrino Manzanares y López Silvestre el paisaje llegó a ser un tema de tal relevancia que, convertido ya en un producto de consumo, produjo saturación en los artistas de finales del siglo XIX provocando en ellos dos patologías: el asco o náusea y la indolencia o actitud *blasé*. En: Sobrino Manzanares, María Luisa y López Silvestre, Federico (2006): pp. 15 y ss.

¹⁸⁵ Maderuelo habla de los *Imaginary Landscape* (obras electroacústicas entre 1939 y 1952) de John Cage como paisajes sin *topos*. También se refiere a *Solo for voice 3* (interpretación de un mapa de Concord) y el surgimiento de las *Sound-scape*. En: Maderuelo, Javier (2008a): pp. 248 y 249.

¹⁸⁶ Sobrino Manzanares, María Luisa y López Silvestre, Federico (2006): pp. 14 y 15.

como señalan posteriormente Manzanares y Silvestre, sustituirla por otros términos)¹⁸⁷ insistiendo en dos aspectos diferentes del mismo: el dinámico/vital y el ético/moral.¹⁸⁸

Podemos definir como situación de "pospaisaje" el contexto en el que una excesiva oferta de paisajes y la disolución del paisaje en el espacio público amenazaron con dar a quinientos años de placentera y desinteresada pasión panorámica entre artistas y literatos. En este escenario, parece normal que algunos entusiastas del tema hayan tratado de dar un giro a la tradicional definición del término en aras de su recuperación. Frente al paisaje como idea estética pura, desinteresada, formal y decorativa, ha surgido el paisaje como idea *matérica*, ética y hasta comprometida. El proceso, conviene observarlo, discurre en paralelo a la crítica de la concepción autónoma del arte defendida por el formalismo. Después de que se pusiese en entredicho el formalismo artístico, se pasaría a desconfiar también del formalismo paisajístico. De hecho, la puesta en duda de ambos formalismos tiene un origen común: la crítica de la estética kantiana que predica que el dominio de lo bello -dominio que comprende por igual el arte y el paisaje- se define a partir de un sentimiento de placer autónomo, desinteresado y, por eso mismo, falto de compromiso, que se recrea especialmente en las formas. [...] De hecho, aunque la definición de lo que el paisaje es debe estar marcada por lo que el paisaje fue, sólo se legitima en el presente mediante lo que puede llegar a ser.¹⁸⁹

El paisaje fue esa proyección estética y, con Roger, creemos que sigue siéndolo. Pero con ello no se quiere decir que la mirada estética sea autónoma, que en ella no afecten el contexto cultural, ideológico, político, económico... a lo que se suma cómo esa imagen del territorio opera en la sociedad: "Conceptualizar el paisaje desde el plano estético no significarían, pues, despojarlo de su potencialidad para el estudio de las tensiones que observamos en la sociedad actual, sino que, por el contrario, implicaría entender que las categorías de lo bello, lo sublime o lo pintoresco también participan de las luchas políticas, es decir, se hacen presentes a la hora de construir relaciones de poder".¹⁹⁰ Hablar de la dimensión de paisaje como aproximación estética nos permite entender que hay otras aproximaciones, junto a ésta, en las que prima más la visión utilitaria, ecologista, experiencial, etc. Lo estético no existe *per sé*, no es siempre lo mismo porque depende de

¹⁸⁷ Con frecuencia, nos dicen, la palabra paisaje es sustituida hoy por "medio", "lugar", "espacio público". En: Sobrino Manzanares, María Luisa y López Silvestre, Federico (2006): p. 24. Aunque quizás no sean tanto sustitutos sino que descubren o indican otras formas de ver, entender y sentir esos lugares.

¹⁸⁸ Sobrino Manzanares, María Luisa y López Silvestre, Federico (2006): pp. 18-23.

¹⁸⁹ Sobrino Manzanares, María Luisa y López Silvestre, Federico (2006): p. 18.

¹⁹⁰ Zusman, Perla (2008): "Epílogo. Perspectivas críticas del paisaje en la cultura contemporánea", en Nogué, Joan (ed.) (2008), p. 291.

nuestra mirada, y esta se ve afectada por una cultura determinada y una época. En este sentido, las representaciones y discursos en torno a un país generan también formas de relación y de vínculos de las personas con el mismo.

La representación del paisaje hoy está dominada por aquella que ha sido generada por la industria turística dentro un proceso de mercantilización del territorio. El paisaje es hoy nostalgia, utopía, deseo, alteridad, autenticidad, libertad, paz... imagen de una vida campestre idealizada desde el imaginario urbano que transforma el territorio en objeto de consumo. Y a ello se suman las preocupaciones ecologistas y medioambientales que nos hablan de una pérdida de ecosistemas, de una destrucción imparable del entorno... y que muchas veces se resuelve políticamente con la creación de espacios protegidos que crean de nuevo la imagen del otro idealizado.

Consumimos el territorio. Tonia Raquejo recuerda a Lefebvre y la incorporación a la producción de productos de los espacios desde los años setenta, espacios para un consumo ordenado, ofreciendo cada uno una experiencia determinada.¹⁹¹ Consumimos el territorio ofertado, visto y experimentado como naturaleza y como paisaje. Lo que experimentamos incluso no es ya ese espacio, sino el consumo del mismo,¹⁹² un consumo en aras de satisfacer nuestro deseo en “un mundo que produce paisajes para el consumo, como promesa de felicidad”.¹⁹³

El territorio se ve y se experimenta con frecuencia como una imagen estática, un objeto para contemplar y consumir,¹⁹⁴ una bella postal que satisface nuestras ansias de experimentar lo rural o lo prístino, donde se muestra el campo como tranquilidad y placer, donde el trabajo del campesino es idealizado y dulcificado con frecuencia... Se trata de espacios que son consumidos pero no vividos, no comprendidos, no experimentados más que desde la distancia del que contempla, a veces *in situ*, otras virtualmente.¹⁹⁵

¹⁹¹ Raquejo Grado, Tonia (2013): “Herencias del paisaje Pop: *Marketing* y visión del territorio en el arte actual”, *Goya*, 343, abril-junio 2013, p. 177.

¹⁹² Carbó, Enrique L. (1997): “Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio”, en Román Javier (dir.), *El paisaje...* p. 30.

¹⁹³ Raquejo Grado, Tonia (2013): p. 166.

¹⁹⁴ Minca opina que estos paisajes-ícono o paisajes-fétiche aparecieron tras la propuesta de conciliación entre saber y poder de Humboldt que se transformó, a continuación, en una máquina de producción de imágenes sin poesía que pretenden ser paisajes. En: Minca, Claudio (2008): pp. 215-219.

¹⁹⁵ Dos novedades ilustran el consumo *postfordista* de hoy: el turismo de realidad virtual del *post-turista* y el turismo alternativo a países no desarrollados. En: Urry, John y Lash, Scott (2005): “El final del turismo”, *BASA*, 28, pp. 33 y 34. Como una tercera modalidad, o quizás como una forma de turismo alternativo a los espacios “desarrollados”, se inscribiría el turismo rural que aquí especialmente nos ocupa.

El territorio se ha convertido en el centro de atención, tanto para pensar en sus cuidados y en el ritmo y carácter de sus procesos como para convertirlo en objeto de especulación y consumo. El turismo de sol y playa se ha ampliado ahora, aprovechando la moda de lo verde y las preocupaciones ecologistas, del mar a la montaña. Y, como advierte Clara Muñoz, esta industria se ha ampliado hasta lugares antes situados al margen de la misma ante las nuevas demandas ecológicas y no solo eso,¹⁹⁶ sino que la protección de determinados espacios conlleva también su potencial transformación en mercancía,¹⁹⁷ de hecho, Carbó opina que protegerlo es necesario al tiempo que implica su acta de defunción con aparcamientos, merenderos, caminos...,¹⁹⁸ y no solo su defunción, sino que para García Calvo implica su sumisión: una naturaleza sublimada que alimenta el sentimiento de añoranza es sometida en el acto de protección: “ ya desde hace muchos años, cada vez que conquistamos la Naturaleza, pero también cada vez que la protegemos y reducimos a reservas naturales, estamos confirmando la sumisión de aquello que no sabíamos que era (y que por ello amenazaba nuestra entidad y seguridad de Hombres Existentes, a lo que sí sabemos, a la Realidad manejable, contable y vendible)”.¹⁹⁹

El entorno ofrece una buena dosis de “naturaleza” en una época en la que la verdolatría se ha puesto de moda, y también ofrece una buena posibilidad de atender cuerpo y mente a urbanitas sedentarios y atrapados en un presente continuo. Y, además, ofrece satisfacer la necesidad de ver y “experimentar” los bellos paisajes y a aquellos que allí habitan. Con frecuencia todo ello se nos presenta cosificado y museizado: espacios colonizados y experiencias prefijadas.²⁰⁰

¿Cómo concebir el espacio como un escenario para los hombres y no simplemente como un objeto de contemplación más o menos nostálgico? Hay que reinventar una dramaturgia del paisaje. Una escenografía del paisaje con actores y no simplemente con espectadores. El paisaje rural que hemos perdido con el abandono del cultivo era un paisaje de vivencias surgido del inicio del cultivo por los hombres, de la vid, el trigo, etc. La historia de los

¹⁹⁶ Muñoz, Clara (2004): p. 106.

¹⁹⁷ Muñoz, Clara (2004): pp. 107 y 108.

¹⁹⁸ Carbó, Enrique L. (1997): p. 30.

¹⁹⁹ García Calvo, Agustín (1993): “Naturalmente” [entrevista], *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 15, p. 95.

²⁰⁰ Sobre estas cuestiones también habla Cano Vidal en su tesis doctoral: Cano Vidal, Fernando (2006): pp. 193-211.

campos es una historia de hechos mucho más importante que la de la ciudad, pero lo hemos olvidado.²⁰¹

Aún a riesgo de sentirse desbordado por la complejidad de los acontecimientos frente a las imágenes idealizadas, quizás se podría comenzar a mirar un poco menos el territorio para empezar a vivirlo un poco más.

²⁰¹ Virilo, Paul (1997): *El Ciber mundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra, (1ª ed. francés 1996): p. 108. También Pedro Medina reivindica la cuestión del “habitar” (en relación a la transformación del espacio y de la construcción de comunidad) como cuestión fundamental. En su caso lo hace hablando del paisaje, en el que identifica dos corrientes: “una más esteticista que huye del mundo hacia un lugar incontaminado o integrada dentro de otras dialécticas de corte político”. En: Medina, Pedro (2010): p. 93.

2.EL DESPLAZAMIENTO DE LA ESCULTURA AL CAMPO

La escultura empezó a escabullirse de los espacios cerrados en los que era exhibida, y lo hizo saliendo al espacio urbano ante la desaparición de los espacios significativos de la ciudad ilustrada por la ciudad moderna, intentado otorgar de nuevo significado al espacio público, durante tanto tiempo acompañado por el monumento público, pero ya en crisis desde finales del siglo XIX.²⁰² Tras décadas en las que los escultores buscaron exhibir sus obras en los mismos lugares que lo hacían los pintores, ante la necesidad de renovarse y con el consecuente cambio de escala, así como de temáticas, procedimientos y composiciones,²⁰³ la escultura retorna a las calles ahora como arte público, un concepto problemático, resbaladizo, pero aquí utilizado tan sólo para señalar ese nuevo momento de la escultura que se inicia en torno a los años sesenta del siglo XX y que Maderuelo identifica con un síntoma emblemático de las transformaciones en la escultura: la pérdida del pedestal.²⁰⁴

La escultura pisó de nuevo el espacio urbano y también el extraurbano. En torno a los años sesenta se producen varias circunstancias que provocan su desplazamiento más allá de los espacios expositivos cerrados pero también más allá de las ciudades. Principalmente se pueden identificar tres fenómenos que llevan el trabajo escultórico al espacio extraurbano: los parques de esculturas y museos al aire libre, los simposios de escultura y el *land art*. Hay detrás de ellos, como veremos a continuación, transformaciones y necesidades escultóricas, transformaciones del museo y del espacio expositivo y/o el cuestionamiento de las estructuras políticas y económicas, de las que el mundo del arte también estaba siendo partícipe.

2.1. Los parques de esculturas y museos al aire libre

La proliferación de parques y museos de esculturas al aire libre en la segunda década del siglo XX supondría que las colecciones de esculturas ya no tendrían por qué ubicarse necesariamente en espacios cerrados, sino que cualquier lugar podría ser susceptible de albergar una colección y, por lo tanto, de ser un espacio museable.

²⁰² Maderuelo, Javier (1994a): *Arte público*, Huesca, Diputación de Huesca, pp. 14-21 y Maderuelo, Javier (1994b): *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 14 y 15.

²⁰³ Maderuelo, Javier (1994b): pp. 28-33.

²⁰⁴ Maderuelo, Javier (1994b). Esta publicación aborda la transformación de la escultura desde el ocaso de la escultura monumental hasta nuestros días.

El desplazamiento fuera de los espacios expositivos tradicionales suponía un doble movimiento en direcciones cruzadas: tanto el traslado de la escultura (y del espectador) al espacio vivo, dinámico, cambiante, como la transposición de la lógica del museo y, en general, la expositiva, a espacios urbanos y no urbanos. El grado y la forma en las que la obra dialogue, interactúe, realce o cuestione ese lugar y sus características no será siempre el mismo, partiendo de una relación bastante pobre, casi nula, y aumentándola con el tiempo en algunos casos y de distintos modos. También la transformación del lugar en espacio expositivo no es siempre exactamente idéntica, ya que puede resultar más o menos invasiva y puede conjugarse con otras lecturas del espacio. En general, se trata de un concepto expositivo de ocupación espacial, trasladando las formas de hacer del espacio interior al exterior, en un gesto de ofrecer nuevos estímulos en torno a la experiencia del espectador y, en ocasiones, al artista, y en un intento de ayudar a respirar a las obras y al público. Se crearán espacios expositivos en exteriores o en una relación exterior-interior, marcando una forma de hacer que contará con un prolongado eco. Es este momento el que nos interesa, ese en el que las obras, inscritas en la tradición de las Bellas Artes y los grandes museos, no se escurren hasta el exterior con fines educativos o como elementos decorativos o conmemorativos, sino que son propiamente colecciones de obras expuestas al público en un momento en el que la escultura empieza a recuperar su protagonismo y emergen museos o parques en los que ella es la razón de su existencia.

Sobre los motivos de sus orígenes y su proliferación hay diversidad de opiniones, desde la tendencia expansiva del museo con sus jardines en los noventa hasta ser una solución ante un problema espacial, pero muchos ponen el acento en el Modernismo:²⁰⁵ una arquitectura que se desembaraza de los elementos decorativos y que cada vez aumenta más sus dimensiones, generándose en ese contexto esculturas independientes y cada vez de mayores dimensiones también y, más allá de los programas de arte público en las ciudades, los parques de esculturas privados ofrecían, en general, mayor libertad creativa.²⁰⁶ Resulta evidente que el desarrollo de estos parques está muy en relación, principalmente, con transformaciones y necesidades en el ámbito artístico.

²⁰⁵ El término Modernismo se utiliza aquí para referirse a la arquitectura moderna.

²⁰⁶ Lehane, Debra N. (2008): “Art, Nature, People: The Sculpture Park Experience”, en Harper, Glenn and Moyer, Twylene (eds.), *Landscapes for Art: Contemporary Sculpture Parks*, Hamilton, New Jersey, ISC Press y Seattle, University of Washington Press, pp. 8 y 9. Lehane recoge en su texto estas ideas procedentes de varios autores.

Pedro Lorente, en un artículo sobre los museos al aire libre, ahonda en cómo se ha ido construyendo este concepto, que no es en absoluto cerrado. Para hablar de museo al aire libre ha de tratarse de “una colección permanente cuyos visitantes reciban apropiada información. Así pues, es crucial la colocación de cartelas identificativas junto a cada pieza y de paneles explicativos del conjunto, la publicación de folletos o catálogos, la oferta de guías-intérpretes que eventualmente acompañen al público, y de otras actividades pedagógicas, talleres, etc.”²⁰⁷ Y es también importante, de ahí que sean trabajados dentro del mismo apartado, señalar que estos museos prácticamente no mantienen diferencias con los denominados parques de esculturas, al menos en lo referente a la conservación y exposición de las obras.²⁰⁸ Detrás de ambos conceptos se haya un enfoque museológico que determina el planteamiento general en la selección de las obras, los lugares y sus vínculos, así como la relación con el público y el material generado en torno a las mismas. Son museos planteados en espacios abiertos cuyas obras vivirán expuestas a todo y a todos en ese intento de hacer el arte *público*, si es que este cambio de emplazamiento le concede automáticamente este privilegio. Pero retomando la relación entre los parques de esculturas y los museos al aire libre puede decirse que el uso de estos dos conceptos revela, en todo caso, una diferencia entre modelos de referencia, entroncando unos con la tradición museística y, los otros, con los *sculpture parks* anglosajones.²⁰⁹

Utilizar el término “museo” en vez de “parque de esculturas” u otros apelativos no implica grandes diferencias en la realidad, pero quizá expresa la identificación mental con una determinada filiación cultural a la que los fundadores rinden homenaje consciente o inconscientemente, manifestando una vocación pública, unos objetivos educativos, que son los propios de toda institución museística. Ello no quiere decir que luego esos buenos propósitos se cumplan, pues muchos pretendidos museos no merecen tal nombre; en cambio, algunos “parques de esculturas” cumplen cabalmente con las funciones de conservación, estudio y difusión propias de un museo. Lejos de ser polos opuestos, ambas nociones tienden cada vez más a solaparse, como afortunadamente ocurre igualmente con los propios conceptos de museo y arte público.²¹⁰

²⁰⁷ Lorente, Jesús Pedro (2013): “¿Qué es un museo de escultura al aire libre? Consideraciones sobre la denominación de colecciones artísticas musealizadas en el espacio público”, *HUM. Papeles de cultura contemporánea*, 18, diciembre 2013 (“Periferias escultóricas”), p. 72.

²⁰⁸ Lorente, Jesús Pedro (2013): pp. 82 y 83.

²⁰⁹ Lorente, Jesús Pedro (2013): pp. 82 y 83.

²¹⁰ Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 84. B. Barrie también indica la relación entre estos dos conceptos, en este caso entendiendo el museo al aire libre como un tipo de parque de esculturas cuyas funciones serían

Llama la atención cómo se refiere, en relación a los parques de esculturas, a espacios alejados de los núcleos poblacionales: “colecciones escultóricas abiertas al público en fincas y espacios naturales a cierta distancia de los núcleos de población, e incluso gestionadas por una fundación, al modo norteamericano; pero en algunos casos hemos preferido llamarlos museos”,²¹¹ mientras que la mayoría de los ejemplos de museos al aire libre que ha enumerado durante el artículo, y son numerosos, pertenecen a calles, plazas, parques... de núcleos urbanos o suburbios, contextualizándose así en un entorno cultural, con elementos de patrimonio histórico, lo que sirve para justificar aún más la idea de museo.²¹² Pero en realidad, como demuestra el texto de Lorente, son nociones que tienden a solaparse, intercambiarse, y a predominar el uso de uno de los conceptos sobre otros según los lugares,²¹³ algo que también puede apreciarse en *Landscapes for Art: Contemporary Sculpture Park*, un libro en el que los ejemplos en sus muchos artículos ponen de manifiesto que son términos que se confunden.²¹⁴

De cualquier modo, dentro de nuestros casos de estudio, precisamente fuera de los núcleos urbanos, puede decirse que ni el uno ni el otro adquieren una presencia especialmente relevante, al menos en lo que se refiere a su denominación. En relación a los museos tan solo se ha localizado uno que así se ha proclamado en su página web: *La Senda de Ursi*;²¹⁵ y entre los parques de esculturas, aunque son más numerosos, no son tampoco un número muy elevado: *Parque de esculturas Tierras Altas Lomas de Oro*, *Parque de Esculturas Hinojosa de Jarque*, *Parque escultórico Arte y Naturaleza del Ricón de Ademuz*, *Parque escultórico Monte San Isidro*, *Parc Art*, *El Valle de los sueños* (parque escultórico)²¹⁶ y, aunque desde un proyecto más amplio, el *Parque Fluvial de Cultura y Ecología*. En ellos se pone de relieve el traslado del museo, la colección, las obras, a un nuevo espacio expositivo. Entre nuestros objetos de estudio casi no hay casos así denominados, quizás por presentar nuevos enfoques, o pretenderlo, o intentar romper filiaciones, pero hay un planteamiento que sí que se ha heredado con frecuencia, y es la relación de las obras con

las de un museo. En: Barrie, Brooke (2008): “Sculpture Parks as Outdoor Museums”, en Harper, Glenn and Moyer, Twylene (eds.), *Landscapes for Art...* p. 14.

²¹¹ Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 83.

²¹² Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 78.

²¹³ Por ejemplo, la influencia del término *sculpture park* ha calado, dejando al margen el concepto de museo al aire libre, en Latinoamérica y la mayor parte de Oriente y ha sido un modelo de referencia para Occidente y países en proceso de occidentalización durante la Guerra Fría En: Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 83.

²¹⁴ Harper, Glenn y Moyer, Twylene (eds.) (2008): *Landscapes for Art...*

²¹⁵ <http://grupomuriel.wix.com/muriel#!senda-de-ursi>, 16 de noviembre de 2015.

²¹⁶ <http://elvalledelossuenos.wixsite.com/elvalledelossuenos/bienales>, 11 de febrero de 2015.

el espacio, un espacio, principalmente, entendido como espacio expositivo, así como la presencia de esculturas, con o sin pedestales, desde una lógica principalmente intrínseca.

También son museos de esculturas al aire libre o parques de esculturas, aunque sin incluir esta denominación en su nombre, los *Caminos de Arte en la Naturaleza* en la Sierra de Francia, *Biodivers Carrícola*, la Fundación NMAC, el programa de *Arte y Naturaleza* en Huesca o, por ejemplo, el museo al aire libre resultante de los simposios organizados por Tramullas en Hecho.

Y además también aparecen muchos ejemplos que recuperan la idea de exposición temporal, centro de creación... y que, en definitiva, mantienen la idea de un espacio expositivo en el que se despliegan las obras. Así por ejemplo, nos encontramos con *OMA. Arte-Otros Medios*, la *Muestra de Arte Contemporáneo de Sajazarra*, *ParaiSurural*, el *Simposio Artístico Internacional de la Lana*, los *Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo en Osorio*, *Centro de operaciones Land Art El Apeadero*, *Ecoarte*, *Intervencions Plàstiques a La Marina...*

Ciertamente hay diferencias, como la permanencia de las obras, precisamente porque quieren desligarse de esa tradición, de esa relación permanente con el espacio, de esa imposición. En otros casos porque responden a la tendencia nómada del artista actual (paradójica cuando se sigue poniendo el acento en la obra *site specific*) y las obras efímeras o retiradas. Incluso los propios parques de esculturas van asimilando algunos de estos cambios, pues también algunos introducen el proceso de creación en su seno, más allá de la exposición, como es el caso del *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro* o del paseo de esculturas creado dentro del *Parque Fluvial de Cultura y Ecología en Huerta*.²¹⁷

Lorente señala que el primer museo al aire libre así considerado data de 1881 y fue fundado por el rey Oscar II de Suecia y Noruega en su residencia veraniega de Bygdøy.²¹⁸ Sin embargo parece que la idea fue ya anteriormente concebida en la última década del siglo XVIII y que, incluso en 1867 tuvo lugar un primer museo, que sería el que inspiraría al rey mencionado a realizar el suyo.²¹⁹ El museo al aire libre de 1881 funcionaba como

²¹⁷ También D. N. Lehane se refiere a este cambio en torno a los noventa Lehane, Debra N. (2008): pp. 9 y 10.

²¹⁸ Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 74.

²¹⁹ Hurt, R. Douglas (1978): "Agricultural Museums: A New Frontier for the Social Sciences", *The History Teacher*, Vol. 11, 3, mayo 1978, pp. 368. En este caso, y de forma similar al caso que le sucedería, una

una muestra patriótica del patrimonio escandinavo recreando construcciones tradicionales, una práctica que, tras la II Guerra Mundial, alcanzaría su momento álgido en los *open air museums* de Estados Unidos y Reino Unido. Sin embargo, un caso que Lorente también menciona, y que data de 1891, es el de la fundación de *Skansen* por un etnólogo cerca de Estocolmo,²²⁰ ejemplo que por algunos es tomado como el primero de todos.²²¹

En el caso de los parques y jardines de esculturas del contexto norteamericano Debra N. Lehane señala el primer ejemplo de parque de esculturas independiente en 1931 creado por la artista en Carolina del Sur: el *Brookgreen Gardens*. Al final de esta misma década, en 1939, Philip Johnson diseña el primer museo americano jardín de esculturas en el MOMA.²²² Ya no es solo un artista con una colección que saca al exterior, sino que desde el museo también se diseña un espacio para colocar parte de su colección. Los museos sacan los pies del tiesto.



Mapa del *Hanoko Open Air Museum* (Japón)

Posteriormente llegará la efervescencia de los museos y parques de esculturas al aire libre, y lo harán con la pretensión de ser colecciones de esculturas trasladadas del interior al exterior. Esta proliferación se inició una década antes en Europa que en Estados Unidos y casi una más tarde en Asia. Así, el primer caso de este continente es el del *Middelheim Museum*, nacido en 1950 en Bélgica, mientras que en Estados Unidos será en 1960 cuando el *Storm King Art Center* se abra al público y, finalmente, en 1969 el *Hanoko Open Air*

persona adinerada trasladó construcciones del campo a sus tierras para poder ser preservadas y contempladas.

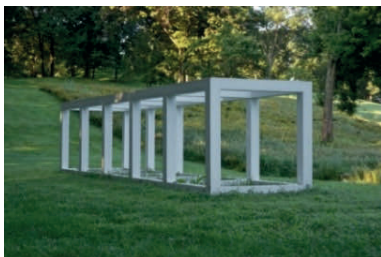
²²⁰ Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 74.

²²¹ Es el caso de la *Association of European Open Air Museums*, tal y como podemos leer en: http://aeom.eu/en/?page_id=100, 24 de enero de 2017.

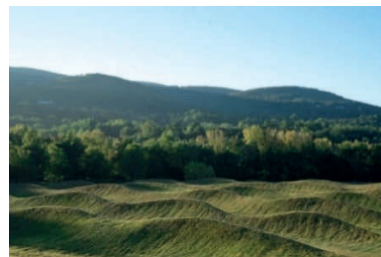
²²² Lehane, Debra N. (2008): p. 8.

Museum en Japón.²²³ A partir de ese momento su crecimiento es palpable, habiéndose registrado, en 1987, la existencia de 97 parques y jardines de esculturas, mientras que ya había 195 en 1996,²²⁴ fecha que prácticamente coincide con el momento en el que empiezan a proliferar las iniciativas de arte en el campo en el contexto español. Los datos confirman que al siglo XX los espacios cerrados se le quedaron pequeños o faltos de estímulos, tanto a las esculturas como a los nuevos conceptos de museo y espacio expositivo en general. En ese proceso, muchos lugares ampliaron sus espacios incorporando emplazamientos abiertos para mostrar sus obras, otros se proyectaron directamente al aire libre, a veces con una sede cerrada acompañándoles, y en ese proceso de salida hacia el exterior se expandirían las obras tanto por los espacios urbanos como extraurbanos, correspondiéndose muchos de los ejemplos, en este segundo caso, con espacios que son jardines, un campo modelado estéticamente sobre el que se despliegan las esculturas.²²⁵

No se trata de esculturas aisladas, no se trata de obras que emergen por sorpresa en el espacio, sino que son colecciones armadas como lo hacen para un museo de puertas cerradas, un museo o espacio expositivo, pues no siempre se trata de colecciones permanentes, a diferencia de lo que señala Lorente,²²⁶ sino que creemos que pueden ser también colecciones efímeras temporales o cambiantes, llamándolas museos o parques, siempre con un planteamiento expositivo tradicional, en el que una sala (de museo o galería) se ha trasladado al exterior.



Sol Lewitt
Five Modular Units, 1971 (refabricado: 2008)
 Aluminio pintado
 63" x 63" x 24' 3 1/2"
Storm King Art Center



Maya Lin
Storm King Wavefield, 2007–2008
 Tierra y yerba
 240.000 pies cuadrados (espacio de 11 acres)
Storm King Art Center

²²³ Lehane, Debra N. (2008): p. 8. Lorente también menciona el Middelheim Museum, el ejemplo más temprano que nos da de museo al aire libre tras los conjuntos etnológicos. En: Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 75. Algunos datos sobre la historia de este museo pueden consultarse en su web: <http://www.middelheimmuseum.be/en/page/history-0>, 25 de enero de 2017.

²²⁴ Lehane, Debra N. (2008): p. 8.

²²⁵ Entre los casos de esta investigación: *Parc Art* o *El Jardín Secreto de Oña*.

²²⁶ Lorente señala que son obras que se colocan en relación a las previas de la colección permanente creada, diferenciando así estas iniciativas a las de carácter aislado del *land art*. En: Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 71.

2.2. Los simposios de escultura

El denominado “Movimiento Symposia de Escultores” juega un papel destacado en la expansión de las esculturas más allá de los espacios expositivos. Aun siendo cierto que fue un movimiento con escaso eco directo en España, no lo es menos que propició uno de los primeros ejemplos de utilización del campo como espacio para la escultura: el *Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho*, un encuentro de escultores nacido en 1975 en territorio oscense, provincia que precisamente sería también el seno de *Arte y Naturaleza*, un proyecto nacido en 1994, con gran impacto a nivel artístico y teórico en el contexto español, y que marcará el arranque de toda una serie de iniciativas continuadas, aunque dispares, de intervenciones artísticas en espacios no urbanizados.

Estos simposios tuvieron su aparición en 1959, es decir, aproximadamente vieron la luz una década antes de lo que lo hiciera el *land art*, y ya empujaban a la escultura a ser trabajada y ubicada fuera de los núcleos urbanos. No supusieron, como posteriormente ocurriría con el *land art*, una transformación en el mismo seno de la escultura, pero sí que implicaron el desplazamiento del trabajo artístico fuera de los núcleos urbanos, saliéndose así de los circuitos comerciales en los que éste se hallaba. A esta salida del museo casi sin precedentes por parte de la escultura y la llegada al espacio no urbanizado previa al *land art* también se refiere Belén Romero, señalando igualmente la diferencia entre depositar esculturas en el espacio e intervenir directamente sobre el territorio.²²⁷ Al mismo tiempo, el *land art* es notablemente más conocido que los simposios, por lo que abundan las menciones al mismo en España, tanto para presentarlo como referente como para indicar sus diferencias con respecto a éste. Sin embargo, los parques de esculturas y los encuentros de artistas también aparecerán reflejados, directa o indirectamente, en diversas iniciativas.

Bajo el nombre de *Symposium Europäischer Bildhauer* Karl Prantl hizo realidad, en 1959, el primer encuentro de escultores, provenientes de distinta procedencia y que se reunían para trabajar juntos y al aire libre en el contexto de una cantera abandonada de Sankt Margarethen (Austria), con lo que se pretendía “solventar en común determinados problemas propios del oficio de escultor y, en general, mejorar las relaciones entre los

²²⁷ Romero Caballero, Belén (2010): “El simposio internacional de escultura: un fenómeno al margen”, *Actas del Congreso internacional de críticos de arte, 2009. Arte público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica*, Madrid, AECA/ACYLCA, p. 118.

escultores, la escultura y el público”.²²⁸ La definición aproximada que da Bernués de estos simposios, del de Prantl y de todos aquellos que nacerían a partir de éste, es la siguiente:

una reunión, en un lugar dado, de artistas provenientes de países y horizontes estéticos muy diferentes que, previamente seleccionados, son invitados para crear una obra monumental libremente concebida, escultores (en número variable aproximado de 5 a 15) que trabajan normalmente agrupados en un mismo lugar, al aire libre y en público, por un periodo fijo de tiempo, generalmente de uno a tres meses. La obra suele quedar posteriormente instalada in situ, terminando por constituir un museo de escultura al aire libre que enriquece e incrementa el patrimonio artístico de la comunidad acogedora.

En relación a su mayor o menor volumen un symposium exige de un considerable esfuerzo de organización material, técnica e incluso moral y de un coste económico que cubra, según los casos, los gastos de transporte y estancia de los participantes, así como un salario simbólico que a menudo se paga, e incluso los materiales, el utillaje y la ayuda técnica necesaria para que la obra pueda ser llevada a cabo. Los organizadores buscan, en general, liberar a los artistas de todas las preocupaciones técnicas y comerciales inherentes a su trabajo, favorecer los intercambios con el medio social y el público y generar un estado de ánimo dominado por ideales de libertad y, consecuentemente, de tolerancia.²²⁹

Al mismo tiempo, y según Bernués, el idealismo de la iniciativa del escultor y, por otro lado, católico Karl Prantl, hunde sus raíces en la tradición gremial europea y proyectos artístico-visionarios no materializados y, tras la Segunda Guerra Mundial, algunos artistas buscaron retomar un quehacer artístico basado en la propia vida y en cuestiones colectivas y universales, preocupaciones tratadas por Robert Roussil en el Congreso de los Pueblos por la Paz (Viena, 1952), quien animó a realizar este tipo de encuentros artísticos en Europa. Existe en Prantl la voluntad de crear una comunidad sin el egoísmo imperante y en favor de la amistad y la igualdad, un proyecto que emerge en el contexto de posguerra y los deseos de ver renacer la cultura en torno a temas relacionados con aspectos más humanos. Así, la libertad, la cooperación, la experiencia y el aprendizaje colectivos eran

²²⁸ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): “Una utopía artística: el “symposium internacional de escultura y arte del valle de Echo” (Huesca)”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 13, p. 581.

²²⁹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): “10 años de arte y cultura en el Pirineo aragonés”, en: Bernués Sanz, Juan Ignacio y Pérez-Lizano Forns, Manuel, *El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho [1975–1984]*, [Hecho], Ayuntamiento de Hecho, pp. 13 y 14. Bernués ha mantenido su definición prácticamente sin modificaciones, desde su artículo de 1999: Bernués Sanz, José Ignacio (1999): “El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Echo (Huesca). Una experiencia artística incomprendida”, *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa*, 88-89, pp. 46-63.

ideales sobre los que estos encuentros interculturales e intergeneracionales se asentaban, encuentros que permitían acercar el arte y su proceso de creación al público, haciéndolo así más cercano, al tiempo que permitían al artista abordar grandes obras en otros contextos mucho más complicadas de realizar, así como convivir y aprender de otros artistas de distintos lugares y con distintas experiencias. Además, parece que también sirvió como inspiración para el primer simposio de Prantl una iniciativa de Anton Hanak en la temprana fecha de 1930, quien reunió también en canteras a varios artistas para trabajar.²³⁰

Uno de los aspectos que más nos interesa de estos simposios, en los que tanto el proceso como la experiencia vivida y compartida eran incluso más importantes que los propios resultados escultóricos, es que se ha fomentado en ellos la creación al margen del universo comercial y ha permitido a los artistas trabajar con libertad y dar una salida digna a sus obras.²³¹

La novedad de la idea desarrollada por Prantl y por todos los que han adoptado su modelo posteriormente es que emana de los propios escultores y no de autoridades oficiales o empresas con intereses comerciales, de los propios profesionales interesados en aportar soluciones a la problemática específica de su profesión y desarrollar una acción creativa desinteresada.

En definitiva, las revolucionarias ideas de Prantl establecieron novedosos objetivos y originales maneras de llevarlos a cabo a través de unos nuevos cauces no habituales y, sobre todo, no controlados por los circuitos tradicionales del Arte o por los estamentos políticos.²³²

Con estos simposios se buscaba, por tanto, crear de manera alternativa y libre, fuera de los circuitos comerciales, en los que la voz cantante la tenía, siempre que la independencia se mantuviera, el creador, no la institución o la empresa y sus posibles intereses.²³³ Que la iniciativa parta del propio artista y, por tanto, la motivación emerja del ámbito de la

²³⁰ Sobre todas estas cuestiones ver: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): pp. 581 y 582; Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 18-21; Bernués Sanz, José Ignacio (1999): pp. 47-51. En este último texto Bernués enumera también la repercusión de estos encuentros en los lugares en los que son realizados, señalando aspectos de diversa índole: la estimulación de la actividad cultural, la publicidad para las canteras y otros posibles beneficios económicos derivados de su presencia en el lugar, los problemas en la gestión de las obras, etc.

²³¹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): p. 583.

²³² Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 21 y 22. También muy similar en: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): p. 583.

²³³ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): p. 583.

creación y no de otros lugares y/o intereses es una reivindicación de independencia que se mantendrá en el tiempo.²³⁴

Esta huida de los espacios tradicionales para el arte, de los circuitos comerciales, de las esferas del poder, enmarcada en una dura posguerra, enlaza con la necesidad de retomar la actividad y los deseos de crear y vivir al margen de un mundo que se había mostrado despiadado, egoísta, competitivo. Una década más tarde las reacciones en el mundo del arte en Estados Unidos también reflejarán el descontento con unas políticas que giran en torno a la violencia y el interés económico, aunque con unas actuaciones, en el ámbito que nos ocupa, casi más simbólicas que con consecuencias reales y que, como veremos, no tardarían en reintroducirse, si es que salieron alguna vez, en los cauces oficiales del arte. Precisamente, según Bernués, una de sus fuertes contradicciones fue, en el caso de los simposios, el choque generado entre sus objetivos utópicos y la sociedad capitalista en la que éstos cobran vida, ya que “suelen ser muy combativos para con los medios propios de la sociedad de consumo y los circuitos comerciales del mercado del arte”.²³⁵ En su transformación con el tiempo, a la vez que más realistas y adaptados a cada circunstancia en particular,²³⁶ también se considera que han llegado a “convertirse en una auténtica respuesta crítica en contra de la competitividad de la actual sociedad de consumo y de la creciente e inhumana comercialidad de los circuitos del mercado del arte”.²³⁷ Romero también hace alusión a esta transformación de la idea original, complicada de sostener en la práctica especialmente si se pretende trabajar desde el autoabastecimiento.²³⁸ Señala que, en ocasiones, salir del ámbito marginal les ha supuesto perder independencia y estar a merced de los intereses de sus mecenas, mientras que en otras ocasiones el deseo de los artistas de realizar grandes proyectos y de ampliar su mercado desaparece en favor del interés por revitalizar el espacio público y acercar el arte a las personas.²³⁹ Se pone así de manifiesto la aparición de intereses cruzados de distinta

²³⁴ En la entrevista realizada a Mónica Cofiño sobre *La Xata la Rifa*, por ejemplo, este tema estuvo presente. En: Entrevista a Mónica Cofiño, creadora de *La Xata la Rifa*, 14 de septiembre de 2016. Entrevista por videoconferencia transcrita.

²³⁵ Bernués Sanz, José Ignacio (1999): pp. 49 y 51. Para Bernués ha sido un fenómeno marginado durante mucho tiempo a pesar de su interés, lo que estaría en relación a la reacción de estos circuitos que han sido cuestionados por los simposios, optando por darles la espalda. También Belén Romero reflexiona sobre los motivos para que haya sido un fenómeno desatendido por la historiografía, en: Romero Caballero, Belén (2010): p. 121.

²³⁶ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 21 y 22.

²³⁷ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 28.

²³⁸ En el caso del simposio realizado en Hecho entre 1975 y 1984, aunque la ayuda no era demasiada, sí que se contaba ya con el apoyo económico y de infraestructuras de las instituciones públicas.

²³⁹ Romero Caballero, Belén (2010): pp. 119 y 120.

índole en la realización, participación y apoyo de estos simposios, cuestiones que se proyectan hasta la actualidad y que puede rastrearse, en general, entre las distintas iniciativas de intervención en el campo. En general puede decirse que, más allá del interés artístico o sociocultural, el aspecto económico suele cobrar un protagonismo relevante y, en este sentido, se entiende que los apoyos lleguen con frecuencia tras estudiar la repercusión material en el lugar que va a recibir la iniciativa.

El *Symposium Europäischer Bildhauer* tuvo una gran repercusión y su planteamiento se expandió hasta hoy con gran éxito diferenciando, como se ha señalado, dos etapas: la “primera generación de St. Margarethen”, más utópica, idealista y combativa, y una segunda etapa con más variedad de formas e intereses y mostrándose más realista y adaptada a las transformaciones en el ámbito de la creación escultórica y el arte en general. En la entrada del siglo XXI Bernués señala que, a pesar de dicho éxito, este fenómeno no tuvo prácticamente eco en España y que, con un vínculo estrecho con el planteamiento de St. Margarethen, no existen casos más allá del llevado a cabo en el Valle de Hecho.²⁴⁰ Aunque es cierto que los ejemplos no son demasiados, entre los encuentros de artistas que se estudian en este texto sí que encontramos algunos ejemplos de simposios o encuentros con planteamientos similares. Así ocurre, por ejemplo, con el *Simposio Artístico Internacional de la Lana* que desde 2012 se viene realizando en El Arceado (Sevilleja de la Jara, Toledo), y también es el espíritu que acompaña a Pájaro (Roberto Pajares) al impulsar los distintos encuentros de artistas en el entorno de la Ermita Nuestra Señora Lomos de Orio en Villoslada de Cameros (La Rioja), ya sea en el *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro* (2001) como en *Espantapájaros* (2006), *El Busto es mío* (2008) o *Valle de Veletas* (2017), o el planteamiento de los Encuentros de artistas en los que se creaban las obras para la *Ruta del Arte* entre 2009 y 2012 (Almonaster la Real, Huelva), o en el proceso de creación de obras por parte de alumnos de la Universidad de Maguncia para el Paseo de esculturas del *Parque Fluvial de Cultura y Ecología* (Huerta, Salamanca) o incluso, con un nuevo enfoque marcado hacia la participación horizontal y cooperación con las gentes del lugar, en el caso de

²⁴⁰ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): pp. 582. También en: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 21 y 22. Sin embargo, esto no quiere decir que no existan otros casos. Precisamente Bernués y Lorente señalan en un texto posterior la existencia de otros ejemplos españoles al querer indicar la diferencia entre el caso de Hecho, más vinculado al Mayo del 68, y los otros casos, más vinculados a modelos italianos. En: Bernués Sanz, Juan Ignacio y Lorente Lorente, Jesús Pedro (2013): “Los simposios internacionales de escultura de Hecho (Huesca): una utopía hippie de convivencia y su museo (1975-1984)”, *On the w@terfront*, 26, junio 2013, p. 49.

ParaiSurural desde 2012 (Vallinaoscura, Asturias). También la idea del encuentro y la convivencia para y en torno a la creación está presente en los dos certámenes celebrados en el Valle de Pineta (Bielsa, Huesca) bajo el título de *Intervenciones artísticas sin Huella* (2009 y 2010). Aunque en el ámbito de la performance y, como suele ser habitual, durante un espacio de tiempo breve, también se inició en 2011 *Pic-Nic* en una finca en Cadalso de los Vidrios (Madrid).

Resulta necesario diferenciar entre un tipo de convocatoria, una propuesta de modelos de trabajo y, por otro lado, transformaciones o tensiones en el concepto de escultura. El simposio se corresponde con los primeros, mientras que su existencia no implica necesarias transformaciones en el campo escultórico. Los simposios salieron de los museos y de las ciudades ¿Qué significaba para ellos ese nuevo espacio al que se habían trasladado? Prantl, en un texto recogido por Bernués, habla de la posibilidad y la libertad que esto les brinda. El espacio no urbanizado y el trabajo de la piedra son entendidos en términos de libertad y, además, experimentar las obras en espacios vivos es algo también valorado, pues los distintos elementos dialogan, cooperan, al igual que lo hacían las personas:

Los escultores pudimos recuperar nuestra libertad saliendo al espacio libre de la cantera y los prados de Sankt Margarethen. Necesitábamos esta liberación, este pensar libre en un sentido amplio. Para nosotros los escultores la piedra es el medio para llegar a este pensamiento libre, para liberarnos de muchas obligaciones, tabúes y estrecheces. Nuestra educación en las escuelas, institutos y academias nos había abocado al egoísmo y esto en realidad era una limitación. Para lograr una verdadera apertura había que buscar al prójimo, involucrar al colega a participar en este esfuerzo común; y muchos vinieron. Se trabajaba en circunstancias muy sencillas. Así era posible vivir y trabajar de una forma intensa y no se aspiraba a más. Las piedras debían integrarse en el mismo lugar en que habían sido creadas y permanecer allí para todos los hombres. Esto es muy diferente a los museos. El encuentro con una piedra en un paisaje produce una experiencia diferente. Uno experimenta también la presencia del árbol, la hierba, el musgo y las nubes. Yo veo a mi manera que el hombre debería participar en toda la creación y debería ser responsable de todo lo que le rodea. El Arte significa cooperación y la unión entre Arte y cooperación es la principal misión que el symposium debe cumplir.²⁴¹

²⁴¹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 18 y 19.

Un espacio lleno de posibilidades para la creación, lleno de libertad e, inevitablemente, más estimulante que las paredes de un museo. En el entorno se proyecta el deseo de la libertad, al tiempo que es pensado y utilizado, principalmente, desde el arte y la posibilidad artística, un gran espacio, vivo, en el que desplegar un gran museo al aire libre en el que las obras, rotundas esculturas levantadas desde un enfoque académico, clásico, miran principalmente hacia su interior, hacia sí mismas como objeto escultórico. Así, la escultura vuelve a tomar el espacio exterior abandonando el expositivo tradicional, pero con el predominio de su propia lógica, esto es, con un marcado carácter autorreferencial o, en ocasiones, estableciendo vínculos con el lugar (mitos, leyendas, tradiciones...) pero desde el dominio, en su planteamiento, de la lógica intrínseca. Pero, ante todo, se introduce una novedad y es que, como señala Bernués, no es que antes no hubiera escultura en exteriores, pero era ornamental o conmemorativa.²⁴² Hay un cambio en la escultura que es definitivo: se ha independizado y se reivindica a sí misma y de manera autónoma. Este giro se enmarca en un contexto más amplio y de enorme relevancia, pues tras siglos siendo una disciplina de enorme importancia, pasó en el XIX y parte del XX a perder prestigio y protagonismo, para por fin recuperar el carácter monumental, que no necesariamente conmemorativo, y volver a reivindicarse como disciplina artística destacada.²⁴³ Desde la monumentalidad pasará a plantearse como pura negatividad,²⁴⁴ pero ese capítulo no será abordado aquí, ya que en estos simposios lo primero y principal fue ese paso de trabajar con grandes obras escultóricas en los espacios no urbanizados.

El planteamiento en origen de estos simposios nos sitúa, principalmente, en un museo trasladado a un espacio vivo, o un entorno museizado, con obras como las que encontraríamos en un espacio expositivo cerrado. De hecho, Bernués ya señalaba que muchas veces se les ha reprochado la reproducción del quehacer museístico, ignorando el lugar y con el peligro, además, de que esos museos se transformen en “cementeros de esculturas”. Es más, desde los ochenta se habla del problema del exceso de obras como “polución por escultura”, preocupación enmarcada en la difusión del ecologismo, y más si tenemos en cuenta que los espacios en los que se desarrollan estos simposios son, con frecuencia, de alto valor natural.²⁴⁵

²⁴² Bernués Sanz, José Ignacio (1999): pp. 48.

²⁴³ En relación a este tema ver: Maderuelo, Javier (2008a): *La idea de espacio en la arquitectura y arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid, Akal, pp. 83 y ss.

²⁴⁴ Un texto de referencia sobre estas transformaciones es: Krauss, Rosalind (2002a): “La escultura en el espacio expandido”, en Foster, Hal, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós (1ª ed. inglés 1979) pp. 59-74.

²⁴⁵ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 50.



Karl Prantl
Stein für Josef Matthias Hauer, 1964-1966
Piedra caliza
190x230x210cm
Symposium Europäischer Bildhauer



Minoru Niizuma
S.T., 1969
Piedra caliza
250 x170 x 100 cm.
Symposium Europäischer Bildhauer

Pero, volviendo a las esculturas que en ellos se realizaban, no necesariamente han sido siempre del mismo tipo. La primera obra relacionada con el espacio circundante físicamente parece ser que la realizó el propio Prantl en 1964-1966, incluyendo la topografía en su obra, lo que nos sitúa en fechas tempranísimas con respecto al *land art*. La relación entre arte y naturaleza inaugurada por *Stein für Josef Matthias Hauer* ha aumentado en estos encuentros desde mediados de los setenta, especialmente en Europa Occidental.²⁴⁶ Sin embargo, en general estamos ante esculturas académicas, tradicionales, que introducen el espacio, buscan relaciones con éste, generan vínculos específicos, desde el predominio de la lógica intrínseca. De hecho, para Belén Romero la relación con el lugar, en cierto sentido, está presente desde el origen de los simposios, en la relación necesaria de la obra con el espacio nuevo en el que se crea y se inserta, una relación que se acrecienta con el tiempo y se ve reforzada con la aparición de un concepto para denominarla, el famoso *site specific*.²⁴⁷ Ciertamente, el espacio tiene un carácter marcado que no es el de la galería, y la creación *in situ* afecta con seguridad al creador, como la experiencia del lugar al público de la obra, pero no es menos cierto que en la relación entre las lógicas internas de la escultura y el papel directamente jugado por el espacio circundante en la elaboración de la misma, suelen predominar las primeras.

Por otro lado, y retomando el formato de las iniciativas, en el seno de estos simposios aparece también, además del museo-asentamiento, la idea de recorrido. De hecho, el origen de la idea de ruta con esculturas es bastante anterior: hay que retroceder hasta

²⁴⁶ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 76. La datación de la escultura ha sido tomada de: <http://www.katharinaprantl.at/bildhauersymposium/index.html>, 18 de enero de 2017.

²⁴⁷ Romero Caballero, Belén (2010): p. 119.

1936, momento del que data el proyecto utópico de Otto Freundlich, que constaría de dos grandes rutas cruzando Europa con esculturas: la Vía de la Fraternidad Humana.²⁴⁸ Con posterioridad, Prantl colocaría una escultura entre Hungría y Austria, un gesto simbólico de hermanamiento entre culturas y artistas, que inspiraría, como en el caso español, distintos simposios fronterizos con rutas comunicantes entre culturas.²⁴⁹ Este planteamiento denota otra forma de significar el espacio y que tiene que ver con posicionar lo cultural por delante de lo político, animando a generar encuentros atravesando límites territoriales, político-económicos, y generando un mapa de encuentros y no de espacios delimitados.

2.3.Land art

Sobre el *land art* se ha escrito bastante, y es que no llegó para pasar desapercibido y dejarnos indiferentes.²⁵⁰ No se trataba de colocar colecciones escultóricas en espacios abiertos fuera de las ciudades, tampoco consistía en crear objetos escultóricos en un encuentro de artistas en el ámbito rural cuyas obras pasarían a formar una colección al aire libre, es decir, no nacía como sala de exposiciones en el exterior, ni con obras de una colección previa ni de aquellas generadas en un encuentro de creadores. El *land art* era otra cosa, una actividad artística que transformaba, que tensaba, que estiraba el concepto de escultura y que, en ese proceso, salía de las salas de exposiciones, del espacio urbano, y entraba en contacto directo con la tierra, el suelo, y tomaba el territorio como el objeto de experimentación e indagación, ya no representándolo, sino interviniéndolo, convirtiéndolo en el protagonista directo, inmediato de la obra, siendo éste (la tierra –sus capas, su superficie, sus texturas– , el agua, los fenómenos naturales...) en muchas

²⁴⁸ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 34.

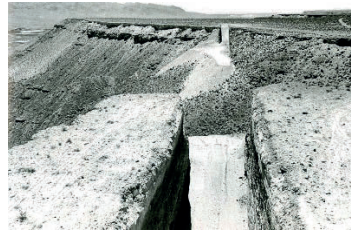
²⁴⁹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 33 y 34.

²⁵⁰ Algunos de los textos relevantes serían: Beardsley, John (1998): *Earthworks and beyond*, New York, Cross River Press (1ª ed. 1984); Beardsley John (1977): *Probing the Earth. Contemporary land projects* [cat. exp.], Washington DC, Smithsonian Institution; Kastner, Jeffrey (ed.) (1998); Raquejo Grado, Tonia (2001): *Land Art*, Madrid, Nerea (1ª ed. 1998); Raquejo Grado, Tonia (2013): “Herencias del paisaje Pop: Marketing y visión del territorio en el arte actual”, *Goya*, 343, abril-junio 2013, pp. 166-181; Maderuelo, Javier (1996c): *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Lanzarote, Fundación César Manrique; Maderuelo, Javier (1996a): “Earthworks-Land Art: una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Huesca: arte y naturaleza...* pp. 95-106; Tiberghien, Gilles A. (2001): “Horizontes”, en Maderuelo, Javier (ed.) *Arte público: Naturaleza y ciudad*, Lanzarote, Fundación César Manrique, pp. 123-150; Díaz Cuyás, José (2002a): “La naturalización del arte del suelo: el paradigma de Tindaya”, *Acto*, 1, s.p. En: <http://reacto.webs.ull.es/pg/n1/5.htm>, 11 de marzo de 2011; Lippard, Lucy R. (2004): *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal (1ª ed. 1973); Krauss, Rosalind (2002a): pp. 59-74.

ocasiones la propia obra, y siendo también en numerosas ocasiones la experiencia del y desde el lugar creado el centro de la propia obra. Con la llegada del *land art* se habla de un cambio en el arte del paisaje que, tras ser relegado a un segundo plano en el periodo de las vanguardias artísticas y el auge de la ciudad y el universo tecnológico, reaparece en la creación artística, pero no como objeto de representación, sino como lugar intervenido, sujeto, que es la distinción que Alain Roger propone entre el paisaje *in visu* y el paisaje *in situ*.²⁵¹



Robert Smithson
Spiral Jetty, 1970
Barro, cristales precipitados de sal, rocas, espiral de agua
1500' x 15'
Great Salt Lake, Utah, USA



Michael Heizer
Double Negative, 1969
Mormon Mesa, Nevada, USA



Dennis Oppenheim
Annual Rings, 1968
150 x 200'
Frontera USA/Canadá en Fort Kent, Maine y Clair, New Brunswick.

Hablar de *land art* implica hablar de la década de los sesenta, de la segunda mitad de los sesenta. Sus orígenes se sitúan en Estados Unidos alrededor de 1966-68.²⁵² Este primer *land art* norteamericano ha sido con frecuencia tildado de agresivo y dominante, reflejo de la mentalidad del conquistador, del que posee la tierra, la domina y la transforma, y con frecuencia se habla del mismo en estos términos diferenciándolo así del *land art* británico.²⁵³ Pero al mismo tiempo supuso, en cierta medida, un reto para una sociedad

²⁵¹ Roger, Alain (2007): *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva (1ª ed. francés, 1997), pp. 21-25.

²⁵² Fue en 1968 cuando tuvo lugar la famosa exposición *Earthworks* en la Dwan Gallery, pero ya puede verse el emerger del *land art* con anterioridad. Beardsley sitúa el inicio en 1966 (“Monument and environment: the avant-garde, 1966-1976”) en relación a una serie de reflexiones de Heizer. También Kastner se retrotrae hasta este año con unos proyectos tanto de Smithson como de Morris. Sin embargo, los primeros ejemplos materializados datan de 1967, tal y como constatan ambos así como Lucy Lippard. En: Beardsley, John (1998): p. 13; Kastner, Jeffrey (1998): “Preface”, en Kastner, Jeffrey (ed.), *Land and environmental art...* p. 14; Lippard, Lucy R. (2004): pp. 55, 56, 61 y 62. Sobre sus precedentes tan solo señalar que Beardsley apunta a los proyectos de Isamu Noguchi en 1933 (*Play Mountain* y *Monument to the Plough*) y también tanto este autor como Kastner señalan a Herbert Bayer con *Earth Mound* (y Beardsley también con *Marble Garden*) en 1955. En: Beardsley, John (1998): pp. 80-87 y Kastner, Jeffrey (1998): p. 14.

²⁵³ Es frecuente que en los textos en los que se estudia en *land art* se haga marcando una distinción clara entre estos dos enfoques. Algunos ejemplos son: Albelda, José y Saborit, José (1997): *La construcción de la Naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana; Beardsley, J. (1998): *Earthworks and beyond*, (1ª ed. 1984) o Maderuelo, Javier (2008a). Una distinción entre dos vertientes que, como indica J. P. Brun, no se refiere a una cuestión de nacionalidad, sino de identidad cultural. En: Jean-Paul Brun (2006): “El Land Art, una nebulosa de prácticas sociales de creación entre gigantismo y fragilidad”, en Salabert, Perret; Parret, Herman y Château, Dominique, *Estética plural de la Naturaleza*, Barcelona, Laertes, pp. 125 y 126.

capitalista y mercantilista para la que todo era objeto de posesión y consumo: “Son respuestas por un lado al mercantilismo y al colonialismo, pero por otro, paradójicamente, son producto de la ideología imperialista”.²⁵⁴

Mirar al *land art* norteamericano desde, tan sólo, la lógica de la conquista imperialista, deja de lado otros aspectos del mismo que resultan de gran interés. Además, parece recomendable, como hace Tonia Raquejo, situar cada proyecto en su contexto:

las obras de Heizer, Turrell o Smithson se incluyen en un contexto muy distinto al actual, y no sólo porque ahora la situación medioambiental sea -llamémosle así- más "dramática", sino porque actuaban en un medio muy particular -fundamentalmente desiertos- cuya alteración no suponía realmente ningún efecto medioambiental, tan sólo una transformación del lugar, que muy probablemente se destruiría en un tiempo que en términos geológicos equivaldría a pestañear (¿5000 años?) y que estaría sometida a los avatares del medio [...] En cualquier caso, hemos de reconocer que las experiencias de los años sesenta y setenta tienen al menos un interés, sea cual sea su lectura: se trataban de experimentaciones y como tales las considero muy interesantes y válidas, ¿podrían justificarse hoy? Quizás estas mismas no, como posiblemente tampoco justificaríamos hoy la construcción de las pirámides de Egipto y sin embargo no dudamos en valorarlas.²⁵⁵

La ocupación del espacio y su apertura acompañan a la historia de los pueblos, lo que no justifica las acciones (ni las incrimina), sino que es un hecho que quizás convenga ponerlo de relieve y tenerlo presente, atendiendo, por su puesto, a los niveles de impacto de dichas acciones. En los años sesenta en Norteamérica, además, no se fueron a la conquista de las grandes montañas, los grandes bosques, los acantilados... sino que en la mayoría de los casos se desplazaron a los inmensos, alejados e inhóspitos desiertos (espacios inexistentes en Europa, lo que sin duda también afectaría a las propuestas creativas). En la revisión crítica del *land art* norteamericano, paralelamente a la idea de conquista, se pueden hacer, por lo menos, otras cuatro lecturas: la de la experimentación con los límites, la de la fascinación por las culturas precolombinas y otras occidentales también desaparecidas, la de la salida del circuito comercial conquistando el espacio para el arte y sacándolo de las

También hay textos que trabajan con otras distinciones. Por ejemplo Tonia Raquejo diferencia entre: obras conectadas con la acción y performance, obras monumentales que precisan de proyecto y equipo instrumental y obras más íntimas que no utilizan instrumental y mantienen una relación mítica con el lugar. Raquejo Grado, Tonia (2001): pp. 7 y 8. En *Land Art & Environmental Art* el *land art* se divide en torno a las siguientes categorías: *integration, interruption, involvement, implementation, imagining*. En: Kastner, Jeffrey (ed.) (1998): pp. 44-189.

²⁵⁴ Hernando Carrasco, Javier (2003): “Entrevista con Tonia Raquejo”, *Territorio público*, 1, p. 10.

²⁵⁵ Hernando Carrasco, Javier (2003): pp. 10 y 11.

garras del mercado y la especulación, aunque sea simbólicamente, y la influencia de la conquista de la luna y la construcción de un imaginario de ciencia-ficción. Sobre las transformaciones en el seno de la escultura un texto ya clásico es *La escultura en el campo expandido* de R. Krauss.²⁵⁶ También es interesante acercarse a las reflexiones de los propios artistas, oportunidad que nos brinda Lucy R. Lippard en su libro sobre la desmaterialización del objeto artístico en el que recopila textos de la época,²⁵⁷ algo que también podemos hacer con un texto que recoge conversaciones de Heizer, Oppenheim y Smithson entre diciembre de 1968 y enero de 1969.²⁵⁸ En este último Oppenheim declara su interés por el proceso negativo, lo que le llevó a cuestionar los límites espaciales de la galería,²⁵⁹ Heizer va en búsqueda de mayor movimiento de masas y mayores escalas²⁶⁰ y Smithson declara abiertamente que el arte ha de abordar los límites,²⁶¹ algo que también se recogía en una publicación de 1969 recopilada por el texto mencionado de Lucy R. Lippard: “Creo que el tema principal del arte en este momento es dónde están los límites. Los artistas han tomado el lienzo y el bastidor durante demasiado tiempo como algo dado, como el límite”.²⁶² Salir de los habitáculos expositivos permitía a los artistas desparramar sus esculturas por el suelo, incluso horadarlo, rasgarlo, pues este, como dice José Díaz Cuyás, había perdido todo crédito como límite.²⁶³ La tensión de los límites afecta hasta tal punto al “objeto” artístico que algunos autores cuestionan que pueda seguir hablándose de escultura: para Félix Duque se trata de un nuevo tipo de arte que no es escultura, pintura ni arquitectura, mientras que para Castro Flórez no se trata tan sólo del cuestionamiento escultórico, sino que tiene también que ver con el dibujo, la performance y la mutación cinematográfica.²⁶⁴

Pero además el *land art* se sitúa en el contexto de la conquista del espacio y la “cultura de lo cósmico”:

²⁵⁶ Krauss, Rosalind (2002a).

²⁵⁷ Lippard, Lucy R. (2004).

²⁵⁸ “Conversaciones con Heizer, Oppenheim i Smithson” (2000): en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Consorci del Museu d’Art Contemporani de Barcelona, (1ª ed. inglés 1970), pp. 37-49.

²⁵⁹ “Conversaciones con Heizer, Oppenheim i Smithson” (2000): pp. 37 y 38.

²⁶⁰ “Conversaciones con Heizer, Oppenheim i Smithson” (2000): p. 41.

²⁶¹ “Conversaciones con Heizer, Oppenheim i Smithson” (2000): p. 40.

²⁶² Anthony, Robbin (1969): “Smithson’s Non-Site Sights”, *Art News*, febrero de 1969. Citado en: Lippard, Lucy R. (2004): p. 129.

²⁶³ Díaz Cuyas, José (2002b): “Sobre el suelo”, *Acto*, n 1, s.p. En: <https://reacto.webs.ull.es/pg/n1/sobreelsuelo.htm>, 11 de marzo de 2011.

²⁶⁴ Duque, Félix (2001): *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, pp. 142 y 143 y Castro, Fernando (2002): “Tierra de nadie”, Arribas, Diego (coord.), *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, Teruel, Artejiloca, p. 135.

Recordemos que en 1969 el hombre, por primera vez, logró imprimir su primera huella en la luna [...] Su presencia nos ayuda a entender la relación del americano con su territorio. Pisar es poseer, dejar la huella impresa es conquistar, es llenar un espacio antes vacío, es convertir un no-espacio (el galáctico) en lugar. En sí, la huella que dejó detrás el astronauta Neil Armstrong es una obra del “moon-art”, o arte de la luna, que tiene sus correligionarios en el land art, pues hermana de esta huella lunar son las huellas que Dennis Oppenheim dejó meses más tarde, en noviembre de ese mismo año, en su *Mutación terrestre*, huella de zapato y hermana de todas las huellas –visibles o invisibles- que los artistas del land art han dejado a su paso por la Tierra.²⁶⁵

También Díaz Cuyás se refiere, al menos al pensar en la obra de Smithson, a esta visión del *land art* que mira al espacio desde un imaginario distinto al de la idea de naturaleza:

El calificativo de *arte de la tierra* sólo puede resultar aceptable si interpretamos la tierra como ese objeto material que nos describe la cosmología moderna, como un planeta, como objeto sideral. Es ese imaginario de lo planetario, en su versión más popular, el que encontramos en sus escritos, por lo que resulta lícito considerar esas obras en la *tierra*, como el arte que corresponde a las fantasías técnicas de la ingeniería espacial. Su concepto del espacio es desde luego deudor de esa nueva cosmogonía de la ciencia-ficción, y la mejor manera de acercarnos a sus intervenciones en el espacio es considerarlas, en su sentido más infantil, como obras del *espacio exterior*. A sabiendas de que para los adultos el espacio público, el espacio concebido como una *cosa pública*, también pertenece al orden de lo exterior. De aquí que se malinterpreten sus actuaciones a la intemperie cuando se plantean como una burda oposición a un espacio interior expositivo o museístico. Su dialéctica del *Non-site*, del no lugar o de la no ubicación -pero también de lo no visto-, apunta, por el contrario, a la superación de esa diferencia entre lo de dentro y lo de fuera. Hablando con propiedad, Smithson nunca trabajó *fuera* del espacio museístico, por la sencilla razón de que en su obra la *tierra* no es el lugar de la Naturaleza sino el de su memoria, depósito ordenado por capas estratigráficas, almacén de significantes fósiles, museo de Historia Natural.²⁶⁶

De la conquista de la tierra (la conquista del *far west*, la del pionero, la de las películas del oeste) nos trasladamos a la del espacio (paisajes lunares y desérticos; obras para mirar al cielo y para ver desde el cielo) y desde esa posesión, dominio, control, se llega a la

²⁶⁵ Raquejo Grado, Tonia (2001): pp. 10, 11 y 19. Tonia Raquejo también señala la influencia del psicoanálisis así como la de culturas desaparecidas, siendo este segundo aspecto elemento central para Beardsley en: Beardsley, John (1977): pp. 16-18.

²⁶⁶ Díaz Cuyás, José (2002a): s.p.

desposesión: un espacio inutilizable, ahora ocupado por el arte.²⁶⁷ Junto al conquistador prepotente de la tierra por descubrir también aparece la fascinación por los avances científico-tecnológicos que permiten aterrizar en la luna, tocar otro planeta, otra tierra. El *land art* expresa las conquistas de una época, la suya, la de los extraterrestres, al tiempo que establece vínculos con las culturas primitivas en un momento en el que aparecieron y obtuvieron popularidad textos que interpretaban sus restos bajo el prisma de la fascinación cósmica de la época y emergía la nueva antropología de los años sesenta.²⁶⁸ Pero su conquista de la tierra es una desposesión, un rapto del lugar por la intervención artística que pone de manifiesto que la tierra es tierra, y que no todo es mercancía.

El *land art* es arte público porque muestra al hombre de la ciudad el “afuera” (no las “afueras”) de ésta, porque enseña *in actu exercito*, y a veces con gran brutalidad, que no todo es disponible ni edificable. Y por ende, que no todo es *mercancía* [...]. Y desde el punto de vista espacial, tan relevante para nuestros intereses, el *land art* crea una relación dialéctica, no sólo con el entorno, que resulta así *espaciado* (articulado) y, por ende, excluido a su alrededor (como en el caso de los templos griegos), sino con el *sitio* que él, con la “ocupación” que hace del terreno y con la “operación” por la que él deja ver “tierra”, por primera vez *crea*. El *land art* es a ese respecto *implosivo*: el vacío creado por la acción humana *succiona* espacio, en lugar de “abrir lugares” para la vida.

Éste es a mi ver el rasgo fundamental que confiere a esa acción el carácter de *arte*. Y por otra parte es rigurosamente *público* porque libera a la tierra, también por vez primera y aunque sólo sea simbólicamente y a *distancia*, de toda posesión y toda jurisdicción [...]. Contra todo romanticismo, el *land art* no deja *hablar* a la tierra, ni menos le presta su voz [...], porque la tierra ni habla ni tiene por qué hacerlo. La tierra es silente, tosca, retráctil. Por eso el artista público la deja surgir, *invisible* en la visibilidad universalmente administrada y controlada, *inhabitable* en medio de la habitabilidad del mundo planificado y espaciado. [...] Este arte no quiere que haya espacio a disposición “del público”, porque todo espacio (o lo que es lo mismo, desde nuestra perspectiva: todo espacio *político*) está bajo el signo de la dominación. Lo que el *land art* quiere es que se rompa esa utilización política del espacio, de modo que éste se disperse y ramifique –creando líneas y dimensiones impensadas- en el vacío: a la *intemperie*, o sea: en *favor* de la tierra. Y eso no es *kitsch*.²⁶⁹

²⁶⁷ Tanto simbólicamente como literalmente, pues en 1967 Robert Smithson, Nancy Holt, Carl André, Robert Morris y la galerista Virginia Dwan fueron a comprar un terreno en el que poder intervenir en New Jersey. Raquejo Grado, Tonia (2001): p. 8.

²⁶⁸ Raquejo Grado, Tonia (2001): pp. 10, 11 y 19.

²⁶⁹ Duque, Félix (2001): pp. 143-146.

Para Félix Duque el arte público es hijo de la condición posmoderna y la primera manifestación del mismo es el *land art*.²⁷⁰ Este arte público refleja, como veíamos, la mentalidad del conquistador, de ayer y de hoy, un conquistador que en su experimentación con los límites, se lanza a la conquista, pero no de una cualquiera, sino de la conquista por el arte de la tierra, sacándola del circuito comercial y especulativo y mostrando a la tierra como tierra. También Díaz Cuyás, hablando de Smithson, incide en este aspecto:

Es la ciudad en el espacio, la ciudad sin suelo, la ciudad desierto, lo que se quiere representar en estas obras. Por ello haríamos bien en traducir *land art* como *arte del suelo*, del suelo entendido como solar, como superficie urbana y especulativa, en su doble acepción ontológica y económica. Justo lo que permanece disimulado, cuando no meramente ocultado, en esa versión hispana tan sospechosa de *arte de la tierra*, en la que resuenan, melodramáticos, los temblores de los orígenes: la madre, la naturaleza, lo primitivo.²⁷¹

Todo ello se produce en un contexto de conservadurismo del gobierno de Nixon desde donde se criticaba y se veía como amenaza a todo lo que se salía de la norma, y ahí se incluía el *land art*, que terminaría además siendo un movimiento de resistencia por su ruptura estética e, incluso, por enfrentamientos políticos directos de algunos de los artistas.²⁷²

A todo ello se suma, en ese contexto de agitación política y social, la crítica al sistema del arte por parte de los artistas de la época, el hecho de que las obras en sí mismas también resultaban *inútiles* como objetos para el mercado, ya fuera por su desmaterialización o por su carácter sobredimensionado, además de por su vinculación con el lugar.²⁷³ Por ejemplo, para Miwon Kwon: “*The “unhinging” of art works first realized in the 1960s and 1970s is provoked not so much by aesthetic imperatives as by pressures of the museum culture and the art market*”.²⁷⁴ Lucy R. Lippard apunta también a ese contexto y ese descontento con el mundo del arte a finales de la década de los sesenta

²⁷⁰ Duque, Félix (2001): pp. 117 y 141.

²⁷¹ Díaz Cuyás, José (2002a): s.p.

²⁷² Raquejo Grado, Tonia (2001): p. 12.

²⁷³ Posteriormente han aparecido obras de hace tiempo y consideradas *site specific* recolocadas o rehechas para espacios expositivos en un proceso de institucionalización y comercialización de este tipo de obras que, como señala Kwon, han trastocado su principio de pertenencia. En: Kwon, Miwon (2002): *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge and London, Massachusetts Institute of Technology, pp. 33 y 38.

²⁷⁴ Kwon, Miwon (2002): p. 33.

que acabó derivando en la desmaterialización del objeto artístico. Para Lippard el arte conceptual y su derrocamiento del *establishment* cultural viajaba junto a un movimiento político de mayores dimensiones: “El fervor anti-establishment en los años sesenta se centraba en la desmitificación y desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o “alternativo”) que no pudiera comprarse o venderse por el ávido sector que poseía todo lo que explotaba el mundo y promovía la guerra de Vietnam”.²⁷⁵ Unas obras que, sin embargo, rápidamente se descubren como partícipes del sistema que parecían criticar. De hecho, Blanca Fernández considera que el respaldo por museos y galerías de este desplazamiento del arte tenía también que ver con “una operación de mercado para expandir los productos escultóricos”.²⁷⁶

Algo que nació, al menos en parte, desde el rechazo a unas dinámicas de mercantilización del arte e intentando escapar de las galerías y los museos y, en general, de un mundo capitalista, pasó rápidamente a reintroducirse en el *establishment* exponiendo y comercializando los registros fotográficos, los mapas, los vídeos... que documentaban y/o eran parte de la obra en el exterior. De hecho, la propia Lippard reconoce que las ilusiones depositadas en la posibilidad de un arte que se moviera en los márgenes del sistema pronto se vinieron abajo. Ya en 1973 expresaba lo siguiente:

Las esperanzas de que el “arte conceptual” fuera capaz de evitar la comercialización general, el perjudicial enfoque “progresivo” de la modernidad, eran en su mayor parte infundadas. [...] los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas aquí y en Europa; están representados (y, lo que es más inesperado, expuestos) por las galerías más prestigiosas del mundo del arte. Dicho claramente, por más que se hayan logrado revoluciones menores en la comunicación a través del proceso de desmaterialización del objeto [...], el arte y los artistas siguen siendo un lujo en la sociedad capitalista.²⁷⁷

De hecho, y aunque este espíritu estuviera presente, el rechazo de la época al sistema no implicaba necesariamente el ausentarse de las galerías. Es más, trabajar *dentro* o *fuera* no implica necesariamente trabajar sobre estos contrarios, sino quizás explorar los límites o

²⁷⁵ Lippard, Lucy R. (2004), p. 17. Más allá de la cita específica, esta idea puede leerse en “Intentos de escapada”, pp. 7-28.

²⁷⁶ Fernández Quesada, Blanca (2005): *Nuevos Lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995* (Tesis doctoral dirigida por Manuel Parralo Dorado, Universidad Complutense de Madrid, 1999), Barcelona, Centre de Recerca Polis Universitat de Barcelona, p. 73. En: http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez01.pdf, 5 de diciembre de 2014.

²⁷⁷ Lippard, Lucy R. (2004), p. 27. Estas ideas reaparecen en el “Post-scriptum”, pp. 369 y 370.

hacerlos desaparecer, así lo entiende, como leíamos anteriormente, Díaz Cuyás para el caso de Smithson. Incluso muchas de las obras no es que hayan ido *dentro* para documentar sus obras de *fuera*, algo que por supuesto también sucede, sino que en su proceso creativo trabajan en y con ambos espacios. Pero no cabe duda de que en general, cuando se habla de *land art*, se piensa en las obras realizadas en esos espacios extraurbanos, fuera de las galerías, donde, al menos simbólicamente, no podía comerciarse con la obra de arte y donde, al menos teóricamente, el lugar era un elemento fundamental de la obra, si no la misma obra. Pero también es cierto que la galería, en el marco de esa supuesta crítica al *establishment* cultural, no desaparecería. “La galería, entendida como el único lugar donde mostrar la obra, llegó a ser un espacio tan restrictivo como a principios de siglo lo fue el marco para la pintura. Pero combinada con la obra en el espacio abierto resultó ser una buena aliada del *land art*, cuya intención no era tanto acabar con las galerías de arte como ensanchar sus límites”.²⁷⁸ Ese ensanchamiento de los límites del espacio expositivo en general no ha dejado de crecer, no ya desde el interés de los artistas necesariamente, sino también desde cualquier ámbito que haya querido ver en ello una posibilidad, ya sea de cuidado o explotación de un lugar.

Toda la reflexión previa, a excepción de lo relativo al espíritu del conquistador generalmente acompañado de los grandes movimientos de tierra, funciona tanto para el *land art* norteamericano como para aquel denominado británico o europeo, esa vertiente del mismo sobre la que los textos ponen el acento en la “no” intervención, en el respeto por el lugar, la integración, el gusto por lo pequeño, en la elección de espacios vivos,²⁷⁹ así como en su pintoresquismo frente a la presencia de lo sublime en el caso de la mayoría de los artistas norteamericanos.²⁸⁰ En el *land art* en general está siempre presente el espacio exterior con obras que parcialmente o en su totalidad participan del mismo y lo hacen partícipe, implicando la experiencia del lugar, lo que supone que la obra se ha expandido más allá de los espacios expositivos tradicionales en el marco de un contexto convulso y que cuestiona los modelos político-económicos y culturales imperantes, por lo que resulta frecuente vincular a estas obras y su relativa salida de la galerías con, entre

²⁷⁸ Raquejo Grado, Tonia (2001): p. 75.

²⁷⁹ Sobre todas estas cuestiones dedica el capítulo “El lugar del arte: Sobre Eco Arte” José Albelda en el libro *La construcción de la naturaleza*: Albelda, José y Saborit, José (1997): pp. 140-168.

²⁸⁰ Sobre estos dos conceptos y su presencia en el *land art* en general ver los capítulos “Componer paisajes” y “Caminar sobre la tierra”, en: Maderuelo, Javier (2008a): pp. 245-298.

otras motivaciones, el cuestionamiento del *establishment* cultural que, a la vez, era parte de una forma de hacer política también altamente cuestionada.

No en pocas ocasiones las iniciativas posteriores que llevan la creación artística al campo en España hacen alusión al *land art*. Si ya Lucy R. Lippard expresaba en 1973 cómo las esperanzas puestas en un arte al margen del *establishment* cultural desaparecían al constatar su participación dentro del sistema imperante, en las iniciativas nacidas en España desde los años noventa, donde realmente el *land art* es poco frecuente, no es extraño descubrir un movimiento cruzado por el que ya no sería tanto que las obras (o parte de ellas) salieran más allá de los espacios expositivos al uso en un intento quizás más simbólico que real de cuestionar las estructuras imperantes en torno a la cultura, sino que esos mismos espacios sean los que se han desplazado hasta colonizar el campo, en ocasiones, además, introduciendo el espacio no urbanizado en las lógicas del mercado.

Se suele reivindicar el arte de los sesenta como aquel que quiso huir de las galerías y museos, y hoy el espacio expositivo se traslada hasta el campo, generalmente presentándose como parques de arte en la naturaleza o como *land art* (o, por el contrario, renegando de ese *land art* invasivo), e introduciendo lógicas expositivas en el campo, algunas veces desde la motivación artística, otras con esa motivación respaldada por intereses económicos, a veces incluso nacido todo desde el interés especulativo. Con frecuencia las iniciativas se despliegan colonizando el espacio, un espacio transformado en museo, en las que se exponen las obras e, incluso, se exhibe el propio espacio. A veces se trata de colonizaciones permanentes, otras de ocupaciones efímeras. En ocasiones el arte se inscribe dentro de proyectos de raíz artística, en otras, como se señalaba, el factor económico está muy presente, con frecuencia vinculado a expectativas turísticas, en otras, el deseo de combinar lo nuevo con el cuidado del lugar trata de abrirse paso.

2.4. Breve apunte sobre los parques de escultura, museos al aire libre, simposios y *land art* en España

En España predomina, dentro de las iniciativas de intervención en el campo, la lógica del parque o museo de esculturas en lo que se refiere a la relación de las obras con el espacio, creando museos-enclave o museos-ruta, planteados como colección permanente o temporal, y en los que predominarán las esculturas con lógicas intrínsecas y, en ocasiones, también destacarán las urbanizadoras, a veces capaces de estrechar vínculos con el lugar.

Los encuentros en el campo de, más que escultores, artistas, se producen en algunos de estos casos, pero no entendidos como un fenómeno en sí mismo con su propia identidad, sino como algo más bien necesario que se produce en torno al proceso de creación y conocimiento del lugar. Por otro lado, está en auge el fenómeno de las residencias, un modelo distinto al de los simposios en su planteamiento de fondo, donde los presupuestos utópicos han perdido el protagonismo en favor del proceso de creación en ocasiones individual, aunque no siempre, y su mayor vinculación a la necesidad de hacer currículum.

Se produce con frecuencia una museización del campo, un territorio que es colonizado por el arte de forma permanente o temporal. El espacio expositivo llega hasta el campo, cuando no es éste también el que es exhibido. Ambos, como casi todo, se ven afectados por la lógica mercantilista. Por lo general, son obras con las que no se comercia, pero que funcionan como imán para potenciar el turismo cultural y el turismo rural del lugar en el que se inscriben, un sector económico con el que una parte significativa de este tipo de iniciativas artísticas mantiene una relación bastante estrecha. En estas ocasiones es interesante tener presente la idea de museo como patrimonio y riqueza cultural, como valor en sí mismo, así como la lectura del *land art* como una respuesta a un sistema mercantilista y, después, mirar este giro que se produce cuando el arte se convierte en una forma de reclamo para reactivar la economía del mundo rural especialmente desde el turismo. Destaca aquí un enfoque mercantilista en el que las obras y, o mejor, los proyectos, aumentan el interés por el consumo de un lugar. Tonia Raquejo advierte del peligro que puede existir, en el caso de algunos parques de esculturas, en este sentido: “estos parques parecen rondar el peligro de la mercantilización que, en principio, quisieron combatir las propuestas del *Land Art*, y parecen existir para cubrir el vacío dentro del consumo artístico de “lo alternativo” y “contemporáneo” ampliando, así, el abanico de posibilidades de la industria del arte, cuyo estómago puede, finalmente, con todo”.²⁸¹

El tipo de propuestas artísticas, como ya se apuntaba, también suelen estar bastante alejadas de la idea de *land art*, entendido como un tipo de actividad artística por la que se interviene en el territorio, modificando o utilizando sus materiales o fenómenos, estando sin embargo más cerca de la idea de escultura insertada en el campo, como es lo frecuente

²⁸¹ Hernando Carrasco, Javier (2003): “Entrevista con Tonia Raquejo”, *Territorio público*, 1, p. 12.

en los parques de esculturas y museos al aire libre.²⁸² Con frecuencia, al margen de la voluntad o intereses que dan vida a las distintas iniciativas, y generando espacios permanentes o temporales, con piezas duraderas o efímeras, las propuestas artísticas tienden a crear objetos, a veces estructuras o ambientes, en ocasiones manteniendo en un segundo plano la experimentación artística. También aparecen en ocasiones conceptos como el de *environmental art* o arte ecológico, pero son pocos los proyectos en nuestro país con intervenciones en el territorio de este tipo. Existen algunos ejemplos que intentan mirar el entorno como algo más que un espacio expositivo y/o desde un uso especulativo del mismo, en ocasiones se ha intentado poner en valor o revitalizar lugares o dar voz al lugar poniendo en juego algo más que el territorio como valor de mercado, o incluso generar una sacudida en la tierra y sus habitantes.

²⁸² Sobre esta diferencia reflexiona Tonia Raquejo en una interesante entrevista recogida en: Hernando Carrasco, Javier (2003): pp. 11-13. Raquejo señala que en los parques de esculturas se trata de obras que, domesticadas, “embellecen” el lugar; esculturas que pueden dialogar con el entorno, pero que nada tienen que ver con el primer *land art*.

3.INICIATIVAS ARTÍSTICAS EN EL ESPACIO NO URBANO EN ESPAÑA

El impulso que experimentaron las intervenciones artísticas fuera de los núcleos urbanos en España en la década de los noventa vino principalmente generado por la aparición de diferentes convocatorias, parques de esculturas, museos al aire libre, encuentros artísticos u otras iniciativas similares. Dichas iniciativas, que no han dejado de existir a lo largo de las dos últimas décadas, han promovido un número destacado de intervenciones artísticas en el campo. En este contexto, parece relevante preguntarse de qué tipo de iniciativas se trata: quiénes las promueven y quiénes las han hecho posibles económicamente, qué motivaciones las impulsan y qué diferentes maneras tienen de entender y de relacionarse con el entorno en el que se inscriben.

Trasladar obras o intervenir artísticamente fuera del espacio urbano no deja de ser una tendencia internacional desde finales de los sesenta. La crisis de los museos se hizo evidente por medio de prácticas artísticas que cuestionaban el encorsetamiento sufrido por el arte dentro de estas instituciones, los discursos contruidos por las mismas, el valor aurático que la obra adquiría en su interior –y en el de las galerías– convertida en tesoro económico más que cultural. En un contexto de protesta generalizado, el arte buscaba distanciarse y cuestionar los discursos del poder institucional, así como rechazar el mercado del arte como parte de una repulsa a las formas de actuar y a los discursos del poder. El cuestionamiento y experimentación con los límites también fue fundamental en este proceso.

Al mismo tiempo no hay que obviar que el desarrollo de estas prácticas en España coincide, y no de forma casual, con la intensa y encarnizada fase de especulación económica sobre el territorio que empezó a palpase en el país. Por un lado, por tanto, encontramos una economía próspera que permite que florezcan otro tipo de propuestas vinculadas al mundo de la cultura, por otro, un territorio cada vez más modificado que hace que emerjan distintas visiones sobre las transformaciones que se están produciendo. Pero la especulación económica no es el único tema que se pone en juego en el seno de las iniciativas que nos ocupan, junto con él aparecen otras cuestiones también de suma actualidad como la espectacularización del paisaje, la construcción de identidades subjetivas, reivindicaciones ecologistas o visiones folcloristas de la colectividad.

A través del estudio de los diversos encuentros artísticos en el campo se pondrán de manifiesto unas determinadas dinámicas de funcionamiento, intereses y motivaciones, así como lecturas y usos del entorno por parte de los mismos. Se revelará así la complejidad

y diversidad existente en nuestras formas de entender y de relacionarnos con ese entorno que solemos denominar “natural”.

3.1.El contexto español

Tras cuatro décadas de dictadura, con la consiguiente represión sufrida en todos los ámbitos de la vida, llegó la ansiada transición, en la que tantas ilusiones fueron depositadas. El ámbito de la cultura, como en todo lo demás, la transición, sin embargo, supuso un alivio pero también se sintió, y lo sigue haciendo, como un proceso tibio, donde se perdió mucho, aspiraciones y deseos que se vieron frustrados o se quedaron a medio camino. Fue un momento en el que se entró a formar parte de la denominada *sociedad del bienestar* (hoy en quiebra) y se asentaron, como explica Román de la Calle, dos nociones clave para entender lo ocurrido desde entonces en el ámbito de la cultura: la *cultura como derecho* y la *cultura como recurso*, dos realidades en permanente desequilibrio, y habiéndose producido una transición desde el predominio del valor intrínseco de la cultura a entender la *cultura como recurso*, utilizada como instrumento para crear riqueza: “Ese desplazamiento del valor intrínseco de la cultura por parte de su valor instrumental ha sido, sin duda, el perfil general del panorama normalizado, que ha cruzado y definido estas desiguales décadas de transición”.²⁸³ Se puede decir que se ha transitado desde “*la cultura* (concepto más bien disciplinar y totalizante) a *la vida cultural* (más claramente política) y de ésta a la activación de *la industria de la cultura* (ya directamente conectada con el mercado)”.²⁸⁴ Se ha partido del predominio del valor intrínseco de la cultura, para posteriormente poner el foco en su valor político y, finalmente, ver a la cultura como un valor de mercado, un recorrido que se puede rastrear con bastante claridad a lo largo de las últimas décadas democráticas, inauguradas con la transición.

Los ochenta (y finales de los setenta), la década previa al impulso de las iniciativas que promueven el arte en el entorno no urbano, fue una década de ilusión, de posibilidades, de aprendizaje, de construcción de unas bases para la cultura más o menos acertadas, que

²⁸³ Calle, Román de la (2014): “Proemio: La construcción histórica & la mirada crítica, aplicadas sobre las tres últimas décadas del arte valenciano contemporáneo”, en Calle, Román de la (coord.), *Navegando entre dos siglos (1978-2008). Nuevas aportaciones en torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 13 y 14.

²⁸⁴ Calle, Román de la (2014): p. 14.

situaron un escenario a medio camino entre la libertad y el control, la cultura *per sé*, independizada, comprometida... y otros intereses que no han dejado de emerger y tejer estructuras a su alrededor. La forma de hacer y gestionar la cultura que se ha creado tiene mucho que ver tanto con la creación del primer Ministerio español de Cultura en 1977 y la aprobación de la Constitución española en 1978, con la que se estableció el derecho a la cultura y los poderes públicos que la promueven y tutelan, así como el derecho de autonomía con unos estatutos que transferían, en 1983, las competencias culturales y educativas a las autonomías.²⁸⁵ Con el nuevo marco legal para las atribuciones culturales de las administraciones locales, éstas pudieron dibujar (y apoyar) sus propias políticas en torno al ámbito de la cultura.²⁸⁶

Mientras que Silvestre nos traslada a un marco que parece más estable, dada toda la ordenación a nivel político-administrativo en torno a la cultura, Marín remarca también que la rapidez del proceso, desde la inexperiencia, generó unas políticas faltas de estrategia a medio plazo.²⁸⁷ Ambas coinciden, sin embargo, en el uso político que se hizo en aquel momento de la cultura, especialmente del arte contemporáneo. Se intentaba situar a España, una imagen de una España normalizada, en el marco internacional, y una imagen que, obviamente, trataba de ser testigo del nuevo cambio político. Se generó así un periodo de aparente prosperidad en el que se abrieron distintos espacios expositivos y se pusieron en marcha políticas culturales en el ámbito local y municipal, aparecieron las facultades de Bellas Artes y, en 1986 vio la luz el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.²⁸⁸

En paralelo al asentamiento de las instituciones democráticas, comenzó a producirse en toda España una proliferación de espacios expositivos considerados como estandarte del nuevo papel adoptado por la cultura en esta nueva etapa política. El complejo proceso de lavado de imagen, modernización y búsqueda de una nueva identidad en el que andaban inmersos tanto el gobierno central como las autonomías, encontró en el ámbito de los espacios expositivos, y más concretamente en los de arte contemporáneo, el símbolo idóneo en el que sustentar la ansiada legitimación

²⁸⁵ Silvestre García, Laura (2012): “Los espacios expositivos y la política museística en la Comunidad Valenciana en los últimos 30 años”, en Calle, Román de la (coord.), *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 34-36 y Marín García, Teresa (2013): “Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982- 2012)”, en: Calle, Román de la (coord.), *Los últimos 30 años...* pp. 52 y 53.

²⁸⁶ Para ver con mayor detalle esta transformación consultar: Silvestre García, Laura (2012): p. 36.

²⁸⁷ Marín García, Teresa (2013): p. 52.

²⁸⁸ Sobre este tema ver: Silvestre García, Laura (2012): pp. 37-42 y Marín García, Teresa (2013): pp. 52 y 53.

cultural. De ahí que ciudades de todas partes de España afrontasen proyectos de museos y centros de arte contemporáneo que, además de servir como marco para sus actividades artísticas, aportasen reconocimiento público a su labor cultural.²⁸⁹

Con la llegada de los noventa, la crisis económica de los primeros años de la década afectó al mundo de la creación. Algunos nuevos espacios para la cultura vieron la luz, mientras otros muchos desaparecían, pero en este contexto, como también ha ocurrido a raíz de la crisis de 2008, emergen alternativas desde las que poder seguir impulsando el mundo de la creación.²⁹⁰ A este contexto de crisis Marín suma otros aspectos de gran relevancia, como son internet y la globalización y la especulación económica abriendo sus fauces.²⁹¹ No habrá que esperar a la siguiente década para ver emerger los intereses económicos inmiscuyéndose de manera voraz en el ámbito de la creación, buscando en ella formas de especular. La cultura empieza a verse envuelta en procesos de mercantilización y espectacularización, llegando a ser un puro instrumento para engrosar las cuentas.

La década de los 2000 estuvo todavía más afectada por los efectos de la globalización y los intereses especulativos. Una década para el arte así descrita por Silvestre:

El interés generado por la cultura en la mediática sociedad contemporánea del ocio y del entretenimiento y la rentabilidad económica, urbanística y consecuentemente política que reportan los espacios museísticos, impulsan la consolidación de nuevos contenedores para el arte surgidos para dar respuesta a la novedad y como una variante altamente rentable de la industria cultural.

Como consecuencia de las estrategias del consumo masivo de la cultura, ésta asume nuevas funciones sociológicas, económicas, políticas urbanísticas que, al margen de objetivos propiamente culturales están enfocadas, en muchas ocasiones, a rentabilizar su nueva faceta de Industria de entretenimiento de masas. Desde esta perspectiva la cultura general y las artes plásticas en particular, se convierten en vertebradoras de la política cultural de los gobiernos tanto nacionales como locales o autonómicos, a los que aporta visibilidad, turismo de prestigio político.²⁹²

En general, mientras que durante los primeros años de la transición la cultura tuvo un uso político, como imagen de modernidad, al tiempo que desde el corazón del mundo de la creación – y de casi todo el mundo- la ilusión invadía los espacios y los cuerpos,

²⁸⁹ Silvestre García, Laura (2012): p. 37.

²⁹⁰ Silvestre García, Laura (2012): pp. 44 y 45.

²⁹¹ Marín García, Teresa (2013): p. 53.

²⁹² Silvestre García, Laura (2012): p. 46.

desbordados por la fuerza y el deseo; con los noventa llegó una importante crisis que repercutió en el arte, poniéndole freno por un lado pero también dando impulso a estrategias, espacios y maneras de hacer, así como territorios de implicación, alternativos; ya en la segunda mitad de la década y con los dos mil la voracidad del mercado se introduce con fuerza en el ámbito cultural, y la creación es utilizada para situar en el mapa los lugares y ejercer como polo de atracción turístico, al mismo tiempo, esta situación mercantilista, que no es por todos bien recibida, sumada a la crisis iniciada en el 2008, ha dado lugar al nacimiento de algunos intentos de hacer cultura de otra manera, con otros medios y con otros propósitos.²⁹³

La cultura se ha movido, principalmente, entre los intereses políticos y los mercantilistas, cobrando los segundos cada vez más peso. En ese marco general, las distintas iniciativas culturales han participado, en distinto grado, de los cauces, directa o indirectamente, establecidos. Han sido frecuentes las relaciones con los ámbitos de poder, buscando acuerdos, beneficios mutuos, consensos. En ocasiones las interferencias externas al interés artístico-cultural han conseguido ser frenadas o controladas en mayor o menor grado, en otros casos se ha buscado generar cultura directamente al margen de otros intereses, evitando la relación con poderes o intereses ajenos al proyecto aunque esta operación no siempre ha sido sencilla, pues el poder tiende a engullir y canalizar todo lo que se mueve fuera de su ámbito de influencia, convirtiendo en disciplinado aquello que no lo era.

Que la cultura se haya asentado sobre estas premisas, controlada por los ámbitos del poder (político y/o económico), perdiendo, olvidando, relativizando su potencial carácter combativo, crítico, rupturista, transformador, es algo que ya se venía dibujando desde los orígenes de la democracia. Román de la Calle cuenta cómo esa “deseada” cultura de la transición, “gestada, en principio, tras las premisas antifranquistas, que parecían preanunciar ya sus posibilidades y alcance “rupturistas”, acabó, sin embargo, resultando, paradójicamente, con unos claros perfiles “consensuales” y con sus metas respectivas bien pactadas *a priori*”.²⁹⁴ Los deseos de libertad y la mirada crítica y transformadora, que tanto se habían ansiado, fueron rápidamente domesticados. De la Calle explica con enorme claridad cómo se entrecruzaron cultura y poder, al aceptar ésta ser la

²⁹³ Sobre estos temas ver también: Silvestre García, Laura (2012): pp. 44, 50 y 51; Domènech, Maribel (2012): “El arte público en el panorama valenciano de las tres últimas décadas”, en Calle, Román de la (coord.), *Los últimos 30 años...* p. 90 y Marín García, Teresa (2013): pp. 52-55.

²⁹⁴ Calle, Román de la (2014): p. 11.

representación política de dichos logros políticos, y cómo también se creó una bisagra entre cultura y mercado, al aceptar la primera el peso del *mercado como marco* único en el que moverse, dando así lugar a una cultura que por sí misma se autorregula y que evita ser problemática y, si en algún caso se descontrolase y mostrase desestabilizadora, rápidamente sería reconducida al corazón del sistema.²⁹⁵ Se gestó una cultura que ha sido reflejo de la propia forma de haber caminado por la transición de este país, un modelo de hacer política que ha venido siendo defendido y elevado como ejemplo por muchos y, principalmente, desde los ámbitos de creación y difusión del pensamiento, como la educación y los *mass media*. Sin embargo, se sucedieron toda una serie de pactos y acuerdos en los que, para otros, las prisas y los miedos no permitieron abrir espacio a muchas de las aspiraciones de la izquierda. El espíritu crítico, reflexivo, participativo, implicado en lo social, en lo político y en lo cultural, se debilitó en todos los ámbitos, y así mismo ocurriría en el de la cultura, dando lugar a un arte que, de nuevo citando a Román de la Calle, asumió el riesgo de ser desproblematizador, es decir, despolitizador.²⁹⁶

3.2.El turismo

Con la entrada de España en la Unión Europea, el Tratado de Maastricht, y todas las transformaciones que se tuvieron que producir en el ámbito de la economía española para amoldarse a las nuevas necesidades dentro del marco europeo, se fue desmantelando el sector económico secundario y transformando el primario de nuestro país, centrando una parte cada vez más importante de nuestros ingresos en el sector terciario, a la vez que la idiosincrasia del país se fue exprimiendo en una tendencia clara hacia procesos de homogeneización que no son precisamente exclusivos de España. La agricultura y ganadería han sufrido grandes transformaciones y para muchos ha sido imposible continuar dedicándose a estos trabajos, el abandono progresivo y el envejecimiento del mundo rural se ha hecho más que evidente y la pequeña producción ha ido desapareciendo al dejar de ser competitiva y digna frente a la presión de formas de trabajo y explotación, en el sentido más literal, de los territorios y las personas. Nos encontramos ante un aumento del turismo y la inmersión del territorio dentro de dinámicas que lo transforman

²⁹⁵ Calle, Román de la (2014): pp. 12 y 13.

²⁹⁶ Calle, Román de la (2014): p. 13.

de forma veloz y agresiva, generalmente de manera poco satisfactoria para habitarlo dignamente, mostrándolo como espacio especulativo en el que expandir esta empresa.

España fue una sociedad eminentemente agraria hasta aproximadamente 1960, pero desde la segunda mitad del siglo XX ha experimentado una progresiva transformación hacia una sociedad cada vez más urbana, cuyos modos de vida se proyectan más allá de los límites de la ciudad consolidada. [...]

Los cambios en el modelo económico, así como en los modos de vida, a los que hay que sumar la incidencia de las políticas comunitarias a partir de 1986 -cuando España se incorpora a la por entonces denominada Comunidad Europea-, resultan claves para comprender la dinámica reciente del espacio rural. Sus efectos se expresan en el paisaje a través de la coexistencia de morfologías y estructuras derivadas del modelo agrario tradicional, en diversos estadios de abandono, con las procedentes de los nuevos usos que acogen estos espacios.²⁹⁷

El impacto de este tipo de economía en nuestro país ha sido tal, especialmente en sus costas, que emergen otras formas de turismo alternativas: turismo rural, turismo cultural y turismo deportivo quizás como las principales modalidades junto a la de sol y playa, generándose así, en palabras de Casariego, un *turismo a la carta*.²⁹⁸ La experiencia turística se está expandiendo e impregnando el espacio, prácticamente alcanzándolo todo en tanto que hoy cualquier lugar potencialmente puede y quiere ser objeto de atractivo turístico, produciéndose así un giro: cuando todo es ya un lugar significado, el poder de significación de cada uno de los lugares comienza a diluirse, a perder su carácter singular, su distinción con respecto a aquello que no lo era. Al mismo tiempo, no solo se expande espacialmente sino que se diluye con, o mejor, incorpora otras actividades en su seno, eliminándose, como señalan Urry y Lash, los límites entre el turismo y el ocio, la cultura, los deportes, la educación, el comercio, y las aficiones en un proceso de estetización de la cotidianeidad en el que el turismo y el consumo lo absorben todo,²⁹⁹ una disolución que puede verse en diversos proyectos de creación artística en el campo, en los que se combinan, principalmente, el senderismo, la cultura y el turismo rural. Han aparecido así

²⁹⁷ http://age.ieg.csic.es/v2/recursos_didacticos/index.php?m=rurales, 18 de mayo de 2016. En esta misma página web, en el apartado de "Paisajes turísticos", se recogen los datos del Instituto Español de Turismo sobre el aumento del número de turistas en España: 34,9 millones en 1995, 47,9 en 2000, y hasta 52,5 millones en 2003. España ocupa mundialmente el segundo puesto en número de visitantes recibidos y el tercero en mayor cantidad de ingresos generados. Ante estos datos hay que tener presente que la última actualización de la información data del 17 de octubre de 2011.

²⁹⁸ Casariego, Joaquín (2005): "El espacio de los chonis", *BASA*, 28, p. 39.

²⁹⁹ Urry, John y Lash, Scott (2005): "El final del turismo", *BASA*, 28, pp. 32 y 33.

diversos tipos de turismo y, en tanto que mercado competitivo, Beatriz Martín advierte que los destinos tratan de resultar atractivos y originales, al tiempo que intentan satisfacer, precisamente, varios tipos de demandas de los turistas en un solo destino.³⁰⁰

Según el informe *Cambios de Ocupación del Suelo en España. Implicaciones para la sostenibilidad* realizado por el Observatorio de la Sostenibilidad en España (OSE) las *superficies artificiales* entre 1987-2000 son las que más rápidamente han aumentado (generalmente en perjuicio del suelo agrícola) en relación al sector inmobiliario y de infraestructuras produciendo un impacto territorial y ambiental importante; y aunque, y precisamente en relación a ello, este aumento de las *superficies artificiales* va de la mano de un proceso de “litoralización”, la saturación de la costa conlleva un aumento de la construcción en el interior, donde el problema no está en el porcentaje de suelo urbanizado, sino en el modelo de urbanización discontinua aplicado.³⁰¹

Las superficies artificiales han crecido 240.166 ha en el periodo 1987/2000, lo cual representa un incremento relativo del 29,5%. Este crecimiento, uno de los más altos de Europa, ha afectado de forma global a todo el territorio aunque se ha concentrado en la costa mediterránea y alrededor de las ciudades grandes y medias, destacando en particular en el caso del área metropolitana de Madrid por la magnitud y rapidez de los cambios. La segregación espacial refleja la confluencia de diversos factores que han ejercido de motor en este proceso, tales como la dinámica del sector de la construcción, los nuevos desarrollos urbanos, dispersos en una gran parte, el incremento de las segundas viviendas, la fuerte inversión en infraestructuras, y el turismo, entre otros, en un contexto de fuerte desarrollo económico.³⁰²

Esta información ha sido actualizada en el informe *Sostenibilidad en España 2016. Cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de Naciones Unidas*, en el que se incorporan datos hasta 2011. En él se hace constar cómo el consumo desmesurado de suelo está afectando negativamente en el ámbito natural y el social, poniendo como ejemplo la destrucción del litoral por medio de la construcción y advirtiendo sobre cómo esto llega a afectar en algunos casos al sector turístico “por la ineficiencia, la pérdida de calidad ambiental y falta de competitividad”.³⁰³ Un litoral que está siendo drásticamente

³⁰⁰ Martín, Beatriz (2005): “Islas como paraísos”, *BASA*, 28, p. 110.

³⁰¹ Observatorio de la Sostenibilidad en España [2006]: *Cambios de Ocupación del Suelo en España. Implicaciones para la sostenibilidad*, [Madrid?], OSE, p. 165. En: <https://www.dropbox.com/s/zo2ow8tcepmt5r/informe%20final%20suelos.PDF?dl=0>, 21 de agosto de 2016.

³⁰² Observatorio de la Sostenibilidad en España [2006]: p. 90.

³⁰³ Observatorio de la Sostenibilidad en España (2016): *Sostenibilidad en España 2016. Cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de Naciones Unidas*, pp. 371 y 378. En:

transformado según los datos disponibles: “En el periodo 1987-2011 el litoral ha sufrido un proceso acelerado e intenso de urbanización del suelo en los primeros kilómetros del litoral, urbanizándose una media de más de dos hectáreas cada día, en los primeros 500 metros de litoral, pasando de 58.000 hectáreas a cerca de 76.000 en solo 24 años”.³⁰⁴ De hecho, el uso turístico del suelo ha aumentado en las zonas de costa a un ritmo especialmente alarmante con el cambio de siglo: “Los usos de superficie verde no natural y los terciarios han crecido a un ritmo desbocado, especialmente durante la fase 2000-2011, lo que habla del claro protagonismo durante la burbuja de la actividad turística, es decir, campos de golf, resorts turísticos, y urbanizaciones de segunda residencia con sus propias zonas verdes”.³⁰⁵

En medio de este panorama se despierta, en ocasiones y en algunas personas, el deseo de visitar espacios menos masificados, menos globalizados, más “genuinos”... de sentirse menos turistas y, también, más eco. Se manifiesta así una toma de conciencia sobre las presiones a las que sometemos al territorio y sus habitantes, pero también el desarrollo de un negocio en torno a ello.³⁰⁶ Cada vez más campo es domesticado para ser visitado, para al recorrerlo experimentar y cubrir toda una serie de expectativas y deseos generados por la industria del turismo. Y en esa expansión puede ocurrir, como explica Clara Muñoz para el caso de Lanzarote, que lo que antes era ajeno al turismo progresivamente vaya siendo ocupado por el mismo, a lo que contribuye, paradójicamente, la declaración de espacios protegidos y las demandas de tipo ecológico.³⁰⁷

Cada vez surgen más programas y más ofertas para consumir eco, para ser eco y, sin embargo, no hacemos sino introducirlo como un elemento más dentro del mercado capitalista, de un pensamiento económico, una economía hegemónica que, como explica Yayo Herrero, solo reconoce valor en lo que puede expresarse en términos monetarios, desarrollándose en contraposición a las relaciones de codependencia y de interdependencia, no reconociendo el valor de todo aquello que queda fuera del mercado económico y que, por el contrario, sí que posee un inmenso valor: la polinización, una vejez digna, un parto, los minerales que se agotan, etc. Y son precisamente las necesidades de la esfera mercantil, donde prima la lógica económica y no la de bienestar,

http://www.observatoriosostenibilidad.com/documentos/SOS16_v23_PDF_final.pdf, 21 de agosto de 2016.

³⁰⁴ Observatorio de la Sostenibilidad en España (2016): p. 375.

³⁰⁵ Observatorio de la Sostenibilidad en España (2016): p. 378.

³⁰⁶ También sobre este tema: Martín, Beatriz (2005): “Islas como paraísos”, *BASA*, 28, p. 110.

³⁰⁷ Muñoz, Clara (2004): pp. 105-108.

las que articulan el territorio y el tiempo.³⁰⁸ Precisamente estas dos variables son claves en la experiencia turística y, para nuestra investigación, la primera resulta fundamental: el turismo como espacio. Pero no se trata solo del turismo, sino de una aproximación generalizada al territorio desde una perspectiva especulativa.

El territorio está siendo protagonista de toda una serie de importantes transformaciones y debates que reflejan maneras de relación con el mismo. El campo se vacía, las nuevas formas de vida han provocado el desplazamiento hacia los núcleos urbanos más destacados mientras que los pequeños pueblos decaen y mueren. En este nuevo contexto ha emergido, y no es casual, el deseo de retorno, más ocasional que permanente, al campo, al tiempo que han crecido las preocupaciones de tipo ecologista, debates en torno a la protección y cuidado del territorio, propuestas desde las que hacer posible una vida digna en el contexto rural (y también en el urbano), etc. El territorio se ve envuelto en un magma de contradicciones y complejidades: el turismo funciona como recurso al tiempo que es con frecuencia un agresivo transformador del lugar, la protección y declaración de los lugares naturales supone al mismo tiempo un acto de reconocimiento y de cuidado así como de intromisión y conquista de los mismos,³⁰⁹ y con demasiada frecuencia de su fosilización y estetización, dejándolos listos para su consumo... Por lo general el territorio es en la práctica abordado, de forma directa o indirecta, desde una lectura especulativa del mismo, ya sea desde un enfoque agresivo o desde propuestas más sostenibles. Las segundas son sin duda mucho más deseables que las primeras, aunque no siempre igual de honestas, y reflejan también un nuevo reclamo de la sociedad (y del turismo). Con frecuencia el turismo rural y sostenible se enarbola como una de las opciones para recuperar la economía y la vida en el mundo rural y, también con frecuencia, la mirada especulativa se adelanta a la del trabajo de la tierra. A pesar de habernos situado en el mapa mundial como espacio para el turismo y de seguir tratando de generar distintas modalidades y ofrecer distintos tipos de destinos, hay que tener presente no solo el impacto no siempre, o desde todas las perspectivas, positivo del turismo, sino también que quizás las expectativas que éste genera no siempre se cumplen, que el turismo es un

³⁰⁸ Herrero, Yayo (2015). También en: Herrero, Yayo (2016): pp. 7 y 8.

³⁰⁹ MacCannell explica cómo los parques, especialmente los Parques Naturales, naturaleza museizada, controlada, sometida, reflejan la culpabilidad que va unida al impulso destructor, una destrucción que continúa fuera de los límites de la zona protegida. En: MacCannell, Dean (2007): *Lugares de encuentro vacíos*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina (1ª ed. inglés, 1992), pp. 123-126.

privilegio (económico pero, sobre todo, en relación a los recursos que exige siendo estos limitados)³¹⁰ y que, además, ¿cómo vamos a reducir el territorio a imagen estetizada para su consumo? Para Yayo Herrero: “El reparto de la tierra será en el futuro un asunto nodal. La tarea será sustraer tierra a la agricultura industrial, a la especulación urbanística, a la expansión del asfalto y el cemento y ponerla a disposición de sistemas agroecológicos locales”.³¹¹

Con la entrada en la Unión Europea se pusieron en marcha una serie de iniciativas centradas en el desarrollo de las áreas rurales y que tienen mucho que ver con el desarrollo del turismo rural en España. La primera de ellas tuvo lugar en 1991 bajo el acrónimo Leader,³¹² con la que se iniciaba una forma de trabajar para la revitalización y revalorización del territorio.³¹³ La metodología de esta iniciativa promueve que sea cada territorio el que estudie sus necesidades y planifique un plan de desarrollo para sí mismo, es decir, el enfoque Leader:

consiste en ceder la iniciativa de planificación a las comunidades locales de cada territorio rural que, organizadas en Grupos de Acción Local (asociaciones público-privadas de funcionamiento asambleario), elaboran y ejecutan una estrategia de desarrollo para dicho territorio aprovechando sus recursos. Este enfoque ascendente implica un reto de dinamización social para conseguir una mayor implicación de la población en la solución de los problemas comunes que les afectan y un mayor compromiso en las actuaciones que proyectan, y se debe traducir en un aumento de la gobernanza local.³¹⁴

³¹⁰ Herrero, Yayo (2016): pp. 19 y 21. Con respecto a las expectativas no siempre cumplidas dice Herrero: “Vemos lo que pasa en Andalucía, que tiene unas altísimas tasas de paro, las más altas dentro de todo el territorio y donde se ha puesto el territorio a disposición del turismo y del crecimiento económico, y ahora mismo, supuestamente tendrían que ser de los lugares que más empleo tienen. Lo mismo ocurre en Canarias”.

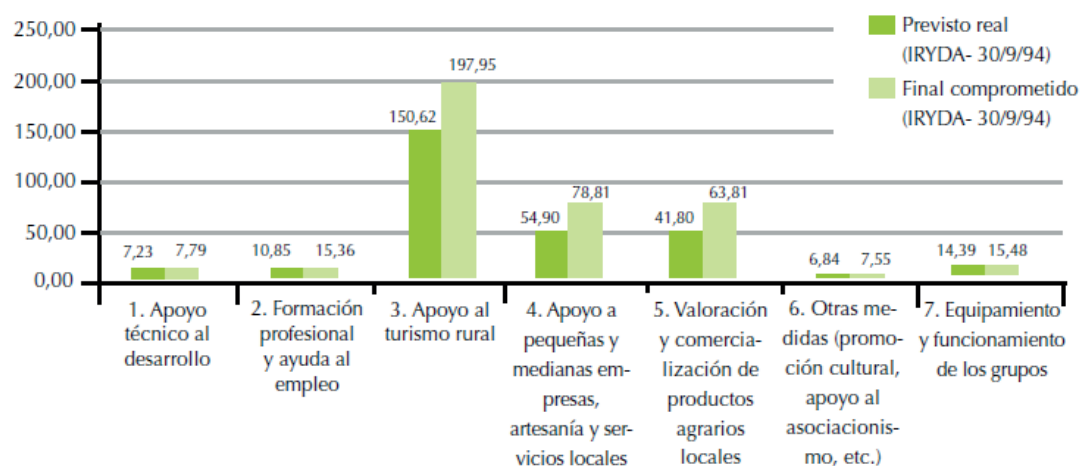
³¹¹ Herrero, Yayo (2011): “Golpe de estado en la biosfera: los ecosistemas al servicio del capital”, *Investigaciones Feministas*, Vol. 2, p. 235. En: http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2011.v2.38612, 6 de octubre de 2016.

³¹² *Liaisons Entre Activités de Développement de l'Économie Rural* (Relaciones entre Actividades de Desarrollo de la Economía Rural).

³¹³ Un texto en el que se puede encontrar la información principal sobre el enfoque Leader es: Dirección General de Desarrollo Sostenible del Medio Rural (dir.) [s.f.]: *Red Rural Nacional. Leader en España (1991-2011). Una contribución activa al desarrollo rural*, [Madrid?], Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino. En: http://www.mapama.gob.es/es/desarrollo-rural/publicaciones/publicaciones-de-desarrollo-rural/INFORME_LEADER_tcm7-233672.pdf, 1 de marzo de 2016.

³¹⁴ <http://www.redruralnacional.es/leader1>, 17 de noviembre de 2016. En España se crearon cientos de estas asociaciones, expresamente o a partir de otras ya preexistentes. En: Comisión Europea (2006): *El enfoque Leader: guía básica*, Luxemburgo, Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas, p. 10. En: <http://enrd.ec.europa.eu/enrd-static/fms/pdf/2B954035-C7F2-D93C-B2DB-07C04ED1F1A7.pdf>, 17 de noviembre de 2016.

El enfoque Leader, tras Leader I (1991-1993), ha continuado con Leader II y Proder 1 (1994-1999), Leader Plus, Proder 2 y Agader (Galicia) (2000-2006) y Leader-Eje 4 (FEADER) (2007-2013).³¹⁵ En la actualidad estamos en una nueva fase que abarca el periodo 2014-2020.



Estructura financiera de Leader I. Previsto real y final comprometido (millones de €)
Fuente: MAPA (1995): *Evaluación de la iniciativa Leader en España*.

Lo que se quiere principalmente destacar es el elevado protagonismo adquirido por el turismo rural entre las actividades financiadas dentro del enfoque Leader. Es decir, cómo la activación y promoción del turismo se ha convertido en una de las actividades más financiadas para el desarrollo del mundo rural a través de estas iniciativas desde los años noventa. Por ejemplo, con Leader I, el apoyo al turismo rural ocupa una primera posición sumamente destacada, seguido del apoyo a pequeñas y medianas empresas, artesanía y servicios sociales con menos de la mitad de presupuesto, así como de la valoración y comercialización de productos agrarios locales, seguidos estos tres, de lejos, por otras cuatro tipo de actividades.³¹⁶ De nuevo, con Leader II, el turismo rural se sitúa a la cabeza en financiación recibida, en esta ocasión con las PYMES y artesanía más cercanas.³¹⁷ Con Proder 1 pasa a ocupar la tercera posición, detrás de la revalorización del potencial

³¹⁵ Sobre los distintos programas ver el capítulo “Evolución histórica del enfoque Leader”, en: Dirección General de Desarrollo Sostenible del Medio Rural (dir.) [s.f.]: *Red Rural Nacional. Leader en España (1991-2011). Una contribución activa al desarrollo rural*, [Madrid?], Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino, pp. 17-38. En: http://www.mapama.gob.es/es/ desarrollo-rural/publicaciones-de-desarrollo-rural/INFORME_LEADER_tcm7-233672.pdf, 1 de marzo de 2016.

³¹⁶ Esta información se puede consultar en el gráfico 5.03 “Estructura financiera de Leader I...”. En: Dirección General de Desarrollo Sostenible del Medio Rural (dir.) [s.f.]: p. 240.

³¹⁷ Ver la Tabla 5.04 “Medidas de Leader II en España...”. En: Dirección General de Desarrollo Sostenible del Medio Rural (dir.) [s.f.]: p. 242.

productivo y de las PYMES, artesanía y servicios (aunque no muy alejado de esta última si se suma el agroturismo al turismo local).³¹⁸ Con Leader Plus el turismo vuelve a situarse en primera posición, tan solo teniendo cerca las PYMES y servicios.³¹⁹ Del último programa que nos ocuparía no hemos obtenido los datos necesarios para poder valorarlo aquí, pero resulta evidente que, efectivamente, con Leader el turismo rural ha experimentado un impulso muy llamativo, lo que ha generado un impacto en el mundo rural.³²⁰ En el capítulo “Turismo sostenible” del *Informe Empleo verde en una economía sostenible*,³²¹ en el que se habla sobre diferentes tipos de turismo, se señalan los aspectos positivos del turismo rural y activo en espacios de interior, considerado potencialmente positivo para el desarrollo del mundo rural, pero también se advierte de la necesidad de garantizar el cuidado del lugar, de evitar el impacto generado en el litoral.

Con frecuencia se asocia el bienestar de las personas al desarrollo económico del lugar en el que habitan y, en el mundo rural, este desarrollo se ha apoyado en un porcentaje destacado en el desarrollo del turismo. Esto ocurre, como señala Yayo Herrero, en una sociedad que tiende a medir su éxito económico y progreso “por la cantidad de actividad económica en el mercado que tiene un país, ignorando los costes físicos y sociales reales de la producción y de la reproducción”,³²² algo que ilustra a continuación:

Durante el periodo de mayor crecimiento económico del estado español, entre 1994 y 2007, mientras las personas tenían la percepción subjetiva de que prosperaban y aumentaba la riqueza, en realidad los salarios medios bajaban y el acceso a más bienes y servicios de consumo se producía a partir de endeudamiento de personas y empresas. Durante ese periodo de crecimiento, una ola de cemento sepultó buena parte del litoral dejando las costas plagadas de casas adosadas que tienen un nivel de ocupación de 22 días al año.³²³

Ser conscientes de las implicaciones que supone o puede suponer la activación del turismo en el ámbito rural debería de ser un requisito necesario, desde los aspectos más enriquecedores hasta los más peligrosos. Se tiende a consumir los lugares con cierta rapidez, siendo un aspecto central de la actividad el mismo acto de ver y no tanto aquello

³¹⁸ Ver la Tabla 5.06 “Medidas de Leader 1 en España...”. En: Dirección General de Desarrollo Sostenible del Medio Rural (dir.) [s.f.]: p. 243.

³¹⁹ Ver la Tabla 5.07 “Medidas de Leader Plus en España...”. En: Dirección General de Desarrollo Sostenible del Medio Rural (dir.) [s.f.]: p. 244.

³²⁰ Dirección General de Desarrollo Sostenible del Medio Rural (dir.) [s.f.]: pp. 264-267.

³²¹ *Informe Empleo verde en una economía sostenible* (2010): Madrid, Observatorio de la Sostenibilidad y Fundación Biodiversidad, pp. 279-288.

³²² Herrero, Yayo (2011): p. 224.

³²³ Herrero, Yayo (2011): p. 224.

que se ve, lo que para Miguel Aguiló supone una aproximación empobrecedora a los lugares:

Como consecuencia, el turismo no llega a realizar su enorme potencial revivificador de los sitios, a través de las rentas que inyecta en las economías locales. A pesar de estar basado en los valores ambientales y culturales de los lugares donde se instala, tiende a degradar su rica diversidad natural y cultural, uniformizando los sitios. Cuando se trata de ciudades el daño puede ser menor porque su complejidad es alta y la posibilidad de absorber los cambios es suficiente. En lugares pequeños o aislados, en cambio, la fragilidad es mucho mayor y los impactos turísticos pueden arruinar su carácter y destruir el sitio que, a su vez, deja ya de tener interés para el propio turismo.³²⁴

Cierto tipo de turismo puede ayudar al asentamiento poblacional y a la reactivación de un lugar, poniendo en marcha distintos tipos de actividades, no solo en torno al turismo, sino de todas aquellas necesarias para la vida. Pero, dada la amplia experiencia que hemos adquirido con las transformaciones ocurridas en nuestro litoral, no podemos ignorar ciertas dinámicas que el turismo puede generar, aunque no se trate, por lo general, de un turismo de masas, y mucho menos al nivel de lo que ocurre en nuestras costas. La estetización de los lugares convertidos en postales, su folclorización, su banalización y su transformación en objeto y experiencia de consumo, son cuestiones que se extienden hoy de la playa al campo y de la ciudad al pueblo.³²⁵ Lugares enfocados al turismo, que ofrecen experiencias organizadas y señalizadas de sí mismos -incluso con parques naturales que, como señala Marchán Fiz, funcionan como galerías que se recorren en búsqueda de vitas escénicas que cosifican la naturaleza-,³²⁶ y que con frecuencia contribuyen a evitar el contacto con sus habitantes, que nos ofrecen, no lo que allí acontece, sino lo que nosotros hemos ido a buscar... aunque quizás allí ya no acontezca sino precisamente eso: el ser *lo otro* (lo natural, lo folclórico, lo campechano) para el consumo del turista visitante, en una situación que no sería, para MacCannell, la relación del turista con *el otro*, sino la de una construcción conjunta de la posmodernidad entre los modernos y los que hacen de primitivos en el seno de un modelo comercial, una

³²⁴ Aguiló, Miguel (1999): *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, p. 289.

³²⁵ También Cano Vidal se refiere a la museificación de la naturaleza, enjaulada y cosificada, de la que se nos brindan experiencias organizadas. En: Cano Vidal, Fernando (2006): pp. 193-199.

³²⁶ Marchán Fiz, Simón (2006): p. 37.

economía caníbal que ambos comparten en el marco de una cultura homogénea y global.³²⁷

¿Quién no es hoy un turista? Hoy, al igual que ocurrió antes con las playas del litoral mediterráneo, es difícil, aunque no tanto, encontrar un espacio rural no promocionado por el turismo y lo que ello implica. La colonización turística no deja de expandirse casi impidiendo otro tipo de experiencias de cualquier lugar y todos hoy participamos de la misma industria pues, como advierte Carmelo Vega: “Incluso los que aún hoy presumen de asumir formas de resistencia al turismo –aquellos que marcan su territorio y su itinerario desde la alternativa y la diferencia a lo común y a lo convencional-, siguen utilizando, paradójicamente, los mecanismos y canales de un ventajoso sistema turístico internacional”.³²⁸

¿Qué tiene el mundo rural y sus alrededores para que el turismo de interior esté experimentando esta escalada? Son varios los elementos que entran en juego: además de la cuestión económica y, por supuesto, la imperiosa necesidad de ser turistas y visitar lugares, entran en juego la nostalgia, el deseo de experimentar *lo otro*, de sentir la “naturaleza”, de ser ecológico, el rechazo al turismo de masas... Y son todos ellos elementos puestos en juego por el mercado: lo verde, lo auténtico y el deporte saludable... venden. Y el arte se suma a todo ello como estrategia de reclamo, diversificando la oferta, haciéndola más atractiva y ampliando el perfil de personas a las que dirigirse. Estrategias de mercado sobre un territorio que se lee, con frecuencia, en clave especulativa.

3.3.Experiencias artísticas en el campo previas a 1994

Con anterioridad a la eclosión de las distintas iniciativas de intervención en el campo en España, que tiene como fecha de referencia 1994, tuvieron lugar algunas iniciativas puntuales que conviene mencionar, ya que la emergencia en la década de los noventa de los distintos proyectos que aquí se estudian no tuvo lugar sin que, con anterioridad, existieran casos, aislados o colectivos, de aproximación al espacio no urbanizado como espacio en el que la intervención artística se inscribiera. En este sentido, la aparición y difusión de los encuentros artísticos en el campo en España no fue ni casual ni un

³²⁷ MacCannell, Dean (2007): pp. 27-46.

³²⁸ Vega, Carmelo (2004): “Paisajes de tránsito: Inventiones de la mirada turística”, en Santa Ana, Mariano de (ed.), *Paisajes del placer...* p. 41.

fenómeno completamente aislado en su emergencia. Con anterioridad a la década de los noventa encontramos diferentes experiencias que están en clara relación con lo que más tarde sería todo un fenómeno en este territorio.

Concretamente destacan tres experiencias anteriores al florecimiento de este tipo de iniciativas en España en la década de los noventa. Junto a ellas se encuentra, además, el trabajo de artistas individuales que en la década de los setenta, incluso ya a finales de los sesenta,³²⁹ comenzaron a acercarse al problema de lo “natural” de forma más continuada.

Grego Matos, en el epígrafe de su tesis titulado “Artistas trabajando en la naturaleza en España, años setenta y ochenta”³³⁰ hace un recorrido por aquellos artistas que comenzaron a trabajar fuera de los museos y de los espacios urbanos en el contexto español dividiéndolos en tres generaciones.³³¹ La primera la conformaría Jorge Oteiza y Eduardo Chillida; a la segunda pertenecerían, de alguna manera, los artistas conceptuales Àngels Ribé, Josefina Miralles y Francesc Abad,³³² así como Adolfo Schlosser, Eva Lootz, Nacho Criado y también, aunque con cierta distancia, Perejaume, Miguel Àngel Blanco y Manuel Sáiz (o Mitsuo Miura al que también incluye en el desglose del epígrafe); la última generación estaría formada por los “artistas emergentes”, que serían los que trabajan en la década de los noventa y los dos mil y generalmente en el marco de convocatorias, encuentros, parques de esculturas u otras propuestas similares.³³³ Todos estos artistas y algunos otros de los que se hacen eco tanto Parreño en el texto para la exposición *Naturalmente artificial*, como Parcerisas o Pérez Ocaña,³³⁴ son creadores que han ido introduciéndose y asentando el trabajo en y en torno a lo “natural” en España.

Pero, además de todos estos artistas destacan, en relación a las posteriores iniciativas de creación en el campo, los proyectos llevados a cabo por tres artistas cuyos orígenes se

³²⁹ Parreño sitúa el cambio de sensibilidad con respecto a la idea de naturaleza y de arte en la década de los setenta, pero se refiere a 1968 como el momento de inicio de una continuidad creativa en este ámbito. En: Parreño, José María (2006): “Naturalmente artificial”, en Parreño, José María; Matos, Grego; Arribas, Fernando, *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza. 1968-2006* [cat. exp.], Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, p. 20.

³³⁰ Matos Romero, Gregoria (2008): pp. 50-67.

³³¹ Matos Romero, Gregoria (2008): p. 58 y ss.

³³² Matos hace una aproximación en torno a estos cinco artistas en las páginas previas. En: Matos Romero, Gregoria (2008): pp. 52-58.

³³³ Matos Romero, Gregoria (2008): p. 81.

³³⁴ Parreño, José María (2006): pp. 15-71; Parcerisas, Pilar (2007): *Conceptualismo(s) Poéticos/Políticos/Periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, pp. 75-98; Pérez Ocaña, Óscar Luis (2011): *Land Art en España*, Málaga, Ediciones Rubeo, pp. 117-178. Para este último autor el *land art* nace básicamente en Cataluña en los setenta principalmente de la mano de los artistas conceptuales Àngels Ribé, Fina Miralles, Francesc Abad y, también, Perejaume, seguidos posteriormente por algunas figuras individuales, pp. 262 y 263.

sitúan entre la década de los sesenta y de los setenta y que tuvieron lugar geográficamente en tres espacios distintos, distantes y periféricos: César Manrique, Pedro Tramullas y Wolf Wostell. Tres artistas con tres iniciativas que denotan ya una serie de inquietudes y formas de hacer que cuajarán a mediados de los años noventa.

La colonización artística, la mirada especulativa, la turistificación y museización de los lugares, la puesta en valor del territorio, además de cuestiones como la preocupación medioambiental, la creación de encuentros para la creación, el modelo de museo expandido, etc. aparecen ya en estos tres casos de estudio, en los que se transitará desde la colonización artística como exposición centralizada, por el museo expandido, hasta el territorio entero como museo por medio de la colonización artística y las dinámicas especulativas y preservadoras.

3.3.1. César Manrique y Lanzarote

En primer lugar se encuentra el proyecto de César Manrique para Lanzarote, cuyo trabajo ha sido recogido y en cierta medida continuado por la fundación (FCM) creada en 1983 con el mismo nombre pero que inició su andadura en 1992.³³⁵

“La FCM es una institución cultural privada, sin ánimo de lucro, que fundamenta su actividad a través de cuatro áreas complementarias de trabajo: César Manrique, las artes plásticas, el medio ambiente y el territorio, y la reflexión cultural”.³³⁶ En su seno se recogen dos colecciones: obras de arte contemporáneo que pertenecían a Manrique y las obras creadas por este artista, a lo que se suma la colección propia de la FCM en torno a las relaciones Arte y Naturaleza. También se llevan a cabo exposiciones temporales que se agrupan en aquellas dedicadas a Manrique, las de Arte-Naturaleza, las de Arte-Espacio Público, las revisiones históricas y las educativas y ambientales. Además se realizan conferencias, cursos y talleres, presentaciones de libros, campañas de sensibilización y otras actividades, al tiempo que está detrás de numerosas publicaciones en torno a los temas que la fundación se vincula.³³⁷ Sin embargo, aunque con una actividad interesante en relación a los temas tratados en esta investigación, la FCM no encaja específicamente con el perfil de las iniciativas aquí estudiadas en tanto que, por lo general, las obras de

³³⁵ <http://fcmanrique.org/la-fundacion/institucion/?lang=es>, 31 de octubre de 2016.

³³⁶ <http://fcmanrique.org/la-fundacion/institucion/?lang=es>, 31 de octubre de 2016.

³³⁷ Toda esta información puede consultarse, y de manera más detallada, en: <http://fcmanrique.org>, 31 de octubre de 2016.

los diversos artistas que han participado en su programa “Arte-Naturaleza” no se han materializado en el entorno natural.

Es el artista lanzaroteño el que realmente despierta el interés de la presente investigación: él mismo, sus planteamientos, sus actitudes, sus reivindicaciones y su obra en suelo isleño. Manrique, en la avanzadilla de las intervenciones artísticas en el espacio no urbanizado, recoge en sí mismo y en su creación las tensiones y paradojas en las que algunos de estos proyectos se mueven: turismo y preservación.

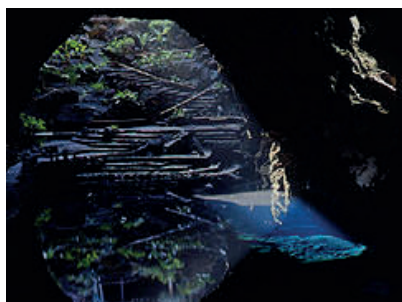
Javier Maderuelo dedica el capítulo titulado “Componer paisajes”³³⁸ a algunos de los artistas que desde finales de la década de los sesenta comenzaron a esculpir la tierra, y señala la existencia de dos precedentes: Herbert Bayer y César Manrique.³³⁹ Y no es casual pues, como explica el autor, en 1964 se le encargó colaborar en la recuperación de los Jameos del Agua, cuyas obras se iniciaron prácticamente en ese mismo momento,³⁴⁰ fechas tempranas en el ámbito nacional pero también en el internacional.

Junto a los Jameos del Agua Manrique realizó otras intervenciones artísticas en el territorio, como el Mirador del Río o el Jardín de Cactus, acompañadas de un alegato a la belleza insular y de un enfoque pragmático en tanto que eran obras para uso público, y más específicamente, turístico, a lo que se suma una defensa activa contra las transformaciones que de manera preocupante intentaban hacerse hueco de la mano de políticas económicas basadas en un turismo de masas. Manrique concibió el paisaje singular de la isla como un recurso turístico que iba a hacer relucir por medio del arte, al tiempo que iba a preservarlo. Haciendo convivir tradición y modernidad, se movió entre una actitud especuladora y de cuidados que, contrariamente a lo que se podría pensar, no entraban necesariamente en contradicción, sino que se retroalimentaban.

³³⁸ Maderuelo, Javier (2008a): pp. 245-271.

³³⁹ Maderuelo, Javier (2008a): pp. 252-255.

³⁴⁰ Nos encontramos ante un pequeño baile de fechas, ya que mientras que Maderuelo señala el inicio de las obras en 1966 y la inauguración de su primera fase en 1967, en la web de la FCM puede leerse “Las primeras obras se llevaron a cabo entre 1964 y 1966 en el denominado “Jameo Chico”, mientras el acondicionamiento del “Jameo Grande” se desarrolló en los siguientes años”. En: Maderuelo, Javier (2008a): p. 252 y <http://fcmanrique.org/cesar-manrique/obra/detalle-obra/?idObra=44&col=4&lang=es>, 31 de octubre de 2016.



César Manrique
Jameos del Agua. Jameo Chico



César Manrique
Mirador del Río

La primera intervención de Manrique en Lanzarote data, como se ha visto, de mediados de la década de los sesenta. Por un lado puede entenderse la iniciativa del artista como un intento de poner en valor la isla y evitar una potencial y altamente probable salvaje embestida de la industria turística sobre la misma, marcando con sus intervenciones el camino hacia un turismo respetuoso con el lugar, un turismo que era inevitable que acabara llegando hasta él y que, sin ser rechazado, lo interesante era plantearlo como una experiencia turística no masificada y genuina sobre un territorio que se mantenía en su carácter “original”. Por otro lado, parece que el turismo no había puesto sus miras (todavía) en la isla, y que la actividad de Manrique serviría como reclamo para despertar el interés de los visitantes. José Ramírez, cabildo de la isla desde 1960, decidió impulsar un modelo turístico asentado en la remodelación del entorno, una labor que adquirió una enorme dimensión cuando Manrique se implicó en la creación de los Jameos de Agua, “al mismo tiempo que abrió un campo de acción determinante para el ideario estético del artista”.³⁴¹ Se apostaba, por tanto, por el turismo, un turismo de calidad, no masificado, en la línea del turismo rural tan en boga actualmente. Pero, sobre todo, en su apuesta por él, se buscó y se creó un producto para que desde el exterior se quisiera ir a consumir la isla ya que, como decía Manrique, Lanzarote no era entonces conocida y se veía como la “cenicienta” de Canarias, fea, sin nada.³⁴² Entonces el artista comenzó su labor para difundir la belleza de su tierra y hacerlo por medio de su obra, creando una marca en la isla: la marca Manrique.

³⁴¹ En: <http://fmanrique.org/cesar-manrique/obra/detalle-obra/?idObra=44&col=4&lang=es>, 31 de octubre de 2016. Sobre las relaciones de Manrique con la administración aparecen varias referencias en: Gómez Aguilera, Fernando (2010) “El proyecto creativo de César Manrique en Lanzarote: paisaje, arte público y economía turística”, Maderuelo, Javier (coord.), *Paisaje y patrimonio*, Madrid, Ábada Editores, pp. 303-329.

³⁴² <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-taro-eco-manrique/3561244/>, 29 de abril de 2016.

Resulta comprensible la voluntad de querer mejorar las condiciones de vida del lugar y, en ese deseo, que se viera en los ingresos de un número moderado de visitantes una posibilidad para ello, sobre todo si va a repercutir en la mejora de la vida de todos los habitantes isleños en un sentido global, no meramente en lo económico.³⁴³ O quizás ni siquiera sea este el problema de base, pues al final no iba a ser una cuestión de elección: el turismo, como a todos los rincones, iba a llegar hasta Lanzarote; así que quizás no fue sino una manera de adelantarse a su probable entrada arrolladora o de introducirlo de una manera controlada. El interés de todo ello reside, en cualquier caso, en señalar las tensiones y contradicciones que el caso de Lanzarote y Manrique ponen de relieve y que son reflejo de lo que ocurre, de manera generalizada, en el mundo global:

La industria del turismo supone la primera actividad económica de nuestro mundo globalizado. Su negocio representa algo más del 10% del PIB mundial unos 5 billones de euros y genera más de 700 millones de desplazamientos anuales, con una perspectiva de crecimiento exponencial a corto plazo, tan pronto se incorporen a la sociedad del ocio y el consumo las clases medias del gigante chino y de India. El turismo de masas es un hecho contemporáneo de gran escala que no admite en sí ni demonizaciones ni santificaciones simplistas: existe.³⁴⁴

¿Salvó a la isla o la introdujo en el circuito de la industria del turismo? Probablemente ambas cosas, pues dio a conocer la isla, promocionando una imagen de la misma, poniéndola en valor para los isleños y el resto del mundo, queriendo llamar la atención del turismo ofreciéndole un producto único y genuino, para lo que había que preservar el carácter “original” de la isla. Por ello, el producto que muestra Manrique al mundo no puede ser agredido, lo que le convertirá en defensor del cuidado de la isla y un activista proclamado frente a los desmanes de la industria turística. Su actitud paradójica es así expresada por Mariano de Santa Ana: “por una parte, el artista se comporta como un agente de estetización que propaga el capitalismo tardío, por otra, llegado el momento, le planta cara al Capital cuando pocos se atreven a hacerlo, logra frenar la depredación urbanística de Lanzarote y preserva buena parte de su territorio para intervenciones futuras”.³⁴⁵

³⁴³ “Lanzarote proporciona un magnífico ejemplo de lugar construido sobre la prevalencia del turista, sin que la riqueza generada por la explotación del lugar haya creado equitativamente valor añadido de carácter cívico social”. En: Gómez Aguilera, Fernando (2005); “Un auto judicial, un buen puñado de euros y girasoles para César”, *La Voz de Lanzarote*, 18 de octubre de 2005, s.p. En: <http://www.lavozdelanzarote.com/articulo/opinion/auto-judicial-buen-punado-euros-y-girasoles-cesar/20051018175854035692.html>, 14 de abril de 2017.

³⁴⁴ Gómez Aguilera, Fernando (2005): s.p.

³⁴⁵ Santa Ana, Mariano de, (2004): p. 69.

También Fernando Carreras refleja esta dualidad en Manrique, en este caso en relación al uso de la publicidad, ya que el artista diseñaba en 1952 su primer folleto de la isla, promocionándola como marca turística donde encontrarse con la Naturaleza, mientras se oponía a la existencia de las vallas publicitarias en la misma, probablemente como una estrategia de publicidad de nuevo,³⁴⁶ para que lo “auténtico” y lo “primitivo” no se vieran desvirtuados.

En efecto, sienta las bases para aproximar el buen gusto y las artes integradas a un público de masas, haciendo de Lanzarote una gran industria museográfica, un sistematizado museo de sitio o, si se prefiere, una suerte de parque temático de nuevo cuño sujeto a diferentes artificios y estetizaciones, en el que las expresiones artísticas contemporáneas se popularizan conviviendo con el sol, la playa y las actividades lúdicas vacacionales, al tiempo que agregan patrimonio y revalorizan el paisaje.³⁴⁷

La actitud de Manrique es ya un ejemplo de cómo el entorno natural (y también el cultural) es entendido como un producto, una mercancía,³⁴⁸ y cómo la actividad artística puede trabajar conjuntamente con dicho entorno para llamar la atención del turismo como una oferta, en este caso, de lava y playa, tradición y arte contemporáneo.³⁴⁹ Pero, al mismo tiempo, es ejemplo de cómo desde el arte puede preservarse un lugar y evidenciarse su importancia, evitando una especulación económica ciega que solo se interese por la aportación económica obtenida. Su aproximación a la isla se hace desde una lectura especulativa y de puesta en valor del lugar, dos enfoques que avanzan siempre de la mano.

Ahora resulta, que después de preparar con tantos sacrificios irrepetibles, una impecable imagen internacional a través de una serie de atractivos únicos en el mundo, y colocando la isla en un pedestal de prestigio, aparecen como buitres, una colección variopinta, cada día más numerosa de especuladores que llegan a límites insospechados de amoralidad con un nervioso histerismo especulativo ante la “papa dulce”, que supone tener la ganga

³⁴⁶ Carreras, Fernando (2004): “Canarias: regresarás desde lejos”, en Santa Ana, Mariano de (ed.), *Paisajes del placer...* pp. 84-86.

³⁴⁷ Gómez Aguilera, Fernando (2010): pp. 309.

³⁴⁸ “Yo creo que el mayor negocio de un país es la cultura de su pueblo”. En: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprecindibles/imprecindibles-taro-eco-manrique/3561244/>, 29 de abril de 2016.

³⁴⁹ Díaz Cuyás, en relación al Proyecto Monumental Montaña de Tindaya en Fuerteventura como estrategia comercial y de compensación de los intereses monetarios existentes, señala: “La actividad de César Manrique en la vecina Lanzarote había demostrado la viabilidad de un modelo rentable de industria turística basada en el valor añadido de las intervenciones artísticas sobre el paisaje”, y más adelante añade: “Al igual que ocurre con las obras de César Manrique en Lanzarote por lo que se paga aquí no es por una obra plástica pura, sino por una obra de arte aplicado, y aplicado, muy en concreto, al marketing turístico y a la planificación económica del territorio”. En: Díaz Cuyás, José (2002a): s.p.

servida gratuitamente en bandeja de oro de todos los valores realizados con gran imaginación y trabajo de los lanzaroteños.³⁵⁰

El turismo es una industria imparabile, de la que somos todos partícipes. Sin embargo, se han desarrollado distintas formas de especulación del territorio y, tras décadas de haber soportado un turismo de masas muy agresivo con los lugares en los que se instala y sus habitantes, las apuestas por modelos alternativos van aumentando en número. Gómez Aguilera escribía ya en 2005 sobre esta situación y la necesidad de encontrar un equilibrio entre la posibilidad de que un lugar participe del turismo sin necesidad de que sean agredidos ni el lugar ni la calidad de vida de sus habitantes.³⁵¹

Manrique, preocupado por mantener a Lanzarote fuera de las garras de la industria turística más descarnada, luchando por evitar la embestida de la especulación urbanística, levantó la voz en los ochenta reclamando el valor inmenso que tenía la isla por ser única, y por su asociación con un turismo tranquilo, limpio, no masificado. Pero en el trabajo de Manrique en la isla, desde sus inicios hasta las luchas por preservar el carácter genuino del lugar³⁵² se introdujeron, también, conceptos como el exotismo y el primitivismo de Lanzarote: de nuevo productos turísticos. El artista, advierte Mariano de Santa Ana, aunque cree mostrar “lo que hay”, ficcionaliza con patrones de espectacularidad y nostalgia el lugar con sus intervenciones y sus dispositivos para contemplar la “autenticidad” de la isla y convertirla en un espacio hiperreal: “Una vez más la cultura insular es exhibida como producto de la naturaleza más que de la historia, tematizada para el turista”.³⁵³ Además, la obra de Manrique ha acabado por configurar una forma de recorrer y mirar la isla que parece que no haya lugar para “otro” Lanzarote. De hecho, en 2003 se creó la *Bienal Off* como alternativa a la bienal oficial (*Arte Lanzarote. III Encuentro Bienal de Lanzarote*) desde la que se planteaban circuitos distintos a aquellos instaurados turísticamente y se incluía un recorrido por los que denominaron Nuevos Centros de Arte, Cultura y Turismo (NCACT), saliéndose así de la ruta marcada por la obra de Manrique en la isla.³⁵⁴

³⁵⁰ Manrique, César, *Escrito en el fuego*, Las Palmas, Edirca S.L., p. 128. Citado en: Cano Vidal (2006): p. 216.

³⁵¹ Gómez Aguilera, Fernando (2005): s.p.

³⁵² Gómez Aguilera distingue entre dos momentos: uno inicial más vinculado al paisajismo y al arte público, y otro ya en la década de los ochenta de lucha contra la especulación. En: Gómez Aguilera, Fernando (2010): pp.316 y ss.

³⁵³ Santa Ana, Mariano de (2004): p. 68.

³⁵⁴ Matos, Grego (2008): p. 281.

Hay que reconocer el elevado valor de la actividad de Manrique en Lanzarote, la búsqueda (junto con la administración) de una solución alternativa ante la situación, la que se avecinaba y posteriormente la que ya comenzaba a arrasarse el lugar. Pero quizás también sea necesario repensar otras vías alternativas para nuestro momento y con la perspectiva del recorrido realizado por el turismo y los *mass media* hasta hoy.

Manrique ponía el territorio y sus intervenciones en él como productos para el consumo del visitante, al tiempo que dicho consumo estaba enfocado y exigía, no el destrozo de la isla, sino su conservación y cuidado. Manrique proyectó una mirada y dio un uso especulativo a la isla pero, por suerte, por medio de la valoración y preservación de la cultura isleña. Sin embargo, esa cultura, la imagen del territorio que se proyectaba, también tenía algo de ficción, convertida en imagen turística y de consumo.

3.3.2. El *Symposium Internacional de Arte y Escultura del Valle de Hecho*

En segundo lugar se encuentran los *Symposia Internacionales de Escultura y Arte del Valle de Hecho*³⁵⁵ que fueron realizados en este valle del pirineo oscense durante diez años consecutivos bajo la dirección del escultor Pedro Tramullas. Aunque su impulsor intentó crear ya desde 1967, año en que participó en el *Symposium Europaischer Bildhauer* en Sankt Margarethen (Austria) organizado por Karl Prantl, un encuentro de escultores en el entorno oscense,³⁵⁶ éste no pudo hacerse realidad hasta 1975 en Hecho y gracias al apoyo recibido por parte de Romualdo Borrueal, el alcalde de la localidad por aquel entonces.³⁵⁷ Precisamente es en la década de los setenta cuando los proyectos colectivos empiezan a florecer en España y el arte y la gente empiezan a sentirse próximos, así que es en este contexto, con un suelo que ya comienza a estar abonado,

³⁵⁵ Su nombre varió hasta en cuatro ocasiones: *Symposium Internacional de Escultura* (1975), *Symposium Internacional de Escultura y Pintura* (1976-1979), *Symposium Internacional de Arte* (1980 y 1981) *Symposium Internacional de Escultura y Arte* (1982-1984). En: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): “10 años de arte y cultura en el Pirineo aragonés”, en Bernués Sanz, Juan Ignacio y Pérez-Lizano Forns, *El Symposium Internacional...* p. 62.

³⁵⁶ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 22-27.

³⁵⁷ Aunque su desarrollo no estuvo exento de diversas dificultades, económicas y de aceptación en el lugar, generándose un conflicto que acabó con el cese del alcalde y que con el tiempo se suavizó pero no desapareció. Junto a ello, una carencia de medios a la que no se le conseguía poner solución llevó a su final a este simposio. En: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 45-54, 62, 63, 81 y 82. También sobre estos aspectos habla Bernués en: Bernués Sanz, Juan Ignacio (1999): pp. 54-56 y 58-61.

cuando por fin este simposio recibe el apoyo para poder ser realizado.³⁵⁸ Incluso en los sesenta aparecen ya casos de actividad artística en ámbitos rurales, lo que indica que antes de que llegara la democracia ya se estaban asentando las bases del posterior desarrollo de estos nuevos museos y proyectos alternativos.³⁵⁹ Sin embargo, el caso de Hecho es bastante precoz considerando que los ochenta fueron los años en los que los certámenes de escultura proliferaron en nuestro país y, como se verá, como simposio internacional de escultura fue el primero (y casi único) en España.³⁶⁰

En dos extremos del país nos encontramos con dos pioneros trabajando en prácticamente las mismas fechas. En Hecho los simposios comenzaron en 1975 y se sucedieron hasta 1984, por lo que comenzaron incluso un año antes de que Vostell colocase la primera escultura en Los Barruecos y se terminaron una década antes del inicio del recorrido central de esta investigación.

Sobre este simposio destaca, además de los varios artículos publicados en torno al mismo de Bernués, Lorente y Tramullas,³⁶¹ un libro editado en 2002 por el Ayuntamiento de Hecho y escrito por Bernués y Pérez Lizano, en el que, además del texto sobre el mismo, se recopilan y documentan todas las obras que se realizaron en su seno.³⁶² En dicho libro Bernués escribe un texto en el que aparecen la información y aportaciones de sus otros artículos, ahondando quizás más en algunos aspectos.³⁶³ En él habla del concepto de *symposium*, de las peculiaridades en el caso cheso, como son su carácter interdisciplinar y las carencias económicas sufridas, de las tensiones con la sociedad, de su carácter pionero así como intercultural e intergeneracional, de los ideales de fraternidad y cooperación de estos encuentros, de la importancia puesta en el proceso, de la desmitificación del arte y su acercamiento al público, de su alejamiento de los circuitos comerciales tradicionales, de la reivindicación de la libertad... Nos cuenta cómo Hecho acogió la idea tras años intentando que se materializase, cómo se fue transformando según las circunstancias y necesidades, cómo los restos megalíticos y el pensamiento sincrético

³⁵⁸ Bernués Sanz, José Ignacio (1999): p. 52.

³⁵⁹ Lorente, Jesús-Pedro (2002): "Arte y revitalización: ¿Qué revitalización?", Arribas, Diego (coord.), *Arte, industria y territorio...* pp. 180-183.

³⁶⁰ Ara Fernández, Ana (2007): "Diferentes modalidades de promoción escultórica en la segunda mitad del siglo XX: el caso aragonés", *Artigrama*, 22, pp. 761 y 762.

³⁶¹ Tramullas, Pedro (1978): "International Symposium of Culture at Hecho, Spain", *Leonardo*, Vol. 11, 4, pp. 308 y 309. En: <http://www.jstor.org/stable/1573959>, 9 de septiembre de 2016; Bernués Sanz, Juan Ignacio (1999): pp. 46-63; Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): pp. 579-604; Bernués Sanz, Juan Ignacio y Lorente Lorente, Jesús Pedro (2013): pp. 48-68.

³⁶² Bernués Sanz, Juan Ignacio y Pérez-Lizano Forns, Manuel (2002).

³⁶³ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 13-83.

de Tramullas influyeron en la distribución de las obras, cómo el Mayo del 68 influyó también en Tramullas, afincado en Francia, y en los ideales que llevaba hasta el simposio, y cómo, a pesar de las dificultades, mayoritariamente fue una iniciativa bien recibida y que pudo sobrevivir diez años. También explica el programa y organización del simposio, así como el interés del artista, en estos encuentros, de buscar relaciones entre las obras y el entorno, siendo el *Symposium*, según Bernués, pionero en la relación entre arte y naturaleza en nuestro país; habla de los espacios de las esculturas, sus características y, para terminar, de cómo finalizó el encuentro en 1984 y la reaparición puntual de Tramullas en 1992 restaurando algunas obras y realizando otra nueva que no pudo ser instalada.

El *Symposium*, nacido como se ha señalado tras la experiencia de Tramullas en St. Margarethen en 1967, repitió en primer lugar el esquema que allí conoció, tanto en el programa como en las infraestructuras planeadas: artistas de diferente procedencia tallando piedra al aire libre, la construcción de un horno de cerámica, la creación de una ruta de esculturas abstractas, el deseo de levantar una casa para los artistas; pero progresivamente fue introduciendo más disciplinas y otras actividades, en la línea del planteamiento del *Festival de Spoleto*.³⁶⁴

Inicialmente se realizaron esculturas talladas en piedra, obtenida no de una cantera, sino de bloques desprendidos, mientras los hubo, de un lugar cercano. A partir del segundo año se fueron sumando nuevas disciplinas artísticas, por norma una nueva cada verano, y la talla en piedra, agotada la “cantera” en el año 1979, se redujo notablemente, llegando a desaparecer en 1980 y 1981.³⁶⁵ Y no solo por este motivo se vio afectada la talla de la piedra, sino que, con los problemas que se sucedieron, el cambio de alcalde y la supresión de apoyo del ayuntamiento, siendo éste quien suministraba la piedra, la talla de la misma se hizo complicada, incluso imposible en ocasiones.³⁶⁶

³⁶⁴ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 14, 15, 27 y 61.

³⁶⁵ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 61 y 71-75.

³⁶⁶ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 52. También sobre este tema podemos consultar: Bernués Sanz, Juan Ignacio (1999): pp. 54 y 55.



Plano de situación de las esculturas en Hecho



Bernard Johner
Cartel, 1975

Las obras se han ubicado en el interior del museo *Pallar d'Agustín*, en espacios exteriores del pueblo y, en tercer lugar y con carácter mayoritario, en los alrededores de la población, ascendiendo el monte “La Cuesta”, tanto en una zona que se aterrazó con este propósito como en los espacios que han sido seleccionados, a lo largo de una ruta,³⁶⁷ habiéndose colocado todas las obras en relación al interés de Tramullas por las culturas del pasado, su gusto por hacer lecturas simbólicas en torno a los hallazgos realizados en el lugar, así como por la astrología, habiendo dispuesto las obras “agrupadas simbolizando constelaciones estelares, al igual que lo están los monumentos megalíticos que jalonan el Valle del Aragón-Subordán”.³⁶⁸ Para esta investigación son precisamente de especial interés el uso de estos últimos espacios, tanto aquel más clásico, que recuerda a, como lo llama Bernués, un “jardín de esculturas”, un espacio expositivo que parece trasladarse del interior al exterior, como la tendencia posterior de crear un recorrido que se va introduciendo en el bosque con obras que, en cierta medida, buscan en ocasiones establecer relaciones con el lugar más allá de ser un marco expositivo en el que instalarse,³⁶⁹ puesto que algunas esculturas, desde su carácter predominantemente “clásico”, buscaban estrechar vínculos con el lugar. En cualquier caso, su carácter

³⁶⁷ Sobre los espacios en los que se encuentran las obras podemos ver un plano en el que éstas son indicadas en: Pérez-Lizano Forns, Manuel (2002): “Esculturas al aire libre. Museo-Exposición Permanente de Arte Contemporáneo del Valle de Hecho”, en Bernués Sanz, Juan Ignacio y Pérez-Lizano Forns, Manuel, *El Symposium Internacional...* pp. 96-97. También se habla sobre ellos en otros artículos como en: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): p. 596 o Bernués Sanz, Juan Ignacio y Lorente Lorente, Jesús Pedro (2013): pp. 62 y 63.

³⁶⁸ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 29. Más adelante Bernués señala: “Las diferentes piezas escultóricas van inscribiendo en el terreno líneas imaginarias que configuran, tanto constelaciones y signos zodiacales, como símbolos de la alquimia tradicional [...]” (p. 77).

³⁶⁹ A este cambio se refiere Bernués y enumera algunos ejemplos en: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 78-80. También en: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): pp. 597-600.

tradicional, académico, resulta evidente en cualquiera de las disciplinas allí practicadas.³⁷⁰

Además de introducir otras disciplinas artísticas también, ante las tensiones generadas, el simposio trató de implicarse más con la localidad, tratando de repercutir en el ámbito socioeconómico “proponiendo la puesta en marcha de algunos proyectos de dinamización turística, industrial y artesanal”, entre los que se encuentran los intentos de reactivar artesanías tradicionales del lugar o de explotar las canteras industrialmente, ambos fallidos, y también poner en valor los recursos naturales allí presentes.³⁷¹ Aunque no se pudieron cristalizar estos proyectos de implicación en el lugar, sí que reflejan un fenómeno que en la actualidad está presente, y que tiene que ver con el intento de acercarse a la historia y la gente del lugar “ocupado”, evitando en cierta medida llegar y trabajar, mostrando el proceso, estableciendo vínculos con las personas, aunque no siempre el proceso artístico y/o el programa global escuchen con atención y den voz y protagonismo al lugar y sus habitantes de la misma manera. Sí que existen casos en los que la historia de un lugar es visibilizada (*La Xata la Rifa*, y muy especialmente en su última edición en las cuencas mineras) o en los que sus saberes, como la artesanía, cobran protagonismo (*ParaiSurural*). Y, volviendo a Hecho, la proximidad con la población también fue aumentando en el seno de la práctica artística, por ejemplo, con talleres de cerámica o de grabado.³⁷² Finalmente, deben de mencionarse las numerosas actividades que fueron realizándose como obras teatrales, conciertos, debates, etc.³⁷³ En Hecho, llegados a este punto, ante la complejidad de la situación, parece que buscar la empatía con el lugar se convierte en un elemento importante para que mejore su aceptación, y esta empatía implica algo más que mostrar cómo se crea la obra. Además, y proyectando su labor más allá del hecho artístico, intentan ofrecer posibles opciones para mejorar la vida en el lugar que se piensa, según parece, no tanto como objeto de consumo, sino planteando formas de generar riqueza *trabajándolo* y recuperando prácticas y conocimientos del lugar. Sin embargo, en un texto temprano de Bernués se enfoca esta ampliación de objetivos en Hecho poniendo mayor énfasis en el carácter poco realista de los mismos y señalando ciertos aires de grandeza que luego no recupera con tal ímpetu en sus otros escritos pero que se quiere aquí compartir: “se desplegó de forma temeraria y un tanto

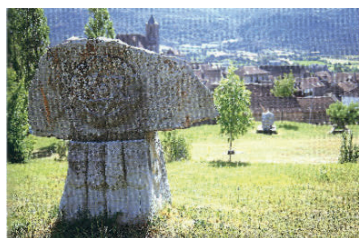
³⁷⁰ Esta idea también la recoge Bernués en: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 42.

³⁷¹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 52-54 y 71.

³⁷² Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 54.

³⁷³ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 61.

megalómana intentando convertirse en un plan de desarrollo socioeconómico de todo el Valle de Echo en el que podía haber desde el inventario y estudio de sus recursos arqueológicos y naturales hasta el relanzamiento de algunas de sus artesanías tradicionales, pasando por la explotación (fallida) de canteras de piedra y la promoción de diversas actividades culturales”.³⁷⁴



Pedro Tramullas
Homenaje al sol, 1975
Caliza de Peñaforca
140 x 140 x 85 cm.



Cesare Riva
Cavaliere, 1982
Caliza de Peñaforca
128 x 120 x 65 cm.



Antoni Marqués
Sin título, 1983
Cuadradillo de hierro, soldadura
y policromía
600 x 10 x 2500 cm.

Que el simposio fuera posible, a pesar de las dificultades, ha de entenderse dentro de las motivaciones que movían a Tramullas y los participantes, quienes pasaban allí dos meses, no con las mejores condiciones y cediendo su obra al pueblo.³⁷⁵ El simposio de Hecho es el único en España, según Bernués, directamente relacionado con el fenómeno de carácter internacional denominado “Movimiento Symposia de Escultores”,³⁷⁶ aunque posteriormente a la publicación de su texto se creó el *Simposio Artístico Internacional de la Lana*, nacido en 2012 en Sevilleja de la Jara (Toledo), pero ya no bajo el esquema inicial de los primeros simposios, sino respondiendo a la transformación que este fenómeno ha ido experimentando con el tiempo, como ya se pudo apreciar en los cambios que fueron introduciéndose en Hecho.³⁷⁷ A estas dos etapas diferenciadas se refiere Bernués, señalando la primera como más utópica y combativa y, la segunda, más práctica

³⁷⁴ Bernués Sanz, Juan Ignacio (1999): p. 54.

³⁷⁵ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 14 y 15.

³⁷⁶ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 18.

³⁷⁷ En 2013 Bernués, en un texto escrito junto con Lorente, señalaba que, a diferencia de otros casos españoles posteriores vinculados a modelos italianos, en Hecho se establecía el vínculo con el simposio de Sankt Margarethen, pero no menciona cuáles son esos ejemplos en España. En: Bernués Sanz, Juan Ignacio y Lorente Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 49. También hay casos, como el de *Arte en la Tierra*, en activo desde 2002 en Santa Lucía de Ocón (La Rioja) que, aunque no sea denominado simposio, sí que comparte aspectos comunes con éstos, como es la convivencia, la creación de la obra en la misma localidad y sus alrededores, la participación de artistas de distintos lugares... y que, precisamente, nació tras la participación de su coordinador en una experiencia italiana (*Arte nell'ambiente*), o la realización de las esculturas por estudiantes de Bellas Artes en el *Parque de Escultura y Ecología* (Huerta, Salamanca) en 2001 en el marco, según su director, de un simposio. En: Entrevista a Bodo Rau, coordinador del *Parque Fluvial de Cultura y Ecología*, en Huerta (Salamanca), 21 de mayo de 2015. Entrevista oral transcrita.

y realista, adaptada a los cambios artísticos, ampliando sus intereses, adaptándose a las particularidades de cada lugar,³⁷⁸ pero también indica que el elemento crítico contra la sociedad de consumo y la comercialización del arte se ha acentuado dentro de los mismos con el tiempo.³⁷⁹ Retomando el caso oscense, como ya sea señalado, debe de tenerse presente que los ideales de los *symposia*³⁸⁰ estaban vivos en esta experiencia, a los que se sumarían las ideas y creencias de Tramullas y la falta de medios. Atrajo a unos ochenta artistas de veinte países diferentes, elegidos, salvo en 1975, por los propios participantes, que realizaron casi un centenar de obras en el valle de Hecho, artistas que, con diferente experiencia, convivían e intercambiaban ideas, importando más la experiencia y el proceso que la obra terminada.³⁸¹ Hay en los simposios, como ya se ha mencionado, y también en Hecho, un interés por desmitificar el arte y generar proximidad entre éste, su creador y la gente, un deseo de ser “público”, visible, incluso participativo, a lo que se suma la posibilidad de crear con libertad, colectivamente pero con carácter individual, e intentando mantenerse siempre independiente de otros intereses. Ideales en los que la experiencia vivida en primera persona del Mayo del 68 queda aquí reflejada.³⁸² Además, también se debe de recordar la influencia de Prantl en Tramullas, quien abogaba, con el simposio, por salir del control económico o político del arte.³⁸³ Esta huida, o este dar la espalda a estos circuitos económicos, que suele ser mencionada también en relación al primer *land art*, es interesante ver hasta qué punto era tal en sus orígenes y cómo se ha ido gestionando con el tiempo desde las distintas iniciativas artísticas en el entorno. Por ejemplo, en referencia a Hecho, habría que tener presente la creación del Grupo Siresa, un proyecto en el que se afiliaban los artistas y exponían sus obras en una sala comercial.³⁸⁴

Destaca el carácter pionero de esta iniciativa en relación al vínculo estrechado con el territorio por parte, no de un artista individual, sino de un proyecto que reúne a varios participantes. Bernués dedica un epígrafe a la relación novedosa entre arte y naturaleza que se produce en Hecho,³⁸⁵ siendo ésta una relación tanto física como filosófica.³⁸⁶ La

³⁷⁸ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 21 y 22.

³⁷⁹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 28.

³⁸⁰ Anteriormente mencionados y que explica Bernués en: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 13, 14, 18-22, 27 y 28.

³⁸¹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 16, 27 y 29.

³⁸² Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 37.

³⁸³ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 21.

³⁸⁴ Bernués Sanz, Juan Ignacio (1999): p. 54.

³⁸⁵ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 75-81.

³⁸⁶ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 78.

propia idea de *symposia* ya implicaba esa relación de las obras con el espacio, al menos como marco expositivo, de hecho, como recoge Bernués, Prantl reivindicaba que la piedra estuviera al aire libre, permitiéndole así que respirara e, incluso, introdujo en 1964-1966³⁸⁷ la topografía en su obra, aspecto que otros simposios tomarían, aunque no fue el caso de la iniciativa de Tramullas.³⁸⁸ En Hecho las esculturas son, principalmente, de carácter tradicional, académico, y con una relación con el espacio como marco expositivo. En su disposición conjunta, sin embargo, se plasman las ideas de Tramullas, donde se aprecia una lectura del territorio en la que pesan la cultura ancestral y la astrología, así como un alegato del territorio como espacio de hermanamiento, y no de divisiones políticas, que se plasma en la idea de ruta que a continuación será comentada. A todo ello se suma, dentro del carácter utópico de los simposios de primera generación, la visión bucólica y pastoril del valle pirenaico,³⁸⁹ un elemento también importante, y que añade una aproximación romántica al lugar, que lo transforma en un paisaje plagado de idealizaciones.

La idea de crear una ruta de esculturas fue algo que interesó a Tramullas desde el comienzo del proyecto, y además fue un concepto tomado de simposios previos. La *Ruta del Arte Abstracto*, de la que solo se pudo materializar el inicio de la misma, pretendía llegar hasta la selva de Oza pero, en 1979, ya se hablaba de la pretensión de cruzar con ella hasta el otro lado de los Pirineos. En este caso, y en relación a las ideas de fraternidad que vertebraban a los simposios, así como al interés de Tramullas por las culturas ancestrales, la ruta expresaba el doble deseo, tanto de ser una “ruta espiritual”, recogiendo una ancestral tradición cultural, como de unir pueblos haciendo caer fronteras políticas. En esta ruta existía tanto la voluntad de recuperar y visibilizar un camino de enorme antigüedad, recubierto además por el pensamiento mágico de Tramullas, como de vincular dos pueblos separados por una división política.³⁹⁰ La creación de rutas de esculturas pervivirá en varias de las iniciativas de intervenciones artísticas en el campo en nuestro país, pero cada vez con más frecuencia asociándolas a satisfacer el deseo de pasear por el campo, una actividad de ocio saludable que, además, con frecuencia estará

³⁸⁷ La fecha está tomada de: <http://www.katharinaprantl.at/bildhauersymposion/index.html>, 18 de enero de 2017.

³⁸⁸ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 75 y 76.

³⁸⁹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 15.

³⁹⁰ La información que aquí damos en torno a dicha ruta está tomada de: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 31-37. Sobre las obras en el entorno de Hecho, especialmente, la *Ruta del Arte Abstracto*, se volverá a hablar en el epígrafe “Otros ejemplos de expansión de la exposición artística: las rutas del arte por el campo”.

también vinculada al turismo en tanto que elemento destacado de la economía de este país. No en pocas ocasiones se irá estableciendo esta idea de exposición-itinerario, en la que disfrutar del arte en un contexto distinto, un espacio que es también en sí mismo un reclamo para el visitante, como ya vislumbraría el alcalde de Hecho, quien vería en la propuesta de Tramullas una oportunidad para reactivar la economía tradicional del lugar, entrada en crisis esa misma década, por medio de su promoción turística.³⁹¹ De hecho, el propio impulsor del simposio mencionaría el turismo buscando el apoyo de las instituciones:

El objetivo de potenciar el Pirineo aragonés turísticamente gracias al reclamo de los simposios y del museo de esculturas fue esgrimido por Tramullas para conseguir ayudas de otras administraciones; aunque él no se engañaba al respecto, pues siempre reconoció que ésa era una aspiración secundaria y seguramente poco realista. Tampoco le importaba demasiado el apoyo económico institucional, pues en aquel proyecto utópico todo se suplía con la generosidad de los participantes.³⁹²

Así que para Tramullas, ni el turismo, ni incluso el apoyo institucional, eran considerados elementos centrales para su proyecto. De hecho, uno de los participantes afirma que el simposio era organizado por los artistas según sus intereses y no en función de otros ajenos al mismo.³⁹³ Pero al mismo tiempo, el generar reclamo ante potenciales visitantes ya era en los setenta una motivación extra-artística vinculada a estas iniciativas artísticas tanto para ser apoyadas desde las instituciones como para intentar conseguir su apoyo.³⁹⁴ Y, aunque parece ser que con carácter muy minoritario, algunos participantes señalaron otro tipo de intereses en el propio Tramullas, no tan artísticos, culturales, sociales. Así lo

³⁹¹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): pp. 585 y 586.

³⁹² Bernués Sanz, Juan Ignacio y Lorente Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 57.

³⁹³ Esta idea la expresó Leonard Rachita, participante en el simposio en 1984, para el texto: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 38.

³⁹⁴ El ayuntamiento apoyó económicamente y a nivel de infraestructuras el simposio, pero a partir de 1978, y en relación a toda una serie de tensiones que provocaron también la cesión del alcalde, la colaboración municipal finalizó. A pesar de las dificultades, pero recibiendo subvenciones inestables gubernamentales, Tramullas continuó trabajando en esta iniciativa. En: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 52 y 82. También otros organismos apoyaron el *Symposium*, como fue el caso del ICONA (Instituto de Conservación de la Naturaleza) y del Ministerio de Información y Turismo en 1977. En: Tramullas, Pedro (1978): p. 309. Sin embargo, en un artículo de prensa se menciona la casi suspensión del encuentro en 1978 pero, sobre 1979, se habla de la colaboración, considerada escasa, de, entre otros, el ayuntamiento: “El año pasado, por ejemplo, con las ayudas del Ministerio de Cultura, del municipio de Hecho y de otras entidades, realizaron el simposio con 500.000 pesetas”. Además, menciona el apoyo económico o la intención de realizarlo, por parte del Gobierno de Aragón, la DPH y la Caja de Ahorros. En: Artal, Rosa María (1980): “El simposio de arte del valle de Hecho, una experiencia única de creación colectiva”, *El País*, 19 de agosto de 1980, s.p., En: http://elpais.com/diario/1980/08/19/cultura/335484005_850215.html, 6 de diciembre de 2016.

refleja el texto de Ricardo Santamaría, quien describe al director de la iniciativa “insistiendo en el valor económico de las esculturas, en el prestigio y otras bobadas”.³⁹⁵

Y también, como señala Lorente, es de sumo interés en el caso de este simposio la tendencia hacia el afuera en la colocación de las obras, un planteamiento pionero en aquel momento, pero que irá tomando presencia en nuestro país: “Esta “museografía” centrípeta, que partiendo del centro urbano conduce a la periferia, combinando la agrupación de piezas en algunos puntos y el desperdigamiento en otros, reaparecería en tantos museos creados por iniciativas de base, fundados por colectivos de artistas”.³⁹⁶ Y será un fenómeno que se dará en todo tipo de iniciativas, desde las más institucionales hasta las más independientes, y con distintos grados de intensidad. Así ocurre, por ejemplo, en la *Muestra de Arte Contemporáneo de Sajazarra* o en *Mirador*, con salidas tímidas hacia el exterior o, también, en el caso de algunos de los circuitos de las denominadas *Intervencions Plàstiques a la Marina*, así como en *Biodivers Carrícola*, *Histeria Natural* o la *Ruta del Arte*, entre otros casos.

3.3.3. Wolf Vostell en Malpartida

En último lugar se encuentra el proyecto impulsado y sostenido durante años por Wolf Vostell en Malpartida de Cáceres, una idea que vio la luz en 1974:

En nuestra primera visita a Los Barruecos declaré directamente todo el paraje como “obra de arte de la naturaleza”, pero no quise quedarme ahí, sino que desarrollé la idea de crear un museo al aire libre para *environments* entre las rocas; una nueva forma de arte y paisaje donde las ideas de Happening y Fluxus se pueden medir de una manera básica con los procesos de la naturaleza; un campo libre mediante mi iniciativa que, durante toda mi vida, será un campo de acción artística, un museo móvil que continuamente cambiará conceptualmente en un proceso de crecimiento. Cada año añado una obra mía o la de otro artista invitado por mí.³⁹⁷

Su idea inicial consistía en generar un encuentro y hacer convivir arte y naturaleza, al estilo de lo que ocurre en la localidad portuguesa de Monsanto pero introduciendo

³⁹⁵ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 43.

³⁹⁶ Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 80.

³⁹⁷ Palabras de Vostell que recoge Mercedes Guardado en: Guardado, Mercedes (2011): *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*, Madrid, La Fábrica, p. 198.

creaciones artísticas en lugar de arquitectónicas,³⁹⁸ en un museo en el campo con obras de varios artistas, incluyendo las suyas. Pero el desarrollo del proyecto fue haciendo que esta idea original sufriera modificaciones y el museo al aire libre como Vostell lo imaginó inicialmente nunca llegaría a ser. Las obras se exponen principalmente en El Lavadero, un antiguo edificio que fue un lavadero de lanas activo en los siglos XVIII y XIX,³⁹⁹ aunque también encontramos algunas en el exterior, tanto en el patio como en el paraje natural de Los Barruecos,⁴⁰⁰ espacios todos ellos en los que tuvieron lugar distintas actividades, promovidas por Vostell, durante los años setenta y ochenta.



Wolf Vostell
VOAEX (Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura), 1976



Wolf Vostell
El Muerto que tiene Sed, 1978



Vista de El Lavadero y Los Barruecos

La historia del MVM, un tanto resumida y poniendo el foco en los acontecimientos más relevantes para esta investigación, sería la que sigue. En 1974 Vostell conoce Los Barruecos, concibe para ese lugar un museo al aire libre y se lo propone al alcalde. Acordada la creación del MVM, en 1976 se inaugura el CC-MVM (Centro Creativo del Museo Vostell Malpartida), un espacio municipal cedido como centro dependiente del futuro museo y, además, el Ayuntamiento y Vostell acuerdan “dedicar los terrenos necesarios en la finca Los Barruecos y la obra de fábrica Los Lavaderos, a la instalación de un museo de arte contemporáneo que se denominará Museo Vostell Malpartida de Cáceres”⁴⁰¹, colocándose para su inauguración la primera instalación de Vostell en Los Barruecos: *VOAEX (Viaje de (H)ormigón por la Alta Extremadura)*.⁴⁰² El ofrecimiento al artista del antiguo y semiderruido edificio parece que no le interesó en un principio, pues su propósito era crear un espacio expositivo diferente, en la naturaleza, pero acabó viéndolo como una opción interesante por tratarse de un espacio arquitectónico con

³⁹⁸ Guardado, Mercedes (2011): pp. 234 y 531.

³⁹⁹ <http://museovostell.gobex.es/lavadero.htm>, 21 de enero de 2015.

⁴⁰⁰ Un mapa del espacio puede consultarse en: <http://museovostell.gobex.es/visitavirtual.htm>, 21 de enero de 2015.

⁴⁰¹ <http://museovostell.gobex.es/vostellhistoria.htm>, 21 de enero de 2015.

⁴⁰² Sobre esta obra y su instalación se puede consultar información en: Guardado, Mercedes (2011): pp. 141, 142 y 229-231.

encanto, rural, y que podría acoger las obras que no conviven bien con el exterior.⁴⁰³ A partir de ese momento comenzaron a desarrollarse distintas actividades, entre las que destacarían las tres SACOM (Semana de Arte Contemporáneo) y una DACOM (Día de Arte Contemporáneo).⁴⁰⁴ Varios años más tarde, entre 1983 y 1984, Vostell propuso convertir Los Barruecos en un Centro Cultural de Arte y Naturaleza, en el que se encontraría el Museo Vostell junto a una biblioteca, un espacio sobre El Lavadero y su historia, etc.⁴⁰⁵ El proyecto implicaba, según Mercedes Guardado, unir El Lavadero y Los Barruecos con un muro de piedra con chumberas y, en el espacio al aire libre, quedaría una zona para proyectos de artistas, al tiempo que se estaba planteando ideas como la conservación de la flora y la fauna, la creación de un camino, contar con varios patios multiusos, etc.⁴⁰⁶ Implicada con este proyecto la Diputación Provincial, en un periodo en el que el proyecto pasó por sus peores momentos,⁴⁰⁷ hubo que esperar hasta 1988 para que la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura colaborase con el desarrollo del MVM, institución que declaró El Lavadero Bien de Interés Cultural-Sitio Histórico. No fue hasta 1991 cuando Vostell, la consejería mencionada y el ayuntamiento firmaron el “Convenio para la creación, promoción y tutela del Museo Vostell Malpartida”⁴⁰⁸ iniciándose así la restauración del edificio histórico, inaugurándose en 1994 la I Fase de restauración y cuatro años más tarde la II Fase, tras la creación, en 1997, del Consorcio Museo Vostell Malpartida formado por la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, la Diputación de Cáceres, el Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres y la Caja de Extremadura.⁴⁰⁹ Todo este recorrido, y como señala Mercedes Guardado, pone de relieve el paso de nada menos que dos décadas para que

⁴⁰³ Guardado, Mercedes (2011): p. 228.

⁴⁰⁴ Según Mercedes Guardado las actividades, durante los primeros años, corrieron a cargo del Ministerio de Cultura de Madrid, y el Ayuntamiento de Malpartida colaboraba prestando servicios al proyecto. También colaboraban económicamente otros artistas, amigos, etc. Guardado, Mercedes (2011): pp. 268 y 269.

⁴⁰⁵ <http://museovostell.gobex.es/vostellhistoria.htm>, 21 de enero de 2015.

⁴⁰⁶ Guardado, Mercedes (2011): p. 346.

⁴⁰⁷ Según Mercedes Guardado a mediados de la década de los ochenta el proyecto estuvo en riesgo de desaparición, pero con la incorporación de la Junta de Extremadura se retomó la esperanza. En: Guardado, Mercedes (2011): pp. 348, 360, 363, 373-376, 394, 412, 419, 426, 427, 482. También de su decaimiento se hace eco Lozano Bartolozzi en su texto: Lozano Bartolozzi, M^a del Mar (2012): “Artistas portugueses en el Museo Vostell (MUM) (Extremadura-España). Documentación del Archivo Happening Vostell (AHV)”, en Barral Rivadulla, María Dolores; Fernández Castiñeiras, Enrique; Fernández Rodríguez, Begoña y Monterroso Montero, Juan Manuel (coords.), *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia* [actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010], Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, p. 411.

⁴⁰⁸ <http://museovostell.gobex.es/vostellhistoria.htm>, 21 de enero de 2015.

⁴⁰⁹ <http://museovostell.gobex.es/vostellhistoria.htm>, 21 de enero de 2015.

llegara la inauguración oficial del museo por la Junta de Extremadura:⁴¹⁰ partiendo de la idea de Vostell en 1974 y la instalación de la primera obra en 1976, hubo que esperar hasta 1994 para que se inaugurase oficialmente la Fase I del museo (precisamente la fecha en que también se inició el proyecto *Arte y Naturaleza* en Huesca y de la que se parte en este trabajo) y cuatro años más tarde la fase siguiente.

El apoyo de las instituciones a este proyecto, que surgió de la iniciativa personal de un artista, fue complejo y llevó a que la idea inicial se fuera transformando en medio de un largo y costoso proceso hasta su definitiva inauguración oficial. Según Mercedes Guardado la idea original no pudo realizarse ya que “debimos abandonar nuestro proyecto por la oposición de los extremeños y por la falta de gente que nos ayudara”.⁴¹¹ Las tensiones entre diferentes intereses y puntos de vista, así como la falta del apoyo necesario, no es algo aislado dentro de este tipo de iniciativas. En el caso de la idea inicial de Vostell de hacer un museo entre las rocas parece que las dificultades fueron tales que finalmente el concepto de museo se modificó. “Parecía –escribe Mercedes Guardado- que nadie había oído hablar de las intervenciones que el hombre había realizado en la naturaleza desde tiempos antiguos”.⁴¹²

Tanto las relaciones institucionales como con los habitantes del lugar fueron paradójicas. El museo tardó veinte años en ser inaugurado oficialmente, pero finalmente salió adelante con el apoyo institucional, con el que se recuperó una arquitectura tradicional y se creó un museo de un elevado valor y reconocimiento. Por parte de los habitantes de Malpartida tampoco hubo una opinión homogénea en torno a la idea del museo, ya que existen testimonios tanto de su aceptación como de su rechazo. Por un lado, Guardado se hace eco de los datos de una encuesta realizada para el trabajo de ámbito académico “El fenómeno Vostell Malpartida” y que fueron publicados en el periódico *Extremadura* por Diego Parra: el 52,9% de los encuestados tenían una opinión positiva del museo - aunque la mayoría no entendían la obra-, y dicha opinión estaba en relación con el turismo generado, el aumento del nivel cultural y la fama que adquiriría el pueblo,⁴¹³ cuestiones, por cierto, que siguen siendo el aliento de muchas iniciativas posteriores. Los detractores, según Guardado, del ámbito cultural cacereño en concreto, se oponían por ser un museo

⁴¹⁰ Guardado, Mercedes (2011): p. 529. Más adelante hace una revisión crítica del largo proceso por el que se tuvo que pasar y en defensa del proyecto (p. 541).

⁴¹¹ Guardado, Mercedes (2011): p. 234.

⁴¹² Guardado, Mercedes (2011): p. 234.

⁴¹³ Guardado, Mercedes (2011): p. 364.

para un artista vivo, extranjero, y realizado con dinero público, siendo el principal motivo su no encaje en el concepto de museo propuesto en Malpartida.⁴¹⁴ Los problemas con el pueblo en general llegaron tanto por el carácter vanguardista de la propuesta como por las medidas que se tuvieron que tomar, como la apertura de zanjas, ante la llegada de tráfico rodado y numerosas personas, no todas muy respetuosas con el lugar, así como por el miedo a que Vostell se adueñase de aquello que, *ahora*, tenía valor.⁴¹⁵ Sin embargo, aun no siendo plenamente comprendido y/o aceptado su proyecto, y con el foco puesto en el arte de vanguardia internacional, Vostell no ignoró la creación del lugar, lo que se aprecia al incorporar prácticas culturales españolas y de la región en los encuentros artísticos realizados, así como en las palabras de Vostell recogidas por Lozano Bartolozzi: “Desde el principio fue mi intención comparar al mismo nivel cultural las obras de la vanguardia artística fluxus-happening con los rituales y comportamientos de trabajo del pueblo... Establecer un diálogo entre campesino y artista... En esta “escuela de arte” en Malpartida, todos son alumnos y todos son maestros. Arte es Vida = Vida es Arte”.⁴¹⁶

De las actividades artísticas allí realizadas son principalmente las SACOM y la DACOM las que más entroncan con nuestro objeto de estudio.⁴¹⁷ Durante estos encuentros se promovía la creación intensiva por parte de los artistas internacionales que participaban, pudiéndose así conocer de cerca el arte del extranjero, pero también podía encontrarse una representación de arte español y otra de la tradición local.⁴¹⁸ Estas actividades artísticas tuvieron lugar en diversos espacios, entre los que se encuentra el entorno de El Lavadero, por aquel entonces prácticamente sin domesticar todo él.⁴¹⁹ En 1978 tuvo lugar la SACOM I, continuada en los dos años siguientes por otras dos. Habría que esperar hasta 1983 para que tuviera lugar la primera y única DACOM.⁴²⁰

En la SACOM I, celebrada en enero de 1978, se realizaron exposiciones, acciones culturales y una muestra etnográfica,⁴²¹ todo ello planteado de forma muy participativa,

⁴¹⁴ Guardado, Mercedes (2011): p. 404.

⁴¹⁵ Guardado, Mercedes (2011): pp. 233 y 234.

⁴¹⁶ Lozano Bartolozzi, M^a del Mar (2000): *Wolf Vostell (1932-1998)*, Guipúzcoa, Editorial Nerea, p. 48.

⁴¹⁷ Previamente, entre 1976 y 1978, se realizaron actividades en El Lavadero, Los Barruecos, el Centro Creativo y el Palacio Topete, pero no tenemos más información. En: Guardado, Mercedes (2011): p. 268.

⁴¹⁸ Guardado, Mercedes (2011): p. 251.

⁴¹⁹ Según Lozano Bartolozzi los encuentros tenían lugar en el pueblo de Malpartida (en el Cine Morán, el Palacio Topete o el Centro Creativo), el museo, Los Barruecos o en las ruinas de El Lavadero. En: Lozano Bartolozzi, M^a del Mar (2012): p. 397.

⁴²⁰ Tras los intentos de sacar adelante una IV SACOM pero ya sin conseguir más financiación del Ministerio de Cultura de Madrid, se realizó este encuentro de un solo día de duración. En: Guardado, Mercedes (2011): p. 331.

⁴²¹ <http://museovostell.gobex.es/vostellhistoria.htm>, 21 de enero de 2015.

para el pueblo, artistas, especialistas y otros interesados.⁴²² No se ha conseguido la información detallada de todas las propuestas artísticas que se realizaron en estos cuatro encuentros, pero algunas de ellas tuvieron lugar, según la información de la que se dispone, en el entorno de El Lavadero.⁴²³ Por ejemplo, el Colectivo Cacereño realizó el happening *Yerba sobre asfalto, asfalto sobre...*, del que Lozano Bartolozzi nos hace una descripción,⁴²⁴ al menos parcialmente en el espacio natural. También Vostell en esta ocasión colocó una obra en el exterior: *El muerto que tiene sed*.⁴²⁵ Ese año, pero ya en agosto, Claudio Costa instaló de nuevo en el espacio natural *El Volcán durmiente - El pensamiento emigrante*. En la SACOM II (abril de 1979) el tercer día fue dedicado a la cultura portuguesa, con acciones, performances y comidas olvidadas, durante las que al menos dos artistas trabajaron en el entorno natural: “Las obras fueron instaladas en el Lavadero, salvo las que se hicieron en el exterior, como la mencionada de Alberto Carneiro: “Grabado en la piedra”, una intervención en una de las piedras graníticas de los Barruecos, grabando la frase de Vostell: “Arte = Vida, Vida = Arte”.⁴²⁶ Junto a la obra de Carneiro estuvo también la de João Vieira: “En el aliviadero de la charca, que precede a la entrada de los Lavaderos, João Vieira [...] llevó a cabo la acción “Operación Plástica” con su escultura ambiente: “Incorporación”. Un sarcófago vacío de poliéster pintado de purpurina que lanzó por el citado vertedero o aliviadero de la charca utilizado en una performance realizada en 1973 al inaugurarse una exposición en Lisboa titulada “26 artistas de Hoy”.⁴²⁷ Durante la SACOM III (mayo de 1980) no tenemos certeza de que se realizasen obras en el entorno de El Lavadero, mientras que en la DACOM (27 de agosto de 1983) tan sólo podemos mencionar el concierto Zaj de Ester Ferrer.

Junto a estas creaciones en el exterior que se han podido identificar, especialmente en la zona de Los Barruecos, sabemos que en 1995 los alumnos de Bellas Artes acudieron con Bartolomé Ferrando y realizaron performances dentro y fuera del recinto en lo que se

⁴²² Lozano Bartolozzi, M^a del Mar (2012): p. 399.

⁴²³ La información de las obras se ha obtenido principalmente de Lozano Bartolozzi, M^a del Mar (2012); <http://museovostell.gobex.es/vostellhistoria.htm>; Guardado, Mercedes (2011). “Las performances, instalaciones, conciertos fluxus, desarrollados en aquellos días eran en gran parte efímeras, una de las características de este arte de acción, como ya hemos comentado. Quedan fotografías, alguna película y testimonios personales de quienes vivieron aquello, aunque también hubo donaciones de las obras y restos objetuales o fotografías que constituyen fondos de la colección actual del Museo”. En: Lozano Bartolozzi, M^a del Mar (2012): p. 397.

⁴²⁴ VV.AA. (2003): *Las soledades de Narbón*, Badajoz, MEIAC, p. 53. Citado en: Cortés, Morillo, Josefa (2005): “Wolf Vostell, Juan José Narbón y Extremadura”, *NORBA-ARTE*, 25, 2005, p. 280.

⁴²⁵ Sobre esta obra y su creación ver: Guardado, Mercedes (2011): p. 252.

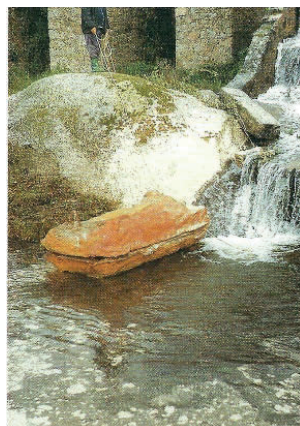
⁴²⁶ Lozano Bartolozzi, M^a del Mar (2012): p. 405.

⁴²⁷ Lozano Bartolozzi, M^a del Mar (2012): p. 406.

denominó *Una tarde de acción*.⁴²⁸ Además, posteriormente se ha realizado un Ciclo de Música Contemporánea en el Museo Vostell Malpartida entre 1999 y 2004 con conciertos en distintos emplazamientos, incluidos el entorno de El Lavadero.⁴²⁹



Alberto Carneiro
Arte=Vida, 1979 (SACOM II)
Grabado en la piedra



SACOM II 1979. João Vieira
Operación Plástica con la escultura ambiente Incorporación

El Museo Vostell Malpartida (MVM), aunque con no muchas obras en el espacio de Los Barruecos, fue un proyecto que, sin embargo, mostraba el interés, ya en los años setenta, del mundo del arte por el espacio no urbano y que, en su recorrido, ha avanzado ideas, enfoques, problemas y otras cuestiones presentes en las iniciativas de arte en el campo posteriores.

Es llamativo el interés que suscitó para Vostell Los Barruecos como lugar en el que hacer convivir arte y naturaleza. Las ideas que este artista tuvo para el desarrollo de un espacio artístico allí, así como las creaciones realizadas especialmente entre finales de los setenta y principios de los ochenta en el entorno natural, más que el MVM que existe en la actualidad, es lo que permite establecer un diálogo entre las iniciativas de los años noventa y los dos mil y el proyecto de Vostell en Malpartida.

Wolf Vostell vio en Los Barruecos un espacio en el que se encontrasen el arte de acción y fluxus con un entorno natural lleno de fuerza y que le resultó muy especial.⁴³⁰ Se trataba, por tanto, de una convivencia entre las obras de los artistas y “las obras de arte de la

⁴²⁸ Guardado, Mercedes (2011): 544.

⁴²⁹ <http://museovostell.gobex.es/vostellhistoria.htm>, 21 de enero de 2015.

⁴³⁰ De hecho, a la inauguración acudieron artistas de España, Portugal y Polonia, y se planteó el lugar como un espacio en el que poder exponer las obras de vanguardia de estos tres lugares. La colección del MVM empezó así a reunir principalmente obras donadas de estos países, junto a la de Vostell y a la colección fluxus donada por Gino de Maggio. Guardado (2011): 231.

naturaleza”.⁴³¹ En este sentido no es tanto una combinación porosa de ambos, sino dos ámbitos que conviven, que se afectan al hacerlo, pero que existen por sí mismos. La idea de Vostell tenía que ver más con una suma de dos partes, reconocidas como dignas de admiración, pero distintas. Declaró el espacio obra de arte y pensó, junto a esa obra, colocar otra, la del ser humano. Y esto se realizaría a modo de museo al aire libre, colonizando con el arte una parte del entorno, marcando como espacio natural el resto: “Una zona de Los Barruecos va a ser dedicada a jardín de arte, el gran resto del terreno debe ser Parque Natural Nacional”.⁴³² Si la idea de Vostell se hubiera desarrollado tal cual la planteaba en sus inicios hubiera sido, aun siéndolo ya, un ejemplo clarísimo de encuentro artístico en el campo. Sin embargo, como hemos visto, las obras en el exterior acabaron siendo pocas y el museo, básicamente, se desarrolló en El Lavadero y sus patios. En opinión de Mercedes Guardado, lo que no pudo ser en los setenta podría haber funcionado en los noventa, poniendo ejemplos como *El Bosque de Oma* de Ibarrola o la *Illa das Esculturas*.⁴³³ Han transcurrido dos décadas entre la llegada de Vostell a Los Barruecos y su propuesta de crear un museo al aire libre en el campo y el nacimiento del proyecto *Arte y Naturaleza* en Huesca, una iniciativa que coincidirá con el arranque de una constante creación de proyectos de arte en espacios no urbanizados con continuidad hasta la actualidad.

Retomando la idea de Vostell, la de crear un museo al aire libre en Los Barruecos, la de unir dos tipos de obras de arte, se sabe que el artista propuso a la Diputación de Cáceres realizar un proyecto en colaboración: el Centro Cultural Los Barruecos Arte y Naturaleza, al que ya se ha aludido anteriormente, consistente en unir El Lavadero y Los Barruecos, con una zona de museo pero también con la intención de conservar y cuidar el hábitat del lugar,⁴³⁴ así como dedicar también un espacio a la historia de El Lavadero, etc.⁴³⁵ Se ve, de nuevo, el planteamiento de Vostell, es decir, la suma de arte y naturaleza. Quizás, por otro lado, la preocupación que revela Guardado por el cuidado del entorno tenga que ver con cierto impacto medioambiental en la zona que se había producido y al que en seguida va a hacerse referencia.

⁴³¹ Guardado, Mercedes (2011): 197.

⁴³² Palabras de Vostell que recoge Guardado en: Guardado, Mercedes (2011): p. 198

⁴³³ Guardado, Mercedes (2011): pp. 234 y 235.

⁴³⁴ Guardado, Mercedes (2011): p. 346.

⁴³⁵ <http://museovostell.gobex.es/vostellhistoria.htm>, 21 de enero de 2015.

Aunque en la actualidad el proyecto y las ideas de Vostell no se han visto materializadas en gran medida, su planteamiento sí que revela el carácter profundamente artístico-cultural de su iniciativa, aspecto que se ha mantenido también en las derivas que ha ido tomando el museo. Pero además, se pone en evidencia el carácter colonizador de las propuestas iniciales, más específicamente, de colonización artística de una parte determinada de Los Barruecos, leyendo el espacio como una sala exterior y, muy tempranamente, en relación a un museo de puertas cerradas. Otros ejemplos de proyectos asociados a espacios expositivos más al uso serían el de *Arte y Naturaleza* en Huesca, *Otros Lugar de Encuentros* (Sahagún y Grajal de Campos, León) o *Arte e Natureza* (Pazo de Tor, Lugo). Pero principalmente es interesante para esta investigación la idea del museo fuera del museo, un museo que coloniza artísticamente el campo como una sala expositiva trasladada al exterior.

Otra de las cuestiones que también estará presente en las iniciativas de dos y tres décadas más tarde es la de crear un espacio para el encuentro artístico, lo que puede recordarnos al proyectos de Tramullas en Hecho así como al *Simposio Artístico Internacional de la Lana* ya mencionado, con espacios para la creatividad y la experimentación, pero sobre todo resulta interesante la presencia central, en estos encuentros, del arte de acción, la performance y el *happening*, expresiones artísticas que van a estar también muy presentes en algunas iniciativas de arte en el campo posteriores, ya sea en los encuentros realizados en Matsu (Parque Regional del Río Guadarrama, Madrid) o en *Pic-Nic* (finca El Bokerón, Cadalso de los Vidrios, Madrid), o también los encuentros de arte al aire libre realizados en Caudete (Albacete).

Por último, la relación con el entorno y el ya mencionado impacto medioambiental derivado de la actividad artística iniciada en Los Barruecos resultan ser aspectos de una relevancia nada desdeñable. Cuando Vostell comenzó allí su proyecto Malpartida no estaba preparada, según Mercedes Guardado, para estos acontecimientos artísticos ni para acoger a las personas que llegaban. De hecho, Los Barruecos eran un espacio desconocido hasta el momento incluso para muchas personas de la región. Sin embargo, cuando Vostell comenzó a trabajar allí y la noticia se difundió, el impacto sobre el lugar no se hizo esperar:

Los Barruecos empezaron a llenarse de coches y motos que accedían hasta la escultura y, como en el pueblo no había piscina, la laguna empezó a servir de playa. Algunos desaprensivos lavaban sus coches y abandonaban sus basuras

en el mismo sitio en el que merendaban y se bañaban. Con aquella situación, el magnífico paisaje se ponía en peligro de deterioro, y nos preocupaba que las cigüeñas comenzaran a desaparecer. Lo cierto es que desaparecieron momentáneamente hasta que se encontraron soluciones.⁴³⁶

Nos encontramos en una España de finales de los años setenta en la que el ecologismo y las políticas de protección del entorno natural eran incipientes y se conocían poco, una España con carencias en la existencia de políticas de conservación hasta que en 1972 se creó el Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza (ICONA), que determinó a su vez la aprobación de la Ley de Espacios Naturales Protegidos en 1975.⁴³⁷ La mirada que depositó Vostell en Los Barruecos fue probablemente la del viajero impregnado de un poso cultural que le hace detenerse en ese espacio concreto, ajeno, distinto, y reivindicarlo como obra de arte,⁴³⁸ una mirada fascinada que traslada nuestro interés hacia dicho lugar y que genera toda una serie de acontecimientos dispares en el lugar: su puesta en valor, la activación del sentimiento de patrimonio natural y propiedad *nuestra*, su conversión en espacio a visitar, el impacto medioambiental negativo generado por los visitantes, su protección y monumentalización. Toda una serie de paradojas que van desde la reivindicación del lugar a raíz de que la mirada foránea fijase su atención y otorgase “valor” al mismo más allá de sus usos cotidianos, dándose la situación, según Mercedes Guardado, de que desde Malpartida llegasen a pensar que Vostell se adueñaría del lugar y lo estropearía, habiendo sido él quien lo había puesto en valor.⁴³⁹ Una puesta en valor que produjo un efecto llamada sobre una población poco concienciada ecológicamente con el consecuente impacto negativo en el lugar, lo que hizo que Vostell y la alcaldía buscasen soluciones para frenar los abusos y las situaciones poco recomendables que se estaban produciendo.⁴⁴⁰ Una puesta en valor que también despertó el sentimiento de

⁴³⁶ Guardado, Mercedes (2011): p. 233. Entre los diversos intentos de evitar el acceso de los vehículos a la zona el que finalmente tuvo éxito, ya anteriormente mencionado, fue la apertura de zanjas, p. 234

⁴³⁷ Antes de estas fechas no existía en España ninguna ley de conservación de la naturaleza ni de Parques Nacionales. En: Morillo, Cosme (2016): “Las Tablas de Daimiel, un referente en la historia de la conservación de la naturaleza española”, en *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos*, p. 16. En:

https://www.academia.edu/29790078/I_JORNADAS SOBRE ARTE ECOLOG% C3% 8DA Y USO P% C3% 9ABLICO DE ESPACIOS NATURALES PROTEGIDOS, 10 de abril de 2017.

⁴³⁸ Una mirada que tendría sus orígenes en el Romanticismo, recordándonos Vostell al viajero del que nos habla Núñez Florencio, aquel que ya no se vincula al cientifismo del Grand Tour, sino que lo hace en relación a la dilatación del “yo”, a la búsqueda de uno mismo y de lo exótico. Así surge lo pintoresco, señalado por el que llega, por el que viaja. En definitiva, la mirada del foráneo crea el paisaje. En: Núñez Florencio, Rafael (2008): “Ontología del paisaje”, Mateu Bellés, Joan F. y Nieto Salvatierra, Manuel (ed.): *Retorno al paisaje...* pp. 99 y 100.

⁴³⁹ Guardado, Mercedes (2011): p. 234.

⁴⁴⁰ Ya se ha mencionado la apertura de zanjas, a lo que se suma la colocación de carteles o de una hilera de chumberas, etc. En: Guardado, Mercedes (2011): pp. 233 y 234.

pertenencia de los habitantes del lugar, que lo reivindicaban como propio al observar el reclamo que el lugar había despertado. Vostell, probablemente en relación a esta situación, promovía y declaraba actuaciones de protección del lugar, como el deseo de crear el Centro Cultural Los Barruecos Arte y Naturaleza o sus palabras cuando solicitaba que la Diputación reconociera el museo oficialmente y declarase Los Barruecos una zona protegida: “Yo quiero unir Los Barruecos con El Lavadero y hacer todo una zona ecológica protegida e impedir el acceso de los coches. Solo paisaje y arte”.⁴⁴¹ La declaración de Los Barruecos como monumento natural llegaría en 1996.⁴⁴²

Se pone en evidencia cómo afloran problemáticas que no van a ser puntuales, tensiones que van a estar latentes en otras propuestas de intervención en los espacios no urbanizados. La cuestión de la contaminación medioambiental, aunque cada vez más controlada, no es un caso único. Esta cuestión la veremos reaparecer posteriormente en relación al arte, pues la suciedad del turista está latente incluso dos décadas más tarde en el proyecto *Ecoarte*,⁴⁴³ y en general, en el saqueo destructivo que se sigue ejerciendo por medio de la ocupación del suelo especialmente en el litoral del país. Por otro lado, en Cáceres apareció, la reivindicación de un lugar al que antes, al menos de forma colectiva, no se le había otorgado importancia al margen de su uso cotidiano, ya sea a nivel estético, ecológico, de singularidad y pertenencia... Forma parte de este juego de tensiones que a este lugar no se le otorgase un valor especial -más allá de la importancia que podía tener para la vida cotidiana, lo que no es poco- hasta que llegó Vostell y fijó su mirada y su proyecto en Los Barruecos, y fue precisamente cuando Vostell le otorgó dicho valor y que el mundo empezase a verlo como algo singular, cuando comenzaron a escucharse voces temerosas de que el artista y su proyecto pudieran quitarles aquello que hacía tan especial ese lugar que acababan de descubrir. Tampoco los que se mostraban reacios, en definitiva, iban tan desencaminados, ya que, como veíamos, al principio existieron comportamientos contaminantes y agresivos en el lugar. Así pues, reconocer o poner en valor un lugar ha llegado a suponer, simultáneamente, ponerlo exponencialmente en peligro, exponerlo a lo que se quería evitar. Posteriormente, al mismo tiempo, se han

⁴⁴¹ Guardado, Mercedes (2011): p. 365.

⁴⁴² Consejería de Medio Ambiente, Urbanismo y Turismo de la Junta de Extremadura (1996): “DECRETO 29/1996, de 19 de febrero, sobre declaración del monumento natural «Los Barruecos»”, *D.O.E.*, 25, 29 de febrero de 1996, pp. 875-877. En: http://extremambiente.gobex.es/files/Decreto29_1996Declaracion_Barruecos.pdf, 14 de marzo de 2016.

⁴⁴³ Entrevista a Rafael Arrabal, coordinador del proyecto *Ecoarte*, el 28 de mayo de 2015 en Higuera de las Dueñas. Entrevista oral transcrita.

aplicado políticas para su conservación y su cuidado. Está ya aquí latente la posible promoción, como consecuencia de las demandas de protección, de un espacio que era antes ajeno a los circuitos turísticos, convirtiéndolo así en objeto de consumo. Aunque este no es el caso de Los Barruecos, ha querido apuntarse este problema ya aquí porque la declaración de espacios naturales protegidos puede conllevar, y es importante no obviarlo, a su conversión en espacios estandarizados para su consumo.⁴⁴⁴

3.4.Las iniciativas de arte en el campo desde 1994. Interpretaciones y usos del territorio

La emergencia de la actividad artística en el ámbito rural es anterior a la llegada de la democracia. Durante los años sesenta y la primera mitad de los setenta ya se estaban creando en España una red de museos así como infraestructuras alternativas a las institucionales. Algunos de los ejemplos que pueden mencionarse son el museo creado por Vicente Aguilera Cerni en Villafamés (Castellón) en 1972 o el *Symposium de Esculturas y Arte del Valle de Hecho* (Huesca) iniciado en 1975 y coordinado por Pedro Tramullas, dos ejemplos que contaron con el apoyo de la alcaldía.⁴⁴⁵ Ahora bien, aunque previamente al cambio de régimen político sí que emergieron proyectos que apostaron por apoyar un arte más rupturista y se produjeron desplazamientos hacia el ámbito rural, la efervescencia de todo ello llegaría ya con la democracia.⁴⁴⁶

En lo que específicamente se refiere a las iniciativas de arte en el campo resulta necesario mencionar, como acaba de verse, junto a los artistas que trabajaban de forma independiente y del simposio oscense, el trabajo de César Manrique en Lanzarote iniciado a mediados de la década de los sesenta y el Museo Vostell Malpartida, un proyecto de Wolf Vostell que comenzó su recorrido en 1974. Estas serían las primeras incursiones artísticas en el espacio no urbano en España, pero habrá que esperar hasta la década de los noventa para ver emerger de forma clara y continuada iniciativas de arte en el campo.

⁴⁴⁴ Muñoz, Clara (2004): pp. 105-107.

⁴⁴⁵ Lorente, Jesús-Pedro (2002): pp. 180-183.

⁴⁴⁶ Laura Silvestre, quien también señala el caso castellanense como ejemplo de museo de arte contemporáneo previo a la democracia, indica que eran muy pocos los espacios que recogían arte vanguardista, siendo un fenómeno que no irrumpiría con fuerza hasta la etapa democrática. En: Silvestre García, Laura (2012): p. 34.

1994 se convierte en una fecha de arranque y continuación de las intervenciones corales en espacios no urbanizados, momento a partir del cual va a producirse un continuo florecer de las mismas.⁴⁴⁷ En este año nacerá el proyecto *Arte y Naturaleza* en Huesca, probablemente uno de los más conocidos y, además, desde el que se fomentó y difundió el debate y la reflexión en torno al arte y el territorio. La *Muestra de Arte Contemporáneo de Sajazarra* sí que data de fechas más tempranas, concretamente de 1989/1990, pero se trata de una iniciativa centrada principalmente en el núcleo urbano de dicha localidad riojana, con algunas creaciones puntuales en el entorno de la misma que básicamente no llegarían hasta la década de los 2000. También en 1994 apareció OMA. Arte – Otros Medios, un proyecto con algunas intervenciones aisladas en los alrededores de Herguijuela de la Sierra (Salamanca) en la que salir a trabajar fuera del núcleo urbano se convertiría con los años (principalmente desde 2002) en la dinámica generalizada, y también nos encontramos con los circuitos de intervenciones artísticas del *Grup de Reüll* en La Marina (Alicante), que comenzaron en 1992 pero que no fue hasta 1994 cuando apareció el tema *Art i Natura*, aunque también hubo que esperar hasta 2002 para que se instaurase esta temática y las obras realmente trabajasen en el espacio del campo. En 1995 nació el *Parque Fluvial de Cultura y Ecología* en Huerta (Salamanca), así como el *Parque Artístico Sierra de la Higuera* dentro del proyecto *Ecoarte* (Higuera de las Dueñas, Ávila), y en 1996 el *Parque de Esculturas Hinojosa de Jarque* (Teruel) y el *Centre d'Art i Natura* (Farrera, Lleida). En 1998 se abrió el *Centro de operaciones Land Art El Apeadero* (Bercianos del Real Camino, León) y se diseñó el *El Prat Verd. Bosc Artístic*.

En la década de los 2000 encontramos otros muchos proyectos, comenzando por la primera edición de *Arte, industria y territorio* (Minas de Ojos Negros, Teruel). En 2001 se creó el *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro* (Villoslada de Cameros, La Rioja), la Fundación NMAC (Vejer de la Frontera, Cádiz) y el *Parque escultórico Arte y Naturaleza del Rincón de Ademuz* (Valencia) y también fue la primera edición de los dos *Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo* (Osorio, Teror, Gran Canaria). De

⁴⁴⁷ Probablemente el primer trabajo que trató de recopilar de una manera sistematizada este tipo de iniciativas sea la tesis doctoral de Grego Matos, que abarca cronológicamente hasta 2006. En general la selección que aquí se realiza es semejante, a excepción de algún caso desarrollado dentro de núcleos urbanos y un par de talleres. Además, se ha localizado alguna iniciativa más y se ha ampliado el marco cronológico de la investigación. En: Matos Romero, Gregoria (2008). Previamente Cano Vidal ya recogía una decena de este tipo de proyectos en el capítulo de su tesis “El paisaje: lugar de proyectos. Land Art”, en Cano Vidal, Fernando (2006): pp. 259-264. Otros textos que también se han referido posteriormente a un número relevante de estas iniciativas son: González Fernández, María (2015) y Pérez Ocaña, Óscar Luis (2011).

2002 es la primera edición de *Scarpia* (El Carpio, Córdoba), y probablemente se realizaron las obras para el calendario de 2003 *De tal arte, tal astilla. Variaciones artísticas sobre el bosque*. De 2003 es la primera convocatoria de *Música del Paisaje* (La Rioja) y también en esta provincia emerge el conocido evento *Arte en la Tierra* (Santa Lucía de Ocón, La Rioja); *Otro Lugar de Encuentros* se realizó ese mismo año en Sahagún y Grajal de Campos (León) mientras que en Salamanca, entre San Martín del Castañar y Sequeros, se creó *El Asentadero de los Curas* y en Cassà de la Selva (Girona) veía la luz *Parc Art*. Finalmente hay que mencionar el *Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo de Esles*, que continuaría bajo el nombre de *Artesles* (Esles, Cantabria) y *Mirador* (Berzosa de Lozoya, Madrid), que nació en 2001 como *Demuestra*, pero que no fue sino en 2003 cuando hubo una cierta tendencia hacia el afuera del núcleo urbano. En 2004 comenzaron los encuentros de arte creados por Luis Elorriaga en Caudete y *Nowhere* en el desierto de Los Monegros. En 2006 tuvo lugar *Espantapájaros* (Ermita Ntra. Sra. Lomos de Orios, Villoslada de Cameros, La Rioja), nació el *Valle de los Sueños* (Puebla de la Sierra, Madrid) y también la *Bienal de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar*, de la que nos interesa esta primera edición. Un año más tarde se crearon los *Hitos del Rodenal* en Guadalajara (Villarejo de Medina y Ablanque, y Luzón un año más tarde) y el *Parque escultórico Monte San Isidro* (León) y entre finales de este año y principios de 2008 nació el *Camino del Agua*, el primero de los cuatro *Caminos de Arte en la Naturaleza* en el Parque Natural Las Batuecas-Sierra de Francia (Salamanca). También en 2008, y de nuevo en la Ermita Ntra. Sra. Lomos de Orios y su entorno (Villoslada de Cameros, La Rioja), se convocó *El busto es mío*, mientras que entre Villabellaco y Barruelo de Santullán (Palencia) se creaba *La Senda de Ursi*. Ese mismo año, en la provincia de Barcelona abrían sus puertas CACiS. *Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad El Forn de la Calç* en Calders y *Cal Gras* en Avinyó (Bages), aunque en este último caso nos interesa especialmente la actividad *Art Transhumant* de 2010. Al finalizar la década se creó el *Espai d'art i Natura Font del Molí* (Finestrat, Alicante), el certamen con dos ediciones *Intervenciones Artísticas sin Huella*, la *Ruta del Arte* en el entorno de Almonaster la Real (Huelva) y *Culturhaza* (Villarrubia, Córdoba). En 2010 vieron la luz el *Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero* (Hoyocasero, Ávila), *Biodivers Carrícola* (Valencia), el *Camino de las esculturas de la Dehesa Boyal* (Las Navas del Marqués, Ávila), *Sierra Centro de Arte* (Santa Ana la Real, Huelva) y también se realizó *Histeria Natural* (Xàtiva, Valencia). En 2011 aparecen *Pic-Nic* (Cadalso de los Vidrios, Madrid) y *Poblet. Art i Natura* (Poblet y

Els Ports, Horta de Sant Joan, Tarragona). Un año más tarde emergieron el *Simposio Artístico Internacional de la Lana* (El Arreciado, Toledo), *Open Natura* (Paracuellos, Cuenca), *ParaiSurural* (Vallinaoscura, Asturias), *La Xata la Rifa* (diferentes emplazamientos principalmente de Asturias), *Mandarina Borda* (Palmera, Valencia), los *Encuentros de Arte de Acción* en Matsu (Parque Regional del Río Guadarrama, Villaviciosa de Odón, Madrid), el proyecto *Sentido y Sostenibilidad* (Reserva de la Biosfera de Urdaibai, Vizcaya) y *Kedarte* (Morille, Salamanca y en 2013 en Fuentelfreso, Soria). Finalmente, de 2013 son *Artierra*, creado por Valdearte (Valdelarco, Huelva), *Arte e Natureza* (Pazo de Tor, Lugo) y *El Jardín Secreto de Oña* (Burgos).⁴⁴⁸

La aparición de todas estas iniciativas, especialmente desde la última década del pasado siglo, pone en evidencia la existencia de un enfoque cultural que se descentraliza y expande hacia el mundo rural y, en su esparcimiento, continúa creciendo y conquistando todo el territorio. Una forma de hacer cultura que cuenta con la idea de territorio extenso por el que va reptando al tiempo que va significándolo desde su patrimonialización, museización (como espacio expositivo y/o del territorio en sí), preservación, mercantilización, revalorización o diálogo vivificante.

Las diversas iniciativas artísticas revelan la existencia de motivaciones dispares tras su existencia, así como usos y lecturas del espacio no urbanizado marcadamente distintos. Se mueven entre aquellas que colonizan artísticamente el lugar, las que lo preservan, cuidan y dialogan con el mismo y aquellas que se aproximan desde una mirada especulativa. A veces las motivaciones son múltiples y los distintos usos y lecturas del territorio se solapan, pero parece relevante señalar las que se han identificado como una serie de distintas tendencias a la hora de promover iniciativas de arte en el campo en lo que se refiere a sus intereses y su forma de utilizar y valorar el espacio no urbanizado.

Es necesario tener presente que estos proyectos no siempre tienen el mismo origen, surgiendo en ocasiones desde el ámbito particular (individual o colectivo) y, en otras, desde el institucional, y teniendo tras de sí un comitente o institución, o bien funcionando básicamente como una iniciativa particular de un artista. Desde este punto de vista pueden

⁴⁴⁸ Como resulta obvio, donde se detiene esta investigación no se detiene la aparición de nuevas iniciativas de intervención en el campo y para que así quede constancia se citan aquí algunos ejemplos como *El Cortijo* (Navas de San Juan, Jaén), *Art Sur* (La Victoria, Córdoba) o la *Huerta de los Frailes* (Los Cárcheles, Jaén).

reconocerse distintos enfoques: el que parte de una iniciativa privada y tiene un marcado carácter artístico, buscando generar encuentros y experimentar en el ámbito creativo (*Simposio Artístico Internacional de la Lana, Espantapájaros*, los encuentros de OMA. Arte-Otros Medios); el vinculado desde su origen a las instituciones y que responde también en esencia a una motivación artístico-cultural (*Arte y Naturaleza* en Huesca); el que es de origen privado y lucrativo (el parque de esculturas de la Fundación NMAC), el ocupado en la promoción del desarrollo rural por medio del turismo, que puede tener distintos orígenes y que es generalmente apoyado institucionalmente (*Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro* o los *Caminos de Arte en la Naturaleza* de la Sierra de Francia), el que promueve la rehabilitación de un lugar por otros medios, no poniendo en primera línea el enfoque del turismo necesariamente y generalmente poniendo la creatividad como co-protagonista y en diálogo con las otras motivaciones, con mayor o menor éxito (*Parque Fluvial de Cultura y Ecología* de Huerta, *Biodivers Carrícola, Arte, Industria y Territorio*); el que dialoga y pone en valor el lugar, revelándolo y poniéndolo en el centro del proyecto por medio de la actividad artística (*ParaiSurural, La Xata la Rifa*). Como resulta lógico, estos enfoques con frecuencia conviven y pueden hacerlo en distintos órdenes jerárquicos, por ejemplo, cuando conviven el interés intrartístico y/o revitalizador de un artista con el especulativo en relación al turismo de una institución, pero también cuando desde la iniciativa privada del artista se ha pensado el proyecto partiendo de la relación entre arte y turismo, por ejemplo.

También pueden distinguirse tres tipos de espacios empleados. Por un lado se encuentran las iniciativas relacionadas con el campo propia y principalmente (*Simposio Artístico Internacional de la Lana, Parque Artístico Sierra de la Higuera, Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero*); en segundo lugar aquellas relacionadas con la localidad y que con frecuencia se expanden desde esta hacia el exterior o, en ocasiones, que pivotan a su alrededor (OMA. Arte-Otros Medios, *Parque Fluvial de Cultura y Ecología, Artesles, Scarpia, Intervencions Plàstiques a La Marina / Estiu Art*). Otra línea sería la del museo o galería o centro de arte, en tanto que lugares que son en sí mismos espacios artísticos que se proyectan o nacen ya proyectados hacia el exterior (Fundación NMAC, CACiS). De nuevo, son tres espacios que con frecuencia se hibridan.

Además, en su propuesta formal, se han podido identificar dos planteamientos recurrentes: el del museo o exposición-enclave, funcionando como una amplia sala en el exterior (*Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero, Open Natura, Arte en la tierra,*

Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo de Osorio), y el del museo expandido, presentándose una colección en ruta (*Biodivers Carrícola, Ruta Fmale de SIERRA. Centro de Arte, el Camino de las Esculturas de la Dehesa Boyal*). Junto a ellos también se encuentra el uso puntual del espacio para recoger una serie de eventos o acontecimientos: el lugar de encuentro (*Pic-Nic, Nowhere*).

Resulta evidente que no hay una única vía para categorizar estas intervenciones, ya que puede realizarse bajo distintos criterios. Nos interesa en este sentido destacar la investigación realizada por la doctora Grego Matos, quien planteaba una propuesta de ordenación de estas iniciativas en el cuarto capítulo de su tesis doctoral titulado “Intervenciones artísticas en espacios naturales en la actualidad en España” y que abarcaba hasta 2006. En él distinguía, aparte de los casos individuales, entre los “centros de arte en el paisaje y parques de escultura” y las “convocatorias periódicas: intervenciones artísticas en el territorio”. En el “Apéndice II.A.: Instituciones y convocatorias relacionadas con el arte en la naturaleza” proponía una clasificación similar separando los “centros de arte en la naturaleza y parques de escultura en España” de los “encuentros arte y naturaleza”, introduciendo a continuación un nuevo apéndice dedicado a “otras convocatorias en relación al paisaje”.⁴⁴⁹ Posteriormente, en una entrevista que le ha sido realizada durante la elaboración de la presente tesis, Matos recuerda esta propuesta de organización que presentó al tiempo que señala la posibilidad de plantear otras agrupaciones posibles. De hecho, en la entrevista señala diversas diferencias entre estas iniciativas, planteando cuestiones como su financiación, su presupuesto, su difusión, la relación de éstas con el programa Leader, su utilización como atractivo turístico, la dinamización económica de los lugares... identificando la tensión entre los intereses de dinamización de los lugares y las motivaciones artísticas.⁴⁵⁰ Incluso con anterioridad a la publicación de su tesis, Matos ya se hacía eco de estas cuestiones en un artículo en el que señalaba la existencia de proyectos de distinto tipo: aquellos realizados en y con la naturaleza, ilustrándolo con el *Centro de Operaciones Land Art el Apeadero*, otros centrados en la recuperación del espacio, poniendo como ejemplo el caso de *Arte, Industria y Territorio*, los que corren el riesgo de situar la obra como un atractivo turístico cultural más junto con el entorno, como podría ser el NMAC, y también hace referencia a aquellos que plantean un uso recreativo turístico-ecológico del lugar, poniendo como

⁴⁴⁹ En: Matos Romero, Gregoria (2008).

⁴⁵⁰ Entrevista a Grego Matos, autora de la tesis *Intervenciones artísticas en “espacios naturales”: España (1970-2006)*, 1 de junio de 2015. Entrevista oral transcrita y revisada.

ejemplo el *Parque Fluvial de Cultura y Ecología*.⁴⁵¹ Matos señala aquí toda una serie de líneas de fuga que son centrales en la propuesta de organización de las iniciativas de arte en el campo en el ámbito español que aquí se propone. Una propuesta que considera relevante la puesta en evidencia de los distintos intereses y formas de significar los espacios existentes detrás de estos proyectos. Se trata de cuatro grandes grupos que ilustraremos más adelante con ejemplos desarrollados pero que presentamos ya a continuación.

En primer lugar pueden identificarse las iniciativas articuladas en torno a un enfoque artístico y cultural como claro protagonista. Se trata de espacios colonizados por el arte, espacios principalmente museizados desde la idea de exposición permanente o desde la de exposición temporal y, puntualmente, aparece algún ejemplo de carácter más experiencial y con énfasis en el encuentro.

La colonización del campo es un fenómeno en expansión en las últimas décadas, una colonización artística que, como ya se ha visto, forma parte de un proceso en el que el arte salió primero de los espacios tradicionales que se le habían asignado motivado por la investigación artística y el posicionamiento frente a los discursos dominantes y las políticas mercantilistas, volviendo a éstos casi desde los inicios, participando de su lógica, a la vez que profundizaban en la investigación de los límites y ámbitos tanto dialogantes como en tensión. Pero al mismo tiempo se había abierto, no solo la ciudad, sino todo el territorio, como espacio para el arte. Se produjo entonces, no la huida al campo o el retorno al espacio expositivo, sino la expansión de la lógica expositiva hacia el territorio.⁴⁵²

Junto al *land art*, que es generalmente el fenómeno que se toma como inspirador o al que suelen vincularse muchas de las iniciativas en España, unas intervenciones a las que se alude como referentes, aunque también a veces marcando las distancia, como dentro de

⁴⁵¹ Matos, Grego (2005): “Un paseo por los límites”, en *Encuentro Uno. Ciudades por hacer. Urbanismo, participación ciudadana e intervención artística. Arte y Territorio. Burgos 2003. Actas*, Burgos, Espacio Tangente, pp. 114 y 115. Incluso anteriormente ya apuntaba la existencia de diferencias significativas entre los proyectos en: Matos, Grego (2002): “Sobre el término Land Art”, *Territorio público*, 0, pp. 70-72. A todo ello también se refiere en la introducción del capítulo cuarto de su tesis doctoral ya mencionado. En: Matos, Grego (2008): pp. 81-83.

⁴⁵² Otros autores también se hacen eco de este proceso: “La voluntad de salir de los museos subyace a la definición de Land Art, a la relación del arte con la naturaleza, pero, muchas veces, acaba convirtiendo la naturaleza en un museo”. En: Beguiristáin, María Teresa (2000): “Ars Naturalitas”, en *Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, p. 117.

un complejo de Edipo, señalando una filiación y su asesinato, a veces indicando con qué orígenes existe el vínculo, la identificación, otras simplemente señalando esa vinculación, se ha señalado también la existencia, incluso previa, de los simposios de escultura así como de los parques y museos de escultura al aire libre como experiencias de esta salida al campo, no ya del arte, sino de la idea del museo y sus exposiciones permanentes y temporales. De hecho, con frecuencia se trata de proyectos que reproducen o evocan estos parques y museos, ya sea de manera permanente o con carácter temporal. Beguiristain, por ejemplo, señalaba en el año 2000 que, desde hacía algunos años, al tiempo que desaparecían las prácticas artísticas más agresivas en la transformación del territorio, “han proliferado los espacios naturales dedicados al despliegue de piezas de ecoarte que en su mayoría son simples museos al aire libre. Museos que reniegan de lo que podríamos llamar parques de esculturas, pero que muchas veces se parecen demasiado a ellas”.⁴⁵³ Y más adelante insiste en la misma idea:

Todos estos lugares tienen ciertas características comunes, son espacios abiertos de mayor o menor dimensión pero por lo general bien acotados donde el público se pasea en busca de las obras desplegadas por todo el territorio. De ahí que, dada nuestra tendencia actual a facilitar la visión del arte a un público que se ha vuelto remolón, muchas veces estos espacios no se diferencian mucho de los jardines de esculturas desplegados en forma de museo con un recorrido claro y preestablecido.⁴⁵⁴

Se presenta una colección de obras de manera ordenada, con frecuencia con cartelas, folletos, quizás catálogo y la posibilidad de alguna visita guiada. Pero sobre todo es un espacio organizado, colonizado por el arte, en el que éste destaca visualmente, oscilando entre la imposición y determinadas relaciones con el lugar.

Tonia Raquejo, en una entrevista de 2003, distingue claramente entre las intervenciones en la naturaleza y los parques o museos de esculturas, en tanto que en el segundo de los casos el lugar no es intervenido sino “un escenario para presentar las obras, que en general, son esculturas en el sentido más clásico. Esto no quiere decir que, por supuesto, estas obras no dialoguen coherentemente con el lugar, o que incluso transformen su percepción”.⁴⁵⁵ En esta misma entrevista, un poco antes, ya se refería a esta idea de la presencia y funcionamiento de los parques de esculturas, pues precisamente al preguntarle

⁴⁵³ Beguiristain, María Teresa (2000): p. 120.

⁴⁵⁴ Beguiristain, María Teresa (2000): p. 122.

⁴⁵⁵ Hernando Carrasco, Javier (2003): p. 12.

por el NMAC o los *Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo* de Osorio (y también sobre Uppsala, pero es un ejemplo que excede geográficamente este trabajo), Raquejo señala que las obras de estos parques, a diferencia de las intervenciones del *land art* histórico, están domesticadas y “embellecen” el lugar.⁴⁵⁶ Las obras, domesticadas, se presentan dentro de lo que, a la vez, opera domesticando el lugar en el que se despliega.

Se trata, principalmente, de una museización del territorio, no como museo de sí mismo (lo que también puede ocurrir, como veremos dentro del siguiente grupo), sino como soporte y marco para las creaciones artísticas, es decir, como espacio expositivo. Y este planteamiento se produce tanto para colecciones permanentes (lo que más propiamente permitiría hablar de museos)⁴⁵⁷ como para colecciones temporales u obras efímeras. Así mismo, pueden existir tanto como extensión de un espacio cerrado, como desvinculados de cualquier espacio arquitectónico. Pero, además, esta colonización artística se extiende más allá de este grupo de iniciativas, estando con frecuencia presente en el resto, pero en este caso en favor del arte y del territorio como espacio que lo recoge, mientras que en los otros casos aparecen con fuerza otras motivaciones, lecturas y usos del territorio.

El segundo grupo se corresponde con aquellas iniciativas en las que existe una proyección especulativa, principalmente vinculada al turismo, sobre los lugares en los que se está llevando a cabo el proyecto artístico. Dicha motivación e intención de uso del territorio proviene con frecuencia de quien apoya económicamente las iniciativas, intentando así que la inversión resulte rentable. A la vez, ésta es una idea utilizada en ocasiones por los propios creadores de los proyectos, si son otros, para conseguir apoyos para su financiación y desarrollo. Junto a ello es también importante señalar que el uso especulativo del territorio no alcanza siempre el mismo grado, ni el impacto en los lugares es siempre el mismo, ni en grado ni en tipo. Además, con frecuencia este uso y motivación especulativos conviven con otros intereses y enfoques dentro del proyecto artístico, en cada caso con un peso o presencia distintos.

La vinculación de un número importante de estas iniciativas con el mundo del turismo y, generalmente, de manera específica con el turismo rural, se enmarca dentro de una

⁴⁵⁶ Hernando Carrasco, Javier (2003): p. 12. Además se refiere al peligro de mercantilización de los lugares, sobre lo que volveremos más adelante.

⁴⁵⁷ Para Lorente: “una muestra de arte en el espacio público puede ser considerada museo, con tal de que sea una colección permanente cuyos visitantes reciban apropiada información”. En: Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 72. Resulta necesario distinguir entre hablar de museo, como hace Lorente, y de museización, como en este texto se propone.

apuesta por el desarrollo principalmente económico de los lugares que, como al principio de este capítulo ha podido verse, está en relación con el despoblamiento del mundo rural, la transformación de su base económica y las políticas de desarrollo europeas en el marco español, así como con los deseos acceder a un turismo alternativo de una parte cada vez mayor de la población y la posibilidad, en algunas ocasiones, de generar atracción sobre nuevos pobladores. Pero, ante todo, prima el consumo del lugar.

En general el campo es visto en estos casos como un reclamo para visitantes cada vez más poderoso, especialmente de aquellos turistas que buscan una experiencia menos masificada, quizás combinada con toques de autenticidad y folclore y/o con la posibilidad de unos días de esparcimiento en una apacible naturaleza, o quizás en búsqueda de un paseo, relajante o activo, fuera del asfalto. La naturaleza, su experiencia, o la experiencia de todo eso que sobre ella proyectamos y que tiene mucho que ver con nuestro yo individual y colectivo, se ha convertido en un objeto de consumo de primer orden.

Una de las estrategias más apoyadas para fomentar un determinado tipo de crecimiento económico y reactivación del mundo rural ha tenido que ver con cierta mercantilización del entorno natural y en más de una ocasión las iniciativas de arte en el campo han participado de esa especulación, y en ocasiones cosificación, del territorio. Añadir a un proyecto de cualquier tipo lo *natural*, así como lo ecológico, es una forma de abrirlo a un abanico de consumidores más amplio. Y algo similar ocurre cuando se introduce el elemento cultural. Así, el arte y lo natural se han convertido en aliados para el desarrollo del turismo rural en España, funcionando como dos atractivos destacados para el reclamo de los posibles visitantes.

Cano Vidal dedica el capítulo “Arte-Naturaleza y especulación”⁴⁵⁸ de su tesis doctoral a cómo los intereses del mercado se infiltran y proyectan tanto en el mundo de la creación como en el territorio, haciendo al arte también partícipe de la mercantilización del entorno. Este autor señala, precisamente, la existencia de muchas propuestas de arte en la naturaleza coincidiendo con determinados intereses políticos y económicos por ambos ámbitos:

La mayor o menor actividad política y el mayor o menor interés económico y empresarial por las cosas del arte y la naturaleza influyen decisivamente en las obras de arte, en los artistas que las crean y en sus potenciales receptores. Ejemplo de esta influencia es la enorme producción de museos de arte

⁴⁵⁸ Cano Vidal, Fernando (2006): pp. 179-244.

contemporáneo y de parques de escultura en el periodo de concienciación ecológica y artística que va desde que surgen los grandes problemas ecológicos hasta hoy.⁴⁵⁹

Este mismo autor se hace eco del uso de la imagen de lo natural y del arte como una forma de reclamo, popularidad y de disimulo por parte de las dinámicas del mercado, como estrategia para desviar la atención de los aspectos que quieren ocultar. Una dinámica en la que arte y ecología aparecen juntas, produciéndose un doble enmascaramiento debido a su “doble poder seductor y de ocultamiento”.⁴⁶⁰ Junto a dicho ocultamiento también señala el uso del arte como atractivo turístico en una naturaleza objetualizada, museizada, lo que se refleja precisamente en las iniciativas de creación artística en el campo:

Las zonas verdes con esculturas crecen como hongos por toda Europa y se instaura poco a poco una nueva peregrinación cultural: visitar estas obras situadas en plena naturaleza. La ocasión es aprovechada por la industria turística que utiliza por un lado la necesidad de los habitantes de las grandes metrópolis de escapar al aire libre, y por otro el atractivo del arte y la cultura. Esto último le pone algo de entretenimiento a lo que de otra forma podría resultar insoportable; adentrarse por un desierto, subir una montaña, etc., puede ser muy duro para quien no está acostumbrado. Y por desgracia se confunde el arte con la comodidad o el bienestar. Se confunde el Land art con el paisajismo o la jardinería y sus principios se pierden y descontextualizan.⁴⁶¹

También Tonia Raquejo y Javier Hernando se muestran conscientes y críticos con el uso especulativo que en ocasiones se hace del arte y la naturaleza. Así, en la entrevista que Hernando le hizo a Raquejo, éste se refería al falso uso que empresas e instituciones hacen de lo ecológico, al tiempo que señalaba a aquellos proyectos realizados en espacios naturales relevantes o protegidos.⁴⁶² En relación a esta cuestión Raquejo reconocía que algunos de estos parques de esculturas, ciertamente, desarrollan también actividades que en principio nada tienen que ver con lo artístico (campos de golf, hoteles de lujo, etc.) corriendo el riesgo de transformarse en “parques temáticos”, sin el compromiso intelectual necesario ni dificultades físicas para el espectador y con el peligro de introducirse en las dinámicas de mercantilización rechazadas por el primer *land art*:

⁴⁵⁹ Cano Vidal, Fernando (2006): p. 180.

⁴⁶⁰ Cano Vidal, Fernando (2006): p. 182.

⁴⁶¹ Cano Vidal, Fernando (2006): p. 184. Esta idea está desarrollada específicamente en el epígrafe “La naturaleza y el arte como reclamo”, pp. 182-187. Además, dedica el apartado “Regulación territorial (naturaleza enjaulada)” específicamente a la naturaleza museizada y cosificada, pp. 193-199.

⁴⁶² Hernando Carrasco, Javier (2003): p. 11.

estos parques parecen rondar el peligro de la mercantilización que, en principio, quisieron combatir las propuestas del *Land Art*, y parecen existir para cubrir un vacío dentro del consumo artístico de “lo alternativo” y “contemporáneo” ampliando, así, el abanico de posibilidades de la industria del arte, cuyo estómago puede, finalmente, con todo. En estos casos, se traiciona uno de los aspectos más relevantes de algunas de las obras más representativas del *Land Art*, esto es, la libertad con la que la artista actuaba en un medio no determinado por ningún uso posterior del espacio (léase interés), puesto que no había intención de preservar la obra en el lugar, ni tan siquiera de enseñarla a un público. Eran experiencias marcadas en el territorio”.⁴⁶³

De la huida del museo inicial, se produce un recorrido de ida y vuelta por el que, finalmente, el museo y sus dinámicas son llevadas al exterior en un proceso de deglución en el que se ha transitado desde cierto intento de escapar de la lógica mercantilista y de los espacios del arte tradicionales hasta el traslado de éstos fuera de sus espacios habituales y empezar a apoderarse del espacio no urbanizado colonizándolo y participando de su mercantilización. El rechazo al sistema y al mercado iniciales, aunque fue parcial (el trabajo en y con las galerías no desapareció y tampoco la venta de las obras-documento), se produjo con unas obras que se apropiaban del espacio, unos enclaves generalmente alejados, pero inutilizados para su especulación, colonizados por el arte en un acto de, entre otros, *presentación* y desgarró. Hoy, por el contrario, emergen casos en los que se va desde esta apropiación artística a la conquista del espacio por medio la lógica del espacio expositivo, como ya veíamos en la primera agrupación de iniciativas propuestas, y/o a la especulación de un territorio museizado, cosificado, y en el que el arte pasa a ser parte de esa estrategia de mercado.

Se habla con frecuencia de prepotencia al referirse a una parte importante de las obras del primer *land art*, pero no habría que ignorar que, si bien parece que esta se encuentra presente, se trata de una lectura un tanto sesgada de aquellas obras y actitudes iniciadas a finales de los sesenta. Al mismo tiempo, tampoco se debería de proyectar una mirada reduccionista sobre las iniciativas artísticas desplegadas desde los años noventa en el territorio, pues en ocasiones se trata de actuaciones mucho menos amables y plegadas al lugar de lo que parece que se quiere transmitir, en tanto que existen en algunas de ellas procesos de museización, turistificación y especulación con el territorio por medio del arte.

⁴⁶³ Hernando Carrasco, Javier (2003): p. 12.

Un tercer grupo lo conformarían las iniciativas que se aproximan al campo con una intención revalorizadora o revitalizadora, esto es, que promueven la puesta en valor del lugar, lo que suele implicar que la apuesta por el turismo, pudiendo estar presente, convive con otras estrategias evitando la cosificación de los lugares. Estas propuestas pueden implicar usos especulativos del lugar, pero no para comercializar con él, sino para, ante todo, ponerlo en valor. Suele estar latente en estos proyectos la tensión dialogante entre la preservación de los usos anteriores del lugar, agrarios, industriales o naturales, y la introducción de nuevas formas de relación con el territorio, que permitan la vida en su seno, pero no a su costa, sino con él.

Se trata de lugares entendidos como espacios dinámicos, vivos, en los que se reconoce su transformación por medio de la vida en ellos. Las propuestas artísticas implican la conjunción del aspecto-artístico cultural con el revitalizador desde propuestas que intentan conjugar una relación óptima entre desarrollo económico y sostenibilidad. Ya que el dinero entrante no siempre es garantía de calidad de vida, son iniciativas que tratan de mirar el lugar en su complejidad, y que otorgan el valor a una mayor variedad de factores, y no sólo, al menos en origen, a la rentabilidad monetaria por medio de la especulación del territorio.

Son proyectos que ponen el acento en la importancia de los lugares, con su memoria y su carácter dinámico y vivo, en una apuesta por su revalorización y vivificación. De nuevo es una respuesta ante los procesos de despoblación y empobrecimiento del mundo rural, y ante el descuido y abandono de su entorno. Como se está viendo, un número considerable de las iniciativas que aquí se investigan se ocupan o preocupan de la reactivación de este tipo de espacios, sin embargo, algunas de las propuestas están vinculadas al turismo en base a la oferta de naturaleza y arte, y conociendo las consecuencias de este tipo de industria en buena parte de la costa levantina, parece conveniente pensar hasta qué punto se quiere centrar una recuperación en base a este tipo de industria o, al menos, pensar en cómo ésta se quiere enfocar en relación al control y limitación del impacto que dicho turismo pueda causar, así como al tipo de turismo deseado, los discursos e imágenes creados en torno al lugar, la relación promovida entre el visitante, el lugar y los que allí habitan... Las iniciativas que se agrupan aquí, más allá o junto a la visión turística, introducen otras lecturas y usos del territorio, como posibles formas de producción agraria o miradas comprometidas con la memoria de sus habitantes, generalmente teniendo en cuenta la historia del lugar, las formas de vida de sus habitantes,

las relaciones existentes entre ellos y con el espacio que habitan... pues en el intento de impulsar la recuperación del medio rural parece imprescindible tener presente al territorio y a su población, sus intereses, su historia, sus vivencias, sus deseos y las posibilidades que se abren en el lugar.⁴⁶⁴

Finalmente se encuentran las iniciativas que generan encuentros entre la creación y el lugar, mostrándose dialogantes con el espacio y lo que en él acontece. En estos proyectos el arte es un elemento central, pero la colonización del espacio queda suavizada mientras que el lugar, ya sea como espacio habitado, en relación a sus habitantes, sus prácticas culturales y sociales, así como en relación a sus usos y relaciones con el campo, o bien como espacio “natural”, es preservado y puesto también de relieve. Según el caso, la motivación de todo ello puede ser principalmente artístico-cultural y/o de implicación directa con la posible transformación del lugar, pero en ambos casos el espacio se entiende como ámbito vivo con el que interactuar y al que otorgar también presencia en el seno de la iniciativa artística. Aparece así una actitud de creación a la vez que una aproximación al lugar como ámbito persistente, que preserva en cierta medida usos e imágenes previas del territorio, generándose una convivencia menos agresiva en este sentido entre las manifestaciones artísticas y el lugar, cuando el conjunto de las obras reducen su presencia mientras que el lugar aumenta la suya, cuando las iniciativas atienden y hacen uso de lo que el lugar ofrece, entendiéndolo e interactuando con él, sin quedarse éste doblegado ante la presencia artística, sino conviviendo con ella y manteniendo un claro protagonismo.

Pocas propuestas nos exigen realmente comprender el lugar y reconocerlo como un ámbito vivo, dinámico, en transformación. Esto implica una aproximación al lugar, tanto reflexiva como experiencial, que nos permita comprender y empatizar con él y con los que allí habitan, con lo que ven cada día a su alrededor, y no sólo lo que vemos nosotros o lo que deseamos descubrir o sentir a nuestra llegada. Se trata de transitar por el espacio descubriéndolo, con la creación artística, como ámbito vivo, caminado, trabajado, etc. Se trata, como diría Paul Virilio, de descubrir el “paisaje del acontecimiento”, pues “la historia de los campos es una historia de hechos mucho más importante que la de la

⁴⁶⁴ Sobre la implicación del artista con el lugar, cómo se vincula la obra con el público, la idea de comunidad y sus problemas, pueden leerse los capítulos “From site to community in new genre public art: the case of “Culture in Action”” y “The (un)siting of Community” en: Kwon, Miwon (2002): pp. 100-137 y 138-155.

ciudad, pero lo hemos olvidado”.⁴⁶⁵ Dejar de mirarlo para vivirlo: lo que acontece es más complejo que aquello que la mirada idealiza, más complejo y más *real*.

Por último, y en relación a la lectura que viene a continuación, es necesario señalar que será en los siguientes apartados donde se ilustrarán, con distintos ejemplos, lo hasta aquí expuesto. Es importante puntualizar que los grupos que han sido planteados no son tipologías cerradas e inflexibles, sino todo lo contrario, por lo que se podrá ver cómo se hibridan las distintas aproximaciones al espacio no urbanizado en los proyectos estudiados en cada caso. Generalmente, dentro de cada una de las cuatro agrupaciones propuestas, se comienzan ilustrando las características de cada tipo de iniciativas con algún ejemplo más definido que suele estar seguido por algunos casos más complejos, incluso que podrían participar en varios de estos grupos. Así mismo, en el apartado “El enfoque especulativo” se ha creado un sub-apartado para ilustrar la existencia de museos expandidos en relación al paseante contemporáneo de rutas por el campo, pero entre ellas hay tanto casos más vinculados al enfoque especulativo como a cualquiera de los otros tres aquí propuestos.

3.4.1. El enfoque artístico

3.4.1.1. Proyecto *Arte y Naturaleza* (Huesca)

Arte y Naturaleza es uno de los proyectos más importantes desarrollados en España dentro del tema que nos ocupa, tanto por las obras realizadas dentro del mismo como por su aportación y difusión de la investigación en torno al arte en espacios no urbanizados y otras cuestiones similares. Aparece nombrado con frecuencia en las tesis que versan sobre estos temas en nuestro país⁴⁶⁶ y, sobre todo, destaca para nosotros como proyecto en el que varios artistas participan con obras en espacios no urbanizados, habiendo sido pensado desde un primer momento en este sentido, por lo que podríamos decir que es un ejemplo pionero en España, situando 1994 como fecha en la que se realizó la primera de las obras (*A circle in Huesca* de Richard Long), momento en el que arrancó este proyecto pero también a partir del cual empezaron a emerger distintas iniciativas que han trabajado

⁴⁶⁵ Virilo, Paul (1997): pp. 107 y 108.

⁴⁶⁶ Así ocurre, por ejemplo, en: Matos Romero, Gregoria (2008) y González Fernández, María (2015).

marcadamente dentro de esta misma línea de intervención artística por parte de distintos artistas en espacios no urbanizados, un fenómeno que continúa hasta la actualidad.

Iniciativas anteriores a la de este proyecto en Huesca sólo encontramos, como se ha podido ver, o bien trabajos/proyectos de corte individual, como es el caso de César Manrique en Lanzarote (trabajando en la isla desde 1966 con la dirección de las obras de los Jameos del Agua⁴⁶⁷ y constituyendo una fundación con su mismo nombre en 1983 que se puso en marcha en 1992⁴⁶⁸), un par de casos previos en el tiempo pero que se quedaron aislados (las SACOM y DACOM en el Museo Vostell (1978 – 1983) o los *Symposia de Escultura y Arte del Valle de Hecho* (1975-1984)). También es previa la *Muestra de Arte Contemporáneo de Sajazarra*, iniciativa que estaba realmente centrada en el espacio urbano pero que se incluye aquí por nacer en la temprana fecha de 1990 y generarse en su seno alguna intervención aislada en el entorno de la localidad, aunque éstas no llegarían hasta la década de los 2000, quizás con la excepción de una intervención en 1993 pero que estaría en una zona limítrofe, entre el pueblo y el campo, y que se suma a una serie de obras realizadas por el artista Miguel Molina, siendo todas las demás dentro del núcleo urbano.

No se trata de que el proyecto de *Arte y Naturaleza* fuera el detonante directo de todos los proyectos restantes, pero sí que ejerció una gran influencia, tanto por las obras que promovió como por los encuentros y publicaciones que generó; tanto por las afinidades que suscitó como por las vías alternativas construidas por otros a partir de su conocimiento, así como por los proyectos de aquellos “detractores” que aparecieron y que quisieron marcar rutas distintas para el arte en espacios no urbanizados. No es el único detonante porque existen proyectos previos en España aunque se quedaron más aislados, y tampoco lo es porque aunque algunos hablen de los cursos como claro impulso para su proyecto, como ocurre en el caso del *Proyecto Ecoarte*, que también data de 1995,⁴⁶⁹ no es así necesariamente en todos los casos. Por ejemplo, sabemos que *Arte en la Tierra* (Santa Lucía de Ocón, La Rioja) surgió tras conocer en 1997 la iniciativa italiana *Arte nell’ambiente*⁴⁷⁰ o que *Grizedale Sculpture* (1977, UK) es donde la asociación TALDEO se inspira para luego proponer la creación del *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas*

⁴⁶⁷ Maderuelo, Javier (2008a): p. 252.

⁴⁶⁸ <http://fcmanrique.org/>, 31 de octubre de 2016.

⁴⁶⁹ Entrevista a Rafael Arrabal...

⁴⁷⁰ Entrevista a Rosa Castellot, secretaria ejecutiva de *Arte en la Tierra*, 16 de febrero de 2015 en Logroño. Entrevista oral transcrita.

de Oro (Villoslada de Cameros, La Rioja).⁴⁷¹ Tampoco podemos obviar que en nuestro país eran de sobra conocidos los trabajos del *land art* internacionales, que ya muchos artistas venían trabajando en estas cuestiones aquí, y que también discursos ecologistas o en torno a lo rural estaban filtrándose en nuestro país. Pero aun así la relevancia del proyecto oscense dentro del contexto español resulta indiscutible, ya que con él se empezó a dar visibilidad a una serie de cuestiones con tal contundencia que se consiguió que el proyecto trascendiera a todo el ámbito nacional e incluso internacional y, así mismo, que los temas abordados dentro del mismo crearan suelo y alimentaran un contexto que resultó propicio para la creación de proyectos en esta línea, aunque, siendo justos, todo apunta a que sin la existencia del proyecto *Arte y Naturaleza*, con otro ritmo, con otro grado de difusión del pensamiento en torno al mismo, etc., también hubieran emergido algunas de estas iniciativas, pues solo hace falta mirar a la tendencia generada a nuestro alrededor, como pone en evidencia el libro *Parques de esculturas arte y naturaleza. Guía de Europa*.⁴⁷² Es un proyecto que, por un lado, refleja una dinámica que ya se estaba cultivando, que nace del poso que encuentra pero, al mismo tiempo, se convierte en uno de los ejemplos pioneros más potentes de nuestro país. La década de los noventa significó el florecimiento de toda una serie de iniciativas que continúan en la actualidad y que se centran en crear espacios y /o encuentros en los que varios creadores participan, simultáneamente o no, con obras para espacios no urbanizados. Y ahí, en la fecha de salida y con artistas, obras, congresos y publicaciones de primer orden, se sitúa el proyecto *Arte y Naturaleza* en Huesca:

[El proyecto tiene imitadores] aunque no alcanzan la dimensión de lo que se hace en Huesca. Por eso, se puede afirmar que fuimos pioneros y, por ello, cuesta que los ciudadanos lo entiendan. Con la incorporación de Arte y Naturaleza en este centro de arte contemporáneo [CDAN] le damos un carácter internacional, una singularidad que no tendría si se quedara en un espacio local, como otros muchos que existen en el mundo.⁴⁷³

Arte y Naturaleza es un proyecto organizado y sufragado por la institución pública y que ha contado con un presupuesto marcadamente superior del que disponen muchas de las

⁴⁷¹ Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares), coordinador del *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro*, 12 de febrero de 2015 en la ermita de Lomos de Orio (Villoslada de Cameros, La Rioja). Entrevista oral transcrita.

⁴⁷² Blázquez Abascal, Jimena (idea); Varas, Valeria y Rispa, Raúl (eds.) (2006).

⁴⁷³ Palabras de Eva Almunia, consejera de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón y presidenta del Patronato de la Fundación Beulas, recogidas en: “Centro de Arte y Naturaleza”, *Diario de Aragón*, 27 de enero de 2006, p. 6. En: *CDAN I: Dossier de prensa. Año 2003. Año 2004. Año 2005. Hasta febrero de 2006*, s. p. [Archivo CDAN].

iniciativas aquí estudiadas.⁴⁷⁴ Se trata de una iniciativa impulsada – impulso tras el que se encuentra la que ya era Técnica de Cultura de la Diputación Provincial de Huesca: Teresa Luesma – y respaldada por la Diputación Provincial de Huesca (DPH), institución que financiaba el proyecto y desde la que también se buscaban colaboradores para poder acometerlo,⁴⁷⁵ hasta que, cuando se abrió el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) en el año 2006, las obras realizadas en su seno pasarían a ser de la Fundación Beulas, quien se encargaba de sufragarlas.⁴⁷⁶ Su coordinación corrió a cargo de la ya mencionada Teresa Luesma⁴⁷⁷ y su dirección del catedrático de arquitectura del paisaje Javier Maderuelo, aunque es una idea conjunta y, además, su coordinadora insiste en que fue un trabajo de muchas personas en un proyecto en el que no se ha trabajado bajo personalismos.⁴⁷⁸ Surgió continuando en cierta medida la línea de trabajo iniciada por la Diputación Provincial de Huesca en Roda de Isábena y Alquézar:

El proyecto Arte y Naturaleza nace como un programa organizado por el Área de Cultura de la Diputación de Huesca en 1994 con la pretensión de articular una serie de acciones cuyo fin último es estudiar y potenciar las relaciones existentes entre el arte y la naturaleza, utilizando como marco territorial la provincia de Huesca.

El eje central del citado proyecto es la creación e instalación de un conjunto de obras de arte, diseñadas y creadas para ser ubicadas en lugares escogidos del medio no urbanizado de la provincia de Huesca. Se trata de recoger las experiencias del land art, del arte público y de otros comportamientos

⁴⁷⁴ No disponían de los mayores presupuestos manejados dentro de España para proyectos artísticos, pues según el tipo de iniciativas siempre existen claras diferencias en términos económicos, pero dentro de los casos que aquí se estudian es una de las iniciativas con obras de mayor envergadura respaldadas por unos presupuestos que así lo permitieron. Sobre este tema: Entrevista a Teresa Luesma, coordinadora del proyecto *Arte y Naturaleza* de la Diputación de Huesca, 22 y 23 de diciembre de 2016. Entrevista oral transcrita y revisada.

⁴⁷⁵ Sabemos, por ejemplo, que en 1995 contó con la colaboración del Gobierno de Aragón y la Fundación La Caixa. En: L. B. (1995): “La DPH acoge a una serie de obras naturales del artista británico Richard Long”, *Diario del Alto Aragón*, 27 de mayo de 1995, p. 31. En: Long, Richard. *Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

⁴⁷⁶ Luesma explica cómo la Fundación, en la que se encuentran la DPH, el Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Huesca, nace ante la necesidad de terminar la obra arquitectónica del CDAN. En: Entrevista a Teresa Luesma... Para más información sobre la Fundación Beulas: <http://www.cdan.es/es/museo-en-huesca-territorio-para-el-arte/la-fundacion/>, 2 de noviembre de 2016.

⁴⁷⁷ Luesma trabajó como técnica de artes plásticas en la DPH entre 1988 y 2004, recibiendo en 1995 el Nomenclario de Funcionario de Carrera de la Escala de Administración Especial Categoría Técnico de artes plásticas y exposiciones, y en 2005 fue nombrada Directora del CDAN. En: “Teresa Luesma” [entrevista] (2007): *Cuadernos de arquitectura del paisaje*, Vol. VII., pp. 60. En: http://www.horticom.com/revistasonline/cuadernos/cuadernos7/060_067.pdf, 31 de agosto de 2016.

⁴⁷⁸ Entrevista a Teresa Luesma...

artísticos heterogéneos que han utilizado el territorio o la naturaleza como pretexto para la creación artística.⁴⁷⁹

Antes de continuar ha de señalarse que, según el texto que se esté manejando la fecha de arranque del proyecto se sitúa en 1994 o en 1995.⁴⁸⁰ La primera obra, como ya se ha indicado, fue la de Richard Long en 1994, mientras que los primeros cursos se realizaron en 1995. Tomando tanto la primera de las siete obras realizadas dentro de este proyecto, la fecha indicada por la DPH,⁴⁸¹ la entrevista realizada a Teresa Luesma⁴⁸² y, por supuesto, el libro editado con ocasión de los veinte años del proyecto,⁴⁸³ queda evidenciado que 1994 es la fecha de arranque de esta iniciativa.

Otro dato importante es que, siendo un proyecto nacido al amparo de la DPH, pasará en el año 2006 a estar vinculado al CDAN, centro dirigido desde su apertura hasta 2012 por la propia Teresa Luesma. Antes de que naciera este museo es necesario retrotraerse a 1999, cuando se constituye la Fundación Beulas,⁴⁸⁴ desde la que, en 2006, se inaugurará el museo. Con mayor precisión puede decirse que es a principios de la década de los noventa cuando el matrimonio Beulas-Sarrate decide donar a Huesca “su colección de arte contemporáneo y parte de sus bienes con la intención de crear un Centro de Arte Contemporáneo”, hecho vinculado a la posterior creación del CDAN,⁴⁸⁵ que es sede de dicha fundación y que “tiene como primer objetivo estudiar y documentar rigurosamente la Colección Beulas-Sarrate y, como señalan los fines de la Fundación, conservar, mostrar y promover la difusión de la Colección donada a Huesca”.⁴⁸⁶ Al mismo tiempo, se sabe que el centro

⁴⁷⁹ Texto que encontramos en la presentación del libro: Maderuelo, Javier (dir.) (1996): p. 7.

⁴⁸⁰ Por poner algún ejemplo, encontramos la fecha de inicio en 1995 en: Blázquez Abascal, Jimena (idea); Varas, Valeria y Rispa, Raúl (eds.) (2006): p. 68. En la tesis de Grego Matos aparece en el epígrafe dedicado a este proyecto la fecha de 1995 pero dentro del texto aparece también la de 1994: Matos Romero, Gregoria (2008): pp. 86 y 87. Por su parte, Cano Vidal señala 1994 como el punto de partida del proyecto oscense en: Cano Vidal, Fernando (2006): p. 260. También se señala 1994 como fecha de arranque en: Luesma, Teresa (2001): Huesca: Arte y Naturaleza”, en Gómez de la Iglesia, Roberto (dir.), *Cultura, Desarrollo y Territorio*, Coria-Gasteiz, Xabide, Gestión Cultural y Comunicación, p. 122.

⁴⁸¹ <http://www.dphuesca.es/arte-y-naturaleza/arte-y-naturaleza/introduccion>, 1 de noviembre de 2016.

⁴⁸² Entrevista a Teresa Luesma...

⁴⁸³ *Arte y Naturaleza 1994 / 2014*. Alberto Carneiro. Fernando Casás [cat. exp.] (2014): Huesca, Diputación Provincial de Huesca.

⁴⁸⁴ “La Fundación Beulas, que debe su nombre al artista José Beulas Recasens, es una entidad sin ánimo de lucro constituida en 1999 cuyo Patronato, integrado por instituciones públicas, es el órgano de gobierno, representación y administración”. En: <http://www.cdan.es/es/museo-en-huesca-territorio-para-el-arte/la-fundacion/>, 2 de noviembre de 2016.

⁴⁸⁵ <http://www.cdan.es/es/beulas-sarrate/jose-beulas-recasens/>, 2 de noviembre de 2016.

⁴⁸⁶ <http://www.cdan.es/es/museo-en-huesca-territorio-para-el-arte/la-fundacion/>, 2 de noviembre de 2016.

está íntimamente unido a las iniciativas que bajo el lema “Arte y Naturaleza” viene organizando la Diputación Provincial en los últimos años. Es más, la DPH, que forma parte del Patronato de la Fundación, ha depositado en esta institución las obras que forman el itinerario artístico formado por las esculturas al aire libre instaladas en los últimos años en distintos puntos de la provincia. Con el legado Beulas forman las dos colecciones con las que parte el CDAN.⁴⁸⁷

Conviven, por tanto, en el CDAN, dos colecciones: la de Beulas-Sarrate y la de *Arte y Naturaleza*.⁴⁸⁸

Un tercer elemento que ayudará a entender mejor este proyecto requiere fijar la atención sobre sus orígenes: la DPH ya había participado en un proyecto de arte público a menor escala territorial pero que inspiró el desarrollo del de *Arte y Naturaleza*, y lo hizo en las localidades de Alquézar en 1990 y 1991 y Roda de Isábena, iniciativa sobre la que existe un catálogo de 1994 titulado *Arte público*.⁴⁸⁹

Pero incluso con anterioridad a todo ello y como germen de lo desarrollado en estas dos localidades Teresa Luesma también coordinó otras dos iniciativas en Calatorao (Zaragoza) y en Hecho (Huesca). Sobre todo ello habla Teresa Luesma en la entrevista, siendo ella, precisamente, el hilo conductor entre todos estos proyectos, quien primero trabajó como autónoma y proponía a la DPH sus proyectos y, posteriormente, ya como técnica de cultura de dicha institución. En el caso del *Taller de Escultura* de Calatorao, una iniciativa desarrollada entre 1988 y 1991, se trataba de un taller en el que se realizaban esculturas trabajando la piedra de las canteras, pero las obras no se destinaban al espacio no urbanizado;⁴⁹⁰ mientras que en el caso del *Encuentro de Escultores en el Valle de Hecho* (1989, 1990 y 1991) el territorio sí que tuvo protagonismo en algunas de las intervenciones, ya que las hubo tanto para espacios interiores, el espacio urbano y el territorio circundante, pero prácticamente no están documentadas.⁴⁹¹ Este último fue un

⁴⁸⁷ J.O. (2006): “Un centro dinámico, que potencia la investigación y esté abierto a la ciudad”, *Diario del Alto Aragón*, 21 de diciembre de 2006, p. 3. En: *CDAN I...* s.p. [Archivo CDAN].

⁴⁸⁸ Sobre cómo nace el CDAN, se crea la Fundación Beulas y conviven las dos colecciones (Beulas y *Arte y Naturaleza*) en el mismo espacio, ver también: Entrevista a Teresa Luesma...

⁴⁸⁹ Maderuelo, Javier (1994a). También sobre esta iniciativa como germen del proyecto *Arte y Naturaleza* encontramos información, entre otros, en: Luesma, Teresa (2001): p. 123 y Luesma, Teresa (2010): “Arte público: Paisaje, Arte y Naturaleza”, en *Actas del Congreso internacional de críticos de arte...* p. 103.

⁴⁹⁰ Para conocer más detalles consultar: Entrevista a Teresa Luesma... También se menciona esta iniciativa en: Ara Fernández, Ana (2007): pp. 762 y 765.

⁴⁹¹ Participaron unos 5/6 artistas jóvenes en cada convocatoria y, además, se realizaron encuentros para reflexionar sobre el arte público y otros temas similares. Con respecto a los años, Luesma menciona 1989 al principio de la entrevista aunque posteriormente lo omite. En cualquier caso, su celebración puede ser rastreada fácilmente. Entrevista a Teresa Luesma...

proyecto desde el que se buscaba, a petición del ayuntamiento a la DPH, volver a dinamizar la actividad artística en la localidad que había tenido lugar con los simposios organizados por Pedro Tramullas pero proponiendo algo distinto.⁴⁹² Sin embargo, los encuentros no fueron bien vistos por Tramullas⁴⁹³ y tampoco reciben una buena crítica por parte de Bernués en su texto de 2002, señalando la pérdida de riqueza en el planteamiento filosófico y espiritual del mismo, la frialdad de las instituciones y cierta modificación de la disposición original de las obras, que tan importante había sido para Tramullas, al tiempo que apunta que fue la DPH la que insistía, desde 1985, en reactivar la actividad cultural en el lugar.⁴⁹⁴ Sin embargo, en un artículo que escriben él y Lorente, ya en 2013, se hace referencia a esta iniciativa de la DPH, al menos, como bienintencionada, a pesar de lo dicho anteriormente.⁴⁹⁵

El interés por la escultura y las intervenciones en el espacio público de Luesma se ponen en evidencia en estos encuentros de escultores en Hecho, en los que ya hubo obras, como decíamos, fuera del núcleo urbano, apareciendo así su interés por el territorio, como señala ella misma en la entrevista.⁴⁹⁶ Y su interés por el arte público continuó en la iniciativa desarrollada en Alquézar y Roda de Isábena, de nuevo al amparo de la DPH, que abarcó un periodo temporal de tres años, 1990 y 1991 en Alquézar y 1992 en Roda de Isábena, y que se centró en la realización de una serie de esculturas en los cascos urbanos mencionados. El primer año participaron Javier Elorriaga, Gabriel y Carlos Ochoa y el segundo lo hicieron Christine Boshier, Manolo Paz y Javier Sauras. De las obras que realizaron solo *La sonrisa del viento*, de Gabriel, se emplazó fuera del núcleo urbano, pero no en el campo, sino en un recodo de la carretera.⁴⁹⁷ En Roda de Isábena participaron otros tres artistas: Jorge Barbi, Miquel Planas y Ricardo Calero, siendo la obra de este último, *Presencia-Infinita*, una escultura situada en un mirador natural tras el palacio prioral, dejando a sus espaldas la población, y la obra de Jorge Barbi, *Este trayecto tampoco conduce a un lugar previsible*, también estrecha su relación con el

⁴⁹² Entrevista a Teresa Luesma...

⁴⁹³ Bernués recoge tanto unas líneas de una conversación mantenida con el artista como unas declaraciones que éste hizo a la prensa en las que critica la intervención de la DPH en Hecho. En: Bernués Sanz, Juan Ignacio (1999): p. 61.

⁴⁹⁴ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 83.

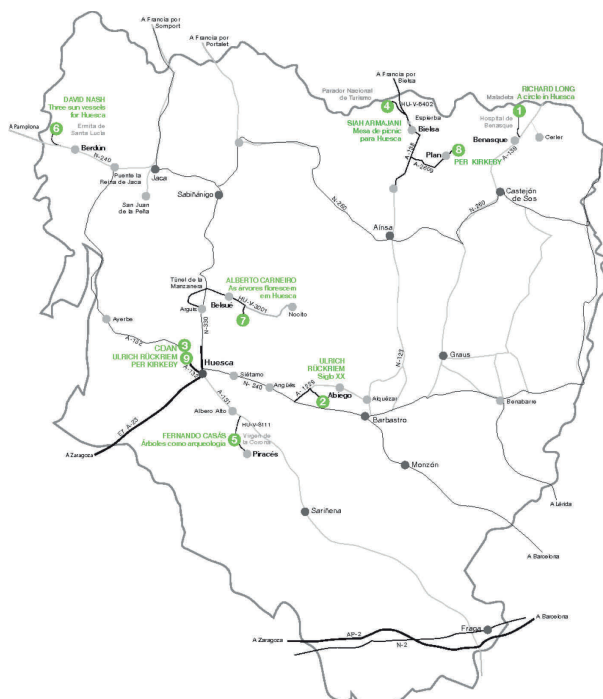
⁴⁹⁵ Bernués Sanz, Juan Ignacio y Lorente Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 59. En 1999 Bernués recogía algunas de las quejas de Tramullas al respecto, que pueden leerse en: Bernués Sanz, Juan Ignacio (1999): pp. 61 y 63.

⁴⁹⁶ Entrevista a Teresa Luesma...

⁴⁹⁷ Maderuelo, Javier (1994a): pp. 26-63.

campo aunque se realizó sobre los restos de una antigua torre defensiva.⁴⁹⁸ Esta iniciativa de la DPH está pensada para que las obras se sitúen en las localidades, en relación a sus espacios, residiendo su interés en el conjunto global,⁴⁹⁹ y siendo así este proyecto, de marcado carácter urbano, un par de intervenciones proyectan también su mirada hacia los alrededores.

De la experiencia positiva de todo ello se pensó entonces en las posibilidades existentes en el entorno de la provincia en su conjunto y surgió la idea de una iniciativa vinculada a un marco territorial mayor, con artistas de talla internacional y con proyectos artísticos en relación a los espacios no urbanos.⁵⁰⁰ En este nuevo proyecto el catedrático de arquitectura del paisaje Javier Maderuelo sería su director, habiendo colaborado con las iniciativas anteriores y quien llevaría a cabo un interesante programa de investigación paralelo a las intervenciones artísticas.⁵⁰¹ Así también consta en la entrevista, en la que se señala ese salto al paisaje que decidieron dar, en tanto que valor fundamental de Huesca, y se propusieron realizar un proyecto con obras en el territorio que, además de mostrar el paisaje desde otros punto de vista, servirían como plataforma para pensar sobre cuestiones relativas al arte y al territorio.⁵⁰²



Plano de ubicación de las obras y del CDAN.

⁴⁹⁸ Maderuelo, Javier (1994a): pp. 64-85.

⁴⁹⁹ Maderuelo, Javier (1994a): p. 21.

⁵⁰⁰ Luesma, Teresa (2010): pp. 101-110, p. 103. También se refiere a ello Eva Almunia en: L. B. (1995): p. 31. En: Long, Richard. *Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

⁵⁰¹ Tudelilla, Chus (1999): "Arte y Naturaleza", *Cimal. Arte internacional*, 51, pp. 37 y ss.

⁵⁰² Entrevista a Teresa Luesma...

El programa de *Arte y Naturaleza*, en lo que se refiere al conjunto de propuestas artísticas en el territorio oscense, se explica por su coordinadora Luesma en términos de colección-itinerario.⁵⁰³

Este proyecto tiene como objetivo crear una colección de obras que conformen un conjunto coherente y suficientemente atractivo como para realizar un itinerario de visitas a largo plazo del territorio de Huesca. La filosofía del proyecto *Arte y Naturaleza* intenta involucrar a los artistas más significativos dentro de este género de trabajo a través de la creación de unas obras pensadas para lugares específicos de la provincia, con libertad de elección del territorio (15.700km²). Se trabaja con el paisaje como objetivo museológico. Todas las obras están señalizadas en carretera, se conservan, estudian y difunden como cualquier otra obra museable. En estos momentos se están actualizando los textos y cartelas identificativas de todas ellas. Existe una ruta preparada en GPS, con la colaboración de la Diputación de Huesca, para realizar itinerarios por la provincia de Huesca a través de cada una de las esculturas.⁵⁰⁴

Un proyecto que se plantea como un museo a macro-escala, apoyando una serie de obras que no funcionarán de manera independiente, como era habitual en los orígenes del *land art* norteamericano, sino que lo hacen en el marco de una colección de arte en el territorio, un museo con paredes geográficas, en tanto que “una muestra de arte en el espacio público puede ser considerada museo, con tal de que sea una colección permanente cuyos visitantes reciban apropiada información” como son las cartelas, textos informativos, catálogos, etc.⁵⁰⁵ Se trata de obras museables que configuran un museo a escala territorial; un proyecto que hace de una provincia un espacio museístico, el campo como espacio en el que los artistas elegidos podrán realizar sus obras. No hay aquí, literalmente, un museo que se expanda más allá de sus muros, sino un proyecto que se piensa directamente como museo sin muros, el territorio como espacio museístico, conquistado desde el arte y desde las reflexiones que desde éste y en torno a éste emergen. Se puede considerar un ejemplo de la oscilación de las primeras intervenciones en el territorio del *land art* hacia intervenciones que pasan a ser parte de la colección de un museo físicamente distinto al tradicional, pero museo: el mundo como potencial museo. Sin embargo, no se impone la sensación de estar recorriendo salas de exposiciones saltando de obra en obra, sino que, quizás por la amplitud territorial, las distancias a recorrer, y el carácter independiente que

⁵⁰³ “Teresa Luesma” [entrevista] (2007): p. 61 y Luesma, Teresa (2001): p. 122.

⁵⁰⁴ “Teresa Luesma” [entrevista] (2007): p. 61.

⁵⁰⁵ Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 72. Lorente señala que sin la presencia mínima de estos elementos se trataría no de un museo sino de “arte público”.

llegan a adquirir las obras, además de por el tipo de propuestas plásticas de las que se trata, se genera un especie de eco de la forma de hacer del *land art* norteamericano, de esas propuestas alejadas y rotundas en el territorio. Al recuperar la visión global, aérea, reconocemos una ruta (disponible para GPS) y, una vez en la tierra, al llegar hasta las obras, la institución levanta la mano e indica con una cartela su presencia. De la huida del *establishment* queda poco, si es que en algún momento ésta tuvo lugar. Este proyecto introduce en España la disciplina de lo que algún día se pretendió indisciplinado, pues desde prácticamente sus inicios los artistas de finales de los sesenta estaban vendiendo obras, siendo representados por y expuestos en galerías, tal y como lo constata Lucy Lippard al hablar principalmente del arte conceptual pero refiriéndose a un marco contextual de deseos comunes e incluyendo referencias a artistas que aquí nos ocupan, al *minimal*, *earth art*, etc.⁵⁰⁶ La voluntad de derrocar al *establishment* cultural, de trabajar en un arte independiente, reflejaba para Lippard la estrategia de un movimiento político más amplio, una posibilidad, una esperanza que se muestra ya infundada a principios de los setenta. Lippard se refiere principalmente a la voluntad de sacar la obra del mercado, pero también al deseo de romper los límites impuestos por los contextos y las definiciones convencionales.⁵⁰⁷ Si el museo fue un límite convencional del que algún día se quiso salir, o cuestionar, o jugar con sus límites, ahora nos encontramos ante el museo expandido y que tiende a convertirse en norma. El límite se pierde, las fronteras se han desdibujado, el museo conquista el territorio, el territorio como potencial museo (en ocasiones también de sí mismo, aunque no es éste el caso). Un museo que nace, precisamente, de la institución. Y del museo sin muros se produjo un giro a la inversa y nació el CDAN. De hecho, se venía produciendo desde el inicio del proyecto oscense un diálogo entre las obras en exteriores y las exposiciones realizadas en espacios interiores como la sala de exposiciones de la DPH, pues todas las obras han tenido su proyecto expositivo para explicarlas y documentarlas.⁵⁰⁸ Posteriormente el CDAN vería la luz y su espacio acogería estas exposiciones.

Cuando el arte escapaba de los espacios tradicionales que se le habían asignado tensando los límites y cuestionando aspectos político-económicos y culturales coetáneos, rápidamente museos y galerías se lanzaron a abarcar también ese afuera y las

⁵⁰⁶ Lippard, Lucy R. (2004): p. 31.

⁵⁰⁷ Lippard, Lucy R. (2004): pp. 7-28, 369 y 70.

⁵⁰⁸ Luesma, Teresa (2010): p. 106.

investigaciones en torno a esos espacios fronterizos, al tiempo que los artistas llevaban obras, fotografías, mapas y documentación en torno a sus obras hasta estos espacios. En ocasiones, incluso, no se trataba de polarizar, sino de trabajar sobre las relaciones entre dentro/fuera, lugar/no-lugar. La salida de los espacios tradicionales no fue finalmente tal para muchos, mientras que dichos espacios sí que supieron ampliar su ámbito de influencia. En ese gesto se producen oscilaciones entre la colonización artística y el protagonismo del lugar, entre la obra que se impone y el diálogo con aspectos que se hacen relucir. El *establishment* tiende a avanzar posiciones, al tiempo que muchos artistas experimentan la posibilidad de crear para espacios vivos, más allá del espacio neutro y vaciado de la sala de exposiciones. Museos que colonizan el mundo y que, con suerte, no solo lo hacen para pertenecer a una moda cultural, sino que facilitan la mirada al lugar, participan del lugar, crean lugar, no entendiéndolo como otro lienzo en blanco, sino como espacio vivo, orgánico, con historia, que empapa y se deja empapar. Como señala Luesma, las últimas décadas han visto emerger nuevas propuestas y lugares expositivos, una museología que necesita llegar hasta otros espacios como los jardines, el campo, enclaves arqueológicos, etc. “Los retos que plantea la musealización de espacios abiertos constituyen una nueva frontera para la museografía. Ya no es suficiente el diseño de nuevos equipamientos, sino que además hay que manejar otras variables como el territorio o el paisaje”. Luesma apunta cambios en el museo como la relación con la comunidad, el trabajo transdisciplinar y, por supuesto, una nueva forma de pensar el territorio, la necesidad imperiosa de reflexionar, al salir del espacio tradicional, en torno al patrimonio, el territorio y el paisaje.⁵⁰⁹

En Huesca el eje vertebrador del proyecto en su conjunto es sin ninguna duda cultural: la creación de obras por artistas de referencia, la apertura de espacios para pensar sobre el arte contemporáneo, el territorio y otros temas relacionados, las publicaciones, el centro de investigación, son manifestaciones de un interés real que marca en su esencia el proyecto. Junto a estas motivaciones intelectuales y artísticas, que son sobre las que se apoya Maderuelo como director del proyecto, entendiendo el potencial de “las obras de arte como punto de apoyo para volver a dotar de dignidad el territorio”,⁵¹⁰ emergen otras que lo acompañan y que también forman parte del mismo.

⁵⁰⁹ Luesma, Teresa (2010): pp. 101 y 102.

⁵¹⁰ Maderuelo, Javier (2014): “Arte y Naturaleza: un proyecto para el futuro”, en *Arte y Naturaleza 1994 / 2014...* p. 104.

Al plantear una colección de obras de arte se está pensando también en la creación de patrimonio con la intención de dejar para el futuro un legado del arte contemporáneo actual, propósito que se pone de manifiesto en el tipo de obras materializadas: rotundas, monumentales, con respaldo económico,⁵¹¹ permanentes todas ellas a excepción de la primera, realizada por Richard Long. Se trata de obras de fuerte presencia y permanencia que no se retirarán del lugar, obras que se convierten en “hitos en el territorio y en condensadores del paisaje”, “objetos para la historia y del patrimonio contemporáneo, ya que su función es ser testigos de la actualidad”.⁵¹² Esos hitos son pensados, en este sentido, para *hacer y ser* historia, para ser referentes y para convertir en referente un territorio. Esto supone hablar también del proyecto como revalorizador de un territorio sobre el que pone el acento, sobre el que hace que nos desplazemos y descubramos, quizás, desde una mirada distinta. “Con la instalación de estas obras se ha pretendido conformar una colección abierta, hablar de la relación del arte y la naturaleza, y en un sentido más general con el entorno, llamar la atención sobre la diversidad del paisaje de Huesca”.⁵¹³ Así, el arte y el territorio son protagonistas indiscutibles, en sí mismos, y como bien patrimonial y distintivo de un lugar.⁵¹⁴

Un objetivo de este proyecto a tener en cuenta y que Luesma destaca es el de “construir nuestro patrimonio futuro, conservar y favorecer las condiciones de creación en el seno de la colectividad, así como reflexionar sobre las nuevas perspectivas de desarrollo desde el ámbito del turismo cultural”.⁵¹⁵ Y más adelante continúa:

A través de la creación de este nuevo patrimonio se ha conseguido asegurar un turismo que guarda respeto hacia las artes y la naturaleza. Recientes estudios elaborados por La Caixa sobre el desarrollo económico de los municipios oscenses han desvelado que localidades como Bielsa o Sallent de Gallejo han mostrado un nivel de crecimiento positivo en aumento de la población, así como ascensos en los niveles de renta. Bielsa, ayuntamiento fronterizo, ha creado una aula nueva en su escuela, con más de 40 niños.⁵¹⁶

⁵¹¹ Por ejemplo, sabemos que la obra de Alberto Carneiro supuso un desembolso de 260.000 euros. En: H.A. (2006): “El legado de la discordia”, *Heraldo de Aragón. Galería*, 10 de diciembre de 2006, p. 54. En: *CDAN IV. Dossier de prensa. Diciembre de 2006 – Abril de 2007*, s.p. [Archivo CDAN].

⁵¹² Luesma, Teresa (2010): p. 101.

⁵¹³ <http://www.cdan.es/es/arte-y-naturaleza/>, 2 de noviembre de 2016.

⁵¹⁴ Del patrimonio como todos los elementos naturales y culturales heredados y creados nos habla también Teresa Luesma en: Luesma, Teresa (2001): pp. 123 y 124.

⁵¹⁵ Luesma, Teresa (2001): p. 123.

⁵¹⁶ Luesma, Teresa (2001): p. 124.

Se señala por tanto aquí uno de los aspectos clave para que la administración, con frecuencia, participe económicamente en un proyecto cultural: su rentabilidad.⁵¹⁷ Y en el caso del combinado de arte y naturaleza el turismo suele ser un elemento de aparición frecuente. Pero antes se comentará otro ingrediente que también es motor de un proyecto como el presente y que ha aparecido ya: la voluntad de situar a Huesca en el mapa.

Existe una voluntad, desde la Diputación, de hacer de Huesca un referente, llamar la atención sobre sus elementos atractivos y contribuir a la emergencia de otros nuevos. El proyecto de *Arte y Naturaleza* se enmarca dentro de esta voluntad, así como lo hace la construcción del CDAN y, sin lugar a dudas, la *Expo 2008*, con la que el CDAN colabora.

Por un lado tenemos el proyecto de *Arte y Naturaleza* propiamente, que busca ser referente en el ámbito del pensamiento, la cultura y el arte contemporáneos, especialmente en lo que se refiere a las cuestiones del arte y del entorno. Sin lugar a dudas hay que destacar la globalidad del programa por su importante aportación al ámbito de la creación y de la investigación en relación a nuestras formas de mirar, pensar y relacionarnos con nuestro entorno. Siendo un referente en este sentido, mientras que algunas publicaciones inciden en el éxito internacional de la iniciativa oscense, Cano Vidal señala la escasa difusión del mismo. En una entrevista que se realizaba a Luesma en 2011 se mencionaba el CDAN como un centro de referencia a nivel internacional, con un número importante de visitas recibidas hasta la fecha y la necesidad de aumentar el espacio del centro,⁵¹⁸ y se habla del mismo modo de su éxito en otras muchas publicaciones sobre el programa en concreto y el CDAN que se recogen en el INDOC. En cualquier caso, el CDAN no era tanto un lugar con cifras de visitantes elevadas, sino más bien un centro de calidad, además, su ubicación a escala territorial y en relación a la ciudad, también debió de afectar en el número de visitantes. Tras 2011, con el cambio de política, según relata Luesma, la conexión con la ciudad, que había sido positiva pero

⁵¹⁷ Por poner algún ejemplo, Josep Ginestar, miembro del *Grup de Reüll*, nos dice que siempre pensaron que las instituciones que les apoyaban no estaban interesadas en la contemporaneidad artística, sino que veían en su proyecto una contribución a la oferta turística del lugar y una forma de publicitar sus localidades. También Mónica Cofiño señalaba la dificultad de recibir dinero institucional para un proyecto como el de *La Xata la Rifa* desde unas instituciones que piden saber, más allá de la cuestión artística, la repercusión que éste tendrá en el lugar y sus gentes. En: Entrevista a Mónica Cofiño... y Entrevista a Josep Ginestar, miembro del *Grup de Reüll*, 10 de noviembre de 2016. Entrevista escrita.

⁵¹⁸ García, Eva (2011): "Teresa Luesma. Directora del CDAN" [entrevista], *El Periódico*, p. 73, 30 de enero de 2011. En: *CDAN XII (2010)*, s.p. [Archivo CDAN].

compleja y que había requerido de importantes esfuerzos, decae. También la falta de recursos tanto económicos y humanos, como es obvio, dificulta el trabajo.⁵¹⁹

A pesar del eco que este proyecto y el CDAN han tenido en relación a otras iniciativas de arte en espacios no urbanizados, incluso a nivel internacional, ya que los artistas que participaron son conocidos por doquier y, no solo eso, sino debido a los cursos realizados, sus participantes y las publicaciones de los mismos, Cano Vidal destaca la ausencia mediática, reducida principalmente a la prensa local, en torno a las obras de este tipo (el paisaje como lugar de proyecto, según él lo define), indicando precisamente como ejemplo las del proyecto *Arte y Naturaleza*.⁵²⁰ Es cierto que si atendemos a todos los documentos recopilados en el archivo del INDOC no podemos hablar de ausencia mediática propiamente, puesto que se encuentran múltiples recortes de prensa sobre las obras, el proyecto, el CDAN y sus actividades, etc., pero no es menos cierto que principalmente se corresponden con publicaciones del ámbito geográfico en el que el proyecto se inscribe. En el ámbito académico y en relación a los temas planteados en los cursos y publicaciones, sin ninguna duda, el proyecto ha sido y sigue siendo hoy una clara referencia. Las publicaciones cubrían una importante ausencia editorial en los países de habla hispana y tras los cursos, en los que participaron importantes investigadores y que se realizaron entre 1995 y 1999, para luego ser retomados en el 2006 en el contexto del CDAN, se publicaban unas actas recogiendo lo allí expuesto.⁵²¹



CDAN (Huesca)

La construcción del CDAN, diseño del arquitecto Rafael Moneo Vallés, se propone con la voluntad de convertirse en un referente en el mundo del arte y de la investigación, siendo su objetivo “situarse como una referencia en los itinerarios de estudio del arte

⁵¹⁹ Entrevista a Teresa Luesma...

⁵²⁰ Cano Vidal, Fernando (2006): pp. 259 y 260.

⁵²¹ Luesma, Teresa (2010): pp. 107 y 108 y Luesma, Teresa (2001): pp. 127 y 128.

contemporáneo y crear un espacio único que fusione arte y naturaleza como principales protagonistas introduciendo así nuevas reflexiones sobre la unión entre la creación y el paisaje”.⁵²² A ello se puede sumar la idea de que el propio edificio quiere ser convertido en un hito en el territorio, en una marca sobre el mapa territorial que sirve de reclamo. En el titular del *Heraldo de Aragón* leemos cómo Almunia, la consejera de Educación y Cultura del Gobierno de Aragón, pone énfasis en el edificio comparándolo precisamente con un caso español destacado: el Guggenheim de Bilbao: “Almunia defiende el CDAN y sostiene que “el Guggenheim lo tenemos ya en Huesca”.⁵²³ El Guggenheim en tanto que referente del arte contemporáneo, pero también en tanto que hito para la ciudad y su visibilidad en el mapa español e internacional. Es interesante la reflexión realizada por Cano Vidal en su tesis doctoral en torno a qué ha supuesto dicho museo para Bilbao, un espacio que se ha centrado en la rentabilidad económica y el reclamo turístico, que ha conseguido la rehabilitación de la zona de la ría, al tiempo que desatiende el vínculo con Bilbao y su gente, que dirige la mirada hacia la creación artística de otros lugares mientras deja de lado la potencial actividad cultural del lugar.⁵²⁴ En el proyecto oscense, pudiendo evidenciarse algunos intereses similares, no han sido éstos los que han regido la orientación del programa, el cual ha supuesto una rica aportación cultural a distintos niveles. Sí que puede señalarse en Huesca la presencia arrolladora en el proyecto de artistas de talla internacional y la apuesta por obras monumentales, pudiendo asaltar la duda de si los presupuestos manejados han permitido a los artistas materializar ideas hasta entonces irrealizables o, en algunos casos, les han llevado a trabajar de un modo menos habitual en ellos en base a las cantidades monetarias disponibles, pero, como señala Luesma, se trataba principalmente de artistas acostumbrados a trabajar en el ámbito del arte en espacios públicos.⁵²⁵ También está presente la tensión entre la participación de artistas de renombre, entendida como una gran aportación a la cultura del lugar, y la escasa presencia de artistas del mismo. Se pone así de manifiesto la tensión entre la apuesta por proyectos de calidad pero sin dejar de lado las posibilidades que se pueden dar a la potencial actividad de un lugar. Centrándose en el caso del CDAN sí que hay una

⁵²² <http://www.cdan.es/es/museo-en-huesca-territorio-para-el-arte/>, 2 de noviembre de 2016.

⁵²³ EFE (2006): “Almunia defiende el CDAN y sostiene que “el Guggenheim lo tenemos ya en Huesca””, *Heraldo de Aragón*, 30 de marzo de 2006, p. 45. En: *CDAN II. Dossier de prensa. Febrero de 2006 – Junio de 2006*, s.p. [Archivo CDAN].

⁵²⁴ Cano Vidal, Fernando (2006): pp. 188-190.

⁵²⁵ Entrevista a Teresa Luesma... Solo en el caso de Fernando Casás, como se analiza en el epígrafe en el que se estudian las obras del Proyecto *Arte y Naturaleza*, se pone de manifiesto, por parte del propio artista, esta influencia del tipo de proyecto y las cifras económicas manejadas en el tipo de obra que proyecta.

convivencia evidente, a pesar de algunos momentos de tensión recogidos por la prensa, entre lo local y lo internacional a través de las dos colecciones que alberga: la colección Beulas-Sarrate y la colección *Arte y Naturaleza*. Además, Teresa Luesma también se hace eco de la poca presencia del arte español en el ámbito internacional junto a los pocos encargos realizados en el ámbito nacional.⁵²⁶ Lo primero que llama la atención aquí es constatar que desde el proyecto *Arte y Naturaleza* solo se ha realizado un encargo a un español, Fernando Casás. Sin embargo, Luesma señala la voluntad tanto de instar a los artistas a pensar y a proyectar arte público como a darles la posibilidad de mostrar y debatir sobre proyectos concretos con agentes culturales que organizan este tipo de proyectos, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. La intención era crear talleres de trabajo de artistas interesados en estos temas, preferentemente españoles, para trabajar en un proyecto de arte para el medio natural de la provincia oscense.⁵²⁷ Talleres y convocatorias se pusieron en marcha con la apertura del CDAN, y precisamente en dichas convocatorias se ve la participación destacada de creadores también españoles,⁵²⁸ al tiempo que para la sección de educación se tuvo muy presente la gente que salía formada del máster sobre educación en museos existente en Huesca.⁵²⁹ La cuestión central no reside en quién es el creador seleccionado, sino en la calidad de la intervención y la implicación de la misma con el lugar. Las cuestiones que se han puesto aquí en evidencia no hacen sino reflejar, al menos, dos aspectos de debate en el arte actual: la falta de oportunidades y medios para muchos artistas nacionales, lo que les dificulta trabajar al nivel que otros lo hacen (pero que no convierte en imposible la creación de piezas o proyectos de interés, como veremos más adelante), así como el reclamo por parte de muchos de que los proyectos y las obras tengan en cuenta el lugar dialogando con éste y sus gentes.

En relación a los vínculos estrechados con la gente del lugar y la implicación de la misma dentro del proyecto, sabemos que se han venido realizando distintas actividades pedagógicas que muestran el interés por difundir el proyecto y aproximar a la gente al mismo, fomentando así el interés y la reflexión en torno al arte y el territorio. Sin embargo, la relación ha sido emocionalmente compleja, dándose tanto casos de rechazo

⁵²⁶ Luesma, Teresa (2001): p. 128.

⁵²⁷ Luesma, Teresa (2001): pp. 128 y 129.

⁵²⁸ Luesma, Teresa (2014): “Arte y Naturaleza 1994 / 2014”, en *Arte y Naturaleza 1994 / 2014...* pp. 121-143.

⁵²⁹ Entrevista a Teresa Luesma...

como de aceptación, aunque el balance que hace Luesma es positivo.⁵³⁰ También los vínculos físicos con el CDAN resultan bastante complejos. A pesar de que se habla de la voluntad de pensar el territorio de otra manera desde el proyecto *Arte y Naturaleza*, y así ocurre en los distintos cursos y publicaciones, nos encontramos, *a priori*, con la dificultad para acceder hasta el centro desde la ciudad a pie, lo que evidencia un problema con los accesos del que también se hizo eco la prensa. Sin embargo, esa dificultad hay que matizarla: se realizaron actividades para que la gente usara un camino posterior por el que se puede llegar a pie (aunque no está indicado físicamente para aquel que visita la ciudad y lo desconoce), se anunciaba en la página web las distintas formas de acceso, se fomentaba la idea de que era un parque más de la ciudad al que poder acudir...⁵³¹ Ha existido una tensión evidente entre conexión y desconexión con el público y, también específicamente con los habitantes de Huesca capital, sintiéndose el centro de arte ajeno, como muy alejado de la ciudad a la que está pegado, pues es llamativa, como señalábamos, la insistencia de varios artículos de prensa en torno a la dificultad de llegar hasta el CDAN caminando o con transporte público, así como la presencia de otros sobre la promesa de que van a construir un acceso para peatones adecuado... que hoy sigue resultando invisible para el visitante.⁵³² Pero junto a estas críticas sabemos que hubo una clara voluntad de acercamiento a la ciudad (y al público en general) por medio de actividades, posibilitando un medio de transporte público, siendo la entrada al mismo gratuita... Además, ha sido un centro de enorme relevancia en la investigación en torno al arte y el paisaje y que, no solo realizó cursos especializados, sino que publicó las actas de los mismos y creó el INDOC, desde el que además, se ofrecía un boletín digital que todavía hoy puede consultarse.⁵³³

Otro elemento interesante es la colaboración del CDAN con la *Expo 2008* de Zaragoza. Ante la pregunta sobre los beneficios de la *Expo* para el Alto Aragón, Almunia responde que ésta convertirá a Zaragoza en el escaparate de España en el mundo, un escaparate que llegará a toda la comunidad autónoma,⁵³⁴ lo que de nuevo refuerza la idea de una inversión institucional que busca ver resultados positivos en relación a su posición destacada en el mapa internacional. En lo que respecta al trabajo realizado por parte del

⁵³⁰ Entrevista a Teresa Luesma...

⁵³¹ Entrevista a Teresa Luesma...

⁵³² Varios artículos recogidos en: *CDAN I...* [Archivo CDAN].

⁵³³ http://www.cdan.info/web/BOLETINES_ES.html, 23 de diciembre de 2016.

⁵³⁴ J. Naya (2007): ““Situaremos Huesca en una nueva centralidad””, *Diario del Alto Aragón*, 19 de mayo de 2007, p. 17. En: *CDAN V. Dossier de prensa. Abril de 2007 – Agosto de 2007*, s. p. [Archivo CDAN].

CDAN en colaboración con este macro-evento hay que destacar, aparte de la exposición “La construcción del Paisaje” y del curso (como continuación de todos los anteriores) Paisaje y Territorio, el interesante proyecto de Lara Almarcegui para el programa de intervenciones artísticas *Expo Zaragoza 2008* que fue producido por el CDAN y el Gobierno de Aragón y que:

consiste en conservar el lugar sin diseñarlo, ajardinarlo ni renovarlo, de modo que se mantenga protegido como descampado para siempre. Como el terreno quedará desprovisto de diseño, todo en él sucederá por azar y no según un plan determinado. La naturaleza evolucionará a su aire, influida solo por el uso que se dé al lugar y por el viento, la lluvia, el sol, la vegetación y la dinámica del río.⁵³⁵

En la prensa se nos habla de una inversión de 200 millones de euros para la parte cultural enmarcada en la *Expo* con la intención de modernizar las propuestas e infraestructuras en este ámbito, así como de servir de escaparate para obras y artistas de cara al mercado exterior.⁵³⁶ La cultura como pura mercancía.

Los macro-eventos, como lo fue esta *Expo 2008*, suelen tener como principal objetivo la promoción de un lugar, y aunque se insista con frecuencia en los beneficios que aportan al mismo, éstos tienden a ser puntuales y parciales, sin transformar las estructuras socioeconómicas de forma sustancial para la mayoría de los habitantes de la ciudad. Sin embargo, hay que destacar en este caso la labor de rehabilitación llevada a cabo en las riberas del Ebro tal y como constata Pellicer Corellano en su reciente artículo.⁵³⁷ Ahora bien, cuando se habla de la *Expo 2008* se hace especial hincapié y se justifica señalando su aportación en términos económicos, de infraestructuras y, por supuesto, de turismo. Retomando las palabras de Almunia puede verse cómo se pone el acento, precisamente, en los beneficios que serán fundamentalmente obtenidos desde el turismo,⁵³⁸ aspecto

⁵³⁵ <http://www.cdan.es/es/publicacion-del-proyecto-de-lara-almarcegui-un-descampado-en-la-ribera-del-ebro/>. También encontramos información básica sobre el mismo en: <http://servicios3.aragon.es/reddigitalA/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Proyecto&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=&MuseumsRolSearch=1&listaMuseos=null>, 22 de diciembre de 2016.

⁵³⁶ EFE (2008): “La cultura aragonesa se difundirá en el exterior con motivo de la Expo”, *Diario del Alto Aragón*, 3 de abril de 2008, p. 43. En: *CDAN VII. Dossier de prensa. Enero de 2008 – Mayo de 2008*, s.p. [Archivo CDAN].

⁵³⁷ Pellicer Corellano, F. (2015): “La recuperación de las riberas del Ebro en Zaragoza. Un efecto perdurable del evento efímero Expo 2008”, en Riva, J. de la; Ibarra, P.; Montorio, R.; Rodrigues, M. (eds.), *Análisis espacial y representación geográfica: innovación y aplicación*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-AGE, pp. 353-362. En: http://congresoage.unizar.es/eBook/trabajos/037_Pellicer%20Corellano.pdf, 13 de noviembre de 2016.

⁵³⁸ J. Naya (2007): “Situaremos Huesca en una nueva centralidad”, *Diario del Alto Aragón*, 19 de mayo de 2007, p. 17. En: *CDAN V...* s. p. [Archivo CDAN].

destacado en tanto que revela cómo las iniciativas y los apoyos institucionales se explican con frecuencia tanto por el interés de crear y vender una imagen del lugar, por situarse en el escaparate del mercado internacional, como por la clara voluntad de promover el turismo como forma de aumentar el volumen de sus arcas.

El interés puesto en el reclamo turístico que se ha podido ver aquí se encuentra también presente en el proyecto de *Arte y Naturaleza*. Anteriormente ya se han citado las palabras de Luesma en referencia a las nuevas posibilidades que se abren en el ámbito del turismo cultural y rural con el mismo. Invertir en un proyecto de estas características, con un desembolso económico significativo, es pensado con frecuencia en términos de inversión monetaria:

La Diputación quería trabajar desde la contemporaneidad en la gestión del patrimonio y la cultura. El valor turístico de la provincia era altísimo. Tenía el valor del patrimonio histórico y también el de los deportes de aventura, el senderismo, la nieve... se pensaba en una contribución desde el arte contemporáneo y hacer que la gente se desplazara motivada a sitios a los que normalmente no llegaba el turismo. La Diputación tenía objetivos más allá de la creación contemporánea. Generar cultura contemporánea, generar patrimonio contemporáneo en relación al paisaje, generar patrimonio en relación a la didáctica y la educación, estábamos como siempre con el problema de la despoblación y la presión turística... ahí encajaban los programas de Arte y Naturaleza.⁵³⁹

Sin lugar a dudas *Arte y Naturaleza* es un referente a nivel cultural, pero no es menos cierto el interés depositado en que sirva como reclamo turístico, tanto por la oferta artística que se nos brinda como por el recorrido al que se nos invita por el territorio oscense, un espacio que ha sido ocasionalmente colonizado por el arte y que también se presenta como atractivo en sí mismo pero que, eso sí, no ha sido sometido a procesos agresivos de especulación territorial, no se museiza en sí mismo y se vende una imagen congelada del mismo y tampoco se le dan otros tipos de explotación.⁵⁴⁰ Ser una referencia turística y, con ello, obtener una repercusión económica, es una cuestión que parece inherente al momento actual, un interés que con frecuencia está presente en aquellos que invierten en proyectos de este tipo. Es reflejo de la mentalidad vigente y dominante.

Actualmente estas relaciones han dado la vuelta, y si hasta ahora una zona determinada adquiría importancia artístico cultural porque se daban en ella

⁵³⁹ Entrevista a Teresa Luesma...

⁵⁴⁰ Por ejemplo en *Huesca Arte y Naturaleza. Dossier de prensa Arte y Naturaleza* [Archivo CDAN].

unas características sociales económicas, industriales, que hacían posible el surgimiento de un arte y una cultura originales, ahora e inversamente, son utilizados el arte y la cultura naturalista implantados en un olvidado lugar, para revalorizar así social y económicamente dicho lugar mediante la industria turística.⁵⁴¹

Pero en este proyecto el elemento cultural tuvo la voz cantante, y esto se ve reflejado y apoyado por toda la labor desarrollada más allá de las obras en sí: los cursos, las publicaciones, el centro de investigación. El pensamiento y el arte son los protagonistas centrales de esta iniciativa. Además, en el ámbito del turismo no ha predominado una actitud agresiva, quizás por el aprendizaje tras la enorme especulación en determinadas áreas de nuestro territorio, que no han generado un paisaje en absoluto atractivo, y que se vinculan a un tipo de turismo y de relación con el espacio del que algunas iniciativas quieren mantenerse alejadas. En esta línea habla Maderuelo cuando, en relación a este proyecto, señala cómo progresivamente se ha ido degradando el medio rural a todos los niveles y cómo es necesario luchar para preservar el carácter de los lugares, ayudando el arte a devolver la dignidad al territorio.⁵⁴² De hecho, nos encontramos ante el territorio significado como museo, gran museo, pero dentro de un proyecto museográfico muy bien definido, enmarcado dentro de conceptos que lo articulan y dan sentido (“territorio, arte contemporáneo y patrimonio”) y delimitado, es decir, en el que se controla el impacto de las obras en el territorio y entendiendo que el número de esculturas debía de ser limitado, concretamente no superior a diez obras.⁵⁴³ Así, este territorio-museo queda en su grandeza difuminado, sin que el segundo invada al primero, sin conquistarlo en exceso, señalándolo artísticamente, con obras rotundas, sí, pero dejando espacio también para el protagonismo del territorio y para reclamar su perseverancia y dignidad.

En el proyecto *Arte y Naturaleza* se reflejan muy bien dos enfoques, uno institucional y otro académico, que se nutren el uno del otro, pero que no tienen siempre las mismas prioridades, aunque estas puedan confluír armónicamente, y aún más cuando su coordinadora se mueve entre ambos. Las instituciones oscenses, por un lado, son un ejemplo de apoyo a la creación y al debate cultural y, por otro, muestran un evidente interés por situarse en un lugar destacado en el mapa y ofrecer mayor variedad de atractivos turísticos a un potencial visitante, elemento que se muestra inherente a casi

⁵⁴¹ Cano Vidal (2006): p. 187.

⁵⁴² Maderuelo, Javier (2014): p. 104.

⁵⁴³ Entrevista a Teresa Luesma...

cualquier actividad o iniciativa que se ponga en marcha en las últimas décadas. Sin embargo, el peso de este proyecto en su conjunto, dirigido por Javier Maderuelo, reside en el ámbito del arte y del pensamiento y ha sido de un valor incuestionable. Destaca la importancia que se le ha dado al debate cultural por medio de unos encuentros de enorme interés intelectual y que posteriormente las reflexiones allí planteadas se han dado a conocer con unas actas editadas en forma de libros, así como del resto de las publicaciones y el centro de documentación (hoy inactivo). Por tanto, además de las siete obras realizadas en la provincia oscense (no se llegó a las 8-10 pensadas),⁵⁴⁴ se realizaron exposiciones, se abrió el INDOC,⁵⁴⁵ se publicó material de alto interés y se realizaron dos bloques de cursos (1995-1999 y 2006-2010), en los que el ámbito académico estuvo presente.⁵⁴⁶

Nos encontramos ante un proyecto que se presenta como colección-itinerario de obras realizadas por artistas de prestigio internacional para un ámbito geográfico concreto, que se piensa como museo expandido (y que posteriormente cuenta con uno en el sentido más tradicional) de obras que se convierten en hitos en el territorio, pensando tanto en éstas como en el lugar como patrimonio sobre el que poner el acento y con el que dejar un legado a Huesca y ejercer de atractivo a los potenciales visitantes. Un proyecto apoyado económicamente por la institución pública, lo que le ha permitido desarrollarse a gran escala y con un presupuesto importante y que, a diferencia de la deriva de otras iniciativas, no se ha convertido en un mero proyecto de propaganda vaciado de cualquier otro contenido y motivación. La especulación no ha sido en ningún caso su eje central, aunque institucionalmente sí ha estado presente el interés por situarse en el mapa y por servir como reclamo creando patrimonio como valor con el objetivo de ser un atractivo turístico, pero también, y sobre todo, con el propósito de ser un referente cultural en sí mismo. Precisamente *Arte y Naturaleza* destaca, además de por ser uno de los primeros proyectos de intervenciones artísticas en el territorio, por haber centrado sus esfuerzos en el aspecto cultural y no en la explotación y especulación territorial, fomentando espacios y textos

⁵⁴⁴ Luesma, Teresa (2001): p. 124.

⁵⁴⁵ Actualmente el INDOC se encuentra inactivo, pero *on-line* todavía pueden consultarse los boletines digitales que desde éste se fueron creando y difundiendo:
http://www.cdan.info/web/BOLETINES_ES.html, 23 de diciembre de 2016.

⁵⁴⁶ Por ejemplo en el curso *Arte y Territorio* colaboraron el Centro de Recursos de Profesores de Huesca y la Universidad de Zaragoza. En: "CDAN: La construcción del paisaje contemporáneo" (2008): *Diario del Alto Aragón*, 23 de mayo de 2008, p. 3. En: *CDAN VII* [Arhivo CDAN].

que siguen hoy contribuyendo en la construcción del pensamiento crítico y reflexivo en torno a cómo pensar nuestro entorno y cómo relacionarnos con él.

3.4.1.2. Intervencions Plàstiques a La Marina / EstiuArt Intervencions

En el contexto de la Comunidad Valenciana destaca la serie de circuitos artísticos que creó y coordinó el *Grup de Reüll* desde su fundación en 1991, tanto por su temprana fecha de inicio como por su duración en el tiempo, así como por la expansión del proyecto entre diversas localidades y sus distintos espacios.⁵⁴⁷

En sentido amplio las obras de estas convocatorias, que tenían lugar en diversas localidades durante los veranos que abarcan desde 1992 hasta 2008, y posteriormente también el de 2013, se desplegaban principalmente reptando por los cascos urbanos. Sin embargo, también el entorno de estas localidades ha sido significado en algunas ocasiones. Cada localidad tenía asignado un título propio que arropaba a las obras que en ella, para ella o con ella se creaban.

Antes de proseguir se presenta a continuación una tabla en la que aparecen los diferentes años con las diferentes localidades y temáticas que se han venido realizando por parte del *Grup de Reüll*.⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Sobre el *Grup de Reüll* ver: <http://grupdereull.blogspot.com.es/p/historia-historia.html>, 11 de mayo de 2016 y <http://www.pepemiralles.com/de-reull/>, 11 de mayo de 2016. La web www.de-reull.org utilizada en el artículo que publiqué en 2013 titulado “Sobre obras y lugares. El estatus de la naturaleza en la escultura valenciana desde la década de los noventa” *Archivo de Arte Valenciano*, 94, pp. 251-267, ya no está disponible. En otros textos se habla de 1990 como la fecha en la que el grupo comenzó a gestarse. Es el caso, por ejemplo, de la tabla sobre grupos y colectivos en la Comunidad Valenciana (1982-2012) que ha elaborado Teresa Marín en: p. 66. Sin embargo, documentos internos de *De Reüll* situarían su gestación ya en 1987, según se nos ha informado.

⁵⁴⁸ Los datos correspondientes a los años 1992-2003 se han obtenido de <http://www.iecma.net/catalog.htm>, 11 de mayo de 2016, donde se indican los catálogos publicados y de <http://www.pepemiralles.com/de-reull/>, 11 de mayo de 2016, cuya información llega hasta 1998 incluido. En ninguna de estas dos webs existe información sobre lo ocurrido tras 2003, pero sí que contamos con todos los catálogos publicados desde 2002, año en que los circuitos se unificaron bajo un mismo nombre y catálogo (*Intervencions plàstiques a La Marina*), posteriormente modificado (*EstiuArt*). También Grego Matos menciona en su tesis algunos de los principales cambios que se han sucedido en este circuito, aunque no revisa el problema de enumeración en las convocatorias de Jesús Pobre y contiene un error en la datación de *Temps, Memòria* (Dénia) y en el origen de la denominación de todo el evento como *Intervencions Plàstiques a La Marina*, así como en las fechas de las primeras iniciativas (un desfase de un año que probablemente se deba a un error en la fuente de información que se detalla en la siguiente nota al pie). En: Matos Romero, Gregoria (2008): pp. 280 y 281.

AÑO	CIRCUITO	CONVOCATORIA
1992		<i>L'Espai Trobat</i> [I] (Benissa) ⁵⁴⁹
1993		<i>L'Espai Trobat</i> [II] (Benissa) <i>Llocs Lliures</i> [I] (Xàbia)
1994		<i>L'Espai Trobat</i> [III] (Benissa) <i>Llocs Lliures</i> [II] (Xàbia) <i>Art i Natura</i> (Pedreguer)
1995		<i>L'Espai Trobat</i> [IV] (Benissa) <i>Llocs Lliures</i> [III] (Xàbia)
1996		<i>L'Espai Trobat</i> [V] (Benissa) <i>Llocs Lliures</i> [IV] (Xàbia) <i>Dins o Fora. Intervencions Campus de la Universitat</i> (Universidad de Alicante)
1997		<i>L'Espai Trobat</i> [VI] (Benissa) <i>Llocs Lliures</i> [V] (Xàbia)
1998		<i>L'Espai Trobat</i> [VII] (Benissa) <i>Llocs Lliures</i> [VI] (Xàbia) <i>Temps, Memòria</i> [I] (Dénia)
1999		<i>L'Espai Trobat</i> [VIII] (Benissa) ⁵⁵⁰ <i>Llocs Lliures</i> [VII] (Xàbia) [<i>Formes i Llocs</i> [I] Teulada-Moraira] ⁵⁵¹
2000		<i>Formes i Llocs</i> [II] (Teulada-Moraira) <i>L'Espai Trobat</i> [XI] (Benissa) <i>Llocs Lliures</i> [VIII] (Xàbia)

⁵⁴⁹ Tanto en Matos Romero, Gregoria (2008) como en Losada Rambla, Sara (2013) se sitúa erróneamente el origen de esta primera convocatoria en 1991. Probablemente se deba a que en ambos casos se consultó la página web www.de-reull.org, hoy ya inexistente.

⁵⁵⁰ Aunque sobre 1999, 2000 y 2001 no tenemos información de Xàbia y Benissa por parte de Pepe Miralles, quien nos informa con detalle solo hasta 1998, y tampoco el IECMA dice nada al respecto, las publicaciones localizadas indican que estas dos localidades han participado durante estos tres años en los circuitos sin interrupciones.

⁵⁵¹ Probablemente este es el primer año en que aparece *Formes i Llocs* en Teulada-Moraira, ya que en 2002, cuando aparece por primera vez numerado, lo hace con el IV. Además, en el catálogo de 2001 se señala que es el tercer año consecutivo que se celebra. En: *Formes i Llocs. Intervencions plàstiques a Teulada i Moraira. Juliol-agost-setembre 2001* [cat. exp.] (2001): Teulada, Ajuntament de Teulada, Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta, pp. 3 y 4.

2001		<i>Formes i Llocs</i> [III] (Teulada-Moraira) <i>L'Espai Trobat</i> [X] (Benissa) <i>Llocs Lliures</i> [IX] (Xàbia)
2002	<i>Intervencions plàstiques a La Marina</i>	<i>L'Espai Trobat XI</i> (Benissa) <i>Llocs Lliures X</i> (Xàbia) <i>Formes i Llocs IV</i> (Teulada-Moraira) <i>Art i Natura I</i> (Jesús Pobre)
2003	<i>Intervencions plàstiques a La Marina</i>	<i>L'Espai Trobat XII</i> (Benissa) <i>Llocs Lliures XI</i> (Xàbia) <i>Formes i Llocs V</i> (Teulada-Moraira) <i>Art i Natura II</i> (Jesús Pobre) Temps, Memòria [II] (Dénia)
2004	<i>Intervencions plàstiques a La Marina</i>	<i>L'Espai Trobat XIII + Espai de Mar I</i> (Benissa) <i>Llocs Lliures XII</i> (Xàbia) <i>Formes i Llocs VI</i> (Teulada-Moraira) <i>Art i Natura VI</i> (Jesús Pobre) ⁵⁵² <i>Temps, Memòria III</i> (Dénia)
2005	<i>Intervencions plàstiques a La Marina</i>	<i>L'Espai Trobat XIV + Espai de Mar II</i> (Benissa) <i>Formes i Llocs VII</i> (Teulada-Moraira) <i>Art i Natura V</i> (Jesús Pobre) <i>Temps, Memòria IV</i> (Dénia) <i>Intervencions Closes</i> (Pego)
2006	<i>EstiuArt</i>	<i>Intervencions plàstiques a la Universitat Politècnica de València</i> [I] (Valencia) <i>Camins Oberts XIV</i> (Xàbia) ⁵⁵³ <i>Art i Natura VI</i> (Jesús Pobre) <i>Temps, Memòria V</i> (Dénia)

⁵⁵² La numeración de Jesús Pobre debería de continuar enumerándose por orden. El salto del tercer año puede deberse a un error que se repetirá hasta el 2007 pero que en el 2008 se corregirá (por eso el número de convocatoria se repite en estos dos años) o al haber querido contar como primer año el que se realizó bajo el mismo nombre en Pedreguer en 1994.

⁵⁵³ Reaparece la localidad de Xàbia con el título cambiado pero con la numeración sin interrumpir, como si hubiese estado realizándose todos los años.

		<i>Mar clàssica, Mar present (Altea)</i>
2007	<i>EstiuArt</i>	<i>L'Espai Trobat XVI + Espai de Mar IV (Benissa)</i> ⁵⁵⁴ <i>Intervencions plàstiques a la Universitat Politècnica de València [II] (Valencia)</i> <i>Camins Oberts XV (Xàbia)</i> <i>Art i Natura VII (Jesús Pobre)</i> <i>Temps, Memòria VI (Dénia)</i> <i>Petjades a la Drecera I (Pedreguer)</i> <i>Cambra d'art. Intervencions plàstiques a la Safor (Gandia)</i> <i>Mar Clàssica, Mar present (Altea)</i>
2008	<i>EstiuArt</i>	<i>L'Espai Trobat XVII (Benissa)</i> <i>Art i Natura VII (Jesús Pobre)</i> <i>Temps, Memòria VII (Dénia)</i> <i>Petjades a la Drecera II (Pedreguer)</i> <i>Cambra d'art II. Intervencions plàstiques a la Safor (Gandia)</i> <i>Espais Creuats (Oliva)</i>
2013 ⁵⁵⁵	<i>EstiuArt</i>	<i>Camins Oberts XVI (Xàbia)</i> <i>Art i Natura VIII (Jesús Pobre)</i> <i>Temps, Memòria VIII (Dénia)</i>

Es en 1994 cuando aparece por primera vez el título *Art i Natura* para Pedreguer, una nueva localidad que se sumaba a la iniciativa. Sin embargo, dicha localidad no volvería a participar hasta los años 2007 y 2008, y lo haría bajo el nuevo nombre de *Petjades a la Drecera* y, además, el espacio que las obras significaron en 1994 era un antiguo depósito de agua, la ermita y el camino del Calvario,⁵⁵⁶ todo ello formando parte todavía de un espacio más urbano que extraurbano y con la mayoría de las obras inscritas en el espacio de la ermita o del depósito. Por lo que puede decirse que sería con *Petjades a la Drecera*,

⁵⁵⁴ Reaparece con la numeración sin interrumpir, de nuevo como si no hubiera dejado de hacerse, aspecto que está pendiente de ser constatado.

⁵⁵⁵ Esta convocatoria, aunque anunciada en <https://www.facebook.com/GrupDeReull/posts/421571254623305>, 11 de noviembre de 2016, y por eso aquí mencionada, sabemos por Josep Ginestar que “por los resultados de las obras, por no haber editado ningún catálogo etc. hemos pensado en no incluirlo como un ciclo más de *Reüll*” y también que *Art i Natura* ese año no tuvo lugar en el campo. En: Entrevista a Josep Ginestar...

⁵⁵⁶ Tejeda, Isabel (1994): “Art i Paisatge”, en *Art i Natura. Sis intervencions plàstiques a l'entorn del calvari. Pedreguer* [cat. exp.], [s. l.], Ajuntament de Pedreguer, Regidoria de Turisme, Regidoria de Cultura, s. p.

y no antes, cuando en Pedreguer el espacio del campo realmente se convertiría en el lugar protagonista.⁵⁵⁷

En el año 2000 comienza *Formes i Llocs* en Teulada y Moraira. Algunas intervenciones de esta última localidad parecerían estar en un espacio extraurbano, pero realmente están insertas dentro del espacio urbano que, en su cercanía al mar, deja aparecer el agua, la piedra y el tronco. Es necesario no dejar de tener presente el mapa del litoral levantino, totalmente urbanizado, casi sin espacios distintos al mar, la playa y el cemento. Por esto es mucho más complicado hablar propiamente de intervenciones artísticas en espacios no urbanizados en esta área geográfica, que en este sentido no es comparable a la situación que, por ejemplo, nos encontramos en la zona de la meseta central.

En el año 2002 reaparece *Art i Natura*, título esta vez asociado a Jesús Pobre, entidad local menor de Dénia.⁵⁵⁸ Tanto la localidad como la denominación de la iniciativa se mantendrán en esta ocasión sin interrupción hasta el final de este circuito, e incluso en su reaparición intermitente en 2013 le seguirá acompañando. En este caso, y a excepción hecha de 2013, sí que nos encontramos con mayor claridad en un espacio que no es el del casco urbano, pues aunque algunas obras sigan estando muy cercanas a la población, se trata de una propuesta que busca, desde su enlace con la misma, proyectarse desde su límite hacia el exterior poniendo en juego su entorno, que no es precisamente un espacio poco transitado y en el que se pone de manifiesto la vida de las gentes que lo han venido habitando y su vínculo con el mismo.

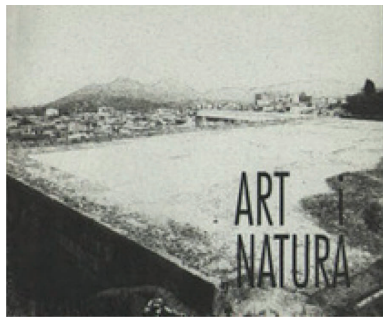
Se trata de un proyecto que abarca varias localidades, que se ha proyectado en el tiempo y que, cuando llega hasta el entorno, éste es un espacio claramente vivido y transformado. En estas cuestiones podemos encontrar similitudes con, por ejemplo, los *Caminos de Arte en la Naturaleza* que la Diputación de Salamanca encargó coordinar a la empresa de gestión cultural A Mano Cultura.⁵⁵⁹ Sin embargo, otros aspectos las diferencian, como la permanencia de las obras, la pertenencia de las convocatorias a una actividad cultural más amplia, como son los congresos o publicaciones del *Grup de Reüll*, pues éste impulsó, junto con el circuito de intervenciones artísticas, la revista *ECO* (1996 y 1998), la gestión de la sala *L'Espai Lambert* (1993-2005) y la realización de un ciclo anual de conferencias

⁵⁵⁷ Así lo confirma Josep Ginestar en: Entrevista a Josep Ginestar...

⁵⁵⁸ <http://www.dip-alicante.es/documentacion/pedantias.asp>, 7 de julio de 2016.

⁵⁵⁹ Sobre esta iniciativa se hablará en el epígrafe “OMA y los Caminos de Arte en la Naturaleza en la Sierra de Francia (Salamanca)”.

desde 1993 ⁵⁶⁰ o también, por ejemplo, la motivación que impulsa a cada uno de estos proyectos. En la Sierra de Francia se contaba ya con una serie de localidades que gozaban de la categoría de Conjunto Histórico y, en relación a otras zonas del medio rural español, gozaban de cierto turismo; sin embargo, éste no era considerado suficiente, y mucho menos cuando se pretendía y pretende que ésta sea una potente actividad económica para la zona que ayude a evitar la despoblación de sus localidades. En este contexto se construyeron los cuatro *Caminos de Arte en la Naturaleza* que, como podrá verse en su correspondiente apartado, han sido seleccionados dentro del catálogo de *Buenas Prácticas en Turismo Rural*. Sin embargo, muy distinta es la situación de La Marina así como el enfoque del *Grup de Reüll*. En este caso nos encontramos ante una iniciativa con un carácter y un propósito principalmente cultural en un área geográfica que ni sufre despoblación ni *necesita* –aunque alcanzar la saciedad es relativo y el estómago capitalista se presenta laxo, expansivo e insaciable– generar un mayor reclamo turístico. La creación artística no se piensa, ni tan siquiera necesita justificarse, aunque sí que ayuda, como un elemento atractivo turístico que podría contribuir a incrementar la llegada de visitantes a la zona, pues el propósito principal de este circuito no se explica en relación a la especulación con el territorio, sino con el enriquecimiento cultural del mismo dotándolo de arte, fomentando la creación y el disfrute artísticos.



Portada del catálogo *Art i Natura. Sis intervencions plàstiques a l'entorn del Calvari*. Pedreguer (1994)



Entorno de Jesús Pobre con la obra *Reflejar en la tierra* (2007) de Eriel de Araujo

Esta iniciativa no se construye pensando ni en el turismo ni en la necesidad de situar a la comarca en el mapa, porque esto ya lo posee.⁵⁶¹ Ciertamente es que no todas las localidades

⁵⁶⁰ <http://grupdereull.blogspot.com.es/p/historia-historia.html>, 11 de mayo de 2016.

⁵⁶¹ Tanto en las webs como en los catálogos la cuestión del turismo no ocupa un lugar destacado. Excepcionalmente Tomás Ruiz Company, coordinador en 2004 del ciclo *Intervencions Plàstiques a La Marina*, habla en la “Presentación” del catálogo de turismo de calidad. Se trata de una cuestión que no deja de ser secundaria, aunque es obvio que los circuitos generan un reclamo de personas y que probablemente ayudan en la atracción de visitantes. En: *Intervencions plàstiques a la Marina 2004* [cat. exp.], Valencia,

que han participado en el circuito son igual de conocidas, pero varias lo son internacionalmente. En cualquier caso, es obvio que no resulta comparable el movimiento de personas que encontramos en Xàbia con el existente en Jesús Pobre y, en este sentido, se comprende que su alcalde entienda que la participación del pueblo pueda significar un estímulo revitalizante para el lugar.⁵⁶² Sin embargo, en su conjunto, frente a la despoblación hay que hablar de congestión en un área que ya comenzaba a ser sobreexplotada a través del turismo y de la inversión obsesiva y desaprensiva en la especulación del suelo. En ese contexto el arte contemporáneo no había encontrado circuitos de salida, espacios en los que desarrollarse, así que esta iniciativa no se explica como posible solución a problemas o necesidades de tipo económico y/o poblacional, en todo caso se explicaría mejor como una inyección de cultura en el lugar: “*La idea és acostar la plàstica contemporània a esta zona cosmopolita, densament poblada i econòmicament desenvolupada, però retardada en excés en els temes artístics*”.⁵⁶³

La existencia del *Grup de Reüll* se vincula a un contexto más amplio: *l'Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta* (IECMA). Sin embargo, y aunque en la web de dicho instituto podría parecer que de *Reüll* nace vinculado al mismo, este grupo no está unido al IECMA desde sus inicios y su “relación fue más “oficial” que real motivado entre otros factores porque los intereses de la mayoría de los socios de *l'Institut* giraban alrededor de la literatura, la etnografía, la historia etc. pero no la plástica contemporánea y al revés puedo decir lo mismo”.⁵⁶⁴ El IECMA es una entidad cultural creada en 1985 tras la celebración de dos *Congressos d'Estudis* sobre la comarca en los que se plasmó la necesidad de construir un espacio de creación e información cultural sobre la comarca. El *Institut*, conformado por todo aquel que quiera ser su socio y contando también con la colaboración de ayuntamientos y otras entidades, engloba en su interior diferentes agrupaciones o colectivos, como es el caso del *Grup de Reüll*, y en su seno se realizan congresos, publicaciones y otras actividades culturales. Sus principales objetivos son el impulso de la investigación de la zona, agrupar a los que trabajan cuestiones sobre el

Generalitat Valenciana, 2004, p. 11. El turismo podía animar a apoyar el proyecto económicamente, pero no era lo que movía o se promovía desde su seno, siendo La Marina Alta una “zona cosmopolita, densamente poblada y económicamente desarrollada”, tal y como señala J. A. Hidalgo para el contexto de *De Reüll* en los años noventa. En: Canales Hidalgo, Juan Antonio (2012): “El arte público en el panorama valenciano de las tres últimas décadas (vinculado al muro)”, en Calle, Román de la (Coord.), *Los últimos 30 años...* p. 60.

⁵⁶² *Intervencions plàstiques a La Marina 2005* [cat. exp.], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 146.

⁵⁶³ <http://grupdereull.blogspot.com.es/p/historia-historia.html>, 11 de mayo de 2016.

⁵⁶⁴ Entrevista a Josep Ginestar...

lugar, la defensa del patrimonio, facilitar el encuentro del mundo del arte y fomentar que la cultura, en sentido amplio, sea de todos.⁵⁶⁵

El *Grup de Reüll* ha querido, desde sus orígenes, activar culturalmente La Marina, apoyar a jóvenes creadores y formas de arte que son difíciles de materializar por sus características y por la falta de compradores y, para ello, han creado espacios que posibilitan este tipo de trabajos y su difusión. Pepe Miralles señala que para ellos fue fundamental “cubrir un vacío existente en la difusión del arte contemporáneo y, para ello, empezamos a trabajar en la creación de una serie de estructuras de promoción, gestión y producción artística inexistentes hasta estos momentos en nuestra comarca”.⁵⁶⁶ Desde el *Grup de Reüll* se ha hecho un esfuerzo para apoyar obras que interactúan con un espacio concreto y que *a priori* no son fáciles de realizar, difundir ni vender a un mercado débil, así como para dar la oportunidad a artistas de poder desarrollar sus propuestas.⁵⁶⁷

La inquietud que activa esta iniciativa emerge en relación a las formas y vidas del arte y de los artistas y, también, a la necesidad de que llegue la creación artística y no sólo la cultura del consumo a este lugar geográfico. El arte contemporáneo se plantea aquí desde la necesidad de, en un contexto sobresaturado por la especulación económica, crear un espacio para el arte, para oxigenar y regar la cultura con la ilusión de su progresivo florecimiento y consolidación, mientras que en otras iniciativas, como podrá verse más adelante, el arte contemporáneo se introducirá principalmente como un reclamo turístico aditivo y diferenciador. El *Grup de Reüll* ha aprovechado los periodos estivales, momento de mayor afluencia de personas en la zona, para generar y difundir un tipo de actividad distinta a las habituales. Las personas que viven o que transitan por la comarca tienen la oportunidad de establecer una relación diferente con ésta y, sobre todo, otorgar espacio a la cultura contemporánea en una rutina veraniega generalmente ajena al arte contemporáneo.

Desarrollado físicamente fuera del museo y la galería, como todas las iniciativas de esta investigación, este circuito, en su mayoría, se vincula al núcleo poblacional. En este sentido se aproxima a propuestas como la de *Mirador* o la *Muestra de Arte Contemporáneo de Sajazarra*, en las que se busca la relación e implicación con el lugar

⁵⁶⁵ <http://www.iecma.net/quees.html>, 10 de mayo de 2016.

⁵⁶⁶ <http://www.pepamiralles.com/de-reull/>, 11 de mayo de 2016. La gestión fue realizada por Josep Ginestar, Pepe Miralles, Tomás Ruíz e Isabel Tejada.

⁵⁶⁷ *Intervencions plàstiques a La Marina 2005* [cat. exp.] (2005): p. 18.

y sus gentes, pero en el caso del trabajo del *Grup de Reüll* encontramos claramente un circuito, *Art i Natura*, que se dedica específicamente al entorno. En cualquier caso, ya se trate de las obras en el casco urbano o en el campo circundante, la lectura del espacio coincide: un lugar afectado por la mirada del artista y su obra, ya que “los artistas presentes en esta muestra convierten los espacios en contenedores para exhibir la plástica más contemporánea”.⁵⁶⁸ Es más, además de situar obras en Benissa, Dénia, Jesús Pobre, Xàbia, etc., en el año 2006 el circuito introduce también el Campus de Vera de la Universitat Politècnica de València (UPV) entre sus espacios para el arte, al que denominó *Intervencions plàstiques a la Universitat Politècnica de València*, y que supuso que el nombre que agrupaba a los distintos proyectos desde 2002 (*Intervencions plàstiques a La Marina*) se modificara desde este momento por el de *EstiuArt*. Así mismo, en 2007 y 2008 se introdujo Gandía con el Palacio Ducal de los Borja como espacio cerrado en el que exponer titulado *Cambra d’art. Intervencions plàstiques a la Safor*, lo que permitió que otros materiales y soportes pudiesen estar presentes. Por tanto, en definitiva, lo que más ocupaba y preocupaba era generar espacios para la creación y la difusión cultural, y en ese proceso se ha trabajado también junto con la universidad como espacio de conocimiento, creación, pensamiento crítico... Y no era la primera vez, ya que en 1996 participó también la Universitat de Alacant con *Dins o Fora. Intervencions Campus de la Universitat*. Y, de manera similar en el 2006 y 2007 se pudo disfrutar de *Mar Clàssica, Mar present*: el trabajo e investigación de los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Altea (Universidad Miguel Hernández) invadió las calles de la localidad.⁵⁶⁹ No se trata de una crítica a las instituciones o de un foco puesto en la huida de los espacios tradicionales para el arte, a pesar de que nos hablen de su relación con la tendencia del arte de salir de los museos e incardinarse con la realidad social – de la que sitúan en los setenta su nacimiento –,⁵⁷⁰ sino que el circuito tiene como centro la búsqueda y creación de cauces de diversos tipos para desarrollar la cultura, permitir la creación y el disfrute de la misma, por supuesto, en espacios públicos que buscan “leer” y hacer de *todos*. Del mismo modo que salir a la calle permitía desarrollar un determinado tipo de creaciones, el espacio techado sigue siendo importante para otro tipo de proyectos

⁵⁶⁸ *Intervencions plàstiques a La Marina 2005* [cat. exp.] (2005): p. 18.

⁵⁶⁹ *EstiuArt Intervencions 2006* [cat. exp.] (2006): Valencia, Editorial de la UPV, p. 44 y *EstiuArt Intervencions 2007* [cat. exp.] (2007): Valencia, Editorial de la UPV, p. 50.

⁵⁷⁰ *Intervencions plàstiques a la Marina 2003* [cat. exp.] (2003): Valencia, Grup de Reüll, p. 15.

más frágiles o soportes como el vídeo.⁵⁷¹ Nos encontramos ante un propuesta en la que su eje es el arte, la posibilidad de crear y de conocer, pensar y compartir lo creado.

Este circuito no tiene que ver con crear un espacio “vendible”, en todo caso con crear un espacio alternativo, diferente al de la especulación del suelo, siendo este ocupado por el arte, abriendo huecos para la cultura. Tampoco se trata de museizar creando un patrimonio estable, al menos en el sentido en el que un museo lo hace, acumulando y atesorando obras. Sí que se crea, sin embargo, una tradición, un relato con una historia que alcanza casi las dos décadas. Su objetivo, se dice desde el *Grup de Reüll*, es transmutar el espacio público o natural en espacio para la discusión, reflexión y aumento de su plasticidad.⁵⁷² La lectura del espacio, de cualquiera de los espacios, es una lectura intrartística: el espacio sirve para la difusión cultural, para que la creatividad quede plasmada en el mismo. Y el principal uso que se hace de todo ello, pensando en los diferentes tipos de espacios utilizados, en la implicación de universidades, en los congresos realizados, la sala de exposiciones y la revista, es el de la posibilidad de investigar y crear en diferentes espacios con diferentes formatos por diferentes artistas y para un espacio poco habituado al arte contemporáneo, ayudando así a la difusión del mismo.

Desde el *Grup de Reüll* recalcan que (a diferencia de lo que ocurre con otros encuentros similares) el propósito que vertebra su actividad nada tiene que ver con la divulgación de artistas locales, sino que sus esfuerzos se centran en la dinamización del arte actual en el ámbito geográfico en el que trabajan.⁵⁷³ Se subraya así una diferencia entre un valor y proyección en el mercado de las cosas y un valor cultural defendido en sí mismo. Su apuesta es la de exhibir arte contemporáneo a personas y en lugares poco habituales para el mismo, apoyar el arte actual y divulgarlo. Su motivación, y así leen y usan el espacio, es introducir a La Marina en el debate artístico contemporáneo: no tanto defender trabajos del lugar –de nuevo insisten-, sino que el arte contemporáneo llegue hasta aquí.⁵⁷⁴

Existe por tanto una doble direccionalidad, un impulso hacia el centro y otro hacia el exterior: que el arte contemporáneo llegue a La Marina y que La Marina forme parte de los lugares que reflexionan en torno al arte contemporáneo. En este sentido podemos ver en esta iniciativa cierta relación con la de *Arte y Naturaleza* en Huesca, pues ambas

⁵⁷¹ *EstiuArt Intervencions 2007* [cat. exp.] (2007): pp. 11 y 12.

⁵⁷² *Intervencions plàstiques a la Marina 2004* [cat. exp.] (2004): p. 15.

⁵⁷³ <http://grupdereull.blogspot.com.es/p/historia-historia.html>, 11 de mayo de 2016. También lo explica con enorme claridad Ginestar en: Entrevista a Josep Ginestar...

⁵⁷⁴ Así lo expresó el *Grup de Reüll* en: *EstiuArt Intervencions 2006* [cat. exp.] (2006): p. 12.

consiguen situar una zona geográfica como lugar de referencia en la creación contemporánea: llevan el arte hasta el lugar y, desde el arte, lo convierten en referente del arte contemporáneo. Sin embargo, con el *Grup de Reüll* encontramos una forma de hacer, una conquista de los espacios que es puntual, efímera, pasajera... el arte dura lo que dura un verano y, cada año, nuevas propuestas toman las calles y los campos. Se crea un relato en torno a lo vivo, lo cambiante y se busca la renovación constante de obras y artistas. Con un pie en la lógica de la galería y otro en la del constante cambio de lo que toca la vida al salir del museo, aparece la lógica patrimonializadora del museo. En el proyecto oscense se piensa en lo que es nuevo hoy pero que también será patrimonio mañana, creando un museo a macro-escala – provincial – y con obra permanente. Si en La Marina se quiere introducir el arte actual y se impulsa y promociona la cultura y el pensamiento, se hace, además, desde la intención de fomentar la relación y conocimiento entre las distintas localidades, ayudando así a la vertebración del territorio,⁵⁷⁵ un territorio que busca crear su identidad contemporánea, busca acercarse, conocerse, re-conocerse, construir nuevos vínculos... El circuito del *Grup de Reüll* tiene como eje central el enriquecimiento y vertebración cultural de un territorio, convertirlo en un espacio activo e inquieto en torno al arte actual. El caso de Huesca, en este sentido, es distinto, pues mantiene una relación distinta con las personas, maneja otros presupuestos y crea un gran museo al aire libre que tiene un eco más lejano. Comparten, eso sí, un foco central puesto en el debate cultural: una revista o las actas de congresos, conferencias o congresos, la gestión de una galería o la fundación de museo. Otro foco, el de su proyección, hace que Huesca mire también más allá de la cultura hacia la promoción de su provincia a través del arte; La Marina, por su parte, se centra básicamente en actualizarse y participar de los discursos actuales, teniendo el referente cultural por sí mismo como eje de su propuesta, considerándolo central para la vida y la vertebración del territorio, aspectos que son igualmente claves en la propuesta oscense. Desde Huesca, junto a la valiosa aportación de todo el trabajo realizado en los distintos cursos que ha quedado plasmado en una serie de publicaciones imprescindibles, se ha buscado que a través de un macro-proyecto artístico el *mundo* mire hacia un lugar y, además, ha creado patrimonio, una inversión para el futuro; en La Marina han querido que el lugar participe y se enriquezca de la cultura contemporánea y que sea su aportación cultural la que se conozca en el exterior.

⁵⁷⁵ *EstiuArt Intervencions 2006* [cat. exp.] (2006): p. 12.

El circuito promovido durante casi dos décadas por el *Grup de Reüll* se construye en torno a una motivación cultural que entiende necesario hacer llegar el arte actual a una comarca que no disfrutaba de él pero, al mismo tiempo, acaba alcanzando el espacio universitario, vinculando así la calle con espacios destacados de aprendizaje y crítica, y también el mundo rural con el urbano. Y, al mismo tiempo, buscan y crean formas que facilitan y apoyan la creación artística. El arte llega al lugar y los creadores, de aquí o de otros lugares, tienen la posibilidad de plasmar sus ideas. Al proponer como espacio expositivo calles, campos y campus, se pretende lograr una mayor proximidad entre las obras y las personas, que las primeras tengan una mayor presencia en la vida de las segundas, que entren en el espacio de lo cotidiano despertando así mayor interés y curiosidad. También trabajar en el exterior es un aspecto deseado por muchos artistas cuando se sigue hablando de un público activo, obras que se relacionan con el lugar específico, salida del espacio normativo, etc. Calles, campos y otros espacios son leídos desde la lógica de la exhibición del arte, por supuesto, cada obra tendrá mayor o menor relación con lo específico del lugar, en sentido físico o discursivo, pero el circuito piensa el espacio como un lugar alternativo a los tradicionales en los que poder desarrollar y mostrar proyectos que no venían encontrando espacios o apoyos en y con los que poder materializarse. Dicha utilización del espacio servirá para permitir crear y dar a conocer lo creado, es decir, el uso final del espacio es un uso intrartístico y cultural. En definitiva, nos encontramos ante un espacio que, a través de la gestión del *Grup de Reüll*, permite hacer (al artista), disfrutar (al habitante y al visitante) y difundir (la obra y al artista). Una iniciativa que ayuda a situar pequeñas localidades en el mapa de la cultura, que dinamiza el arte en la zona y hace que ésta se articule en torno al mismo.

3.4.1.3.Otros casos de colonización artística

Son muchas más las iniciativas en las que el campo es conquistado por el arte, proyectos en los que prima la motivación artística, cultural, ya sea con propuestas de carácter permanente o temporal en las que participan obras duraderas y/o efímeras. La lógica expositiva, ya sea más impositiva o estableciendo relaciones diversas con el lugar, se manifiesta en los espacios no urbanizados seleccionados que funcionan como escenarios para las creaciones, pudiendo además significarse los lugares en otros sentidos, según las obras y el tipo de iniciativas artísticas. Emplazamientos expositivos y/o en los que experimentar y desplegar la creación. El territorio es leído como un marco posible para

el arte y la reflexión cultural desde donde potenciar, en ocasiones, el patrimonio cultural y natural, fomentar el interés por ambos y la reflexión en torno a ellos.

Existen ejemplos estrechamente vinculados a los núcleos poblacionales, en los que las iniciativas se mueven entre la localidad y sus alrededores inmediatos. Este podría ser el caso de los *Encuentros de Arte Contemporáneo de Sajazarra* (La Rioja) entre 1990 -2012, una iniciativa artística estrechamente vinculada a la localidad y sus habitantes, pero en la que la mayoría de las creaciones han tenido lugar en su espacio urbano.⁵⁷⁶ Otro caso podría ser *Mirador*, un proyecto artístico que nació en 2001 como *Demuestra* y que continuó tres ediciones más como *Mirador*, siendo las de 2003 y 2005 en la localidad de Berzosa de Lozoya (Madrid). Sin embargo, como se refleja en la entrevista realizada a su coordinadora María García, esta iniciativa se centraba principalmente en el núcleo urbano del pueblo con artistas urbanitas que trasladaban y adaptaban su forma de trabajar hasta allí.⁵⁷⁷ También con obras emplazadas entre la localidad y sus inmediaciones se desarrollaron el *Parque de Esculturas Hinojosa de Jarque* (Teruel) entre 1996 y 1999, con cuatro certámenes que han dejado 36 esculturas en el lugar o⁵⁷⁸ el *Parque escultórico Arte y Naturaleza del Rincón de Ademuz* (Valencia) en el que se realizaron dos bienales (2001 y 2003) con un total de más de cien obras de interior y exterior en los siete pueblos de la comarca y sus alrededores, aunque muchas han sido devueltas a sus creadores. Cabe señalar que, en ambos casos, los fondos Leader fueron fundamentales para su desarrollo: en el caso de Hinojosa del Jarque a través del Centro para el Desarrollo del Maestrazgo (CDMT) y en el del Rincón de Ademuz con la Asociación Desarrollo Integral Rincón de Ademuz (ADIRA).⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Los artistas que realizaron obras en el entorno –que no sobre el entorno– de la localidad datan de la década de los dos mil (Carmelo Argáiz en el 2002, Perejaume en el 2004 o Darío Urzay en el 2006), además de un par de propuestas artísticas en espacios limítrofes (Miguel Molina en 1993 y Sebastián Fabra en 2005, aunque las diversas propuestas plásticas que realizaron tuvieron lugar, en su mayoría, dentro de espacios urbanos de Sajazarra). Esta información se ha obtenido de la Entrevista a María García, coordinadora de los *Encuentros de Arte Contemporáneo de Sajazarra*, 14 de octubre y 2 de noviembre de 2016. Entrevista oral transcrita y revisada, así como de los distintos catálogos publicados de la Muestra de Arte Contemporáneo de Sajazarra.

⁵⁷⁷ Entrevista a María García...

⁵⁷⁸ La información relativa a este parque de esculturas se ha obtenido en: <http://www.parque-escultorico.com/>, 27 de abril de 2017; http://www.maestrazgo.org/centros_parque_esc_hinojosa.php#informacion, 28 de octubre de 2014; Arribas, Diego (2010-2011): “La escultura pública contemporánea de Teruel”, *Teruel*, Vol. 93, 2, pp. 137-139. En: http://www.ieturolenses.org/media/downloadable/files/samples/d/i/diegoarribas_5.pdf, 28 de octubre de 2014 y Ara Fernández, Ana (2007): p. 765. Las obras se han consultado en: <http://esculturayarte.com/0107/1/Escultura-y-Arte-en-Hinojosa-de-Jarque.html>, 28 de octubre de 2014.

⁵⁷⁹ La información se ha obtenido principalmente gracias a la conversación mantenida con Toni Gómez, director de ADIRA, y de la consulta del catálogo de la primera bienal: *1ª Bienal de Escultura Rincón de*

En el caso de *La Ruta de los Ermites de Altea* (Alicante) se constata con los catálogos consultados que había tanto obras de interior como de exterior y muchos espacios estaban en ámbitos urbanos o semiurbanizados. Pero resulta aquí de interés esta iniciativa nacida en 1997 en tanto que su creador y comisario durante varios años, Joan Llobell, fue además el impulsor de otras dos: el *Espai d'Art Puig Campana* (2003/2004⁵⁸⁰) en el centro histórico de Finestrat⁵⁸¹ y el *Espacio de arte y naturaleza La Font del Molí* (2009).⁵⁸² Esta tercera iniciativa, ubicada en el Monte Puig Campana, tenía en 2015 dos obras permanentes del mismo año de su creación y un tercer proyecto en marcha, siendo todas ellas realizadas por medio de concurso por alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández.⁵⁸³ Con estas iniciativas en torno a la localidad de Finestrat se promueve la creación de jóvenes artistas cuyas obras van configurando un museo al aire libre.

Otro ejemplo es *Artesles* (Esles de Cayón, Cantabria), una iniciativa que parte de la motivación de Fernando Zamanillo, quien le propuso a Orlando Britto desarrollar un proyecto artístico en la localidad de Esles.⁵⁸⁴ *Artesles* comenzó su trayectoria como *I Encuentro Internacional de Arte y Naturaleza de Esles* con Britto como director artístico y comisario del mismo, mientras que desde 2004 hasta 2007, ya con el nombre de *Artesles*, continuaría bajo la coordinación de Fernando Bermejo y Fernando Zamanillo “dándole un cariz más formalista y de menos contenido político, además de utilizar todos los espacios cerrados que nos podía ofrecer el pueblo”, un cambio en la coordinación por no querer perder apoyos ni económicos ni de la población para una iniciativa con implicaciones culturales y también turísticas para la zona.⁵⁸⁵ Pareciera como si se hubiera

Ademuz. *Parque Escultórico Arte y Naturaleza. Exposición permanente 2001-2003* [cat. exp.] [2001]: [s.l.], ADIRA.

⁵⁸⁰ La fecha varía según se consulte en la página web de Jobell o en el catálogo editado en 2009: <http://www.joanllobell.es/curriculum.php>, 1 de mayo de 2017 y *Espai d'Art Puig Campana. Finestrat 2009* [cat. exp.] (2009): [Alicante], Joan Llobell, [p. 1].

⁵⁸¹ Principalmente las obras se realizaron en el interior del casco urbano, pero al menos una, *Generador de espacios* de David Trujillo, se emplaza en el entorno natural. En: *Espai d'Art Puig Campana. Finestrat 2004* [cat. exp.] (2004).

⁵⁸² <http://www.joanllobell.es/curriculum.php>, 1 de mayo de 2017.

⁵⁸³ Jobell Andrés, Juan José (2015-2016): “El arte y la conexión ecológica. El Espacio de Arte y Naturaleza «La Font del Molí»”, *Revista Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 13; pp. 89 y 90. En: [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20BELLAS%20ARTES/13%20-%202015-16/Revista%20BBAA%2013%20\(2015-16\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20BELLAS%20ARTES/13%20-%202015-16/Revista%20BBAA%2013%20(2015-16).pdf), 1 de mayo de 2017.

⁵⁸⁴ Para saber más detalles ver: Entrevista a Orlando Britto Jinorio (A), director y comisario del *Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo de Esles* (2003), 16 de octubre de 2016. Entrevista escrita y Entrevista a Fernando Zamanillo, coordinador de *Artesles*, el 12 de julio de 2015. Entrevista escrita

⁵⁸⁵ Entrevista a Fernando Zamanillo...

pasado del arte como sacudida a la construcción de un espacio de creación agradable y popular. Pero, ¿cuál era el espacio físico que ocupaban las obras? Zamanillo señala que éstas se distribuían por los distintos barrios de la localidad, pero no fuera de ella,⁵⁸⁶ mientras que Britto, en relación al encuentro de 2003, habla del uso de espacios urbanos y naturales y un marco temático que, a diferencia de las ediciones posteriores, articulaba el encuentro: “Naturaleza y Coexistencia”.⁵⁸⁷ El espacio ocupado por el arte, realmente, no debió de ser muy distinto en los cinco años que duraron los encuentros, pues se trata de una población con distintos núcleos de casas, campos y arboledas, espacios que conviven y se mezclan y en los que se colocaron las obras. Es una localidad en la que el pueblo y el campo se confunden y que a Britto le encantó “por su belleza, por lo bien conservado que estaba y por las posibilidades tan maravillosas que ofrecía de poder desarrollar allí un encuentro de arte contemporáneo en la naturaleza como el que había desarrollado en 2001 en la Finca de Osorio en la Isla de Gran Canaria, y como el que íbamos a desarrollar precisamente en el mes de mayo de 2003 nuevamente en Osorio en su segunda edición”.⁵⁸⁸



Esles de Cayón (Cantabria)

Estas palabras de Orlando Britto nos trasladan hasta Osorio (Gran Canaria) y los grandes eventos artísticos. Britto fue el director de los dos *Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo* de Osorio que tuvieron lugar en 2001 y 2003, una bienal de dimensiones considerables en la Finca de Osorio, un lugar que despertó el interés de Britto ya en 1987

⁵⁸⁶ Entrevista a Fernando Zamanillo...

⁵⁸⁷ Entrevista a Orando Britto Jinorio (A)... Britto también señala como característica de la edición que el comisarió la generación de “espacios de encuentro internacionales en la periferia”.

⁵⁸⁸ Entrevista a Orando Britto Jinorio (A)... “Ambos proyectos –continúa Britto– construidos sobre el modelo de la Bienal alternativa de Uppsala, Eventa, de la que había sido yo mismo su comisario general en su quinta edición de 2000”.

cuando supo que el Cabildo de Gran Canaria había adquirido dicho terreno para su conservación, en el que había una casona colonial y un reducto de laurisilva.⁵⁸⁹ A pesar de su interés en desarrollar allí un proyecto artístico tan solo se realizarían unos talleres pero Britto, al conocer en 1998 *Eventa*, bienal alternativa de Uppsala (Suecia) de la que dos años más tarde sería su curador general, se inspiró en ésta, en el planteamiento de un marco temático, la utilización de espacios diversos..., e invitaría a algunos responsables de Cultura de Canarias para que conocieran el evento y proponerles algo similar para Osorio. Tres años más tarde la bienal canaria, en la que la trayectoria y la manera de trabajar de su director podrán verse reflejadas, se haría realidad.⁵⁹⁰ Britto generó en Osorio un espacio de encuentro entre artistas locales, nacionales e internacionales en los que se generasen experiencias, aprendizajes, enriquecimientos y contrastes culturales en un contexto de creación artística. Todo ello empleando tanto el interior de la casona como el campo exterior y bajo dos propuestas temáticas, una en cada ocasión. Tanto este marco temático como muchos de los artistas participantes y sus obras hicieron que, en esta ocasión, el territorio fuera resignificado de una manera explícita, además de como espacio expositivo, como espacio político, social y cultural. Como en general ocurre en estas iniciativas se apela a las posibilidades de utilizar un espacio amplio al aire libre, el trabajar en un espacio vivo que, inevitablemente, establece relaciones con la obra, y el poder hacerlo en formatos y escalas distintos a los del espacio de la galería o del museo. Pero algo más ocurre en esta bienal. En primer lugar el motor y el uso del espacio es, también en esta ocasión, artístico: el entorno funciona como marco expositivo en el que se visibilizarán artistas, se generarán espacios de encuentro y para la cultura, se creará patrimonio... pero a todo ello se suma también una lectura política del espacio. El lugar no es solo visto como escenario o exclusivamente como espacio estético, sino que es leído

⁵⁸⁹ La información procede de los catálogos publicados de las dos Bienales, así como de la entrevista realizada a su director: Entrevista a Orlando Britto Jinorio (B), director de los *Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo de Osorio* (Gran Canaria) 2001 y 2003, 28 de abril de 2015. Entrevista por videoconferencia transcrita y revisada; *Naturaleza, Utopías y Realidades. Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo 5 mayo-30 junio, Osorio 2001, Teror, Gran Canaria / Nature, Utopias and Realities. International Meeting of Contemporary Art may 5-june 30* [cat. exp.]: [2001]: [Madrid], Ediciones del Umbral; *Espacios Mestizos 26 mayo-30 junio, Osorio 2003, Teror, Gran Canaria / Hybrid Spaces april 26-june 30* [cat. exp.]: [2003]: [Madrid], Ediciones del Umbral. Por otro lado, sobre la laurisilva en Canarias, la construcción histórico-cultural de una imagen idealizada y mítica del lugar, la explotación a la que se vio sometida desde su conquista y las políticas de recuperación actuales por parte del Cabildo del poco bosque restante puede consultarse el artículo: Morales Matos, Guillermo y Marias Martínez, Daniel (2004): "Naturaleza, cultura y paisaje en las Islas Canarias: el ejemplo del Bosque de Doramas, en Ortega Cantero, Nicolás (ed.), *Naturaleza y cultura del paisaje*, Madrid y Soria, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, pp. 201-221

⁵⁹⁰ Para conocer más detalles ver: Entrevista a Orlando Britto Jinorio (B)...

en clave político-económica, social y cultural. Esto viene ya marcado por el curador en su propuesta temática y su selección de artistas, pero también los creadores han de hacer esa lectura del espacio interpelándolo, significándolo directamente con su obra. Britto apuesta por artistas comprometidos y, en el contexto Canario y con los temas propuestos, la Finca de Osorio ha funcionado como el emplazamiento para una bienal, pero también algo más: un espacio significado como territorio de conflictos políticos, económicos, sociales y culturales, con la inmigración como problemática recurrente. El eje temático de la primera Bienal fue “Naturaleza, Utopías, y Realidades” (NUR) y el de la segunda “Espacios Mestizos”, dos propuestas de suma actualidad y que los artistas, en general, han plasmado en y con el territorio específico de sus creaciones.

En los proyectos que he podido desarrollar con estas características, me refiero a los de una escala mayor, como los realizados en Uppsala y los tres en España (dos en Osorio Gran Canaria y uno en Esles de Cayón, Cantabria), la naturaleza no es un espacio meramente para realizar un despliegue estético, sino que habitualmente trabajo con artistas que se implican en el espacio y tiempo, con una obra de amplio calado o trasfondo social, político, antropológico... utilizando el espacio natural para hablar de temas que atañen a cuestiones humanas... Esto nos diferencia del Land Art, pues no se trata de una cuestión exclusivamente simbólico-estética.⁵⁹¹

En Canarias, concretamente, el lugar no es solo utilizado por los artistas para hablar de determinados temas, sino que un número destacado de obras lo significan directamente como espacio político, social y cultural. No es la primera vez que el arte interviene o se expone en el espacio extraurbano significándolo como territorio político-económico y social, sirva como ejemplo, precisamente, la obra que Dennis Oppenheim realizó en 1968 en la frontera entre Canadá y USA: *Annual Ring*. Otra obra más reciente podría ser la performance formada por los ocho *Green Borders* realizados por Christian Philipp Müller en 1993, en la que el artista cruzó hasta en ocho ocasiones la frontera de Austria con los países vecinos y en cada ocasión enviaba una postal con la frase inspirada en On Kawara: “*I crossed the border between X and Y and I AM STILL ALIVE*”.⁵⁹²

También destaca la creación de la *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar*, Almería, una iniciativa a nivel institucional, presentada

⁵⁹¹ Entrevista a Orlando Britto Jinorio (B)...

⁵⁹² <http://www.christianphilippmueller.net/cms/works/Green-Border>, 29 de abril de 2017.

como cultural-medioambiental, que tuvo dos ediciones, participando en la primera de ellas, ALBIAC 2006, varios artistas con intervenciones fuera de los núcleos urbanos.⁵⁹³

Otro evento que con los años fue adquiriendo cada vez unas mayores dimensiones es *Scarpia*.⁵⁹⁴ Se trata de una iniciativa que entre 2002 y 2015 tuvo lugar cada verano en El Carpio (Granada), tanto en el espacio del pueblo como en sus alrededores. Su andadura arrancó con la idea de realizar un taller de *land art* que le propusieron Miguel Ángel Moreno y Antonio Sánchez al alcalde de la localidad, y el proyecto empezó a crecer en cada edición, incorporando a artistas en su segundo año, bautizándose como *Scarpia* en 2005 y entrando en una etapa de reconocimiento e institucionalización,⁵⁹⁵ con una financiación de origen institucional pero también interna gracias a las matrículas de los alumnos, por ejemplo, y también con el desarrollo de una vía empresarial con *Scarpia Emprende*, *Scarpia Garden* y una línea de *merchandising* (editorial, venta de obras...). La motivación de todo ello emergió del deseo de generar un espacio de encuentro para la creación en la periferia, por medio de una iniciativa que empezó a crecer de forma llamativa hasta convertirse en un espacio de referencia en el ámbito del arte público. Todo ello ocurría en una población de unos 400 habitantes, donde la relación entre sus habitantes y los artistas se estrechaba, generándose vínculos con el lugar y despertando el interés de sus gentes por la creación actual, además de contribuir positivamente en su autoestima.⁵⁹⁶ En sus últimas ediciones las propuestas artísticas se realizaron en el marco de una temática para cada ocasión.⁵⁹⁷ El espacio ocupado por el arte fue siempre el de El Carpio y sus alrededores entendiendo que “el pueblo es un lienzo en blanco para intervenirlo”,⁵⁹⁸ como un escaparate en el que crear y presentar las distintas propuestas

⁵⁹³ De esta iniciativa se hacía eco Grego Matos en su tesis doctoral: Matos, Grego (2008): p. 280. La página web de la Bienal ya no está activa, pero el catálogo puede consultarse on-line en: *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar. Almería, 2006: del 15 de julio al 15 de septiembre de 2006, Rodalquilar* [cat. exp.] [2006]: [s.l.], Junta de Andalucía. En: <http://es.calameo.com/read/0007887713e0b9db1c9fd>, 7 de octubre de 2016.

⁵⁹⁴ Sobre este evento artístico puede consultarse el catálogo *Scarpia* (2015): [Córdoba], Editorial Scarpia y la Entrevista a Miguel A. Moreno, coordinador de *Scarpia*, 12 de mayo de 2015. Entrevista oral transcrita. El ejemplar de *Scarpia* consultado todavía no había sido publicado, por lo que podría haber alguna variación entre la paginación aquí indicada y la definitiva. También en la web puede consultarse, por ejemplo: <https://www.facebook.com/MiguelAngelMorenoCarretero/>, 18 de noviembre de 2014 o <http://scarpia.es/2014/>, 18 de noviembre de 2014.

⁵⁹⁵ Para conocer más detalles puede leerse el texto “Un sueño cumplido” de su director en: *Scarpia* (2015): pp. 10 y 11.

⁵⁹⁶ Sobre los vínculos, las relaciones, los afectos que se crean entre *scarpianos* y el lugar puede leerse el texto “Mapeando Scarpia como territorio de lo afectivo” de Noelia Centeno González en: *Scarpia* (2015): pp. 12-14.

⁵⁹⁷ Temáticas planteadas en las últimas ediciones de *Scarpia*: el Turismo, Flora y Fauna, el Cuerpo como Territorio, la Magia, Ecosistemas del arte y la sociedad, el Paisaje.

⁵⁹⁸ Según Miguel Ángel Moreno en: *Scarpia* (2015): p. 10.

artísticas, eso sí, desde la relación del artista con el lugar y la convivencia con sus gentes.⁵⁹⁹

Si en *Scarpia* las creaciones se realizan tanto dentro como fuera de la localidad, en el caso de *Arte en la Tierra* (Santa Lucía de Ocón, La Rioja) se plantea prácticamente toda la iniciativa en el campo cercano a la localidad riojana, pero siendo en ambos casos propuestas que promueven la creación de estrechos lazos con las pequeñas poblaciones a las que están asociadas, como ocurría también en Sajazarra, por ejemplo. Arte en la tierra nació en 2003 bajo la inspiración de la iniciativa italiana *Arte nell'ambiente* y,⁶⁰⁰ desde entonces, el proyecto es posible cada año con el trabajo continuado de Félix Reyes (coordinador) y Rosa Castellot (secretaria ejecutiva) y el respaldo económico de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de La Rioja, Caja Rioja en sus inicios y en los últimos años de un colaborador anónimo. Un verano tras otro los campos de Santa Lucía de Ocón son tomados por el arte, obras de las que siempre queda registro en los catálogos publicados de cada edición. La motivación del proyecto reside en la posibilidad del encuentro, del intercambio y de generar un espacio para la creación. Entre las obras, que son efímeras o se retiran para que los campos vuelvan a ser trabajados, se encuentran trabajos escultóricos pero también instalaciones e intervenciones en el campo, propuestas que lo significan como paisaje, territorio, tierra cultivada, pero también desde temas más globales como es el problema de lo natural: lo sacro, lo esquilmo, el origen...⁶⁰¹ Esta es una iniciativa de profundo carácter artístico en la que el campo es durante un mes espacio de investigación y cultivo de creación artística, pero sin instalarse en él ignorándolo, sino teniendo el lugar, la tierra, Santa Lucía, presente.⁶⁰²

⁵⁹⁹ *Scarpia* llegó a su fin y ha emergido *FAR. Foro de Arte Relacional*:

<http://www.foroarterelacional.com/>, 29 de abril de 2017.

⁶⁰⁰ Sobre esa experiencia habla Félix Reyes en: Reyes, Félix (2010): “Arte en la Tierra en Santa Lucía de Ocón”, *Codal: revista de creación literaria y artística*, 3, p. 197. En:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3669987.pdf>, 28 de octubre de 2014.

⁶⁰¹ Además de en los catálogos publicados, las obras realizadas hasta 2013 pueden visualizarse en el vídeo titulado “Arte en la Tierra. 10º aniversario 2003-2013” con las imágenes de las obras en:

<https://vimeo.com/103033110>, 28 de octubre de 2014. Además, *Arte en la Tierra* cuenta con la página web: <https://es-es.facebook.com/arteenlatierra>, 28 de octubre de 2014.

⁶⁰² Así lo explica también Rosa Castellot en relación al nombre de la iniciativa: “la “Tierra” sería en el sentido del lugar, de Santa Lucía”; o al señalar que “el proyecto debía de relacionarse con la vida, el paisaje y la población del lugar”. En: Entrevista a Rosa Castellot...



Cartel editado para la X Edición de *Arte en la Tierra* en Santa Lucía de Ocón. Agosto de 2012
Diseño: ©Jesús Ángel Ciarreta

Existen otros proyectos con un desarrollo esencialmente cultural en los que la práctica artística se despliega por el campo siendo éste espacio de intervención o exposición, pero también espacio interpelado por las obras o sobre el que éstas reflexionan. En 1995 nacía el proyecto autogestionado *Ecoarte* en Higuera de las Dueñas (Ávila) motivado por encontrar un espacio al margen de los sistemas habituales en los que se mueve el mundo de la creación artística y en el que poder trabajar fuera de éste y en un contexto de mayor libertad,⁶⁰³ pasando de la idea original de realizar un fanzine (también llevado a cabo) a la de crear un parque con obras al aire libre tras asistir al primer curso realizado en 1995 dentro del proyecto oscense *Arte y Naturaleza*, según las palabras de Rafael Arrabal, uno de las personas más activas dentro del proyecto.⁶⁰⁴ El *Parque Artístico Sierra de la Higuera* responde a la voluntad de, según anuncia el primer fanzine de *Ecoarte*, salir de los espacios tradicionales del arte, de una “momificada e institucionalizada **CULTURA**”, de un “enmarañado y especulativo mundo del arte”, para trabajar en un espacio natural, libre de todo lo anterior, y en el que las creaciones resalten el lugar y ayuden a potenciar nuestra relación con el entorno, dignificándolo desde una sensibilidad “ecológica”.⁶⁰⁵ Pero, al mismo tiempo, este mismo texto anuncia motivaciones y usos del campo especulativos que van a desarrollarse en el siguiente epígrafe al presentarlo como “un proyecto que intenta combinar conceptos tan unidos hoy como **Naturaleza, Cultura y Turismo** selectivo”,⁶⁰⁶ algo que también quedó reflejado en la entrevista realizada a Arrabal: la voluntad de cuidar el campo y, al mismo tiempo, ofrecerlo como reclamo para

⁶⁰³ El desencanto con el mundo del arte quedó reflejado en el texto que presentaba su primer fanzine: *Magazine Ecoarte* (1997a): 1, primavera de 1997, pp. 2 y 3.

⁶⁰⁴ Entrevista a Rafael Arrabal... Sobre las líneas de actuación de la Asociación Ecoarte: <http://rafaelarrabal.com/3-Ecoarte/Ecoarte.pdf>, 6 de junio de 2015. Para ver algunas de las obras y fanzines: <http://www.rafaelarrabal.com/ecoarte.htm>, 6 de junio de 2015.

⁶⁰⁵ *Magazine Ecoarte* (1997a): pp. 2 y 3. También sobre el enfoque desde el que se crea esta iniciativa puede leerse: Arrabal, Rafael (1996): “Ecoarte. La lógica del paisaje”, *Trasierra*, 1, pp. 147-152.

⁶⁰⁶ *Magazine Ecoarte* (1997a): p. 3.

el visitante urbano. Sin embargo, cuenta, no consiguió los apoyos necesarios para que el proyecto, en este sentido, saliera adelante, donde la idea de los caminos para rutas por la montaña estaba ya presente. Emergen aquí cuestiones que reaparecen en varios de los casos aquí trabajados, como el planteamiento de la iniciativa artística como una solución económica para una zona deprimida o el impacto negativo que algunas visitas pueden provocar en el lugar.⁶⁰⁷

Carlos de la Varga y Javier Hernando crearon el *Centro de Operaciones Land Art El Apeadero*, una iniciativa que vio la luz a finales de la década de los noventa (1998) en un territorio amplio⁶⁰⁸ con su centro neurálgico en un antiguo apeadero de Renfe situado en Bercianos del Real Camino (León), un espacio que quisieron rehabilitar.⁶⁰⁹ Los dos ejes que articulan *El Apeadero* son el ferrocarril y el territorio allí presente, en el que predominan, todavía, prácticas de desarrollo sostenible.⁶¹⁰ Dicho territorio es soporte y tema del proyecto y de muchas de las obras creadas en su seno. Como señalaba Grego Matos, “se trata de proporcionar un emplazamiento para la realización de proyectos artísticos que se hacen en la naturaleza (teniéndola en cuenta, dialogando con ella, o usándola como soporte de las obras)”,⁶¹¹ lo que presenta la iniciativa como un espacio para la creación al aire libre,⁶¹² un marco expositivo amplio pero que, a la vez, no es solo receptáculo para las obras sino que se pone frecuentemente de relieve como espacio estético, dinámico, antropológico: las prácticas agropecuarias, el Camino de Santiago, el ferrocarril... son motivo y expresión de un territorio en transformación.⁶¹³

Sobre este “espacio cultural” las actuaciones pueden ir encaminadas a resaltar la condición del paisaje, la raigambre antropológica determinadas prácticas,

⁶⁰⁷ Estas cuestiones están comentadas en la Entrevista a Rafael Arrabal...

⁶⁰⁸ “El *Centro de Operaciones Land Art, El Apeadero* plantea un proyecto de intervenciones a largo plazo en su ámbito territorial relativamente amplio, el correspondiente a tres ayuntamientos: Bercianos del Real Camino, Calzada del Coto y Sahagún, insertos en la comarca de Tierra de Sahagún, la prolongación natural de la Tierra de Campos palentina en la provincia de León”. En: Hernando Carrasco, Javier (2001): “Arte público y naturaleza. El Apeadero, un modelo de intervención en un marco de desarrollo sostenible”, *Cimal. Arte internacional*, 2ª etapa, 54, p. 33.

⁶⁰⁹ Para el proyecto de rehabilitación recibieron ayuda externa, incluida la de carácter institucional. Los apoyos vinieron de la Diputación de León, la Junta de Castilla-León, el Ayuntamiento de Bercianos, el Colegio de Arquitectos... En: Cano Vidal, Fernando (2006): pp. 260 y 261.

⁶¹⁰ Sobre las características del lugar: Hernando Carrasco, Javier (2002b): “Naturaleza, territorio, paisaje y creación”, *Territorio público*, 0, pp. 8- 15.

⁶¹¹ Grego, Matos (2008): p. 81. Esta autora dedica un epígrafe de su tesis doctoral a este centro de arte: Matos, Grego (2008): pp. 105-112.

⁶¹² Además de las obras en el entorno, se realizaron jornadas teóricas, talleres didácticos y algunas publicaciones como los dos números de la revista *Territorio público* en 2001 y 2002. En: Hernando Carrasco, Javier (2002a): “Centro de Operaciones Land Art El Apeadero”, *Territorio público*, 0, [p. 5].

⁶¹³ Esta idea aparece en varios textos de Javier Hernando. Por ejemplo se puede encontrar en: Hernando Carrasco, Javier (2002b): pp. 8- 15 y 23.

o a reclamar la atención del caminante sobre el entorno mediante la instalación de iconemas en lugares estratégicos. Pero también pueden centrarse en la recuperación de fragmentos de la naturaleza. [...] Dicha diversidad de propósitos comporta la de los tipos de intervenciones: permanente o efímeras, objetuales o naturales, de magnitudes considerables o modestas.⁶¹⁴

El campo es escenario para las obras, pero ese escenario es también con frecuencia significado como espacio vivo, construido por la naturaleza y la cultura, lo que hace enlazar esta iniciativa con aquellas que dialogan con el lugar como espacio orgánico, vivo y en transformación, con historia y con presente, y todo ello desde la voluntad de que sea valorado y apreciado e intervenido desde premisas de sostenibilidad.⁶¹⁵



Apeadero de Bercianos del Real Camino (León)

Otras propuestas que se pueden enmarcar dentro de este primer grupo han nacido vinculadas a espacios expositivos previos. Este podría ser el caso de *Otro Lugar de Encuentros* (2003) un proyecto desarrollado en Sahagún y Grajal de Campos (León), comisariado por los dos creadores de *El Apeadero* junto con Luis Grau, director del Museo de León e impulsor de esta iniciativa partiendo de la idea de introducir el arte contemporáneo en el museo que dirigía. Se realizaron dos ediciones, la primera sobre el museo y la segunda sobre el patrimonio, y se había pensado en realizar una tercera sobre el paisaje.⁶¹⁶ La temática de la segunda edición, que es la que en principio podría considerarse dentro de esta investigación, implica un escenario físico empleado por las obras que prácticamente no coincide con la investigación aquí realizada pues, como puede apreciarse en el catálogo que se editó sobre la exposición, tan solo una obra estaba al aire

⁶¹⁴ Hernando Carrasco, Javier (2002): pp. 4 y 5.

⁶¹⁵ Sobre la cuestión del desarrollo sostenible habla Hernando en: Hernando Carrasco, Javier (2001): p. 36.

⁶¹⁶ Entrevista a Luis Grau, coordinador de *Otro Lugar de Encuentros*, el 13 de mayo de 2015. Entrevista oral transcrita y revisada.

libre y fuera del núcleo urbano y otra en una zona limítrofe.⁶¹⁷ Un caso diferente en este sentido, es decir, en el que la propuesta sí que está directamente planteada en el campo, es *Arte e Natureza*, una iniciativa llevada a cabo diez años más tarde en el Pazo de Tor (Lugo), uno de los cuatro espacios de la *Rede Museística Provincial de Lugo*. En este caso se trataba de doce obras realizadas por once artistas, de los cuales cuatro disfrutaron de una residencia artística,⁶¹⁸ a partir de la convocatoria lanzada por el Área de Cultura y Turismo de la Diputación de Lugo. La mayoría de las creaciones estaban ubicadas en el exterior del edificio, aunque también es cierto que casi todas se realizaron en las inmediaciones del mismo.⁶¹⁹ En esta iniciativa, de marcado carácter cultural, además de la residencia de artistas y exposición de sus obras, se realizó un simposio en torno a los conceptos de arte y paisaje.⁶²⁰

El *Centre d'Art i Natura de Farrera* (Lleida)⁶²¹ organizó en 1996 “*El paisatge en l'art modern*” desde donde tuvieron lugar “*tres experiències per a un mateix paisatge*” con la participación de una quincena de artistas europeos y entre cuyas propuestas se realizaron algunas obras en el entorno de Farrera.⁶²² Entre su variada actividad, y presentado hoy como una residencia para artistas e investigadores, en 2013 tuvieron origen los encuentros anuales de arte y naturaleza bajo el título de “*Aplec SAÓ: arts i natura a l'Alt Pirineu*”, un encuentro con intervenciones en el territorio.⁶²³

⁶¹⁷ *Otro lugar de Encuentros. Proyecto de arte público. Sahagún, Grajal de Campos, 2003, julio, septiembre* [cat. exp.] [2003]: [Valladolid], Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Las obras mencionadas son: *Topografías Mansas* de Migue Molina e *Isla del Cea* de Moro.

⁶¹⁸ Este dato específico es una aclaración de la coordinadora del proyecto que puede leerse en: Entrevista a Encarnación Lago, coordinadora del proyecto *Arte e Natureza*, 13 de octubre de 2015. Entrevista escrita.

⁶¹⁹ De esta exposición se editó el catálogo: *Enredarte. Arte e Natureza no Pazo de Tor* [cat. exp.] (2014): Lugo, Deputación de Lugo. Además del catálogo pueden verse las obras en: <https://rede-museistica-provincial-de-lugo.culturalspot.org/exhibit/AAICn7XXJ6TALg?position=0%3A0>, 11 de mayo de 2015. También un folleto con un plano de ubicación de las obras y un breve comentario sobre las mismas está disponible en: [http://redemuseisticalugo.org/archivos/docs/2021_Arte%20e%20natureza%20Tor%20\(obra%20seleccionada%20en%20exposici%C3%B3n\).pdf](http://redemuseisticalugo.org/archivos/docs/2021_Arte%20e%20natureza%20Tor%20(obra%20seleccionada%20en%20exposici%C3%B3n).pdf), 11 de mayo de 2015.

⁶²⁰ Entrevista a Encarnación Lago...

⁶²¹ <http://www.farreracan.cat/ca/content/benvinguts-al-centre-dart-i-natura-can-de-farrera>, 13 de noviembre de 2014. Sobre sus orígenes puede leerse la entrevista realizada y publicada al director del centro: Gallimó, Imma (2015): “Lluís Llobet: «Vam venir a Farrera el 1981, quan tothom marxava del Pallars»” [entrevista], *NacióDigital*, 15 de noviembre de 2016, s.p. En: <http://www.naciodigital.cat/pallarsdigital/noticia/6603/lluis/llobet/vam/venir/farrera/1981/quantothom/marxava/pallars>, 1 de mayo de 2017.

⁶²² *El paisatge a l'art modern. Tres experiències per a un mateix paisatge* (1997): Farrera, Centre d'Art i Natura.

⁶²³ <http://www.farreracan.cat/ca/content/1r-aplec-sa%C3%B3-arts-i-natura-lalt-pirineu>, 13 de noviembre de 2014.

Desde la galería valenciana IMPREVISUAL también se iniciaron en 2012 unos certámenes anuales de arte en la naturaleza bajo el nombre de *Open Natura*.⁶²⁴ Esta iniciativa funciona como una expansión de la galería en tanto que espacio expositivo, durante unas semanas y con la temática de lo natural, fuera de la ciudad. Durante sus dos primeras ediciones se realizó en los alrededores de la ermita de la localidad conquense de Paracuellos y, tras una tercera edición en la Fundación Antonio Pérez (Cuenca), ha vuelto a trasladarse al campo, en este caso a La Murta de Alzira (Valencia).

También las obras pueden dar lugar a una exposición de interior posterior como es el caso de *De tal arte tal astilla. Variaciones artísticas sobre el bosque*. La Consejería de Medio Rural y Pesca confeccionó un calendario de 2003 con las imágenes de las obras que trece artistas asturianos realizaron en el bosque probablemente el año anterior. Esta iniciativa se realizó dentro del Plan Forestal de Asturias, aprobado para llamar la atención y poner en valor el entorno asturiano por medio de las obras que se recogieron en el calendario. Dos años más tarde las obras que se habían creado para estar temporalmente en el exterior se recrearon para ocupar, junto con fotografías, el espacio interior del Museo Barjola (Gijón).⁶²⁵

Algunas iniciativas se desarrollan desde sus inicios entre el espacio expositivo de interior y los espacios al aire libre. En el año 2008 se fundaba en Calders (Barcelona) el *Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad (CACiS) El Forn de la Calç*, una iniciativa privada sin ánimo de lucro que cuenta con el apoyo del Ayuntamiento de la localidad y de la *Generalitat de Catalunya*. Se trata de “un espacio dedicado a la experimentación, investigación y difusión de las prácticas artístico-culturales con la voluntad de estimular la discusión, crítica y reflexión necesaria para buscar una nueva visión de la realidad, fomentando la sostenibilidad como estrategia de reforma”, todo ello por medio de exposiciones, talleres, residencias de artistas... con el objetivo de que el centro sea un espacio de referencia en el ámbito del arte contemporáneo y de las propuestas de arte y naturaleza actuales, así como difundir el patrimonio de la arquitectura industrial, como son los hornos de cal, en tanto que formas de eficiencia energética y sostenibilidad.⁶²⁶ El

⁶²⁴ La información puede consultarse en: http://opennatura.blogspot.com.es/p/obras_14.html, 1 de mayo de 2017; <http://www.imprevisual.es/proyectos/item/188-open-natura-2013>, 1 de marzo de 2016 y <https://es-es.facebook.com/CertamenOpennatura>, 1 de marzo de 2016.

⁶²⁵ *De tal arte tal astillas. Variaciones artísticas sobre el bosque. Plan Forestal de Asturias* [cat. exp.] (2003): Oviedo, Consejería de Medio Rural y Pesca, pp. 6 y ss.

⁶²⁶ http://www.cacis.cat/indexcast_web_files/index.html, 11 de mayo de 2015. También sobre CACiS en: <http://cacisfordelacal.blogspot.com.es/>, 17 de noviembre de 2015

espacio con el que cuenta el centro para las obras es tanto interior como exterior, contando con una colección permanente de obras al aire libre aunque siendo algunas de ellas de carácter efímero.⁶²⁷ También al aire libre se realizan distintos talleres de formación⁶²⁸ y desde 2009 los “Encuentros de Arte y Naturaleza” con especialistas de distintas disciplinas y dentro de los que se realizan creaciones efímeras.⁶²⁹

En la misma fecha se inauguraba, también en Barcelona, el albergue y centro cultural *Cal Gras* (Bages), una casa rural para la creación artística, investigación, realización de proyectos culturales, etc. con albergue y distintos espacios para estar, crear y pensar que se alquilan, o se utilizan al disfrutar de una beca o dentro de las residencias artísticas... Entre las diversas actividades que se realizan en su seno surgió *Art Transhumant*, una caminata de un fin de semana con artistas por un camino de la trashumancia entre Aviñón y Manresa tras la que se creó una obra. De este primer recorrido surgió otro en 2010, año en el que los artistas realizaron sus obras en el propio camino (música, poesía, performance e instalaciones). Un año más tarde se repitió el recorrido y se generaron obras a partir del mismo pero no propiamente inscritas en el territorio, aunque el proceso de las mismas sí que tuvo lugar en la experiencia de caminar el lugar. *Art Transhumant* acabó desencadenando en la convocatoria *Arte y Territorio* en la que se han realizado residencias artísticas gratuitas para reflexionar y crear propuestas en relación con el territorio y que, después de un tiempo, quiere volver a retomarse.⁶³⁰ En el centro de las caminatas, pero también de *Cal Gras* en su conjunto, está la creación y reflexión artística y cultural, pero también el propio territorio en el que se inserta esta iniciativa. El lugar es entendido como un espacio vivo, habitado y con una historia y formas de relación con el territorio que están inscritas en el mismo, aspecto por el que al menos algunas de las convocatorias de *Cal Gras* podrían participar de la cuarta agrupación de iniciativas propuesta. Por otro lado, muchos de los procesos de trabajo e investigación realizados hasta la fecha dentro de *Cal Gras* exceden esta investigación ya que generalmente no

⁶²⁷ http://www.cacis.cat/indexcast_web_files/colecexterior.html, 11 de mayo de 2015.

⁶²⁸ http://www.cacis.cat/indexcast_web_files/talleres.html, 11 de mayo de 2015.

⁶²⁹ http://www.cacis.cat/indexcast_web_files/encuentros.html, 11 de mayo de 2015.

⁶³⁰ La información se ha obtenido de la conversación mantenida con su coordinadora Eva Quintana, así como de las páginas web: <http://www.calgras.cat/>, 11 de octubre de 2016; <https://calgrasavinyo.wordpress.com/category/cal-gras-altres-projectes/transhumancia/>, 11 de octubre de 2016 y *Art Transhumant. Avinyó-Prats de Lluçanès. Cal Gras-Itineràncies* [2011]: [Barcelona], [s.d.]. En: <https://issuu.com/calgras/docs/arttranhument>, 11 de octubre de 2016. También sobre esta iniciativa puede verse un resumen de sus actividades en: <http://interaccio.diba.cat/CIDOC/blogs/2016/10/19/cal-gras>, 10 de mayo de 2017.

desembocan en obras inscritas directamente en el territorio, aunque en ocasiones los propios procesos sobre el lugar son también la creación.

La experimentación y vivencia del territorio nos traslada hasta una iniciativa que, aunque no se corresponde propiamente con los criterios de selección de esta investigación, resulta interesante mencionar. Se trata del *Taller Libre de Paisaje* que tuvo lugar en Aguilar de Campoo (Ávila) durante una semana del verano de 2005 bajo la dirección del geólogo y escultor Luis Ismael Ortega, organizado por el *Foro de Arte y Territorio* del Centro de Creación Contemporánea Espacio Tangente de Burgos y financiado por el Grupo de Acción Local País Románico, Leader + y el Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación. El taller fue, en sí mismo, un laboratorio y experiencia artística en relación a la percepción y vivencia del lugar y el uso de diversos lenguajes expresivos. Durante su desarrollo se realizaron cuatro recorridos por el entorno y otras actividades como conferencias o presentaciones de otras iniciativas de arte en el campo. Esta iniciativa se articulaba principalmente en torno a la experimentación del lugar, de la que emergerían obras relacionadas con el territorio y proyectos de intervención o representación del mismo, y que se expusieron al final de las jornadas. Sin embargo, las obras, aunque emanaban del lugar, no se inscribían propiamente en el mismo a excepción de en contadas ocasiones y como parte de alguno de los “mapas” que fueron elaborados. El territorio no funcionaba en este caso como escenario, sino como un espacio que recorrer y experimentar y sobre el que reflexionar.

Este taller constituye un ejemplo de preservación y reconocimiento del territorio como espacio vivo y dinámico enmarcado en un proyecto mayor para la conservación y puesta en valor de un lugar, pues esta iniciativa fue gestada como una de las acciones realizadas para la puesta en valor del territorio de Las Loras, dentro de una estrategia de mayores dimensiones: la creación de la Reserva Geológica de Las Loras, por lo que en ese sentido entronca también con las iniciativas revitalizadoras del territorio. Lo que primaba era la relación de los participantes con el lugar a través de la experiencia del mismo, desde donde nacerían propuestas de intervención y proyectos para un espacio geológico, antropológico, histórico... Al mismo tiempo este taller estaba enmarcado en una apuesta

por la conservación y puesta en valor del lugar, así como por su posibilidad como recurso socio-económico.⁶³¹

Parc Art se creó en 2003 por iniciativa del empresario Jaume Roser. Es un espacio de titularidad privada en las afueras de Cassà de la Selva (Girona) en el que, a diferencia de prácticamente todos los casos aquí estudiados, las obras se ubican sobre un jardín diseñado por un paisajista (Manel Pradell). La colección de obras en este parque de esculturas al aire libre supera en la actualidad las trescientas: una colección privada que entronca con la efervescencia internacional de los parques y museos en el exterior de la segunda mitad del siglo XX.⁶³² También en un espacio ajardinado se encuentra *El Prat Verd. Bosc Artístic* (Malla, Barcelona): una plantación de abetos reconvertida en un espacio expositivo al aire libre con más de cuarenta obras que forma parte de *El Prat Verd / El Prat Xic*, un negocio con un espacio para la celebración de grandes eventos y otro con alojamiento rural. Según su página web *El Prat Verd* fue premiado por el carácter innovador de su iniciativa empresarial, lo que sitúa este jardín de esculturas como una colección de arte al servicio de una estrategia comercial.⁶³³ Este proyecto, que se materializó en 1998, tiene en la actualidad una colección de obras que está en torno a las setenta, la mayoría de ellas ubicadas en el espacio ajardinado exterior, un lugar que puede ser tanto visitado como alquilado.⁶³⁴



Parc Art (Cassà de la Selva, Girona)

⁶³¹ Sobre el Taller: <http://www.espaciotangente.net/T.Paisaje.html>, 17 de noviembre de 2014; <http://www.espaciotangente.net/w-TLPaisaje05.pdf>, 17 de noviembre de 2014 y *Taller libre de paisaje. Memoria del 3 al 10 de septiembre de 2005, Aguilar de Campoo, Palencia* (2006): Burgos, Espacio Tangente. Sobre la Reserva Geológica Las Loras: <https://lasloras.wordpress.com/gestion/>, 3 me mayo de 2017.

⁶³² La página web de *Parc Arc* es: <http://www.parcart.net/>, 2 de mayo de 2017.

⁶³³ <http://aws.elpratverd.com/ca/exterior>, 2 de mayo de 2017.

⁶³⁴ <http://aws.elpratverd.com>, 4 de diciembre de 2014 y <https://www.facebook.com/El-Prat-Verd-El-Prat-Xic-149016984437/>, 4 de diciembre de 2014. También se ha mantenido una conversación con Xavi Arcarons, propietario y director del espacio.

Frente a este tipo de espacios ajardinados con obras permanentes que conforman una colección privada aparecen colonizaciones del campo temporales, con un carácter mucho más disperso y ligero, motivadas por la creación de un espacio de encuentro, convivencia y creatividad. Este es el caso del *Simposio Artístico Internacional de la Lana* que se da cita una vez al año en la finca El Arreciado (Toledo) desde 2012 bajo la coordinación de Iraida Cano.⁶³⁵ En 1991 comenzaron a realizarse en el mismo lugar, durante toda una noche y generalmente de la mano de Llorenç Barber, los Conciertos de Sol a Sol, un encuentro entre amigos para disfrutar y que se originó como una celebración tras días de convivencia: “El primero fue como clausura, quizás el primer encuentro de artistas en El Arreciado. Fue en septiembre de 1991: nos juntamos gente de, especialmente, Alemania y Austria, trabajando allí por primera vez. Nos juntamos un mes un grupo de amigos que convivíamos, compartíamos, creábamos. Llorenç Barber pensó en hacer un concierto de despedida, él ya pensaba en un concierto de noche y El Arreciado era un espacio idóneo”.⁶³⁶ Para Iraida Cano este territorio privado de explotación familiar es también un espacio abierto para que la gente pueda trabajar y experimentar, algo que funciona por el boca a boca, las relaciones de amistad, etc. El Simposio, sin embargo, se organiza bajo el formato de una convocatoria en la que ocho artistas son elegidos (que es el número de camas de las que disponen para poder alojarles) para trabajar con la lana de las ovejas esquiladas, antes de ser esta utilizada con otros fines, durante varios días en El Arreciado. El primer año se realizó a través de *Sculpture Network*, una asociación con gente del mundo del arte, desde donde se financió el encuentro con la condición de que los artistas participantes fueran socios de la misma. En las ediciones posteriores, aunque la asociación colaboraba, ya no aportaban fondos económicos e Iraida Cano abrió la convocatoria a todos los artistas que quisieran participar. La idea fundamental de su impulsora es el encuentro, la buena convivencia y la creación artística, todo ello en torno a un material y espacios concretos en el que se aprovecha tanto el espacio como el tiempo: aquellos días en los que la lana queda a la espera, entre el esquila y sus futuros usos. El origen de estos encuentros se remonta tres años atrás: “En el año 2009, durante el esquila, hice una serie de dibujos y tres esculturas tituladas *Árbol de la lana*. Viendo el proceso del esquila y la belleza de cada vellón desprendiéndose de la oveja y cayendo al suelo me

⁶³⁵ Toda la información aquí aportada se ha obtenido de varias conversaciones mantenidas desde 2015 con Iraida Cano y de la visita a la inauguración del IV *Simposio*. Recientemente se ha creado una página web de este evento: <https://www.facebook.com/Arreciado-Wool-1438647109720140/>, 2 de mayo de 2017.

⁶³⁶ Palabras de la artista Iraida Cano en una de las conversaciones que se han mantenido con ella.

maravillaba pensar en la infinidad de posibilidades creativas que podrían surgir al extenderlas por El Arreciado. [...] Los artistas tienen la respuesta”.⁶³⁷ Sería en 2012, con la colaboración de *Sculpture Network* y junto a su representante, Beatriz Blanch, cuando tendría lugar el primer simposio en El Arreciado.



Call for participants

V International Wool Symposium

May 17 – 22, 2016

Participate in this unique, annual, 6-day residency for 8 people, a creative retreat that offers a one-off opportunity for a truly inspirational experience in the heart of Spain's beautiful countryside.

Apply now for a memorable experience inspired by nature, freshly shorn wool and the company of a welcoming group of art lovers.

Anuncio de la última convocatoria del Simposio Internacional de la Lana (2016)

También como un encuentro para la creación surgió en 2004, inspirándose en el *Burning Man* norteamericano, *Nowhere*: una “celebración festiva”, autogestionada y con una organización colectiva, abierta a todo el que quiera participar, previo pago de entrada, con cualquier manifestación artística en el desierto de Los Monegros, emplazamiento que juega el papel de un amplio espacio en el que desplegar la creatividad durante una serie de días veraniegos, tal y como puede leerse en el cartel del encuentro de 2007: “*Nowhere*. Un lienzo de arena en blanco”. Se trata de un encuentro en el que convivir, cooperar, crear con libertad y no comerciar.⁶³⁸ Otro encuentro de artistas nacido en la misma fecha es el realizado en Caudete (Albacete) por el artista Luis Elorriaga en su propia finca, en la que está desarrollando además un proyecto de jardinería. En 2004 organizó “un encuentro de arte de acción, poesía visual y arte del paisaje al aire libre”, que de manera continuada hasta 2013 ha alcanzado la decena con la participación de más de cincuenta artistas.⁶³⁹ Sin embargo, la mayoría de las obras localizadas tuvieron lugar en la zona de entrada a la casa, funcionando ésta a modo de escenario.

La plataforma de arte independiente *Factoryart* convocó dos certámenes titulados *Intervenciones artísticas sin Huella* en los que, de nuevo, el espacio es practicado como un lugar en el que desplegar la creatividad con obras que no permanecerán en el mismo.

⁶³⁷ De nuevo, palabras de Iraidá Cano en una conversación entablada con ella.

⁶³⁸ <https://www.goingnowhere.org/es/inicio>, 2 de mayo de 2017; <https://sociedadfulgurita.com/que-es-nowhere/>, 24 de diciembre de 2016 y http://www.cdan.info/web/Boletines/0705/Boletin_0705_Noticia_Nowheredays.htm, 24 de diciembre de 2016.

⁶³⁹ Esta información se basa en conversaciones mantenidas con Luis Elorriaga y en las páginas web: <http://arte-caudete.blogspot.com.es/>, 27 de julio de 2015 y <http://caudete10.blogspot.com.es/>, 27 de julio de 2015. Las imágenes sobre el mismo son escasas.

En 2009 las creaciones se realizaron en Aragües del Puerto-Refugio de Lizara (“La Sostenibilidad de la Naturaleza”) y en 2010 en el Valle de la Pineta (Bielsa) (“Fusiones Arte & Naturaleza”), ambas localidades de la provincia de Huesca.⁶⁴⁰

Otras iniciativas que giran en torno al encuentro, la convivencia, la experimentación y la creación tienen el arte de acción y la performance como su principal práctica artística. Este es el caso de *Pic-Nic*, unos encuentros de fin de semana realizados entre 2011 y 2013 en la Finca el Bokerón (Cadalso de los Vidrios, Madrid) dentro del proyecto autogestionado BokACCIÓN. Se trata de “un nuevo espacio para la difusión del arte de acción y la performance, un ente autogestionado (necesariamente) en plena naturaleza, dedicado y abierto a nuevos lenguajes y experiencias artísticas”.⁶⁴¹ Algo similar ocurre con Matsu⁶⁴², un espacio que colabora, entre otros, con los encuentros de arte de acción de ARTÓN desde 2012. Se trata de una finca ubicada en el Parque Regional del Río Guadarrama (Villaviciosa de Odón, Madrid) y sus alrededores. Los encuentros, cada año con una temática específica, son una ocasión para la performance y el arte de acción.⁶⁴³ Para esta investigación es de especial interés el segundo encuentro, ARTÓN Trayectos, que versa sobre lo fronterizo.

De la mano del colectivo Lata Muda se realizaron en 2012 y 2013 los dos encuentros de *Kedarte* (Morille, Salamanca y Fuentefresno, Soria) con conferencias, talleres, creación, etc. En su segunda edición, según el material consultado, son realmente escasas las obras en el campo, fuera del pueblo, teniendo también en cuenta que se trata en ambos casos de núcleos urbanos muy pequeños donde el campo y el pueblo se mezclan. En la primera edición sí que se han recogido más obras que parecen ubicarse en los alrededores de la localidad. En cualquier caso, se trata de espacios híbridos con creaciones en espacios

⁶⁴⁰ La información general de estos dos certámenes puede consultarse en: <http://plataformadearte-factoryart.blogspot.com.es/>, 11 de mayo de 2015 y <http://factoryart-intervencionesartisticas.blogspot.com.es/>, 11 de mayo de 2015. Las obras puede verse en los siguientes vídeos: <https://www.youtube.com/watch?v=ZE9t-eA9ISk>, 11 de mayo de 2015 y <https://www.youtube.com/watch?v=7n1wUFaMnQ>, 11 de mayo de 2015. Además, del I *Certamen* hay un catálogo editado para su posterior exposición en Espacio Visiones (Zaragoza): *1º Certamen – FACTORYART. Intervenciones Artísticas sin Huella* [cat. exp.] [2009]: [s.l.], Fundación Rey Ardid y Factoryart. En: https://issuu.com/factoryart/docs/1_certamen_factoryart_-_intervenciones, 11 de mayo de 2015.

⁶⁴¹ <http://bokaccion.blogspot.com.es/p/que-somos.html>, 18 de noviembre de 2015.

⁶⁴² También conocidos como ARTÓN en sus dos primeras ediciones, el nombre de un encuentro previo de performances.

⁶⁴³ <http://www.matsuestudio.com/creacion>, 13 de octubre de 2016;

<http://matsuestudio.blogspot.com.es/p/otras-actividades.html>, 13 de octubre de 2016;

<http://arton33.blogspot.com.es/>, 13 de octubre de 2016; <https://vimeo.com/arton>, 13 de octubre de 2016.

interiores, urbanos, arquitectónicos y no urbanizados.⁶⁴⁴ Además, Lata Muda junto con el colectivo Robocicla y otros colaboradores, realizaron también en 2012 el encuentro de *LabRural* (Peloche, Badajoz)⁶⁴⁵ Todos ellos son encuentros rurales en torno al arte y las nuevas tecnologías.

También de 2012 data *Sentido y Sostenibilidad*, una exposición temporal con diez creaciones artísticas en la Reserva de la Biosfera de Urdaibai (Vizcaya), algunas de ellas en su entorno natural. La muestra fue comisariada por Alberto Sánchez Balmisa y se enmarcaba dentro de *UrdabaiArte*, un proyecto organizado por la Consejería de Cultura del Gobierno Vasco a través de la fundación *2012 Fundazioa*, esta última creada con ocasión del Año Internacional de las Culturas, de la Paz y la Libertad.⁶⁴⁶

Desde el ámbito privado y ya en 2013 nacía *Artierra* (Valdelarco, Huelva), un proyecto creado dentro de *Valdelarte. Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental*. Verónica Álvarez es la impulsora de este centro en el que se realizan talleres, encuentros, una feria de “Agronaturaleza y Ecoarte” y otras actividades en torno al arte contemporáneo y la naturaleza, además de ofrecer alojamiento de turismo rural. En este contexto se creó *Artierra*: una iniciativa para la creación de obras por artistas en residencia.⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ Sobre la Lata Muda ver la conferencia de uno de sus miembros en: Porto Varela, Francisco (s.f.) “La Lata Muda”, *Festival We are Ads. Revista digital de arte contemporáneo*. En: <http://tv.uvigo.es/video/113146.html>, 12 de octubre de 2016 y consultar: <https://www.flickr.com/photos/latamuda/albums>, 12 de octubre de 2016. Específicamente sobre Kedarte 2012: <https://vimeo.com/44157205>, 12 de octubre de 2016; <https://vimeo.com/channels/203905>, 12 de octubre de 2016; #kedarte 2012. *I Encuentro en el medio rural Arte & Tecnología* [2012]: [s.l.], [Latamuda].

En: https://issuu.com/latamuda/docs/memoria_kedarte2012 y 12 de octubre de 2016. <http://www.latidosdelolvido.com/p/proyectos.html>. Sobre Kedarte 2013: #kedarte 2013. *II Encuentro en el medio rural Arte & Tecnología* [2013]: [s.l.], [Latamuda]. En: <https://issuu.com/latamuda/docs/inmemoriam2013ff>, 12 de octubre de 2016.

⁶⁴⁵ Sobre el encuentro en Peloche: http://sibarkia.com/wp-content/uploads/2012/10/Expedicio%CC%81n_PELOCHE.pdf, 12 de octubre de 2016 y <http://www.carlaboserman.net/cronica-expedicion-peloche/>, 12 de octubre de 2016.

⁶⁴⁶ “Sentido y Sostenibilidad” (2012): *Irekia*, 19 de julio de 2012, s.p. En: <http://www.irekia.euskadi.eus/es/news/11802-sentido-sostenibilidad>, 7 de marzo de 2017 y Uriarte Toledo, Cristina (2013): *Memoria Urbaibaiarte: Sentido y Sostenibilidad*, Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura, 16 de julio de 2013. En: <http://www.legebiltzarra.eus/irud/10/00/007288.pdf>, 24 de diciembre de 2016. Existe un catálogo sobre esta exposición que no ha podido consultarse: *Zentzua eta iraunkortasuna. Irakurgaiak. Sentido y sostenibilidad. Lecturas. Bon sens et durabilité. Lire. Sense and sustainability. Reading* [cat. exp.] (2012): [Vitoria-Gasteiz], Eusko Jaurlaritzza.

⁶⁴⁷ <https://www.facebook.com/Valdelarte/>, 11 de noviembre de 2015 y <http://www.valdelarte.com/>, 6 de mayo de 2015.

3.4.2. El enfoque especulativo

3.4.2.1. OMA y los *Caminos de Arte en la Naturaleza* en la Sierra de Francia (Salamanca).

Planteamos un estudio conjunto de OMA y los *Caminos de Arte en la Naturaleza* no solo porque se inscriben en el mismo territorio – el Parque Natural Las Batuecas-Sierra de Francia –, sino porque responden a iniciativas dispares, con presupuestos e intenciones y relaciones con el espacio distintas, y también porque ambas se hallan vinculadas a través de una misma persona que está detrás de la organización de las dos iniciativas. Su estudio comparado muestra dos formas de entender y relacionarse con el territorio desde el arte, una más vinculada a intereses creativos y la otra a especulativos, sirviendo así este epígrafe de puente entre las iniciativas del apartado anterior, que hacen una lectura del campo principalmente artística, expositiva y, en ocasiones como espacio de encuentro creativo, y aquellas en las que el espacio se interpreta en términos especulativos.

3.4.2.1.1. OMA. Arte – Otros Medios

OMA. Arte – Otros Medios⁶⁴⁸ es un colectivo, una asociación cultural oficialmente, que se viene reuniendo anualmente en Herguijuela de la Sierra desde 1994⁶⁴⁹ y que surgió por la voluntad de un grupo de artistas de volver a encontrarse y trabajar juntos, así que, tras conocerse en una exposición, Juanvi Sánchez propuso que se encontrasen de nuevo para crear y compartir su trabajo en Herguijuela, donde él tenía su estudio, un espacio que Sánchez describe “como lugar de trabajo, como lugar de experiencias, como espacio de creación, sobre todo para lo que nos interesaba hacer, que es arte en la naturaleza, o instalaciones, o performance, o las propuestas que hayan podido ir surgiendo durante estos años... es un laboratorio estupendo”.⁶⁵⁰

Lo primero que cabe destacar aquí es la fecha, pues 1994 podría tomarse como hito fundacional, como punto de partida de esa explosión de convocatorias y otro tipo de

⁶⁴⁸ La información sobre qué es y cómo surge OMA la encontramos en “Entrevista a Juanvi Sánchez (colectivo OMA), 2 de abril de 2014” [Entrevista MUSAC]. En: <https://vimeo.com/94641736>, 27 de marzo de 2016, así como en la web propia del colectivo: www.omacolectivo.com, 27 de marzo de 2016 y en el catálogo *OMA. Encuentro. Arte – Otros medios* (2001): Salamanca, [Caja Duero].

⁶⁴⁹ Originalmente se bautizaron bajo el nombre de *Sequentia* y luego pasaron a llamarse OMA. “Ese mismo grupo es ahora el colectivo OMA, que lleva desde 1994, con un nombre u otro”. En: Entrevista a Juanvi Sánchez, coordinador de OMA y miembro de A Mano Cultura, 19 de mayo de 2015, en Salamanca. Entrevista oral transcrita.

⁶⁵⁰ “Entrevista a Juanvi Sánchez (colectivo OMA), 2 de abril de 2014” [Entrevista MUSAC]...

encuentros de arte en el campo en España ya que, aunque existan algunos casos previos,⁶⁵¹ es en la década de los noventa cuando este tipo de experiencias se han generalizado y en 1994 cuando Richard Long realizó *A Circle in Huesca*, con caminata incluida, dentro de la iniciativa de la Diputación de Huesca *Arte y Naturaleza*, un proyecto que ha ejercido de referente en nuestro país, tanto en lo que respecta a las intervenciones artísticas como a la investigación y publicaciones en torno a cuestiones como el arte público, el paisaje, etc.

Precisamente OMA nace en 1994 y pervive hasta la actualidad. Sin embargo, OMA no nace en el campo, sino principalmente en el contexto urbano y el estudio de Sánchez, pero sí que es ejemplo de la tendencia existente hacia el afuera, el ir más allá de los límites de lo urbano, del expandirse al campo. Los encuentros anuales comenzaron gravitando en torno a la casa, aunque la propuesta de Ana Lila Garda, una instalación realizada con globos y otros elementos festivos titulada *Fiesta de difuntos*, pedía ya salir, expandirse. En los años siguientes algunos artistas – o amigos creadores – traspasan los límites de lo urbano en búsqueda de materiales, texturas⁶⁵² hasta que Carlos Beltrán realiza por fin, en 1998, de nuevo una obra en el exterior, una instalación que creaba un itinerario con velas, eso sí, una entre una decena. De este encuentro de amigos, de arte y afectos, es interesante para esta investigación su tendencia a expandirse hacia el exterior, ver cómo va saliendo fuera, y eso no ocurre tanto en sus inicios, sino que es en 1999 cuando dos obras de dos⁶⁵³ –pocas en esta ocasión– tienen lugar en el espacio extraurbano, y tres entre varias en los dos años siguientes.⁶⁵⁴ Es en el 2002 cuando prácticamente la totalidad de las creaciones artísticas se sitúan en el entorno no urbanizado⁶⁵⁵, y esa es la tendencia hasta hoy. Tendencia clara en este encuentro (y en absoluto siendo un caso aislado),⁶⁵⁶ ya que ha terminado por expandirse al campo por completo con la creación en el año 2005 del proyecto “Espacio El Collao”:

⁶⁵¹ En España la referencia más temprana serían los simposios de escultura al aire libre que tuvieron lugar desde 1975 y durante años en el valle de Hecho por iniciativa del escultor Pedro Tramullas.

⁶⁵² En 1995 Isabel Sastre recoge las huellas cartográficas de un alcornoque para su exposición y en 1996 Alfredo Omaña recolecta elementos en el olivar para su obra.

⁶⁵³ La acción *Sueños encendidos* de Juanvi Sánchez y la instalación *Tumbas* de Ramón Martín.

⁶⁵⁴ En el 2000: *Deshojando cronopios* de Miguel Poza y Chon Muñoz, *Lanart* de Fernando Méndez Alcalde y *Tótems* de Ramón Martín. Y en el 2001: la acción *S/T* de Juanvi Sánchez y Fernando Méndez, otra acción de Juárez & Palmero titulada *A><P-Extensión* y la instalación *Real es edad* de Ramón Martín.

⁶⁵⁵ Todas excepto un cuentacuentos tuvieron lugar fuera de la localidad.

⁶⁵⁶ Jesús-Pedro Lorente, hablando del caso de Hecho, recuérdese cómo comentaba que: “Esta “museografía” centripeta, que partiendo del centro urbano conduce a la periferia, combinando la agrupación de piezas en algunos puntos y el desperdigamiento en otros, reaparecería en tantos museos creados por iniciativas de base, fundados por colectivos de artistas”. En: Lorente, Jesús-Pedro (2002): p. 180.

En este año los miembros de OMA se proponen singularizar una zona concreta de Herguijuela llamada El Collao Arte y Naturaleza, para facilitar el visionado de las obras a los visitantes y generar un espacio de creación y referencia.

Desde ese momento la mayoría de las obras de Land art que se generan en los encuentros se hacen en este espacio, una tierra de cultivo que no está en producción, con olivos y cerezos.

Una hectárea de terreno para llenarlo de propuestas artísticas en la mayoría de los casos, de carácter efímero.⁶⁵⁷

¿Qué es entonces OMA? Unos encuentros anuales de artistas, especialmente amigos, que se juntan, crean, comparten...⁶⁵⁸ y que progresivamente irán expandiéndose hacia el exterior hasta trabajar, desde el 2005, principalmente en el espacio El Collao, que no será sino una manera de establecer un lugar en el que exhibir durante unos días las obras y facilitar así su localización y contemplación.⁶⁵⁹

[OMA] Es en ese local, mi taller. Y luego también en el exterior. Al principio hacíamos las piezas, hasta más o menos el 2004, donde queríamos: en el exterior, el pueblo, el cementerio... pero es verdad que eso impedía que la gente las viera. Entonces decidimos probar con el tema de El Collao. Son obras efímeras, de un año para otro el espacio está disponible. Allí es más fácil para que la gente lo vea.⁶⁶⁰

Crean así un espacio a modo de galería, pero de carácter temporal e informal, en un ambiente desenfadado en el que se comparte y se experimenta con otros artistas y compañeros de viaje. Optar por transformar los encuentros en el proyecto El Collao, es decir, sacar las obras definitiva y “oficialmente” al exterior respondía a una voluntad, por tanto, de que fueran expuestas y fáciles de localizar y contemplar. Hay una lectura del espacio que responde a un interés de exhibición de las obras, una motivación intrartística. Por otro lado, hablar de *land art* sirve en este contexto para acuñar un término reconocible al encuentro y que otorga cierto *caché*, justificado por la exposición en el campo, el uso predominante de elementos del lugar, la frecuente aparición de temas que estarían en relación con la tan de moda “naturaleza”, la apelación a lo efímero... pero que nada tiene que ver con ese *land art* que deja surgir a la tierra, lo inhabitable.⁶⁶¹

⁶⁵⁷ www.omacolectivo.com, 27 de marzo de 2016.

⁶⁵⁸ Los nombres que más se repiten, al menos en las intervenciones en el campo, son: Juanvi Sánchez, Juárez & Palmero (juntos o por separado), Manu Pérez de Arrilucea, Miguel Poza, Alfredo Omaña, Ramón Martín, Carlos Beltrán, Fernando Méndez Alcalde.

⁶⁵⁹ En los encuentros, además de las obras en El Collao se realizan algunas actividades más como talleres con niños o proyección de películas, tal y como se ve en el cartel del XX Encuentro (2013).

⁶⁶⁰ Entrevista a Juanvi Sánchez...

⁶⁶¹ Félix Duque dice sobre el *land art* que succiona espacio, crea un vacío, no abre lugares para la vida humana, sino que libera a la tierra de posesión. Pero no es que deje hablar a la tierra, pues el *land art* no es romántico, la tierra no habla, simplemente la deja surgir como el espacio inhabitable que es. Se produce así

En definitiva, OMA nació buscando una comunicación diferente entre el público y el artista, promoviendo el intercambio creativo, la participación, el compartir, la creación y la experimentación fuera de lo normativo.⁶⁶² Un grupo de amigos que se desplazan hasta el mundo rural y durante casi una semana comparten y crean fuera de la rigidez y de la norma. Progresivamente irán conquistando el espacio más allá del estudio y del casco urbano hasta que decidan instalarse en El Collao⁶⁶³: espacio que se entiende como disponible, que se ocupa para mostrar obras, para exponer creaciones efímeras en un contexto informal, pero pensado como la posibilidad de “generar un espacio de creación y referencia”, un lugar para “llenarlo de propuestas artísticas en la mayoría de los casos, de carácter efímero”.⁶⁶⁴



El Collao, Herguijuela de la Sierra (Salamanca)



Camino del Agua
Sierra de Francia (Salamanca)

3.4.2.1.2. Caminos de Arte en la Naturaleza

Son cuatro las rutas artísticas creadas por iniciativa de la Diputación de Salamanca y comisariadas y coordinadas por A Mano Cultura. Realizados entre los años 2008 y 2013

una ruptura con la utilización política del espacio, ramificándose la tierra en el vacío, no en el espacio (pues el espacio es lo que se abre para la vida). La tierra, es tierra, inhabitable, mientras que para la vida hace falta imposición, comprensión y colaboración, manejo: la tierra es lo inhabitable. En: Duque, Félix (2001): pp. 140-146.

⁶⁶² Méndez, Fernando (2001): “Texto para la exposición del V Encuentro. 1998”, en OMA. *Encuentro. Arte-Otros medios...* pp. 3 y 4.

⁶⁶³ Y no solo en El Collao desde 2005, sino que su primer proyecto en 1998 consiste en la exposición 5º *Encuentro* en una casa, en el 2001 participan en la *Muestra de Arte Alternativo de Gijón* y al año siguiente el Consorcio Salamanca 2002 financia su proyecto en el marco de Salamanca 2002, Ciudad Europea de la Cultura, que se tituló *De Naturaleza Urbana* y que consistió en la realización de nueve instalaciones en el espacio urbano de la ciudad. A esto les siguen El Collao, que aquí nos ocupa, y su vinculación con los *Caminos de Arte en la Naturaleza* que más adelante abordaremos.

⁶⁶⁴ www.omacolectivo.com, 27 de marzo de 2016. Sobre la cuestión de lo efímero sabemos que entre una convocatoria a la siguiente el espacio está de nuevo disponible y que, en general, el 90% de las obras de OMA han desaparecido. En: Entrevista a Juanvi Sánchez...

en la Sierra de Francia, estos *Caminos de Arte en la Naturaleza* se piensan como una propuesta de turismo activo para la zona.⁶⁶⁵

No puede pasar desapercibida la relación entre OMA y estos caminos, no solo por su situación geográfica, sino por el puente que tiende la figura de Juanvi Sánchez entre ambas iniciativas. A Mano Cultura es una empresa de gestión cultural⁶⁶⁶ en la que trabaja Juanvi Sánchez, que será una persona clave en la elaboración de este proyecto. Como dice Sánchez “quien promueve lo primero [OMA] y coordina lo segundo [*Caminos de Arte en la Naturaleza*], es la misma persona”, eso sí, como él mismo señala, “son proyectos diferentes”.⁶⁶⁷

En segundo lugar también es de suma relevancia, así como clarificadora, la definición de dichos caminos por la empresa gestora, pues nos adentra en cuestiones que resultan de gran interés: “red de senderos turísticos que ponen el acento en la revalorización de los parajes naturales convertidos en espacios museísticos”⁶⁶⁸ Y no es baladí, en este sentido, que se ubiquen en el Parque natural de Las Batuecas-Sierra de Francia y que, al mismo tiempo, unan cinco municipios declarados conjuntos históricos (La Alberca, Miranda del Castañar, Sequeros, San Martín del Castañar, Mogarraz) que, desde el 2016, ascienden hasta seis con la inclusión en tal categoría de Villanueva del Conde.⁶⁶⁹ La combinación del parque natural, el patrimonio histórico y el arte contemporáneos parece perfecta cuando lo que se pretende es diversificar e innovar en la oferta turística de la Sierra.⁶⁷⁰ El

⁶⁶⁵ Sobre estos caminos encontramos la información principal, además de en los cuatro catálogos que la Diputación de Salamanca ha publicado, en la página web de quienes los han coordinado: <http://www.amanocultura.com/>, 27 de marzo de 2016, así como en la web turística oficial de la Diputación de Salamanca: <http://www.salamancaemocion.es/emocionate/practica/senderismo/arte/>, 27 de marzo de 2016 y en el catálogo de *Buenas Prácticas en Turismo Rural* publicado probablemente en 2014 o 2015 por el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medioambiente (MAGRAMA) y que puede consultarse online en: http://www.magrama.gob.es/imagenes/es/Manual_BBPP_turismorural_tcm7-361341.pdf, 30 de marzo de 2016.

⁶⁶⁶ Para más información consultar: <http://www.amanocultura.com/>, 27 de marzo de 2016.

⁶⁶⁷ Entrevista a Juanvi Sánchez...

⁶⁶⁸ <http://www.amanocultura.com/>, 27 de marzo de 2016.

⁶⁶⁹ “Acuerdo 10/2016, de 11 de febrero, de la Junta de Castilla y León, por el que se declara Villanueva del Conde (Salamanca), bien de interés cultural con categoría de conjunto histórico” (2016): *BOE*, 59, Sec. III, 9 de marzo de 2016. En: https://www.boe.es/boe/dias/2016/03/09/indice_departamentos.php?d=59&e=COMUNIDAD+DE+CASTILLA+Y+LE%D3N, 22 de abril de 2016. También forman parte de los *Caminos de Arte en la Naturaleza* las localidades de Monforte de la Sierra y Las Casas del Conde.

⁶⁷⁰ En estos términos habla el Presidente de la Diputación de Salamanca Francisco Javier Iglesias García al referirse a los caminos en la “Presentación” del catálogo: *Camino de las raíces. Un camino circular de arte y naturaleza por el territorio de La Alberca* (2012): Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca, p. 5.

turismo es, en este caso, el eje vertebrador de los caminos, es su motivación, y su lectura y uso del territorio pasan por el uso especulativo del mismo.

El éxito de los *Caminos de Arte en la Naturaleza* se plasma en un documento titulado *Buenas Prácticas en Turismo Rural*⁶⁷¹ publicado por el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medioambiente, que destaca esta iniciativa como una de las siete mejores propuestas de turismo rural de los últimos años en España. En dicho documento se han seleccionado las iniciativas teniendo en cuenta aspectos como la innovación, la sostenibilidad, la transferibilidad, la eficiencia y la durabilidad, un impacto demostrable y un proceso de planificación, y, dentro de estos parámetros, los *Caminos* han sido premiados por promover el conocimiento, el respeto y el disfrute del patrimonio y la biodiversidad, dinamizar el territorio e “incorporar al mercado un producto turístico diferenciado, innovador y sostenible, que busca la calidad de la experiencia del visitante” y, como no es de extrañar, se hace mención a la suma de Reserva de la Biosfera más Conjuntos Históricos más arte contemporáneo.⁶⁷²

A todo ello se añade la constatación del éxito de los *Caminos* al conseguir aumentar el turismo en la zona habiendo contabilizado a más de 120.000 turistas recorriendo alguno de los caminos desde el verano de 2009.⁶⁷³ Un éxito arropado por varias campañas de dinamización y que “ha situado algunas localidades en el mapa turístico y ha aportado una visión diferenciada de la comarca. Ha respetado y enfatizado los distintos recursos locales”: ha trabajado con empresas locales, ha recuperado caminos antiguos y espacios degradados y ha consolidado la Ermita de San Marcos por seguridad, según se nos indica, ya que la ruta pasa por allí.⁶⁷⁴

En este sentido, la relación y repercusión económica de ambas iniciativas en relación con el lugar es bien distinta. En el caso de OMA el espacio se lee como lugar para la creación, en el que compartir y exponer temporalmente, y la relación con las personas del lugar, siendo una población que no llega a los 200 habitantes y un grupo de artistas que acude al mismo lugar desde hace ya más de veinte años, es más estrecha, cercana: “el 90% de la gente del pueblo son ya amigos de los artistas, hay relación de respeto, se conocen...

⁶⁷¹ *Buenas Prácticas en Turismo Rural* [s.f.].

⁶⁷² *Buenas Prácticas en Turismo Rural* [s.f.]: pp. 18 y 19.

⁶⁷³ *Buenas Prácticas en Turismo Rural* [s.f.]: p. 20.

⁶⁷⁴ *Buenas Prácticas en Turismo Rural* [s.f.]: pp. 18 y 19. Entre las campañas de dinamización se señala “Hazte amigo de los Caminos” en la que los establecimientos turísticos adheridos ofrecían un descuento del 10% y otros premios a los senderistas a través del carné “Amigo de los Caminos”.

es diferente a si viene alguien y te impone algo” y, en lo económico, la repercusión es casi anecdótica para el lugar: la comida de los artistas durante 5 o 6 días, quizás la venta de algún producto de la zona...⁶⁷⁵ Las motivaciones, lecturas y usos del territorio que pivotan en torno a los *Caminos* son otros, pues “ya no son algo anecdótico o familiar, con institución implicada, son algo contable, muchos de nosotros ahí: muchos visitantes, cambio en economía de la zona en un momento dado, con otro tipo de respuestas de la zona”⁶⁷⁶. Y así lo constata el documento de *Buenas Prácticas en Turismo Rural* y, en este mismo sentido, su coordinador nos contaba cómo aumentaba el turismo en la zona y cómo crecía la economía, aspecto que debe de entenderse dentro de una preocupación, local al tiempo que global, de despoblación del medio rural, de recurso potencial no aprovechado en otros casos, o de la combinación de ambos. De hecho, en la explicación que desde A Mano Cultura se da al respecto se comenta que “son zonas en las que la población ha ido disminuyendo de forma salvaje. O inventamos algo para que la gente que queda pueda mantenerse o... Desde la cultura hay que hacer algo”.⁶⁷⁷

El primer camino data de 2008, el *Camino del Agua*, que nació por iniciativa de la Diputación de Salamanca, institución que, con el propósito de dinamizar la zona, se puso en contacto con A Mano Cultura:

Nos llaman a A Mano Cultura, que es una empresa de gestión cultural en la que yo trabajo. Yo les planteo hacer algo relacionado con el arte, porque por aquí es todo bastante casoso... todo tiene que oler a piedra dorada. Hicimos un proyecto y lo aceptaron, no sin recelos. Había cierto miedo por ser una experiencia piloto, la reacción de la gente de los pueblos... Pero ven que llega gente de Madrid, que empiezan a tener entre 5 y 6 veces más de turistas al año... así que están encantados. Además, el tipo de gente que viene normalmente es respetuosa.

De ahí surge la idea de que los cinco pueblos que son monumento histórico-artístico en la zona tengan cada uno un camino. Hay cuatro porque dos se unen en el mismo camino: Mogarraz, La Alberca, Miranda del Castañar, Sequeros y San Martín del Castañar.⁶⁷⁸

En este camino, que pasa por Mogarraz y Monforte, encontramos seis obras de los artistas Miguel Poza, Juárez & Palmero junto con Juanvi Sánchez, Manuel Pérez de Arrilucea,

⁶⁷⁵ Entrevista a Juanvi Sánchez...

⁶⁷⁶ “Entrevista a Juanvi Sánchez (colectivo OMA), 2 de abril de 2014” [Entrevista MUSAC]...

⁶⁷⁷ Entrevista a Juanvi Sánchez...

⁶⁷⁸ Entrevista a Juanvi Sánchez...

Alfredo Sánchez,⁶⁷⁹ Florencio Maíllo, Virginia Calvo, de los cuales, los cinco primeros han participado con regularidad en OMA.



Vistas del entorno del Camino de las Raíces

A esta primera iniciativa le siguió el *Camino de las Raíces* (2010), que va y vuelve a La Alberca, municipio declarado conjunto histórico en 1940,⁶⁸⁰ con obra de Carlos Beltrán, Fernando Méndez, Fernando Casás, Lucía Loren, Iraida Cano y Begoña Pérez, los dos primeros habituales de OMA y, en sentido inverso a lo que es más frecuente, se sitúa el caso Begoña Pérez, que participó en OMA, tras su experiencia en este camino, un año más tarde.

En el *Camino Asentadero – Bosque de los Espejos* (2011) participaron Jesús Palmero, Manuel Pérez de Arrilucea y Luque López (Juanvi Sánchez y Pedro Vez) y Pablo Amargo.⁶⁸¹ De nuevo, los dos primeros son artistas habituales en OMA, así como lo es Juanvi Sánchez (aunque el tándem Luque López no aparecerá en los encuentros de Herguijuela hasta el año 2012). Este camino conecta tres localidades: Las Casas del Conde, San Martín del Castañar y Sequeros. Precisamente entre estas dos últimas poblaciones se creó ya en el año 2003 un camino similar y que se ha integrado en el camino actual. Se trata del *Asentadero de los Curas* y sabemos que en él permanecen obras de Francisco González, Frédéric Creusot, Yolanda Pérez y Vicen Hernández Castro.⁶⁸² Se trata de una ruta artística anterior sobre la que es importante dar alguna

⁶⁷⁹ A. Sánchez participó en OMA ese mismo año.

⁶⁸⁰ Así lo indica el Presidente de la Diputación de Salamanca en: *Camino de las raíces...* (2012): p. 5.

⁶⁸¹ También participó José Antonio Juárez con una obra en el municipio Las Casas del Conde.

⁶⁸² En el catálogo, José Luis Puerto señala que el camino actual integra en parte el Asentadero de los Curas, así como las tallas en árboles del artista popular Amador Hernández. En: Puerto, José Luis (2013): “Hebras de Paraíso”, en *Arte en la naturaleza. Asentadero-Bosque de los Espejos. Una ruta circular entre Sequeros, Las Casas del Conde y San Martín del Castañar*, Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca, p. 28.

información⁶⁸³: el camino se crea, en torno al libro *El peregrino curioso y grandezas de España*, escrito por Bartolomé de Villalba y España en 1577, por la Red Arrayán de Cultura, Artesanía y Medio Ambiente⁶⁸⁴ “con la colaboración del Programa Convenio con organismos de la Dirección General de Empleo y Formación de la Junta de Castilla y León, con participación del Fondo Social Europeo”.⁶⁸⁵ Se puso en valor la ruta, se crearon actividades en torno a la misma, promoviendo el arte, la educación ambiental y el turismo cultural, según puede leerse en la PNL 1082-I. El éxito de la ruta, aunque más breve que las posteriores, también fue destacable, valorándola, por supuesto, desde el ángulo en que ésta se pensó, que coincide con el de las posteriores:

El objetivo fundamental que se persiguió con su recuperación fue el aprovechamiento de los recursos naturales de la zona para que actuara como dinamizador turístico y cultural. Se recuperó y potenció como escenario de creaciones artísticas y culturales, convirtiéndose en una escuela viva para numerosos alumnos salmantinos, creándose, además de los doce escenarios, doce símbolos y doce historias para conjugar arte y naturaleza. Se organizaron visitas guiadas y diferentes actividades diurnas y nocturnas en torno a la Ruta del Asentadero.⁶⁸⁶

Así mismo, más adelante se señalan como objetivos principales de dicho camino: la recuperación de espacios y caminos tradicionales, el fomento de la artesanía del lugar, potenciar la participación de la población local y “generar un recurso turístico, cultural y ambiental como un factor de promoción comarcal”.⁶⁸⁷ En definitiva, lo que en este documento se propone es la recuperación y fomento de la ruta, que estaba abandonada, para que “recupere su funcionalidad y pueda presentar el atractivo turístico de antaño, que actúe como impulsor cultural, económico y social en la Sierra de Francia”.⁶⁸⁸

⁶⁸³ Dicha información se basa en la “Proposición No de Ley, PNL 1082-I, presentada por los Procuradores Dña. Ana María Muñoz de la Peña González y D. José Miguel Sánchez Estévez, instando a la Junta de Castilla y León a que, en colaboración con los diferentes Ayuntamientos afectados, ayude a recuperar, promocionar y potenciar la Ruta del Asentadero de los Curas, publicada en el Boletín Oficial de las Cortes de Castilla y León, 291, de 13 de septiembre de 2006” (2007): en *Cortes de Castilla y León. Diario de Sesiones*, 581, 2 de marzo de 2007, pp. 12136-12139. En: <http://2004.ccy.l.es/SIRDOC/PDF/PUBLOFI/DS/COM/6L/DSCOM6L00581A.pdf>, 27 de marzo de 2016, así como en la “P.N.L. 1082-I. Proposición No de Ley presentada por los Procuradores Dña. Ana María Muñoz de la Peña González y D. José Miguel Sánchez Estévez, instando a la Junta de Castilla y León a que, en colaboración con los diferentes Ayuntamientos afectados, ayude a recuperar, promocionar y potenciar la Ruta del Asentadero de los Curas, para su tramitación ante la Comisión de Cultura y Turismo” (2006): en *Boletín Oficial de las Cortes de Castilla y León*, 291, 13 de septiembre de 2006, pp. 21154 y 21155. En: <http://sirdoc.ccy.l.es/POCCYL/Boletin.asp?Leg=6>, 17 de marzo de 2016.

⁶⁸⁴ Más información sobre la Red Arrayán en:

http://www.redarrayan.org/Red_Arrayan/Portada/Portada.html, 27 de marzo de 2016.

⁶⁸⁵ “Proposición No de Ley, PNL 1082-I...” (2007): p. 12137.

⁶⁸⁶ “Proposición No de Ley, PNL 1082-I...” (2007): p. 12137.

⁶⁸⁷ “Proposición No de Ley, PNL 1082-I...” (2007): p. 12137.

⁶⁸⁸ “Proposición No de Ley, PNL 1082-I...” (2007): p. 12137.

Finalmente, lo que parece es que, desde el ámbito institucional se optó, no por recuperar y mantener este camino que, como se ha visto, estaba ya en malas condiciones,⁶⁸⁹ sino en proponer la creación de uno nuevo, lo que nos conduce hasta el *Camino del Agua* y los otros tres que le siguieron, lo que nos lleva hasta el cuarto y último: el *Camino de los Prodigios*, realizado en el año 2013 uniendo Villanueva del Conde y Miranda del Castañar y en el que participaron, fuera del espacio urbano: Félix Curto, Alfredo Omaña y Marcos Rodríguez⁶⁹⁰, habiendo participado Omaña en encuentros previos de OMA.



Camino Asentadero-Bosque de los Espejos



Camino de los Prodigios

Todos ellos se articulan en torno a localidades del lugar, siempre siendo alguna de ellas conjunto histórico, en una tendencia hacia el afuera, pero en relación a la puesta en valor del patrimonio de los núcleos urbanos, ya que son caminos que transitan por el espacio extraurbano pero que tienen las poblaciones como puntos de referencia, sin desgajarse por completo de ellas. Así, por un lado el arte, por otro los conjuntos históricos y, finalmente, el campo circundante, en este caso un entorno que se ensalza en su calidad de paisaje cultural, vivido, manipulado, estructurado... un paisaje en vías de desaparición, un entorno que cada vez es menos sustento de una economía primaria para ser objeto de una terciaria, un entorno que se propone como museo de sí mismo, pues se muestra lo

⁶⁸⁹ La Asociación A Duas – así denominada en el Boletín Oficial de las Cortes de Castilla y León –, muy implicada en la dinamización del camino según la PNL 1082-I, fue según uno de sus miembros (a la que se refiere como Aduas), a quien primero les ofrecieron este proyecto pero, siendo que estaba dicha asociación ya en vías de desaparición, pasó a manos de A Mano Cultura. También señala que la Red Arrayán, como asociación satélite de Asam (Asociación salmantina de agricultura de montaña) “cuyos fines entre otros son dinamizar la Sierra de Francia y potenciar el turismo de la zona tuvo la brillante idea de enlazar los 5 pueblos conjunto-históricos con unos senderos temáticos donde el arte, la artesanía casarían con los lugares, las historias y las leyendas que en el camino se encuentran”. En: <http://sierra-de-francia.blogspot.com.es/2014/08/camino-del-agua.html>, 27 de marzo de 2016. En cualquier caso, no es de tanto interés para nosotros la autoría de la idea de conjunto, sino de quienes subvencionan los diferentes caminos y desde que visión del entorno. En este caso, las instituciones han estado siempre detrás de los caminos, aunque parece que tras ver las posibilidades que el primero abría, su implicación ha sido mucho mayor, ya que se habla de falta de apoyos en la primera tanto en el texto on-line como en la PNL 1082-I.

⁶⁹⁰ También Pablo S. Herrero ha participado en este camino, pero en su caso ha actuado sobre fachadas de las dos localidades que participan del camino.

que la vida fue allí mientras el bosque avanza y borra las huellas de la historia, como Florencio Maíllo declara cuando habla de su obra en el *Camino del Agua* y señala el avance del bosque con el abandono de los cultivos y la imagen de la comarca como un yacimiento arqueológico en el que hay indicios de arcaicas formas de vida que contrastan con las actuales.⁶⁹¹

La apuesta institucional por los *Caminos de Arte en la Naturaleza* se explica, principalmente, a través de una visión especulativa de la Sierra de Francia en relación a los modos de consumo urbano. En torno a la creación de los *Caminos* han tenido lugar acciones como la recuperación de dos escombreras en el caso del *Camino del Agua*⁶⁹², así como la limpieza de un basurero en torno a la obra *La Casa del árbol* de Luque López en el *Camino Asentadero – Bosque de los Espejos*⁶⁹³ o la consolidación de la Ermita de San Marcos en el *Camino de las Raíces*.⁶⁹⁴ Cuando J. Sánchez hablaba de sus inquietudes, ya veíamos cómo señalaba su interés por introducir el arte en un ambiente que llamaba “casposo”, pero el arte ejerce en este caso más un papel de medio que de fin cuando señala que, con los *Caminos* “contribuyes al crecimiento de la economía de la zona. Monforte ahora tiene bar: una familia más que come. El arte es comprometido, al menos cuando lo haces con dinero público”.⁶⁹⁵

En ese compromiso del arte con el lugar, el arte crea mercado, “revaloriza” el lugar para su consumo urbano, es parte del mercado. Por un lado, pasa a ser una de las patas de la tríada que se completa con el patrimonio histórico y el campo, consiguiendo ofrecer diversidad al consumidor, una oferta para todos los gustos que amplía el número de visitantes en el lugar. Por otro, es interesante observar cómo, tras los procesos de expansión del museo fuera de sus paredes, con las obras ubicadas en los parques y jardines de esculturas, y los museos trasladados fuera de las ciudades, como es el caso del *Storm*

⁶⁹¹ *Arte en la naturaleza. Camino del agua. Una ruta circular entre Mogarraz y Monforte en el Parque Natural Las Batuecas-Sierra de Francia* (2008): Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, p. 48.

⁶⁹² En el catálogo se indica que gracias al proyecto se pudieron “transformar dos escombreras en espacios públicos y singularizar un recorrido hermoso e interesante por sí mismo”. En: *Arte en la naturaleza. Camino del agua...* (2008): p. 25.

⁶⁹³ *Arte en la naturaleza. Asentadero-Bosque de los Espejos. Una ruta circular entre Sequeros, Las Casas del Conde y San Martín del Castañar* (2013): Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca, p. 51.

⁶⁹⁴ Desde A Mano Cultura se habla de “consolidación de la ermita de San Marcos, un edificio abandonado y saqueado que ahora se ha rescatado de la desidia”, mientras que en el documento de *Buenas Prácticas en Turismo Rural* se explica desde un mayor pragmatismo: “recuperación de espacios degradados, así como la consolidación de la ermita de San Marcos por pasar por allí la ruta, por seguridad”. Respectivamente en: <http://www.amanocultura.com/>, 29 de marzo de 2016 y en *Buenas Prácticas en Turismo Rural* [s.f.]: pp. 18 y 19.

⁶⁹⁵ Entrevista a Juanvi Sánchez...

*King Center*⁶⁹⁶, algunos artistas buscaron, no el salir fuera con ellos, sino escapar de los mismos. Es decir, no servía que el museo se ampliase o trasladase al campo, sino que algunos quisieron huir de los circuitos artísticos. El desplazamiento del arte en las décadas de los sesenta y setenta no fue una cuestión menor ni se explica exclusivamente en relación a cuestiones artísticas o estéticas, sino que respondía a un rechazo, una oposición a las políticas del momento: “El fervor anti-establishment en los años sesenta se centraba en la desmitificación y desmercantilización del arte, en la necesidad de un arte independiente (o “alternativo”) que no pudiera comprarse o venderse por el ávido sector que poseía todo lo que explotaba el mundo y promovía la guerra de Vietnam”.⁶⁹⁷ Sin embargo, de las ilusiones de esa huida como ruptura con el sistema quedó rápidamente muy poco, ya que tres años más tarde la propia Lippard ya dejaba constancia del retorno de los artistas al mercado del arte: “parecía, por tanto, que esos artistas quedarían liberados a la fuerza de la tiranía del *status* de la mercancía y la orientación al mercado. Tres años más tarde, los principales artistas conceptuales están vendiendo obras por sumas sustanciosas aquí y en Europa; están representados (y, lo que es más inesperado, expuestos) por las galerías más prestigiosas del mundo del arte”.⁶⁹⁸ Un arte que nace para hablar de los límites, que quiere escapar del establishment cultural, que no quiere relacionarse con la mercantilización del arte y el capitalismo, pero que rápidamente aparece expuesto en salas entrando a formar parte del juego. Esta dinámica se hace evidente para Lippard en los años setenta, pero se extiende aún más en el tiempo. Miwon Kwon, quien señala que la transformación, el desplazamientos del arte realizado en los años 60 y 70 no fue tanto por imperativos estéticos sino por la presión de la cultura del museo y del mercado del arte, destacaba a principios de los 2000 que en los últimos años habían reaparecido en numerosas exposiciones de renombre obras específicas de hace tiempo que han sido recolocadas o refabricadas, así que estas obras realizadas en principio de forma expresa para una localización exterior huyendo del mercado y los museos, pasaban así a formar parte del universo institucional y del mercado del arte.⁶⁹⁹ Pero dentro de estas dinámicas, lo que se detecta en nuestro caso de estudio es que también hay obras o mejor, proyectos que implican a varios artistas y obras, que en

⁶⁹⁶ Sobre la proliferación de parques y jardines de esculturas en el siglo XX ver: Lehane, Debra N. (2008): pp. 8- 13.

⁶⁹⁷ Lippard, Lucy R. (2004): p. 27.

⁶⁹⁸ Lippard, Lucy R. (2004): p. 369.

⁶⁹⁹ Kwon, Miwon (2002): p. 33. En relación a este proceso Kwon explica cómo los artistas no se resisten a la movilidad sino que intentan reinventar lo específico como práctica nómada (p. 43).

su vuelta al afuera trasladan el museo al exterior, ya no siendo ellas las desplazadas, sino quienes, dentro del proyecto, desplazan al o se desplazan con el museo. Aquí no cabe hablar de la presión de los museos y del mercado del arte, sino todo lo contrario, pues éstos se entienden y aprovechan como oportunidad, una oportunidad de mercado: la obra “vende” lugar y los *Caminos* museizan el territorio, tanto en el sentido de domesticación como en el de puesta en valor del mismo para el mercado (escenificación). Tanto la lógica del museo, patrimonializadora, como la de la galería, especulativa, están presentes en esta iniciativa.

Este movimiento inverso que se ha producido merece ser remarcado, pues esa huida fuera del museo se ha transformado en la expansión del museo más allá de sus límites. Ahora no se desplaza la obra fuera de la sala expositiva, sino que la segunda se expande más allá de los espacios arquitectónicos hasta alcanzar los espacios extraurbanos más insospechados. No se trata de un caso aislado, sino que se puede hablar de una tendencia, aquella que museiza el entorno, aquellos espacios no urbanizados. En el catálogo del *Camino del Agua* José Luis Puerto apuesta por definirlo como una propuesta de arte público o arte en naturaleza, incidiendo en que el término museo le parece no encajar,⁷⁰⁰ sin embargo, no podemos dejar de ver cómo se está utilizando y significando el lugar como espacio expositivo,⁷⁰¹ cómo se recupera y reafirma una vertebración del territorio para ubicar en los caminos resultantes obras de arte contemporáneo que, según los casos y en diferentes modos, establecerán determinados tipos de relaciones con el lugar. La distribución de las obras por el campo, un paisaje cultural, esculpido por el ser humano, recuerda también el espíritu pastoril y el factor sorpresa que desplegaba en el jardín pintoresco inglés.⁷⁰²

⁷⁰⁰ Puerto, José Luis (2008): “Un arte nuevo en un itinerario paradisiaco”, en *Arte en la naturaleza. Camino del agua...* p. 11.

⁷⁰¹ Incluso si atendemos a los requisitos que solicita J. P. Lorente para definir un conjunto de obras como museo al aire libre nos reafirmaremos en lo dicho: “una muestra de arte en el espacio público puede ser considerada museo, con tal de que sea una colección permanente cuyos visitantes reciban apropiada información” y, por tal, se refiere a cartelas, paneles explicativos, folletos o catálogos, actividades pedagógicas, etc. En: Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 72.

⁷⁰² Abel H. Pozuelo habla en relación a los Caminos de conceptos como lo pintoresco o lo pastoril, así como del paisaje del lugar que nos remite al concepto de jardín o parque. Sin embargo, sitúa las obras, no próximas al *land art* pero tampoco alejadas del mismo, considerándolas como parte del lugar y no objetos llevados hasta allí, cuestión que no compartimos en tanto que significan el lugar como espacio de exposición, como una galería al aire libre, que al tiempo, espectaculariza el lugar. Eso no excluye que en las obras podamos encontrar discursos vinculados directamente con el lugar o que las obras se vean afectadas por el mismo, como es, por otro lado, inevitable. Pozuelo, Abel H. (2014): “Buscando Arcadia. Lo pintoresco en el arte del camino y el paisaje”, en *Arte en la naturaleza. Camino de los Prodigios*, Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca, pp. 12-15.

Las obras de estos *Caminos* están dentro del mercado, pero no tanto en referencia a que participen en un proyecto institucional con presupuesto para el proyecto, sino porque a través de su presencia se “vende” un lugar, se promueve el consumo del mismo. Cuando se ve, tanto en estos cuatro caminos como en otras iniciativas similares, que el arte se expande fuera del espacio museístico, no es porque de nuevo el artista huya del sistema, sino porque traslada sus lógicas más allá de los límites del museo, ni trasladando a éste ni huyendo del mismo, sino museizando el territorio. Así pues, en las dinámicas de huida y retorno al espacio expositivo, al final no queda tanto de lo que se hace fuera de lo normativo, sino que lo que se producen son formas de absorción de lo que “sale” a las formas de mercado. Lippard señalaba cómo los artistas volvieron rápidamente a vender la documentación de su obra en las galerías y museos, poniendo de nuevo su trabajo en el circuito de las mercancías, ahora, sin embargo, no es la obra ni su documentación las que retornan, no son ellas las que se venden, sino que con ellas se “vende” el territorio, es decir, se museiza y, así, mercantiliza, en este caso, la Sierra de Francia.

Al mencionar las obras de arte que allí participan están latentes conceptos que nunca deben de faltar para que sean acuñadas de críticas, comprometidas... y de moda. Por ello, no falta la alusión a lo específico ni a la relación del arte con la naturaleza, aunque su significado se haya ido diluyendo, desvaneciendo y, en lo que aquí nos interesa, haya sido absorbido por el mercado perdiendo su carga de protesta contra el sistema y, en su lugar, participe del mismo, formando parte de su engranaje.⁷⁰³ Y, al mismo tiempo, aunque el arte específico se sigue tomando como seguro de originalidad y autenticidad, estas cualidades están siendo recolocadas desde la obra de arte al lugar de su presentación, pasando así el arte a ser un medio para promover un lugar como único⁷⁰⁴: se genera así el universo de lo singular.

¿Pero qué hay de singular en este entorno? “A dos recursos turísticos potentes, como son un parque natural declarado Reserva de la Biosfera y un patrimonio histórico y etnográfico diferenciado -los Conjuntos Históricos de la Sierra de Francia-, se les ha

⁷⁰³ Kwon comienza su libro señalando que el mal uso y poco específico del término *site specific* es otro ejemplo de cómo las prácticas de arte vanguardistas, comprometidas social y políticamente, siempre han sido luego domesticadas por su asimilación en la cultura dominante, por lo que la eficacia estética y política del *site specific* se ha transformado en insignificante e inocua, tanto por haber sido un concepto debilitado y redireccionado por las fuerzas de las instituciones y del mercado como, en parte, por las limitaciones conceptuales de los modelos existentes del propio concepto, por eso han aparecido formulaciones alternativas, más complejas y fluidas para la relación con el lugar. En: Kwon, Miwon (2002): pp. 1 y 2.

⁷⁰⁴ Kwon, Miwon (2002): pp. 54 y 55.

unido ahora la posibilidad de contemplar formas de expresión artística contemporáneas”.⁷⁰⁵ Por tanto, como ya se ha señalado, se produce una atractiva y diversificada oferta turística dentro de un modelo de consumo urbano. El arte contemporáneo, que se supone comprometido y específico, otorga distinción y un atractivo cultural especial al lugar. El patrimonio histórico y etnográfico se potencia en la web de la Diputación con imágenes-postal de las localidades, ensalzando una imagen detenida en el tiempo, junto con fotografías del oriundo representando la tradición, lo folclórico,⁷⁰⁶ donde creemos reconocer al “otro”, al mundo rural, la raíz que se hunde en la tierra. Díaz Viana comenta cómo los pueblos, erróneamente considerados como tradicionales, es decir, “museables”, se han dejado como parques temáticos y, a los que allí viven, con la última reforma de la administración local parece que quieren obligarles a trasladarse definitivamente fuera del ámbito rural, ya que las cosas se les ponen difíciles. En su opinión, las personas que permanecen en estos parques, que son prácticamente concebidos como museos, parece que deban de disfrazarse de rústicos para el turismo o,⁷⁰⁷ dándole un giro más a esta cuestión como hace MacCannell, el hacer de rústico no se da tanto por imposición, sino en una relación de intereses entre ambas partes, una construcción cooperativa de la posmodernidad por ambos, el turista y el que hace de primitivo.⁷⁰⁸ Nos hallamos ante el fenómeno de la escenificación, un mundo entendido como (auto)representación, que tiende a fosilizarse y, en el proceso, a fosilizar o expulsar a quienes antes lo habitaban. Finalmente, no podía faltar la naturaleza. En este caso se combina un parque natural con un paisaje cultural. Es decir, nos encontramos por un lado ante un espacio protegido, una naturaleza delimitada y museizada que se presenta “como la “buena obra” de la civilización industrial, al tiempo que reafirma con discreción el poder de esta civilización para escenificar, controlar la naturaleza”.⁷⁰⁹ Una naturaleza

⁷⁰⁵ *Buenas Prácticas en Turismo Rural* [s.f.]: p. 19. Además de ser Reserva de la Biosfera, el parque natural ha sido incluido en la Carta Europea de Turismo Sostenible. En:

<http://www.salamancaemocion.es/emocionate/pasea/parques/batuecas/index.html>, 29 de marzo de 2016.

⁷⁰⁶ No podemos dejar de citar aquí a MacCannell cuando señala en el capítulo “El canibalismo en la actualidad” que las relaciones entre el turista y el primitivo se hayan insertas en un modelo comercial estereotipado. Existe entre ambos un deseo de negar la relación beneficio-explotación y, por lo tanto, una complicidad mutua. Se trata de un salvajismo representado o como espectáculo, en el que la industria del entretenimiento tematiza y comercializa la “naturaleza” (Yosemite, como ejemplo) y luego a los salvajes. En: MacCannell, Dean (2007): pp. 27-80.

⁷⁰⁷ Díaz Viana, Luis (2015): “Mirando desde lo rural el escenario de la contemporaneidad: recursos para una crisis”, en *IX Curso de Cultura Contemporánea; Sostener la vida; Alianzas, experiencias y aprendizajes desde lo rural*, octubre/diciembre 2015, MUSAC, 4 de noviembre de 2015. En: <https://vimeo.com/145134010>, 20 de febrero de 2016.

⁷⁰⁸ MacCannell, Dean (2007): p. 46.

⁷⁰⁹ MacCannell, Dean (2007): pp. 123-126.

controlada y, por supuesto, museizada; y no es, como bien dice Clara Muñoz, que la declaración de espacios naturales protegidos no sea posiblemente algo necesario, pero sí que puede suponer la transformación del lugar en mero escenario para el consumo turístico.⁷¹⁰ Lo natural es hoy un producto de mercado más y, en ese contexto, el turismo rural está experimentando un auge anteriormente desconocido y una alternativa al turismo masificado de “sol y playa”.⁷¹¹ En el caso de la Sierra de Francia la apelación a la naturaleza no se hace aludiendo a lo prístino o lo salvaje, sino a su paisaje cultural, la simbiosis espléndida, nos dice la presidenta de la Diputación, existente entre ser humano y naturaleza, el quehacer humano que ha formado y forma parte del equilibrio ecológico del lugar.⁷¹² Se crea así una imagen bucólica, de ensueño, de lo que fue la Sierra, de un paisaje agrario que, según Félix Duque, “tiene un regusto a paraíso perdido, ahora recuperado para todos por la sociedad del consumo y puesto al servicio del turismo de masas (...) ¿Qué se vende allí? Se vende nostalgia, endulzada por el kitsch. Se vende origen (y a veces, origen nacional y diferencial)”.⁷¹³ En este punto se abre un interrogante en torno a qué caminos se transitarán cuando esa imagen del territorio, producto de un determinado uso, comience a dejar señales notables de su desaparición, un proceso que ya ha comenzado y que avanza progresivamente. Si la agricultura y el pastoreo continúan desapareciendo el entorno se irá modificando, la imagen del mismo que hoy es la que se utiliza para reclamar la atención del turista se desdibujará. Quizás se encuentre un equilibrio entre ambas actividades, quizás ser competitivo en el sector primario sea tan costoso que reine la despoblación, o quizás la economía del lugar se basará exclusivamente en el turismo pero, en ese caso ¿se crearán representaciones de lo que *fue*? Nos dirigimos, o quizás ya estemos inmersos, en la transformación de los lugares preservados en “parques temáticos”:

Sin embargo, la idea de los paraísos turísticos actuales se aproxima a la imagen sistematizada y artificial de estas tarjetas postales. En este sentido, cada vez son más frecuentes las propuestas de sustitución de los paisajes originales y la implantación de reconstrucciones adecuadas a las

⁷¹⁰ Muñoz, Clara (2004): p. 106.

⁷¹¹ La exaltación de la “naturaleza” no siempre ha tenido las consecuencias deseadas, por ejemplo, Clara Muñoz señala cómo a partir de las nuevas demandas ecológicas ha surgido también la promoción de espacios antes ajenos al consumo turístico en las islas Canarias, como en zonas rurales, la prácticas del senderismo por caminos reales ahora rehabilitados, jeeps, excursiones al fondo marino... Espacios antes al margen y que hoy se han convertido en una mercancía turística más. Muñoz, Clara (2004): pp. 107 y 108.

⁷¹² *Arte en la naturaleza. Camino del agua...* (2008): Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, p. 4.

⁷¹³ Duque, Félix (2008): *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*, Madrid, Ábada Editores (1ª ed. 2007), p. 12.

necesidades turísticas. Así, ciertos derroteros últimos del turismo en Canarias señalan esta nueva tendencia. Tal vez el caso más significativo sea el de la vuelta a la naturaleza, lo que ha propiciado, por ejemplo, el desarrollo de estrategias alternativas como el turismo rural o la creación de “reservas” donde se muestran especímenes de fauna y flora, en muchos casos foránea y, en consecuencia, desligada del entorno original.

Los paisajes naturales han pasado a convertirse de lugares preservados a “parques temáticos” organizados, que se visitan como una actividad de ocio programada y se transforman en productos turísticos explotados comercialmente.⁷¹⁴

En este momento hay dos situaciones dispares y llamativas que acontecen en el mundo rural, una tensión que oscila, en sus extremidades – por ello habrá que buscar otras posibles soluciones en los espacios que entre ellas se abren – entre la despoblación y el turismo. En este segundo caso el modelo conservacionista de la naturaleza, del campo y los paisajes, como señala Viana y acompañando al texto de Vega que acaba de ser leído, ha dejado a la gente como figuritas de Belén, presas en postales que administraciones mantienen para ser visitados.⁷¹⁵

Estas cuestiones nos llevan directamente a replantearnos el universo de lo singular del que partíamos, pues hay una clara aproximación, incluso confusión, entre el museo y el afuera, la tradición y lo moderno, lo viejo y lo nuevo, lo autóctono y lo representado... La diferencia, lo singular, lo “otro”, es lo que se presenta para vender el producto pero, en el proceso, la alteridad se hace mismidad: el mundo es ya como un museo, y lo “otro” dispone de todo lo necesario para sentirse y estar como en casa. Hay una dinámica generalizada y paradójica en el turismo: la búsqueda de lo auténtico y distinto que, al hacerse con ello, se transforma irremediamente en lo mismo de siempre. Nos encontramos ante un modelo de consumo urbano perfectamente elaborado en el que se nos ofrece la naturaleza y la tradición como espectáculos en un mundo que va camino de la autorepresentación y en el que el arte contemporáneo nos ofrece la posibilidad de pasear -¿existe algo más burgués?- por el campo recuperando caminos del ayer y abriendo alguno más. El arte ha colonizado el campo.

En todo este proceso, el entorno ha sido colonizado, algo nada nuevo en esta zona, algo nada nuevo en nuestra relación con el mundo. Hacer un lugar habitable implica talar y drenar, implica un violento (que Heidegger ignora y Duque remarca) hacer sitio, desembarazarse de lo hostil para la vida, pues “no hay ni ha habido jamás un espacio

⁷¹⁴ Vega, Carmelo (2004): pp. 52 y 53.

⁷¹⁵ Díaz Viana, Luis (2015).

“abierto” de antemano, sino que lo han abierto la espada y la llama, el hacha y el arado”.⁷¹⁶ Hacer mundo, ordenarlo, darle forma, trasladarse por él... La apertura de caminos es tan antigua como el propio caminar, primero para descubrir, después para organizar las labores, transportar o transmitir. En este sentido afirma Virilo que todo territorio existe desde siempre en relación a la tecnología del transporte o a la transmisión, los que “han colonizado, organizándolo, el cuerpo territorial”.⁷¹⁷ El campo de la Sierra de Francia está atravesado por caminos que lo organizan en relación a sus formas de vida tradicionales, caminos que se han ido abandonando en relación a la pérdida de población y a los cambios en las formas de vida. Su recuperación por parte de la iniciativa de los *Caminos de Arte en la Naturaleza* no está en relación al desplazamiento a un lugar para hacer algo – tal y como se desplazaría el pastor que desanimaba a Petrarca a subir a la cima del Ventoux – sino que están motivados por el atractivo turístico que para la zona suponen, reclamando no a sus antiguos usuarios, sino a caminantes por placer, a individuos que pasean.⁷¹⁸ En esta iniciativa, además de haberse recuperado espacios degradados, sobre todo se han abierto antiguos caminos, se han desarrollado proyectos de señalización y difusión de los espacios,⁷¹⁹ e incluso se han abierto nuevos recorridos.⁷²⁰

Un reaprovechamiento de antiguos caminos para, desde un proyecto artístico, recolonizar el territorio, reabrir sendas para crear un gran museo permanente al aire libre en el que el propio espacio es museizado y colonizado por el arte. La especulación y espectacularización con y del territorio es el eje que vertebra esta iniciativa, de la que las obras forman parte. Algunos insisten en apelar, de nuevo como reclamo, a la relación del arte y la naturaleza, e indican que el espacio es aquí señalado como algo que cuidar frente a la especulación: “Se ha decidido a salir de los estudios y de los museos para incardinarse y dialogar, no sólo con el espacio físico, sino también con aquél que el ser humano ha elaborado a lo largo de siglos de actividad laboral y humana, ya sea agrícola o

⁷¹⁶ Duque, Félix (2001): pp. 13 y 14.

⁷¹⁷ Virilo, Paul (1997): pp. 54 y 56.

⁷¹⁸ Wilhelm Riehl señalaba a mediados del siglo XIX el paseo burgués como ritual que fortalece el delicado sistema nervioso del habitante de la ciudad, lo que contrasta con la práctica del campesino, quien “no puede comprender por qué el habitante de la ciudad sale a pasear (en general lo hace únicamente para reanimar sus debilitados nervios). El campesino tiene al paseo por la mayor de las tonterías, dado que el trabajo mismo fortalece sus nervios”. En: Riehl, Wilhelm (1985): *La sociedad burguesa*, Barcelona, Península, p. 60-61. Citado en: Pla Vivas, Vicente (2010): *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*, Valencia, Universitat de València, p. 300.

⁷¹⁹ www.omacolectivo.com, 27 de marzo de 2016.

⁷²⁰ Sabemos que el Camino de las raíces transcurre por los caminos antiguos para ir a la Ermita de Majadas Viejas o a la Laguna de San Marcos y así como por nuevas sendas que se han abierto para unir las dos ermitas. En: *Camino de las raíces...* (2012): Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca, p. 33.

ganadera”⁷²¹ pero, si se mira desde otro ángulo, ¿no han llevado precisamente el museo fuera de sus paredes hasta hacer del propio campo un espacio museizado que se recorre para ver las obras de arte y “un espacio serrano, emblema de lo paradisiaco”⁷²²? Hablar de lo público en relación al binomio arte y naturaleza tampoco es extraño, otro concepto – como el de *site specific* – utilizado de forma indiscriminada, y que va perdiendo su sentido si es que en algún momento éste estuvo en un terreno diáfano, al sentirse progresista y comprometido en su manejo.⁷²³ Pero volviendo al ámbito de lo público, del territorio público, se continúa leyendo en el catálogo del *Camino del Agua* que éste “señala el espacio como algo que hay que proteger y respetar, frente a las agresiones, profanaciones, especulaciones y mercantilizaciones que sufre”.⁷²⁴ Resulta demasiado obvio que los caminos no responden exclusiva ni primordialmente a intereses y/o motivaciones artísticas. Desde el primer momento, tanto por quien propone y subvenciona como por quien coordina la iniciativa, se expresa la importancia de contribuir a la activación económica de la zona a partir del turismo, eso sí, se habla de turismo sostenible y propuestas respetuosas e integradas en el lugar, dejando de esta manera constancia de que se huye de la “agresión” y de la “profanación”. Esta cuestión ya es compleja en sí misma si se retoma la evidencia de la necesaria violencia que acompaña el habitar a la que anteriormente se ha hecho referencia, si se entiende que la relación con la tierra no ha sido otra que la de la constante profanación, si abrir caminos no es pensado en términos de poesía etérea, sino de intervención física en la tierra con huella duradera... Ahora bien, resulta evidente que no todas las agresiones irrumpen y se imponen del mismo modo, que unas dialogan con el pasado, el presente y el futuro, mientras que otras se muestran ajenas al lugar, a su pasado y futuro, a sus gentes, a la historia y a sus historias. A esto se suma el muy posible uso de lo sostenible como concepto también muy vendible de cara al turismo, buena prensa, posibles ayudas, etc. Y no porque lo sostenible carezca de un alto interés, sino porque quizás las instituciones no se preocupan siempre y con la misma laboriosidad de que esto se cumpla. En este sentido, puede leerse cómo un miembro de A Duas que trabajó en el *Asentadero de los Curas* y realizó una obra en el mismo, protestaba en el año 2014, es decir, cuando ya se habían realizado todos los caminos, de que se hablase de turismo sostenible por parte de los

⁷²¹ Puerto, José Luis (2008): p. 7.

⁷²² Puerto, José Luis (2008): p. 8.

⁷²³ Resulta de sumo interés el discurso construido en torno al concepto de lo público por Félix Duque en: Duque, Félix (2001).

⁷²⁴ Puerto, José Luis (2008): p. 7.

políticos mientras se seguían contaminando las aguas del Parque Natural y Reserva de la Biosfera ante la ausencia de depuradoras, de las que se ha venido hablando por lo menos durante veinte años y que por fin se han realizado pero que, al menos en 2014, seguían sin funcionar.⁷²⁵

Sin embargo, lo que resulta mucho más complicado de explicar es en qué sentido esta iniciativa es ajena a la especulación y mercantilización del lugar si, precisamente, toda su construcción se basa en ofrecer un producto de consumo al consumidor urbano. En este escenario el turista se encontrará con rutas organizadas, trazadas en el territorio, que están allí, a la espera de que sean transitadas. La movilidad está dirigida, el camino ya hecho, quedando así lejos la aventura, lo imprevisto, la sorpresa, sin espacio para el deseo y la deriva que un día los situacionistas reclamarían e investigarían dentro del espacio urbano,⁷²⁶ sino que, por el contrario, nos encontramos ante un espacio urbanizado, un espacio de confort, seguro, sin pérdida, con la ruta marcada sobre el mapa... Un camino por el campo museizado, mercantilizado y colonizado.

No son estas las únicas vías que se han recuperado en el conjunto del territorio español ya que, precisamente compartiendo la idea de ofrecer “naturaleza” – y siendo ésta algo que parece cada vez más ansiado por parte de aquellos que se sienten desgajados de algo así como el origen, que pretenden un regreso incierto, o una huida de los ritmos y estímulos de la ciudad, una búsqueda de placidez o aventura construida desde la distancia del lugar – como se estaba diciendo, los caminos nos están prometiendo algo muy reclamado en la actualidad con la intención de que esta llamada tenga una repercusión económica en el mundo rural. Así, dentro del Programa de Caminos Naturales, el Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente ha construido, desde el año 1993⁷²⁷, unos 9.200 kilómetros de caminos naturales que “permiten el acercamiento de la población al medio natural, promoviendo el conocimiento de la naturaleza y los paisajes, así como el desarrollo rural”. Y continúa:

⁷²⁵ <http://sierra-de-francia.blogspot.com.es/2014/10/asentadero-bosque-espejos.html>, 22 de abril de 2016.

⁷²⁶ Careri, Francesco (2013): *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili (1ª ed. 2002), pp. 73-96.

⁷²⁷ Fecha de verdadero interés en esta investigación, ya que la primera mitad de los años noventa es el momento que tomamos como punto de partida en la emergencia de convocatorias que propician las intervenciones artísticas fuera de los núcleos urbanos. Así, en 1993 comienzan los caminos naturales y, un año más tarde, se realizará la obra de Richard Long en el marco de lo que será el proyecto Arte y Naturaleza promovido por la Diputación Provincial de Huesca. De este modo vemos cómo, desde distintos lugares y proyectos, el reclamo del espacio extraurbano en España emergerá con fuerza en la década de los noventa.

Antiguas vías de ferrocarril, canales, caminos de sirga, vías pecuarias, sendas, e incluso antiguos caminos públicos vuelven a ser utilizados por una población que demanda cada día más el contacto con la naturaleza y disponer de espacios tranquilos en los que pueda ejercer actividades recreativas y deportivas alejadas del tráfico motorizado. Estas infraestructuras que tuvieron su papel histórico en el desarrollo económico, vuelven a recuperar su papel en el medio rural a través de usos sostenibles en el medio ambiente, permitiendo a la población el contacto con la naturaleza.⁷²⁸

Por tanto, nos encontramos ante una oferta de naturaleza y desarrollo económico que, también como en nuestro caso de estudio, se consigue a través de la recuperación y otorgación de un uso nuevo a los caminos que se despliegan por la geografía española.⁷²⁹ Siendo que sus usos antiguos están vinculados a modos de vida que hoy han desaparecido o que perviven con muy pocas personas que continúen practicándolos, los caminos se han ido abandonando para posteriormente ser recuperados con el principal objetivo de reactivar económicamente el lugar, de nuevo, por medio el turismo. De momento, en general el mundo rural no está siendo investido por la avalancha de turistas que ha estado recibiendo el litoral de nuestro país, así que el impacto económico no será excesivo quizás, y tampoco probablemente lo sea la transformación descontrolada del lugar. Por otro lado, como veíamos, el lugar puede verse petrificado y disecado en vida. Es tiempo de pensar en formas del habitar entre el abandono, la congelación y el potencial arrasamiento. Formas que entiendan que el habitar es modificar, y que, en dicha transformación, se transite pensando en qué vida, con qué recursos, con qué calidad, con qué lugar para lo que fue, para lo que será, y para lo que es, lo que acontece porque, como dice Virilo, para recuperar el interés por el campo hay que reintroducir de nuevo al ser humano, a los acontecimientos, en su interior:

¿Cómo concebir el espacio como un escenario para los hombres y no simplemente como un objeto de contemplación más o menos nostálgico? Hay que reinventar una dramaturgia del paisaje. Una escenografía del paisaje con actores y no simplemente con espectadores. El paisaje rural que hemos perdido con el abandono del cultivo era un paisaje de vivencias surgido del inicio del cultivo por los hombres, de la vid, el trigo, etc. La

⁷²⁸ <http://www.magrama.gob.es/es/desarrollo-rural/temas/caminos-naturales/>, 18 de abril de 2016.

⁷²⁹ Podemos también mencionar también iniciativas de senderos vinculadas al turismo rural que han tenido lugar concretamente en la provincia de Salamanca, como lo son los Senderos de Gran Recorrido de la Reserva de la Biosfera - Sierras de Béjar y Francia, que se han realizado, entre otros, con el apoyo de la Fundación Biodiversidad y Leader +, y están conformados por la Ruta de los Caminos Históricos, la Ruta de los Paisajes Serranos, la Ruta de la Vía de la Plata, la Ruta de las Quilamas, la Ruta GR 10, la Ruta de la Cañada Real Soriana y la Ruta del Tormes. En: *Senderos de Gran Recorrido de la Reserva de la Biosfera de las Sierras de Béjar y Francia* [s.f.]: http://turismo.altoalagon.es/docs/SenderosDeGranRecorrido_RSBF.pdf, 27 de marzo de 2016.

historia de los campos es una historia de hechos mucho más importante que la de la ciudad, pero lo hemos olvidado.⁷³⁰

Recuperar el mundo rural, evitar su despoblación, es un objetivo fundamental para los *Caminos de Arte en la Naturaleza*. La propuesta se centra, como en muchos lugares, en potenciar la economía a través del turismo, ofreciendo al consumidor tradición, naturaleza, paisaje cultural y, como elemento diferenciador añadido, arte contemporáneo en torno al que pivotan conceptos como arte y naturaleza o *site specific*. Por supuesto, - al menos de momento - se trata de un turismo sostenible, respetuoso, de leve - o no tan leve - impacto en el lugar. Pero quizás es más interesante y problemático pensar en qué tipo de imagen del lugar se está construyendo, en la posible espectacularización del entorno, sus gentes y sus formas de vida, en la dificultad de que, en alguna medida, el campo siga siendo en activo el paisaje cultural del que se habla, y no una foto fija que representa una historia que ya pasó en muchos casos y, cuando no, que es difícil de mantener...⁷³¹ Un lugar, en definitiva, en el que ya no acontecen demasiadas cosas y que se reviste de simulacro. Un lugar al que llegamos y nos vamos desconociendo, en muchos casos, la vida de sus gentes. Para que un lugar vuelva a ser algo más que puesta en escena hay que seguir mirándolo pero, sobre todo, hay que empezar a vivirlo. Viana comenta que para hacer viable el campo es necesario liberarse de las ideas de lo rural como museo estático, la pureza de la cultura y naturaleza... y rescatar estrategias y recursos que puedan hacer la vida allí rentable, dinámica, sostenible. Combinar actividades tradicionales con propuestas de turismo puede ser una solución, pero con una visión integral del lugar y con la presencia y experiencia las gentes del lugar.⁷³²

Dos iniciativas: OMA y los *Caminos de Arte en la Naturaleza*, en un mismo espacio geográfico (Parque Natural Las Batuecas-Sierra de Francia), vinculadas por una misma persona que les da forma (Juanvi Sánchez), una sin presupuesto económico público⁷³³

⁷³⁰ Virilo, Paul (1997): p. 108.

⁷³¹ Este es un fenómeno, como sabemos, que se extiende más allá del territorio. Paul Virilo habla de estos problemas del mundo rural, por ejemplo, refiriéndose a Francia: "Su gran desertización y el abandono del cultivo son un drama, y como todos, hay que corregirlo. Corregir, hoy en día, quiere decir maquillar. La atracción por el paisaje es una nostalgia de la extraordinaria jardinería de la *dulce Francia* de los campesinos". En: Virilo, Paul (1997): p. 107.

⁷³² Díaz Viana, Luis (2015).

⁷³³ Tan solo en 1998 recibieron unos 20€ para pagar los carteles de la exposición 5º Encuentro según nos comentaba Juanvi Sánchez. En: Entrevista a Juanvi Sánchez... Sabemos que OMA se ha mantenido al margen, al menos en lo que respecta a los encuentros en Herguñuela y el proyecto El Collao, de las ayudas institucionales. Puntualizamos esto porque desde OMA se han lanzado un par más de proyectos en otro tipo de espacios sobre los que desconocemos si ha habido algún tipo de financiación y, también, porque el

mientras que la otra cuenta con el apoyo económico institucional, lugar del que también procede la iniciativa. Como resultado, aparecen, por un lado, unos encuentros movidos por las ganas de crear, de experimentar, de compartir... de encontrarse en unos espacios y unos tiempos diferentes y, por supuesto, alejados del mundo normativo de galerías y museos. Del espacio se hace una lectura artística, que se formaliza, en nuestro caso, con el proyecto El Collao, en el que se exponen, en un ambiente familiar, cercano, y con carácter efímero, las obras. Por último, el uso final de todo ello cristaliza en la proyección de la mayoría de los participantes de dichos encuentros en los *Caminos de Arte en la Naturaleza*,⁷³⁴ siendo Juanvi Sánchez (A Mano Cultura), quien dio vida a la iniciativa en Herguijuela de la Sierra, la persona a quien la Diputación de Salamanca le encargó la coordinación de dicho proyecto institucional.

Hay un recorrido de ida y vuelta, de salir de lo normativo para volver a la institución y, con ella, museizar el territorio y proyectar en él discursos que lo hagan atractivo para el consumo urbano ya que, como se ha podido constatar, los *Caminos de Arte en la Naturaleza* nacen vinculados a la búsqueda de un filón económico para la zona y, en este sentido, hacen una lectura y un uso especulativo y espectacular del paisaje. Con las obras repartidas por el entorno, colocadas siguiendo los trazos de los caminos recuperados, se ha hecho del espacio un museo permanente pero, sobre todo, se ha museizado y mercantilizado el territorio en un proceso de colonización y domesticación del mismo.

3.4.2.2. Proyectos artísticos impulsados por Pájaro en el entorno de la Ermita de la Virgen de Lomos de Orios (Parque Natural de Sierra de Cebollera, La Rioja)

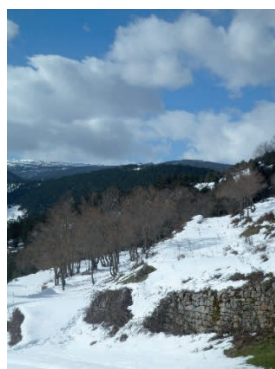
Roberto Pajares, comúnmente conocido como Pájaro, es artista y, desde hace décadas, santero de la Ermita de la Virgen de Lomos de Orios de la localidad riojana de Villoslada de Cameros. Con la entrada del nuevo siglo Pájaro ha ideado y puesto en marcha varias iniciativas artísticas en el entorno de la ermita, siendo la primera y más conocida la creación del *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro*, a la que le suceden varios

primero de los Caminos aparece como proyecto dentro de OMA, siendo ya uno de los Caminos que se ha realizado con dinero institucional.

⁷³⁴ Lo hemos ido viendo en los artistas que han ido participando en cada camino y, así mismo, Juanvi Sánchez nos confirma los datos: “En todos los caminos hay gente que es de OMA y gente que no, el 50% más o menos”, y más tarde añade que “se tiene en cuenta a la gente de OMA y Salamanca y, por otro lado, intento asesorarme de otra gente”. En: Entrevista a Juanvi Sánchez...

proyectos más. De nuevo, como en el caso salamantino, se distinguen dos maneras de mirar y de relacionarse con el espacio no urbanizado.

Este parque de esculturas se inauguró en abril de 2001 y, a diferencia de la mayoría de los proyectos que le sucederían, éste sí que recibió apoyo económico institucional. La idea surgía de Pájaro, quien expresa su rechazo ante aquellas iniciativas desvinculadas del lugar, surgidas desde la distancia y por personas ajenas al mismo, marcando así una diferencia entre las propuestas que emergen desde el conocimiento de lo local y aquellas que provienen del exterior, cuestión que cada vez preocupa y en la que se insiste más, lo que queda reflejado en proyectos como el de *ParaiSurural* (Vallinaoscura, Villaviciosa, Asturias). Además, para Pájaro era un aliciente el poder traer a artistas con los que poder aprender y que trabajasen en el entorno de la ermita, es decir, la posibilidad de que el arte y el proceso de creación llegaran hasta allí. Según nos cuenta Pájaro en la entrevista que se le ha realizado, en primer lugar se creó la asociación “pirata” Coartada, por medio de la que se ponían en contacto los creadores de la zona y, posteriormente, se creó TALDEO, asociación ya pensada para llevar a cabo el parque de esculturas. Pero para que el proyecto se materializase hacía falta apoyo económico, y éste lo encontraron en el CEIP.⁷³⁵



Alrededores de la Ermita Virgen Lomos de Orios (Villoslada de Cameros, La Rioja)

El CEIP (Centro Europeo de Información y Promoción del Medio Rural)⁷³⁶ es un Grupo de Acción Local (GAL) riojano nacido en 1990 y que se suma a los cientos creados en nuestro país, asociaciones compuestas por socios públicos y privados, creadas expresamente o basadas en asociaciones preexistentes, que son una característica y

⁷³⁵ Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares)...

⁷³⁶ <http://www.ceiprural.com/es/>, 14 de noviembre de 2016. Para saber más sobre el Leader en La Rioja ver también: Gobierno de La Rioja, “Antecedentes del Leader”, en: <http://www.larioja.org/agricultura/es/desarrollo-rural/leader/antecedentes-leader>, 14 de noviembre de 2016 y Gobierno de La Rioja y “Leader”, en: <http://www.larioja.org/agricultura/es/desarrollo-rural/leader>, 14 de noviembre de 2016.

elemento distintivo del enfoque Leader, a las que “les corresponde elaborar y aplicar una estrategia de desarrollo local, adoptar decisiones sobre la asignación de sus recursos financieros y gestionarlos”,⁷³⁷ recursos que provienen de los fondos públicos de la Unión Europea así como nacionales.⁷³⁸ Estas asociaciones “deciden la dirección y el contenido de la estrategia de desarrollo rural local y toman decisiones sobre los diferentes proyectos por financiar”.⁷³⁹ Así, desde el CEIP se aprobó la financiación, no sin algunas dificultades iniciales,⁷⁴⁰ del *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro* con los fondos Leader que gestionaba. El programa Leader (*Liaison Entre Actions de Développement de l'Économie Rurale*),⁷⁴¹ programa de desarrollo rural de la Unión Europea nacido en 1991,

consiste en ceder la iniciativa de planificación a las comunidades locales de cada territorio rural que, organizadas en Grupos de Acción Local (asociaciones público-privadas de funcionamiento asambleario), elaboran y ejecutan una estrategia de desarrollo para dicho territorio aprovechando sus recursos. Este enfoque ascendente implica un reto de dinamización social para conseguir una mayor implicación de la población en la solución de los problemas comunes que les afectan y un mayor compromiso en las actuaciones que proyectan, y se debe traducir en un aumento de la gobernanza local.⁷⁴²

Leader se ha desarrollado en tres generaciones: Leader I (1991-1993), Leader II (1994-1999) y Leader+ (2000-2006),⁷⁴³ siendo Leader II el vinculado al Parque. Entre 2007 y 2013 la financiación del Eje IV Leader se realizó a través del Fondo Europeo Agrario de Desarrollo Rural (FEADER), y desde 2014 “ha evolucionado a “Desarrollo Local Participativo” (DLP), que puede ser aplicado no sólo a través del FEADER sino también a través del Fondo Europeo de Pesca (FEP), el Fondo Europeo de Desarrollo Territorial (FEDER) y el Fondo Social Europeo (FSE)”.⁷⁴⁴

El presupuesto con el que contó el *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro*, aprobado el 28 de diciembre de 1999 y financiado en su totalidad por los fondos Leader II, fue de 13.667.854 pesetas (c. 82.000€). A este desembolso económico se sumó la

⁷³⁷ Comisión europea (2006): p. 10. Para un conocimiento más profundo de Leader consultar: Dirección General de Desarrollo Sostenible del Medio Rural (dir.) [s.f.].

⁷³⁸ Comisión europea (2006): p. 12.

⁷³⁹ Comisión europea (2006): p. 11.

⁷⁴⁰ Entrevista a Nuria Bazo, miembro del CEIP (Centro Europeo de Información y Promoción del Medio Rural), 14 de febrero de 2015 en Logroño. Entrevista oral transcrita.

⁷⁴¹ Vínculos Entre Acciones de Desarrollo de la Economía Rural.

⁷⁴² <http://www.redruralnacional.es/leader1>, 22 de noviembre de 2016.

⁷⁴³ Comisión europea (2006): p. 6.

⁷⁴⁴ <http://www.redruralnacional.es/leader1>, 22 de noviembre de 2016.

colaboración del Ayuntamiento de Villoslada de Cameros facilitando herramientas y locales.⁷⁴⁵ Pero lo más importante en este punto es que la subvención de este parque de esculturas por parte del CEIP se entiende en tanto que dicho proyecto es valorado como una iniciativa potencialmente capaz de promocionar el medio rural de la zona y, más concretamente, desde la perspectiva del turismo:

Es un proyecto de arte para El Pájaro, para nosotros era una especie de experimento de cómo podría resultar la suma de bosque y arte como recurso turístico, esa era la perspectiva desde el desarrollo rural. Sierra de Cebollera es un Parque Natural pero su posicionamiento con respecto a otros parques es regular, ya que no es muy grande... Queríamos ver si la creación en el bosque tenía interés desde el turismo rural y para la infraestructura turística. Eran años en los que éste empezaba a decaer, había lugares para dormir y comer pero faltaban cosas que hacer... así que buscábamos fórmulas de complemento de la acción turística. Cuando se hizo el Parque de Esculturas el director del Centro de Visitantes de Villoslada decía que el motivo de visita del Parque, al menos los primeros años, era muy superior para visitar las esculturas que para ver el Parque de Cebollera.⁷⁴⁶

El turismo, que desde las últimas décadas es una práctica que no deja de brotar y expandirse, es un factor de transformación territorial de primer orden (genera paisajes, compite con otros usos del territorio...) y cada vez se diversifica más.

Esa expansión del turismo rural en la última década ha sido impulsada en España por las nuevas políticas de desarrollo de las áreas rurales (iniciativas LEADER, PRODER...), que han considerado las posibilidades que ofrece esta actividad para diversificar las economías locales, ampliar el empleo de la mujer, frenar la emigración de los jóvenes y poner en valor los recursos patrimoniales que atesoran muchas de esas áreas.⁷⁴⁷

La existencia del *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro* se explica gracias al apoyo económico recibido, y dicho apoyo ha sido posible al entenderse el proyecto artístico en términos de atracción turística. Arte y territorio, entendidos como factores de promoción turística, se suman como elementos clave para la atracción de visitantes a un lugar, afianzándolo así dentro del circuito turístico. Por un lado se encuentra el Parque Natural Sierra de Cebollera, título otorgado en 1995; por otro, un proyecto de arte en el seno de dicho parque.

⁷⁴⁵ Losada de la Fuente, Rafael (2000): "El parque de esculturas de Villoslada y el C.E.I.P.", *La Rioja*, 20 de julio de 2000, p. 23.

⁷⁴⁶ Entrevista a Nuria Bazo, miembro del CEIP...

⁷⁴⁷ http://age.ieg.csic.es/v2/recursos_didacticos/index.php?m=turisticos, 18 de mayo de 2016.

La declaración de 1995, según el Consejero de Turismo y Medio Ambiente del Gobierno de La Rioja, Torres Sáez-Benito, ayudó a que se valorase la naturaleza y a convertir el lugar en un recurso turístico destacado y de enorme valor, de ahí que en el ámbito del desarrollo turístico la conservación del medio ambiente sea una prioridad, ahora complementado con el proyecto artístico.⁷⁴⁸ No es una novedad señalar que proteger significa hoy convertir un lugar en foco para el turismo. Por ejemplo, cuando se planteaba en 2005 declarar otro Parque Natural en el Alto Najerilla (La Rioja), un artículo de prensa se hacía eco de que la zona ya poseía las figuras de conservación de la Red Natura 2000 y que también estaba protegida desde el ámbito de la gestión, a lo que añadía unas palabras de Medio Natural señalando que el lugar “realmente no requiere más elementos de protección”, pero también que “declararlo parque natural permitiría potenciar una zona deprimida a partir de la naturaleza”. El ejemplo previo es evidente: el Parque Natural de Sierra de Cebollera.⁷⁴⁹ Así, declarar la naturaleza bajo algún tipo de protección u otorgarle algún distintivo de valor hace que el foco de nuestro interés se desplace hasta allí: protegida y colonizada al mismo tiempo.⁷⁵⁰ La tensión creada, y que no debería de perderse de vista, es puesta en evidencia por Clara Muñoz al señalar la probable necesidad de declarar la protección de determinados espacios naturales al tiempo que estos pueden así convertirse de pleno en escenarios para su consumo, situación acompañada por las nuevas demandas de un turismo distinto, lejos de los circuitos habituales, que acaban convirtiendo espacios antes ajenos al consumo turístico en una mercancía más.⁷⁵¹

Explícitamente sobre la declaración de Sierra de Cebollera como Parque Natural también se pronunció la Consejería de Turismo, desde la que se manifestó que ésta supuso “un recurso de importancia creciente en la oferta turística de la Comunidad”. El espacio natural contaba en 2002 con el Parque de Esculturas, un Centro de Interpretación de la Naturaleza y otro de la Trashumancia y llegó a las 12.876 visitas censadas en 2001.⁷⁵² Hay que tener presente que en esta fecha el proyecto artístico se inauguró y, como anteriormente ya se ha puesto de manifiesto, éste tuvo una repercusión al alza en los visitantes del Parque Natural. De hecho, cuando se habla del beneficio que el pueblo de

⁷⁴⁸ *Arte de la tierra* [cat. exp.] (2001): [Logroño?], [s.ed.], p. 5.

⁷⁴⁹ J.S. (2004): “La Rioja planea en el Alto Najerilla su segundo parque natural diez años después de Cebollera”, *La Rioja*, 21 de marzo de 2004, p. 58.

⁷⁵⁰ Sobre la naturaleza encerrada y cosificada, museificada y preparada para su consumo: Cano Vidal, Fernando (2006): pp. 193-199.

⁷⁵¹ Muñoz, Clara (2004): pp. 106-108.

⁷⁵² “De visita en Cebollera” (2002): *La Rioja*, 16 de diciembre de 2002, p. 27.

Villoslada obtiene del proyecto parece que para la zona se trató de una actividad prolija. Según Pájaro: “El 30% de las visitas a Villoslada vienen al parque de esculturas que creamos hace cuatro años, y la gente que viene conoce la zona y eso es bueno para todos. El arte es economía. El arte y el pueblo se beneficia de nosotros y nosotros de ellos”.⁷⁵³ Puede reconocerse en estas palabras la voluntad de contribuir al lugar, a un lugar al que Pájaro pertenece y conoce, al que quiere ayudar, con el que quiere colaborar. En esta misma línea se sabe que se tuvo la idea de ampliar el parque hacia la zona de Lumbreras, en base a su necesidad de una inyección de gente.⁷⁵⁴ Al mismo tiempo, solo manteniendo esta perspectiva manifiesta del arte como economía – idea que, al menos y precisamente como *idea*, choca de frente con aquellos artistas que huían de la mercantilización del arte – se entiende que la asociación Altura concediera el tercer premio por la promoción turística de los Cameros a la pareja de Pájaro y Araceli Pascual por su promoción de la Sierra Cebollera con las distintas actividades artísticas puestas en marcha.⁷⁵⁵

También destaca, cuando se habla del *Parque de Esculturas*, la voluntad de fomentar y de fidelizar el turismo. Según Pájaro, en una conversación que se mantuvo con él, hay paisajes en todos los lugares, pero lo que especialmente llama la atención del turista es la obra del hombre. El alcalde, por su parte, imagina que con un proyecto de estas características va a conseguir el dinero para poder arreglar las calles, las casas... aunque esto no fue así, según Pájaro, en este caso. Ahora bien, pocos años después se señalaba en la prensa que Villoslada, población de gran esplendor en el s.XVIII, recuperaba por fin su pujanza y se conseguía reconstruir sus antiguas casonas gracias a la actividad ganadera, maderera y turística.⁷⁵⁶ Por otro lado, no se construyó infraestructura porque aquí no se trataba de generar actividad en un lugar desconocido, pero sí de consolidar lo conseguido hasta el momento.⁷⁵⁷ Villoslada de Cameros contaba ya con “camping, posada, hostel, restaurantes, bares, embutidos artesanales, carnicería y panadería, además del atractivo natural de un Parque Natural. Pequeñas iniciativas en las que el CEIP, como Grupo de

⁷⁵³ Hernández, Ana B. (2004): “Tierra de artistas”, *El Correo*, 12 de agosto de 2004, p. 9.

⁷⁵⁴ Alonso, Juanjo (2004): “El arte de la tierra. Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro” [Entrevista a Roberto Pajares], *Aire Libre*, 4, p. 34.

⁷⁵⁵ “Los santeros de Lomos reciben el III 'Premio Turismo de Cameros'” (2008): *Rioja2*, 25 de agosto de 2008, s.p. En: http://www.rioja2.com/n-30274-2-santeros_Lomos_reciben_III_Premio_Turismo_Cameros/, 27 de noviembre de 2016.

⁷⁵⁶ Muñoyerro, Íñigo (2005): “El Parque de Cebollera”, *El Correo*, 20 de octubre de 2005, p. 79.

⁷⁵⁷ Entrevista a Nuria Bazo, miembro del CEIP...

Acción Local, ha jugado un papel importante a través del programa LEADER”.⁷⁵⁸ Es decir, que el *Parque de Esculturas* ha de pensarse como una pieza más de un programa más amplio y complejo de desarrollo rural y que sí que está vinculado, en este sentido, a la infraestructura creada en el lugar pensando en el potencial turismo. Un turismo en el que se trabaja para ofrecer más diversidad de productos y llegar a más personas, y en este marco es en el que el CEIP concibe apoyar el proyecto artístico: “El parque ha generado un nuevo interés turístico en la zona. Un interés que está configurando un nuevo perfil de visitante y que pretende diversificar el menú turístico de la sierra riojana elaborado a base de huellas de dinosaurios, turismo blanco y Monasterios de San Millán”.⁷⁵⁹ El parque escultórico es, efectivamente, un producto de mercado que “llama la atención, atrae personas, genera actividad, nos hace pensar, repensar, nuestra relación con la naturaleza, con el arte, con la cadena de consumo”.⁷⁶⁰ No sería sincero negar que a continuación se mencionan en este texto otras cuestiones, como otra forma de desarrollo o la relación del artista con el lugar y “la fuerza del arte como instrumento de regeneración social”.⁷⁶¹ Sin embargo, el parque –los dos parques– como producto de mercado se sitúa como elemento central que sustenta y justifica el apoyo al proyecto. Por otro lado, es de obligada mención que el interés por el proyecto hace que, a diferencia de lo que ocurre en otras muchas ocasiones, los artistas cobren por su trabajo. Es sabido que con los fondos Leader se financió el parque y otras actividades afines al mismo como fueron las exposiciones individuales realizadas por cada becado y las colectivas, el catálogo y las actividades pedagógicas con visitas guiadas al parque, en lo que también ha participado la Escuela de Artes de Logroño acercándose a Cameros y propiciando exposiciones de los artistas en su espacio.⁷⁶²

No se habla, en numerosas ocasiones, del valor que *de por sí* tienen las cosas, sino del otorgado, al final de la cadena, en términos de repercusión económica, es decir: la explicación y el énfasis de muchos de los proyectos tanto artísticos como

⁷⁵⁸ Centro de Información y Promoción del Medio Rural (CEIP - GAL La Rioja) (2000): “La Rioja, Parque Natural de las Esculturas Tierras Altas-Lomas de Oro: en coproducción arte y naturaleza”, *Actualidad Leader. Revista de desarrollo rural*, 12, p. 24. En: http://www.magrama.gob.es/ministerio/pags/Biblioteca/Revistas/pdf_LEAD%2FALE_2000_12_24_25.pdf, 29 de octubre de 2014.

⁷⁵⁹ Centro de Información y Promoción del Medio Rural (CEIP - GAL La Rioja) (2000): p. 24.

⁷⁶⁰ Centro de Información y Promoción del Medio Rural (CEIP - GAL La Rioja) (2000): p. 24.

⁷⁶¹ Centro de Información y Promoción del Medio Rural (CEIP - GAL La Rioja) (2000): pp. 24 y 25.

⁷⁶² Moreno Montoro, Isabel (2001): “El tiempo de los sentidos”, en: *Arte de la tierra* [cat. exp.]... p. 10.

medioambientales pasa con frecuencia por su impacto económico. Por suerte, existen iniciativas, o partes implicadas en las mismas, que piensan también en la rentabilidad obtenida de un lugar en términos, por ejemplo, de su conservación y de su cuidado, y no necesariamente de su rentabilidad económica como producto de mercado. El valor, nos recuerda Yayo Herrero, se le otorga hoy, en el marco de una economía neoclásica, a aquello a lo que se le puede poner un precio, dejando fuera todo lo demás.⁷⁶³ Hay experiencias, vivencias, lugares, conocimientos... cuyo valor, no es siempre posible de reflejar en cifras monetarias, es innegable a nuestros ojos.

Reconocer el valor de un lugar pasa por reconocer no sólo la rentabilidad económica que puede extraerse del mismo sino, por ejemplo, por entenderlo como un espacio vivo, orgánico, con el que nos relacionamos, con el que establecemos una interdependencia y del que, sin lugar a duda, dependemos. Hay cosas que hay que cuidar y que van más allá o simplemente no pueden expresarse económicamente. Parece que en el caso del *Parque de Esculturas* existió una visión de equilibrio necesario, en el que se evidencian las formas de relación económica con el territorio pero que también expresa la preocupación porque sea algo más que pura mercancía. Sin lugar a dudas, e insistiendo en el discurso de Yayo Herrero, la economía mercantil determina los usos que se le dan al territorio, primando lo económico sobre el bienestar.⁷⁶⁴ En este parque de esculturas, como en otros muchos ejemplos, la parte de la inversión se explica no por o desde valores de cuidado, aprendizaje o experiencia, sino que se sustenta en la esperada rentabilidad económica del proyecto. Pero sería injusto decir que el foco económico, de especulación, se aplicó sin más, dejando de lado la preocupación manifiesta por no sobreexplotar y esquilmar el territorio, no sin obviar, claro está, que el tipo de turismo que acude hasta allí busca un tipo de escenario distinto al de la costa o ciudad masificadas y que, si éste se transforma completamente, cambiaría el tipo de consumidor al que se destinaría porque el producto sería otro.

Cuando se anunciaba que Cebollera iba a participar en un programa promovido por la Secretaría de Turismo y Europa denominado “Sistema de Calidad Turística Española en Espacios Naturales” para aumentar así el potencial turístico del espacio natural, superando primero una serie de controles para posteriormente recibir recursos desde Turismo, se insistía también en que los desvelos por generar actividad turística en ningún

⁷⁶³ Herrero, Yayo (2015).

⁷⁶⁴ Herrero, Yayo (2015).

caso deben de ir en contra de la conservación y la sostenibilidad del lugar.⁷⁶⁵ La voluntad de poner límites al turismo sin que éste suponga un impacto agresivo para el territorio es un tema que se repite en varias ocasiones en la prensa local y que pone de manifiesto la idea socialmente integrada, más allá de las lecturas y los usos de un proyecto en relación con el territorio, de la importancia de cuidar, en su permanencia y en su transformación, el espacio que habitamos. También Pájaro refleja esta inquietud mostrando interés por las visitas a las esculturas, pero evitando cualquier masificación.⁷⁶⁶ Según el artista la voluntad de limitar el turismo sería, al menos en parte, un motivo para que no fructificase el hermanamiento con otros dos parques extranjeros, ya que el número de visitantes en ambos eran mucho más elevado del deseado en Villoslada.⁷⁶⁷ Esta situación pone en evidencia la tensión y los límites en torno al turismo que se pueden llegar a buscar y desear por parte de algunos proyectos, como por ejemplo ocurre con Rafael Arrabal en el Proyecto *Ecoarte*, quien señala su rechazo ante muchos de los visitantes explícitamente por su comportamiento poco respetuoso con el espacio.⁷⁶⁸ Quizás, y a modo de especulación, cierto temor ante posibles peligros originados por el turismo tuvieron inicialmente que ver, junto con las dudas por el tipo y formas de intervención, con la negativa de algunos miembros del CEIP, mientras que otros veían un potencial negocio, como la Federación de Empresarios.⁷⁶⁹ Sin embargo, también Pájaro es consciente y se preocupa ante los efectos de un turismo *cualquiera*, sin control, sin limitación:

Viendo un documental sobre Barcelona me di cuenta de que se había convertido en un Parque temático, todo está planteado para el turista, no para la gente que vive en el lugar, desaparecen las tiendas y ya todo son cadenas... Este es el límite. Claro que es importante que entre dinero, pero hay un límite. Es importante que no sean otros los que gestionan el lugar. Sí que hay que fomentar el lugar pero sin que se desborde. Sería un desastre un *Starbucks* aquí.⁷⁷⁰

El turismo, como defiende José Miguel Iribas, es espacio, un espacio que lo posibilita al tiempo que lo limita:

Partamos de una primera convicción: desde la agricultura y ganadería, ninguna otra actividad humana ha tenido tanta repercusión sobre el territorio

⁷⁶⁵ B.L.S. (2002): "Cebollera se incluye en un plan estatal para impulsar la calidad turística", *La Rioja*, 16 de diciembre de 2002, p. 26.

⁷⁶⁶ Alonso, Juanjo (2004): p. 34.

⁷⁶⁷ Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares)...

⁷⁶⁸ Entrevista a Rafael Arrabal...

⁷⁶⁹ Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares)...

⁷⁷⁰ Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares)...

como el turismo. El territorio es su principal argumento productivo, el soporte físico en el que se asienta y, también, su principal factor limitativo. Esta triple condición exige una reflexión muy ajustada, pues el producto turístico ha de preservar en lo posible los valores argumentales que lo impulsan, ha de diseñarse poniendo en valor y enfatizando las cualidades que actúan como soporte y debe estar atento para no rebasar los condicionantes que le imponen sus limitaciones, sean intrínsecas o extrínsecas.⁷⁷¹

Además, cuando se le ha preguntado a Pájaro cómo ha afectado este parque al entorno natural y a sus habitantes su respuesta se ha centrado en la experiencia que supuso para la gente del lugar ver trabajar a los artistas y poder disfrutar de sus obras.⁷⁷² Es decir, probablemente lo más destacado para él es ofrecer la oportunidad de que la creación, su proceso y sus resultados, lleguen hasta un lugar como Villoslada y sus gentes puedan conocer, aprender y disfrutar de y con los artistas que trabajaban allí.

Otra consecuencia directa de la actividad artística impulsada en el lugar y que resulta de sumo interés es el aumento de habitantes, siendo todos artistas, en Villoslada de Cameros: “Villoslada ha acogido hace un año a ocho nuevos habitantes, todos ellos se dedican a actividades creativas”.⁷⁷³ Es decir, la actividad artística generada por Pájaro (que va más allá del Parque) ha conseguido consolidar no solo la actividad turística, que puede ser oscilante, sino también ha abierto las puertas a otras actividades para la gente del lugar y despertado el interés para que otros se acerquen, no solo a consumir, sino a vivir. Se abre la posibilidad a que una zona se recupere desde sus entrañas, desde el conocimiento e implicación diarios con el lugar.

También hay que destacar, como se ha indicado al inicio, que en este caso, a diferencia de otros proyectos, la iniciativa parte del lugar, de las inquietudes y necesidades de gentes de la zona, como es el caso de Pájaro, quien señala que el *Parque de Esculturas* surgió como una necesidad ante la creación del Parque Natural: “Fue una reacción natural cuando todo esto se llenó de carteles, direcciones y sentidos que no tenían nada que ver con la naturaleza del valle. Sobre todo porque estaban diseñados por personas que no conocían la zona”⁷⁷⁴ Surgió entonces la apuesta por un proyecto artístico implicado con la posibilidad de vida en los pueblos. Resulta interesante al menos preguntarse cómo se quiere y qué posibilidades existen, desde el arte o la cultura en general, ser motor de

⁷⁷¹ Iribas, José Miguel (2005): “El tiempo en la construcción del espacio”, *BASA*, 28, p. 107.

⁷⁷² Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares)...

⁷⁷³ Hernández, Ana B. (2004): p. 8.

⁷⁷⁴ Alonso, Juanjo (2004): p. 30.

desarrollo en los ámbitos rurales: ¿qué tipo de desarrollo?, ¿desde dónde surge?, ¿qué tipo de actividad se genera?, ¿qué impacto en el lugar?, ¿qué atención se le da a los deseos de sus gentes, sus peticiones? Una de las cuestiones clave ante estas preguntas es la diferencia existente entre proyectos originados desde el exterior o desde el interior del lugar (o desde ambos), que se sustentan en la implicación de las personas que allí habitan o sin ellas (o solo parcialmente), que se piensan para que sobrevivan a los primeros meses, consiguiendo su continuidad, o mueren al poco tiempo de su nacimiento. En el caso del *Parque de Esculturas* el proyecto surge por personas que conocen bien el lugar, se trae a artistas para trabajar en un contexto en el que permanecerán y convivirán durante dos meses; por otro lado, como se verá a continuación, se previó una continuidad para el proyecto que no pudo ser, teniendo un eco importante durante los primeros años para pasar con el tiempo a un segundo plano, pero, al mismo tiempo, atrajo a algunas personas hasta Villoslada, aumentando así los vecinos de la localidad.

A pesar de la intención inicial de que el *Parque de Esculturas* siguiera creciendo, dicha posibilidad se truncó, cuestión en la que el funcionamiento de los GAL tuvo bastante que ver. Según Nuria Bazo estas asociaciones suelen invertir tratando de dar impulso a un proyecto, pero no se ocupan de la continuidad del mismo, sino que se centran en apoyar nuevas posibilidades, en dar oportunidades a otras iniciativas distintas.⁷⁷⁵ Parece lógico pensar que la falta de apoyo económico complica bastante la continuidad de un proyecto de estas características, al menos sí se quiere que los artistas cobren por su trabajo.⁷⁷⁶ Otra razón, si no de la ausencia de inversión en el *Parque de Esculturas*, si de la falta de apoyo a otras iniciativas artísticas en torno a Pájaro por parte del CEIP, es que ante un presupuesto escaso, éste es destinado a proyectos centrados de manera directa, quizás más clásica, en cuestiones de primera necesidad, alejándose de propuestas más experimentales.⁷⁷⁷ Aunque un proyecto artístico fuera apoyado principalmente por el impacto económico que podía generar en la zona, entrar en un periodo de crisis hace que

⁷⁷⁵ Entrevista a Nuria Bazo, miembro del CEIP...

⁷⁷⁶ Los ocho artistas participantes trabajaron becados durante dos meses en el lugar, recibieron 1500€ y tenían cubiertos los gastos de alojamiento y manutención. En: Alonso, Juanjo (2004): p. 32. Cada artista dos meses: 1500€ y gastos de alojamiento y manutención incluidos, p. 32.

⁷⁷⁷ Entrevista a Nuria Bazo, miembro del CEIP...

otras propuestas similares se queden en la retaguardia. Pájaro lo lamenta, y piensa que realmente estas iniciativas atraen a visitantes, lo que repercute en la economía del lugar.⁷⁷⁸

La idea de ampliar el *Parque de Esculturas* estaba bastante consolidada, pues incluso se tenían ya seleccionados a los ocho nuevos artistas participantes. Tras la participación de Sotte, Pamen Pereira, Lucho Hermosilla, Gertrudis Rivalta, Luis García Vidal, Carmelo Argáiz, Lesley Yendell, Tomás García de la Santa, se sumarían al parque las obras de Iraida Cano, Carlos Rosales, Alberto Vidarte,⁷⁷⁹ Lucía Loren, Bodo Rau, Grego Matos, Tio Intxaurralde, Susanne Assun.⁷⁸⁰

Sin embargo, las dificultades para recibir apoyos económicos no han desalentado a Pájaro, quien ha continuado promoviendo iniciativas artísticas en el campo con o sin dinero externo, pero antes de comentarlas hay otros dos aspectos del *Parque de Esculturas* por mencionar.

Un aspecto que resulta evidente en esta iniciativa, y que está presente también en otras, como por ejemplo en los *Caminos de Arte y Naturaleza* de la Sierra de Francia, es la idea de paseo burgués, del caminar por placer. Se trata de un proyecto cuyas piezas se sitúan libremente pero cerca del antiguo camino restaurado (como también han hecho él y Fermín con un chozo de pastores) para acceder a la ermita, la primera de las rutas señalizadas del Parque, creándose así una especie de circuito de 15 kilómetros.⁷⁸¹ La ruta ofrece un espacio para fortalecer la salud del habitante de la urbe, moviendo su cuerpo y respirando un aire poco o nada contaminado, ofrece un escenario de montaña y rural, diferente al habitual y, además, éste se encuentra salpicado por signos culturales que evitan sentirse perdido en medio de la montaña. Está presente la idea de recorrido, de ruta del arte en la que se nos brinda la posibilidad de alimentar cuerpo y espíritu, salud física y mental en un museo de grandes dimensiones y al aire libre.

Precisamente la otra cuestión fundamental de esta iniciativa es su planteamiento como un museo en la montaña, concebido no como una sala sino como una ruta que además, como

⁷⁷⁸ Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares)...

⁷⁷⁹ Alberto Vidarte es un escultor vinculado al lugar y con quien Pájaro mantiene una estrecha relación. Antes del parque, según nos ha comentado Pájaro, el artista realizó *Quinta esencia*, una pirámide de hierro de aproximadamente un metro de altura junto a la cumbre, con tres caras de hierro y una de espejo y una manzana de bronce en la cima.

⁷⁸⁰ Medina, Flavia (2005): "El Parque de esculturas crece", *La Rioja*, 20 de mayo de 2005, p. 20. Según Pájaro la idea era que fuera creciendo con intervenciones de cuatro en cuatro, en: Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares)...

⁷⁸¹ Alonso, Juanjo (2004): pp. 31 y 32; Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares)...; Centro de Información y Promoción del Medio Rural (CEIP - GAL La Rioja) (2000): p. 24.

valor añadido, pone en juego el entorno en el que se ubica, un entorno que hay que transitar y experimentar, pues la ruta no es de corta distancia. Son varios los ejemplos que existen en el contexto español, como los ya mencionados *Caminos de Arte en la Naturaleza* de Salamanca, pero también *Biodivers Carrícola* de 2010 en Valencia o el *Camino de las Esculturas de la Dehesa Boyal* en Ávila. El arte, como venimos constatando, lleva hasta el campo el museo expandido.

En el caso riojano puede decirse que la presencia mínima requerida por Lorente de algunos elementos para hablar de museo y no de arte público se cumplen.⁷⁸² Además, como dice Lorente, un lugar denominado museo y otro parque de esculturas no significa en verdad que nos encontremos ante espacios distintos, de hecho, a veces un parque puede cumplir las funciones tradicionales de un museo más que otro espacio portador de ese título.⁷⁸³ Pero volviendo a nuestro caso de estudio, puede decirse que se trata de una colección permanente, aunque efímera a la vez, ya que las obras no se conservan, por lo que van desapareciendo con el tiempo, a lo que contribuye su elaboración con materiales del lugar (a excepción de estructuras, soportes...).⁷⁸⁴ Por otro lado, se sabe que se hicieron visitas guiadas al parque, así como exposiciones en la ermita y en la Escuela de Arte de Logroño.⁷⁸⁵ También en el ámbito pedagógico los artistas se acercaron a la escuela a trabajar con los niños al tiempo que éstos visitaban el Parque.⁷⁸⁶ Se publicaron un catálogo y un folleto informativo sobre el recorrido y las obras. Sin embargo, no hay cartelas y la señalización de las obras es relativa, huyendo de fórmulas clásicas e introduciendo el juego. Lo que es más interesante, desde nuestra aproximación, no es tanto si es o en qué grado es un museo, sino el hecho de que lo que se produce con el *Parque de Esculturas* es una museización del lugar en relación al uso y significación del mismo como espacio expositivo.

Otro elemento a destacar, y que acaba de ser apuntado, es la combinación de ruta y juego, rehuyendo de una señalización rotunda, algo no tan habitual en aquellos proyectos que se expanden como museos – recorrido: “pensábamos [el CEIP] que había que señalizarlo pero Pájaro decía que no, que era un juego que descubrir. Al final se ideó una fórmula de

⁷⁸² Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 72.

⁷⁸³ Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 84.

⁷⁸⁴ Sin embargo, hay que señalar que, aun siendo así, Pájaro no descartaba valorar propuestas con otros materiales. En: Alonso, Juanjo (2004): p. 33.

⁷⁸⁵ Moreno Montoro, Isabel (2001): p. 25.

⁷⁸⁶ Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares)...

señalización pero dentro del juego, sin elementos ajenos al bosque".⁷⁸⁷ Así que el *Parque de Esculturas* no cuenta, sobre el terreno, con señalización al uso, sino que, a lo largo del camino aparecerán marcas naranjas y verdes y se podrán también seguir las indicaciones del folleto, en el que se habla de señalizaciones con piedras azul ultramar, escultura a los pies de un árbol hueco, etc. Frente a una ruta completamente marcada, cerrada, lineal, rígida, se intenta introducir el juego en la experiencia del camino y de las obras. En general, los parques imponen una movilidad organizada, una experiencia del territorio y de las obras totalmente dirigida, mientras que Pájaro ha tratado, en cierta medida y dentro de los esquemas del parque, de huir de este encorsetamiento y busca que el visitante, en cierta medida, busque, se pierda, juegue y disfrute. Con un mapa y unas reglas de juego, en un cierto y limitado sentido, nos puede recordar a los mapas situacionistas que invitaban a perderse reapropiándose del territorio y contestando al confort burgués y la movilidad organizada.⁷⁸⁸ La experiencia del *Parque de Esculturas* ofrece al burgués urbano una oferta de entretenimiento controlada, mapeada, en un espacio colonizado previamente, en el que se ofrece el juego para su confort y satisfacción.

El *Parque de Esculturas* no ha sido la única iniciativa ideada por Pájaro, pero prácticamente la única que ha recibido respaldo económico institucional. Junto al Parque, el único otro proyecto que ha contado con fondos públicos ha sido *Música del Paisaje*, en este caso, no obtenidos a través del CEIP, sino de los Planes de Dinamización Turística del Alto Iregua para la comarca, que por aquel entonces pertenecían a la Secretaría de Turismo, con lo que el dinero procedía del gobierno central, el ayuntamiento y el gobierno regional.⁷⁸⁹ Como suele ser habitual, el interés y la inversión provienen del ámbito de Turismo para la promoción del lugar.

Música del Paisaje tuvo lugar durante tres años consecutivos, entre 2003 y 2005, y posteriormente se realizó otra edición en 2010. Se sabe, por una conversación con Pájaro, que puntualmente y fuera de estas convocatorias, Caludio Recabarren y él han realizado algún otro concierto de las mismas o similares características, para los que buscaban primero el lugar y luego la ayuda económica. En palabras de Mónica Figuerola, directora general de Turismo en 2010, *Música del paisaje* tendría como objetivo "dinamizar el

⁷⁸⁷ Entrevista a Nuria Bazo, miembro del CEIP...

⁷⁸⁸ Careri, Francesco (2013): pp. 73-92.

⁷⁸⁹ Entrevista a Nuria Bazo, miembro del CEIP...

verano de estos pequeños municipios convirtiendo la música en un recurso turístico y uniendo a los conciertos al aire libre actividades de enoturismo que ofrecen al público la posibilidad de visitar una bodega y degustar vino".⁷⁹⁰ Es decir, la recuperación de *Música del Paisaje* se enmarca dentro de las actividades de turismo en la naturaleza impulsadas ese año por la Consejería de Turismo, Medio Ambiente y Política Territorial a través del Plan de Impulso del Turismo de Naturaleza. "El turismo de naturaleza se ha convertido en uno de los pilares de la política turística del Gobierno de La Rioja y durante este ejercicio se ha reforzado la apuesta por el aprovechamiento turístico sostenible de los numerosos recursos naturales de la región con la puesta en marcha del Plan de Impulso del Turismo de Naturaleza".⁷⁹¹

El proyecto nació, según el propio Pájaro, preguntando a la asociación Altura, desde donde se les animó a hablar con el alcalde de Ortigosa, persona gracias a la que consiguieron la llegada de fondos desde Dinamización Turística. La idea de la iniciativa y quienes se encargarían de trabajarla, organizarla, realizarla... pertenecía a la pareja compuesta por el artista Pájaro y el músico Claudio Recabarren. En 2002 Recabarren aterrizó en Villoslada de Cameros atraído por la actividad artística que se había comenzado en el lugar. Ese verano, en el pórtico de la Ermita de la Virgen Lomos de Orios, realizó un concierto junto con el percusionista Rodrigo Covacevich (conjunto musical Arcturus) y que promovió Pájaro.⁷⁹² El vínculo ya estaba establecido, Recabarren se instalaría en el pueblo y comenzaría a ofrecer conciertos⁷⁹³ – pensando su actividad como una oferta de turismo cultural para el lugar – y, junto con Pájaro, idearía *Música del Paisaje*.

Principalmente consiste en el trabajo realizado por un dúo formado por Recabarren al piano, en ocasiones acompañado por otros músicos más o menos habituales, como Tata Quintana, por ejemplo, y Pájaro, quien coloca algunas de sus esculturas en el espacio y proyecta imágenes de otras en el lugar. También es frecuente que el lugar sea iluminado con las velas de Victoria Sáenz-Laguna. En general los conciertos tienen lugar en el

⁷⁹⁰ Europa Press (2010): "Turismo pone en marcha el programa 'Música del paisaje' con conciertos al aire libre en cuatro localidades riojanas", *20minutos*, 22 de julio de 2010, s.p. En: <http://www.20minutos.es/noticia/772143/0/>, 27 de noviembre de 2016.

⁷⁹¹ Europa Press (2010): s.p.

⁷⁹² J.S. (2003): "El chileno Claudio Recabarren ofrece un concierto de Piano en un pajar de Villoslada", *La Rioja*, 20 de junio de 2003, p. 56.

⁷⁹³ Ezquerro, Ana (2003) "Música para el espíritu", *El Correo*, 22 de junio de 2003, p. 9.

campo, algunos en espacios en ruinas, también en el espacio cementado de las canteras pero con proyecciones en la montaña, etc.

En 2003 Claudio Recabarren, Tata Quintana e Iván Boraita en la parte musical junto a Pájaro, encargado de las esculturas y la parte audiovisual, y Victoria Sáenz-Laguna, iluminando con velas, actuaron en la cantera de Ortigosa, a la que acudieron casi mil personas, en las ruinas de la Iglesia de Barruelo en Torrecilla de Cameros y en la Ermita Lomos de Orios en Villoslada de Cameros.⁷⁹⁴ En 2004 fueron cinco los espectáculos, tres con Recabarren y Boraita, en los que también Pájaro participa, y dos con el grupo de percusión Obatalá. Los espacios fueron, además de los tres anteriores, el embalse del Club Náutico de El Rasillo y la Ermita de la Torre en Lumbreras.⁷⁹⁵ En 2005 los espacios fueron los de Ortigosa y El Rasillo y se sumó un puente de piedra en un camino rural de Pradillo y los intérpretes en dos ocasiones Recabarren Trío y en una Cuarteto DAGA.⁷⁹⁶ En 2010, y de forma puntual, se volvió a realizar en Brieva de Cameros, El Rasillo, Mansilla y San Vicente de la Sonsierra con actuaciones de Recabarren, el grupo Candeal y distintos músicos a través de la Fundación García Fajer.⁷⁹⁷

Sustentado económicamente desde la perspectiva del turismo en el campo por medio de la cultura, hay también que mencionar que Pájaro se refiere al parque de esculturas *Grizedale Sculpture* como el referente que inspiró la creación del *Parque de Esculturas*, un espacio en el que se pueden encontrar trabajos de diversas manifestaciones artísticas así como distintos eventos⁷⁹⁸, sin embargo, el parque riojano se terminó configurando como un proyecto más clásico, centrado en la exposición de esculturas, mientras que la parte musical, por separado, la consiguió desarrollar junto a Recabarren en *Música del paisaje*,⁷⁹⁹ un festival de música a veces con acompañamiento escultórico, audiovisual y lumínico. Una iniciativa muy vinculada a la creación de turismo en la zona, pero también al ansia de generar actividad creativa por parte de Pájaro y, en este caso, también de Recabarren.

⁷⁹⁴ Europa Press (2003): “Más de 2.000 personas han asistido a los conciertos de “Música del paisaje””, *La Rioja*, 13 de agosto de 2003, p. 52.

⁷⁹⁵ J.S. (2004): “El pianista chileno Recabarren dará un concierto sobre las aguas de El Rasillo”, *La Rioja*, 29 de julio de 2004.

⁷⁹⁶ <http://www.larioja.org/comunicacion/es/portavoz/plan-dinamizacion-turistica-iregua-organiza-ciclo-musica-pa>, 27 de noviembre de 2016.

⁷⁹⁷ Europa Press (2010): s.p.

⁷⁹⁸ <http://www.grizedalesculpture.org/>, 27 de noviembre de 2016.

⁷⁹⁹ Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares)...

En esta línea de fomentar la creación en el entorno de Cameros, atraer a artistas y compartir experiencias entre ellos y con la gente de la zona, Pájaro ha seguido generando encuentros aun sin respaldo económico. Son propuestas autogestionadas que lanza a amigos para que, bajo una temática, se acerquen al entorno de la ermita y creen piezas, tanto para el exterior como para exponer en el interior, desde cualquier disciplina artística. En 2006 tuvo lugar *Espantapájaros*, una convocatoria lúdica en las que participaron cuarenta personas, incluyendo niños y con total libertad en la elección de materiales, lugares, etc. La siguiente tuvo lugar dos años más tarde: *El busto es mío*. La mayoría de las piezas se expusieron en el interior de la ermita, pero también hubo algunas en el exterior, aunque posiblemente más de las que hemos podido recopilar. Posteriormente también se realizó una exposición en la Universidad Popular Logroño, con quien Pájaro suele trabajar. Su idea, con esta convocatoria, pero que refleja su pensamiento más global con respecto a las distintas iniciativas promovidas en Sierra de Cebollera, es “generar una propuesta para crear un parque de arte utilizando la naturaleza como espacio de encuentro en los alrededores de la ermita de Lomos”.⁸⁰⁰ En 2011 convocó *Valle de las veletas* y para mayo de 2016 también lanzó el encuentro *Lagarto*, en el que de nuevo realiza una invitación a todas las disciplinas artísticas para llevar obra para la ermita y los alrededores y dejarla allí durante aproximadamente un mes.

Estas iniciativas autogestionadas, al margen del apoyo económico institucional desde el ángulo de turismo, dejan de presentar el lugar como objeto de especulación para, sin apoyo económico, convertir el emplazamiento en espacio expositivo y, además, lugar de encuentro, re-encuentro, creación y diversión. Las dispares intervenciones se relacionan con el lugar, con algunas excepciones, como marco de presentación de las obras.

En el conjunto de estas iniciativas están presentes dos lecturas del entorno de Cameros: la especulativa y la intrartística; espacio de atracción turística y espacio de atracción y para el disfrute del proceso de creación. Por un lado, y como ocurre en los *Caminos de Arte en la Naturaleza* de Salamanca, no es casual que mayoritariamente el apoyo y las referencias a iniciativas como los *Caminos* o el *Parque de Esculturas* provengan del ámbito de Turismo. La naturaleza sirve de reclamo y se condimenta con otros ingredientes: deportes de aventura, espectáculos tradicionales, manifestaciones artísticas,

⁸⁰⁰ J.S. (2008): “El nido de “El Pájaro””, *La Rioja*, 3 de octubre de 2008, p. 59.

etc. Todas ellas pensadas en primer lugar como elementos de promoción de un entorno que se lee desde una perspectiva especulativa ante contextos rurales en decadencia, usados como solución, entre otras opciones, para su revitalización, poniendo o deseando en cada caso determinados límites en relación a su grado o velocidad de transformación. El *Parque de Esculturas* no saca al arte del circuito económico, es cierto que las piezas están fuera de los circuitos de mercadeo de las galerías, pero el foco económico no ha desaparecido, sino que se ha desplazado de la obra al territorio en el que ésta se ubica.⁸⁰¹

Ha habido una proliferación de este tipo de proyectos en España, en los que se unen naturaleza y arte para promocionar y revitalizar económicamente un lugar, pero esto no significa que esta sea la razón principal de todos ellos, como señala Grego Matos,⁸⁰² e incluso dentro del mismo proyecto hay distintos intereses o motivaciones conviviendo. Si el motivo económico, por medio del turismo, es el principal para quien ha sufragado el *Parque de Esculturas*, para quien lo ideó son más los aspectos centrales del mismo: se habla también de la contribución a la economía del lugar haciendo hincapié en la relación de respeto con el mismo, el cuidado del entorno y la no masificación del mismo, pero también el proyecto se defiende desde la perspectiva pedagógica y cultural (conocer de cerca el proceso de creación, relación con los artistas, visitas guiadas, así como fomentar la cultura en el lugar, etc.) y, desde luego, desde la creatividad, el encuentro y el juego. Además, destaca que la iniciativa surgiera del lugar, de personas que residen y conocen bien el espacio y sus gentes, lo que la enraíza dándole un mejor suelo para su aceptación, implicación y desarrollo. La materialización del proyecto y la agitación cultural generada provocó otra forma de leer el lugar y de revitalizarlo: el aumento de población en Villoslada de Cameros, nuevos habitantes relacionados con la creación y atraídos por la actividad que allí se estaba generando.

La voluntad creadora de Pájaro se ve reflejada en su persistencia convocando encuentros para la creación, ya sean subvencionados o no. El espacio es colonizado por la creatividad durante un periodo de tiempo, es la posibilidad de generar encuentros en los que expandirse, si se desea, por el lugar, en los que compartir, conocer y hacer. Tal es la

⁸⁰¹ Mateos, Javier (2010): “Parque de Esculturas en Lomas de Oro”, *Paisajismo*, 35, p. 53. En: http://www.mateosbardi.com/web/sites/default/files/25/pdf/Paisajismo35.artey_naturaleza.Parque_de_Esculturas_en_Lomas_de_Oro.pdf, 29 de octubre de 2014.

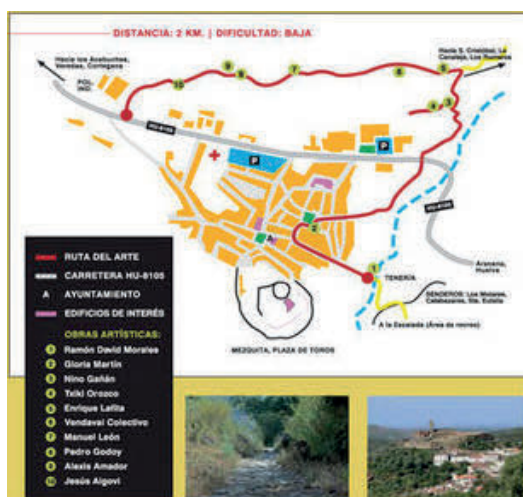
⁸⁰² Entrevista a Grego Matos...

presencia del hacer artístico en el lugar que otros artistas se trasladaron hasta un pequeño pueblo riojano y se afincaron allí para desarrollar su trabajo.

3.4.2.3. La *Ruta del Arte* de Almonaster la Real (Huelva), arte y sendero continúan aliados

La *Ruta del Arte* tuvo lugar durante cuatro años consecutivos (2009-2012) en Almonaster la Real (Huelva), dentro del Parque Natural Sierra de Aracena y Picos de Aroche, y forma parte de una iniciativa cultural que engloba, además de la ruta propiamente dicha, un encuentro de artistas, talleres y seminarios.⁸⁰³

Su director ha sido el artista Fernando Bono, mientras que la organización ha dependido de la empresa Pájaro en mano, siendo también ésta la productora, así como el Ayuntamiento de Almonaster La Real. Pájaro en mano es una empresa, o quizás mejor colectivo, de gestión cultural gestionada por Eva Toro y el propio Fernando Bono. Desde esta especie de empresa se trabaja en el establecimiento de redes de trabajo y colaboración, yendo desde lo local a lo global, y en la mediación en la gestión cultural promoviendo procesos de participación entre el arte, el artista y el medio, “generando un valor socio cultural en el ámbito educativo, social y de identidad”. En esta línea de pensamiento, que es la presente en la *Ruta del Arte*, diseñan, organizan, gestionan y producen proyectos y actividades.⁸⁰⁴



Ruta del Arte
(Almonaster la Real, Huelva)

⁸⁰³ La información de esta iniciativa se puede consultar en <http://rutadelarte.jimdo.com/>, 17 de noviembre de 2015 y <http://rutadelarte-almonaster.blogspot.com.es/>, 29 de mayo de 2015.

⁸⁰⁴ <http://www.pajaroenmano.net/presentacion/>, 29 de mayo de 2015. También en: Entrevista a Fernando Bono, director de la *Ruta del arte* y miembro de la empresa promotora Pájaro en mano, 15 de diciembre de 2016. Entrevista oral transcrita.

Económicamente esta iniciativa comenzó en 2009 siendo patrocinada por el Patronato Provincial de Turismo de Huelva, por el Grupo de Desarrollo Rural Sierra de Aracena Picos de Aroche (GDRSAYPA), siendo éste una asociación desde la que se gestionan los fondos de la Junta de Andalucía para el desarrollo del territorio desde el enfoque Leader,⁸⁰⁵ una asociación “dependiente de la Consejería de Agricultura, Pesca y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía cuya principal misión es la dinamización y desarrollo de los 29 pueblos que conforman esta comarca, al norte de la provincia de Huelva”⁸⁰⁶ y, finalmente, por la Consejería de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía. En la franja 2010-2011 aparece GDRSAYPA como promotor, el Patronato Provincial de Turismo de Huelva y la Consejería de Medio Ambiente junto con la Obra social de Caja Sol como patrocinadores, mientras que la financiación proviene de Leader, la Consejería de Agricultura y Pesca de la Junta de Andalucía y el Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural de la Unión Europea. Finalmente, en el periodo 2011-2012, los patrocinadores fueron, de nuevo, el Patronato Provincial de Turismo de Huelva, la Consejería de Turismo, Comercio y Deporte de la Junta de Andalucía y la Obra social de Caja Sol. En cada edición, además, han contado con varios colaboradores.⁸⁰⁷

El turismo, como aliciente o como un interés que se filtra con posterioridad, con cierta frecuencia aparece en estas iniciativas artísticas, como lo hace también en otros ámbitos.⁸⁰⁸ Aparece en este caso, por ejemplo, en palabras del alcalde de la localidad Manuel Ángel Barroso y, por supuesto, con la presentación del proyecto en FITUR. Barroso explica el objetivo de la *Ruta del Arte*, en su tercer año, en relación a los aspectos cultural y turístico, cuando señala que con ella se trata de:

poner en valor los espacios naturales de Almonaster en función también de una iniciativa cultural. Es poner de alguna manera al servicio la cultura con el turismo, y vincularlo lógicamente al paisaje y a la naturaleza que rodea este magnífico pueblo. La Ruta es un complemento ideal de lo que es la vista que tiene el camino sobre el conjunto histórico de Almonaster.⁸⁰⁹

⁸⁰⁵ <http://andaluciarural.org/quienes-somos/grupos-de-desarrollo-rural>, 29 de noviembre de 2016.

⁸⁰⁶ <https://issuu.com/gdrsaypa01>, 1 de diciembre de 2016.

⁸⁰⁷ <http://rutadelarte.jimdo.com/organizaci%C3%B3n-y-patrocinio/17> de noviembre de 2015.

⁸⁰⁸ En ejemplos tan tempranos como el *Symposium Internacional del Valle de Hecho* ya aparece de forma definida la existencia de distintos intereses entre quienes piensan el proyecto y quienes lo sostienen económicamente. En: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): p. 586.

⁸⁰⁹ Berlanga, Chechu G^a (dir.) [s.f.] *La Ruta del Arte*. En: <https://vimeo.com/26228542>, 30 de noviembre de 2016.

Por Barroso también es sabido que fueron hasta Madrid para presentar en FITUR 2010 (Feria Internacional del Turismo)⁸¹⁰ la *Ruta del Arte*.⁸¹¹ De hecho, el peso de esta iniciativa, su motor inicial, se encuentra tanto en el aspecto artístico como en el turístico, sumándose posteriormente el elemento educativo. Es en estos tres aspectos en los que se centran los esfuerzos y motivaciones del proyecto.⁸¹²

En su primera convocatoria la *Ruta del Arte* se presentaba bajo las siguientes palabras:

Con el objetivo de intervenir de modo creativo en el paisaje material e inmaterial de la Sierra onubense, el Encuentro de Escultores en Almonaster “Ruta del Arte” genera un contexto cultural relacionando la creación contemporánea en espacios públicos no convencionales, presentándose como un valor añadido a los numerosos valores monumentales y medioambientales del territorio [...]⁸¹³

Un valor que reside en sí mismo, en la creación, y en la aportación de ésta al lugar y sus gentes, junto con la parte educativa y los encuentros para reflexionar en posibles formas de habitar el territorio. Por un lado está propiamente la *Ruta del Arte*, de la que su director y coordinador, Fernando Bono, dice que es “un recorrido cercano a Almonaster la Real donde podemos encontrar intervenciones artísticas realizadas por artistas de distinta procedencia de Andalucía en las que estos artistas han hablado y hablan sobre el territorio, sobre la comarca, sobre la cultura, sobre las tradiciones... sobre cosas que tienen que ver con esta zona”.⁸¹⁴ Es decir, es una ruta artística, un recorrido en el que se sitúan distintas obras y que, de alguna manera, mantienen en principio vínculos con algún aspecto del lugar. Pero además, junto con el aspecto más intrartístico, el proyecto *Ruta#* en su conjunto, con sus distintos componentes, busca “generar discursos desde el arte entorno a un territorio, su paisaje, sus habitantes, su cultura, su economía, sus tradiciones, sus conflictos y todo aquello que pueda afectar, positiva o negativamente en el desarrollo de esta comarca y la sostenibilidad de sus recursos”.⁸¹⁵ *RUTA#* no se plantea exclusivamente como una iniciativa artístico-turística, sino cultural y medioambiental, un proyecto de arte en el territorio compuesto por tres líneas de actuación:

⁸¹⁰ “FITUR es el punto de encuentro global para los profesionales del turismo y la feria líder para los mercados receptivos y emisores de Iberoamérica”. En: http://www.ifema.es/fitur_01/Informacion_general/Presentacion/index.htm, 1 de diciembre de 2016.

⁸¹¹ Berlanga, Chechu G^a (dir.) [s.f.].

⁸¹² Entrevista a Fernando Bono...

⁸¹³ <http://rutadelarte.jimdo.com/encuentros-de-artistas/encuentro-2009/>, 17 de noviembre de 2015.

⁸¹⁴ Berlanga, Chechu G^a (dir.) [s.f.].

⁸¹⁵ <http://rutadelarte.jimdo.com/presentacion/>, 17 de noviembre de 2015.

La formación en el ámbito artístico contemporáneo y paisajístico con talleres dirigidos a distintos niveles y colectivos. - Las jornadas de debate y reflexión sobre el territorio, la cultura contemporánea y la sostenibilidad a través del Seminario *Paisaje Variable*. - Y, la producción de las intervenciones artísticas realizadas a partir del Encuentro de artistas y que, dependiendo de su naturaleza técnica o conceptual, permanecen más o menos tiempo en un sendero señalizado y habilitado para ello bajo el nombre de Ruta del Arte, un trazado cultural y medioambiental, una exposición abierta enmarcada en un paisaje natural y patrimonial que tiene mucho de paisaje humano.⁸¹⁶

Los Encuentros de artistas permiten la convivencia entre los creadores y, además, siendo de carácter abierto, favorecen también el encuentro entre el público, los creadores del lugar y los artistas invitados, lo que hace fluir el intercambio y aprendizaje de ideas, conocimientos y propuestas en torno al arte y al lugar. Los artistas, durante estos encuentros anuales, trabajan en sus creaciones para la *Ruta del Arte*, y también celebran reuniones y mesas de trabajo. Además, tienen lugar otras actividades, como charlas, proyecciones, etc. Dichos encuentros tuvieron lugar durante las tres primeras ediciones del proyecto y duraron 15 días los dos primeros y 10 días el último y las obras realizadas dentro de este contexto conforman lo que es, propiamente, la *Ruta del Arte*.⁸¹⁷

Los talleres, iniciados en 2010, pretenden acercar la creación a la población del lugar, con especial énfasis en la comunidad educativa y, además, en ellos se trabaja desde conceptos centrales del proyectos, como son “el paisaje, el territorio, el urbanismo, la agricultura, la historia o la cultura y siempre desde el plano local y comarcal”.⁸¹⁸ Dichos talleres se extienden más allá de los encuentros realizándose, con carácter puntual, a lo largo de todo el año, y siendo pensados para “distintos colectivos: educadores, niños, artistas, jóvenes y participantes en los cursos municipales de arte”.⁸¹⁹

Por último, el Seminario Paisaje Variable, realizado en 2011 y 2012, se centra en los cambios que se suceden en la Sierra de Huelva en relación a las nuevas economías que la

⁸¹⁶ <http://rutadelarte.jimdo.com/presentacion/>, 17 de noviembre de 2015.

⁸¹⁷ “Culmina el encuentro de escultores y empieza la Ruta del Arte con gran éxito de público”, en: <http://rutadelarte-almonaster.blogspot.com.es/search?updated-min=2009-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2010-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=12>, 30 de noviembre de 2016.

⁸¹⁸ <http://rutadelarte.jimdo.com/talleres-de-arte/>, 29 de noviembre de 2016.

⁸¹⁹ “Información Ruta del arte 2010 (Almonaster la Real, Huelva)”, concretamente en el punto “Talleres en la Ruta del arte 10”, en: <http://rutadelarte-almonaster.blogspot.com.es/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00%2B01:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00%2B01:00&max-results=11>, 30 de noviembre de 2016.

sustentan (turismo, nuevas vías de comunicación y empresas cárnicas) al tiempo que desaparecen otras formas de vida como la economía de autosuficiencia. En el seminario se reflexiona y debate sobre estas cuestiones, sobre cómo las nuevas formas de vida afectarán a las personas y al territorio, además, en él se darán encuentro distintas propuestas de arte vinculadas con el mundo rural, con ellas y con otros artistas, colectivos o agentes, se podrán compartir experiencias y colaborar.⁸²⁰ En 2011 tuvieron lugar conferencias, presentaciones de los proyectos, proyección de documentales, mesas de debate, el taller “Ideas para intervenir el espacio”, y paseos y rutas senderistas. El eje temático del seminario se centró en el arte y el territorio rural, los campesinos, la subsistencia y la sostenibilidad, así como la economía y los modelos de explotación.⁸²¹ En 2012 los temas centrales fueron la arquitectura, el arte y el medio rural, junto con la alimentación, los recursos y el capitalismo. Arquitectura, Arte y Medio Rural y Alimentación, Capitalismo y Recursos.⁸²²

2012 fue la última edición de este proyecto, desaparecido ante la falta de recursos. Las obras que restaban en el lugar, con su clausura, fueron retiradas. Sin embargo, el deseo de seguir desarrollando actividades en torno al arte y al territorio no desapareció con el final del apoyo económico, pero han sido actividades ya no vinculadas al proyecto de la *Ruta del Arte*.⁸²³

En la *Ruta del Arte*, estudiada en su conjunto y viendo su desarrollo, el factor turístico está presente, pero no jugó un papel tan esencial como en otros casos, de hecho, no generó una gran llamada de visitantes ni una transformación del lugar, sino que fue algo a menor escala en este sentido.⁸²⁴ También está presente el elemento medioambiental pero, principalmente, el cultural fue el que lo vertebró. Los esfuerzos de este proyecto se centraron, en la práctica, en el aspecto cultural y del pensamiento en torno al habitar el mundo rural, como lo reflejan los talleres y las charlas desarrolladas en torno al mismo. Se promueve en el contexto en el que se desarrolla la aproximación de la cultura, la creación y el pensamiento en torno a cómo habitar posibilitando compartir pensamientos

⁸²⁰ “Seminario-Taller Paisaje Variable”, en: <http://rutadelarte-almonaster.blogspot.com.es/search?updated-min=2010-12-31T15:00:00-08:00&updated-max=2011-06-20T21:27:00%2B02:00&max-results=16&start=11&by-date=false>, 30 de noviembre de 2016. También sobre este seminario-taller: <http://rutadelarte.jimdo.com/paisaje-variable-seminario/paisaje-variable-1/>,

⁸²¹ Sobre los distintos talleres ver: <http://rutadelarte-almonaster.blogspot.com.es/search?updated-max=2013-03-13T14:35:00%2B01:00&max-results=16&reverse-paginate=true>, 30 de noviembre de 2016.

⁸²² <http://rutadelarte.jimdo.com/paisaje-variable-seminario/paisaje-variable-2/>, 30 de noviembre de 2016.

⁸²³ Entrevista a Fernando Bono...

⁸²⁴ Entrevista a Fernando Bono...

y vivencias, estudiando casos y viendo posibilidades, al tiempo que hay un trabajo importante de implicación en el ámbito educativo en relación al arte, el medioambiente, la economía, etc. La aportación mayor pretende generar y activar opiniones y creatividad, para los que llegan y los que habitan el lugar, centrándose especialmente en el ámbito educativo. Salvando las distancias, el formato de seminarios, talleres y creación de obras nos hace recordar, a otra escala, con otros presupuestos, y con todas sus diferencias, el proyecto *Arte y Naturaleza* en Huesca. En Huelva se pone énfasis en la creación artística y en la reflexión y el debate, y todo ello desde el compromiso y la implicación con el lugar. La *Ruta del Arte* es una pieza más del conjunto de la iniciativa, la más intrartística si se mira de manera aislada.

En la *Ruta del Arte* se descubre de nuevo un museo expandido. Y también, en este museo, aparece la cuestión del paseo burgués. Los caminos, senderos, vías comunicantes, se vienen recuperando en nuestro país en los últimos años. Ante el abandono de muchas de las actividades primarias que sostenían la vida del mundo rural y que eran el dibujo sobre la tierra de los pasos cada día recorridos, muchos de estos caminos se vienen deteriorando progresivamente. Su recuperación se ha visto, entre otras, como una posibilidad para la actividad turística de la zona, tema sobre el que también se ha hablado en relación a los *Caminos de Arte en la Naturaleza* de Salamanca. En el presente caso, como en tantos otros, se detecta una situación similar, un proyecto bajo el título “Red de Senderos de la provincia de Huelva” para el que se editó material informativo y de difusión, un servicio contratado por el GDRSAYPA, que se enmarca dentro de un expediente de ayuda de la Dirección General de Desarrollo Rural Sostenible de la Consejería de Agricultura, Pesca y Desarrollo Rural de la Junta de Andalucía, correspondiente al proyecto citado. Todo ello como un servicio que “contribuirá a poner en valor turísticamente el rico patrimonio natural, cultural y etnográfico de los senderos y su entorno y, por otro lado, atraer visitantes y turistas de distintos territorios que demanden este tipo de oferta/productos”, es decir, que mediante guías impresas y digitales y catálogos, se buscaba difundir y promocionar la red de senderos, promocionar y comercializar ofertas relacionadas con dicha red, ofrecer información práctica al senderista y poner en valor el patrimonio de cada comarca.⁸²⁵ Los senderos son recuperados y señalizados con el afán de atraer

⁸²⁵ GDR Sierra de Aracena y Picos de Aroche [s.f.]: *Pliego de Prescripciones Técnicas. “Edición de material informativo y de difusión de la Red de Senderos de la provincia de Huelva”*, p. 3. En: https://issuu.com/gdrsaypa01/docs/pliego_definitivo, 29 de noviembre de 2016.

visitantes y promocionar el turismo rural. Pasear por el campo es, sin duda, uno de los deseos del visitante urbano cuando sale de su entorno cotidiano.

En Almonaster la Real dos kilómetros de sendero se han convertido, a la vez que en un lugar con naturaleza y vistas a un conjunto histórico, en un itinerario artístico. Las obras se contemplan en una exposición concebida y construida como una ruta, un itinerario, un museo expandido. Además, de nuevo se realizaron cartelas identificando las obras, folletos, algunas actividades pedagógicas dentro del proyecto... enlazando con la idea y funciones del museo. Se ha producido, por tanto, una museización temporal del territorio, no tanto de sí mismo sino del territorio como espacio expositivo.

El proyecto global en el que se enmarca el sendero se centra principalmente en el aspecto cultural, lo que destaca sobre otros con los talleres y seminarios, un proyecto que no es solo artístico y que se empaca en una iniciativa más amplia, como ocurre en otros muchos casos, como en *Intervencions Plàstiques a La Marina / EstiuArt* o en *Arte y Naturaleza* en Huesca, por ejemplo, pero también el elemento del turismo, su vinculación con el mismo, estuvo presente desde sus inicios, como ocurría en, por ejemplo, el *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro*. Mientras, en la *Ruta del Arte* propiamente destaca la idea de museo expandido y paseo en el campo, como ocurre también en los *Caminos en la Naturaleza* en Salamanca, o en el *Parque de Esculturas Lomas de Oro* en La Rioja.

3.4.2.4. Otros ejemplos de expansión de la exposición artística: las rutas del arte por el campo

Se ha constatado que no son pocos los casos de iniciativas de arte fuera de los núcleos urbanos que se han planteado en su totalidad, o han incluido dentro de su proyecto global, una ruta por el campo con obras que invitan a su contemplación desde el paseo por el lugar. Se estrechan de esta manera lazos entre el arte contemporáneo, el campo y el gusto por el paseo de los tiempos modernos.

La creación de museos expandidos por el campo creando rutas que combinan arte actual, naturaleza y, en ocasiones, el folclore o patrimonio de las localidades cercanas, están vinculados con frecuencia al reclamo turístico. Este reclamo puede ser un elemento central de la iniciativa o puede funcionar como un elemento más dentro de un proyecto global para la revitalización de un lugar. La creación de un escaparate expositivo en un

espacio diferenciado, el uso del campo como sala de exposiciones, resulta también una cuestión central, siendo a veces principalmente escenario y otras espacio orgánico, vivo, con el que se dialoga desde el arte.

A continuación se ofrecen una serie de ejemplos de exposiciones expandidas en forma de paseo por el campo, a modo de continuación de los casos previos, pero sin estar ya vinculados necesariamente a una mirada especulativa del territorio, pues la idea del museo expandido ha alcanzado casi a cualquier tipo de iniciativa artística en el campo.

En el *Symposium Internacional del Valle de Hecho*, en Huesca, ya se hacía palpable la idea del museo expandido. Se trataba de una iniciativa del escultor Pedro Tramullas que tuvo lugar entre 1975 y 1984 y en la que participaron más de ochenta artistas con trayectorias dispares y de procedencia tanto nacional como internacional. Realmente, las obras se emplazaron en tres espacios diferenciados, uno de ellos, a su vez, también con una subdivisión espaciotemporal. Tal y como explica Bernués, uno de los espacios es el museo *Pallar d'Agustín*, una “borda” restaurada en la que se encuentran las obras no susceptibles de exponerse a la intemperie; otro sería la propia localidad y sus espacios públicos, en los que se colocaron obras de Baldelli, Carlomagno Venegas y Appold,⁸²⁶ por último, y al mismo tiempo lo más novedoso, destaca el uso del espacio natural como emplazamiento para las esculturas.⁸²⁷ Y fue precisamente en este espacio natural, con esa tendencia expansiva más allá de los límites urbanos, donde se encuentran dos espacios distintos para las obras: uno centralizado y acondicionado que funciona como un museo al aire libre,⁸²⁸ una exposición exterior en un emplazamiento que congrega las piezas con carácter estático, y, otro que no es sino una ruta, un recorrido, un museo expandido hacia el monte. Con respecto al primero, se trata de un lugar que se aterrazó y ajardinó y que fue pensado para crear públicamente en él, albergar las piezas escultóricas y desarrollar otras actividades.⁸²⁹ Bernués señala que es aquí precisamente donde Tramullas pone en juego los aspectos más tradicionales del simposio de St. Margarethen:

la parte más antigua del museo al aire libre participa de las características de un clásico parque o jardín en el que, aunque es evidente su vocación por

⁸²⁶ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): p. 603.

⁸²⁷ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): p. 596. Sobre estos distintos espacios también: Bernués Sanz, Juan Ignacio y Lorente Lorente, Jesús Pedro (2013): pp. 62 y 63.

⁸²⁸ Así también lo percibe el propio Tramullas en: Tramullas, Pedro (1978): p. 308.

⁸²⁹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000), pp. 599 y 600.

integrarse en su entorno físico agro-pastoril, éste funciona en realidad como un simple decorado de fondo para las esculturas que se distribuyen de forma un tanto geométrica y se muestran ancladas en sus respectivas bases de hormigón, prueba inequívoca de su permanencia en una concepción tradicional de la escultura como pieza «expuesta».⁸³⁰

Se trata de una exposición clásica, tanto por el tipo de obras como por su propio planteamiento expositivo: una sala de exposiciones trasladada fuera del espacio arquitectónico. Además de evidenciarse que en este espacio el planteamiento expositivo tiene poco de novedoso, aparece la cuestión de las lógicas presentes en las obras, siendo la intrínseca la dominante sin lugar a dudas.

El otro espacio exterior en el que se ubicaron las esculturas, proyectado con posterioridad al anterior, no se comporta tanto como un emplazamiento sino como un espacio que transitar:

En el sector más moderno del museo al aire libre, que corresponde a los años ochenta, las esculturas remontan hacia lo alto del monte siguiendo el trazado de la «Ruta del Arte Abstracto» proyectada por Tramullas, integrándose en un espacio completamente natural que presenta una gran diversidad de ambientes [...] En este espacio se advierte un cambio notable en cuanto a los criterios de relación de los escultores con el medio natural, que se produce en términos de una mayor integración, en concordancia con las nuevas orientaciones que la escultura había tomado en esa década.⁸³¹

Aparece aquí el recorrido, la travesía, el museo expandido. Por otro lado, las obras siguieron siendo en esencia, a pesar de esa “mayor integración” mencionada, objetos escultóricos con planteamientos bastante ortodoxos, aunque sí que aparece esa voluntad de hacer partícipe al lugar de la obra, o la obra del lugar, en esculturas, siguiendo los ejemplos de Bernués, como la de López Márques, Ko Mayane o la de Ausili y Aversano.⁸³² Pero lo que resulta de mayor interés es ese camino de más de dos kilómetros que parte del pueblo hacia el campo circundante.⁸³³

La idea del simposio, de generar una reunión de artistas trabajando sus obras codo con codo y a la vista de todos y posteriormente emplazarlas en el espacio público,

⁸³⁰ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000), p. 597.

⁸³¹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000), pp. 600 y 601.

⁸³² Bernués Sanz, Juan Ignacio (1999): p. 57. Por otro lado, Bernués menciona la intención de Tramullas, en 1984, de realizar algunas de sus “esculturas habitables” (además de un reloj solar), pero no pudo materializarlas. En: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 35, 36 y 82.

⁸³³ <http://www.rutasvalledehecho.com/ruta/hecho-la-cuesta/>, 12 de diciembre de 2016.

principalmente en el campo, se vio acompañada de otros proyectos, tanto artísticos como de dinamización socioeconómica para la población.⁸³⁴ Entre los primeros destaca, precisamente, la *Ruta del Arte Abstracto*, una ruta que pretendía recorrer el territorio desde el valle de Hecho hasta el de Aspe siguiendo los pasos de un camino de suma antigüedad y que, ahora, sería jalonado de esculturas. Este proyecto, aunque no se materializó, sí que determinó la disposición de muchas de las esculturas, precisamente de aquellas que avanzan hacia el monte, que dibujan esa ruta de que no es sino el inicio de la *Ruta del Arte Abstracto*.⁸³⁵ Esta idea de recorrido artístico, entronca, según recoge Bernués, con una tradición inaugurada por Otto Freundlich y su, no materializada, *Vía de la Fraternidad Humana*, una idea que se remonta a 1936,⁸³⁶ aunque de manera directa recoge el espíritu, como otros posteriores simposios fronterizos, de la colocación simbólica de Prantl en 1958 de un escultura entre Austria y Hungría para evidenciar la cultura común entre estos pueblos y la necesaria comunicación entre artistas.⁸³⁷ La ruta de Hecho, que finalmente fue de menor recorrido del pensado originalmente, respondería a los mismos ideales que englobaban a todo el simposio. Así, en este caso, crear un camino y pasarlo, probablemente, tendría bastante que ver con acercar artistas y obras a todo tipo de personas; además, la idea de expansión servía para proyectar el arte más allá del museo, incluso del pueblo, para salpicarlo por el territorio, difundirlo, llevar “lejos” el arte y, desde luego, situarlo fuera de los circuitos comerciales pero, sobre todo, la ruta unía a gentes, pueblos, culturas, a la vez que conectaba con la historia del lugar. Bernués y Lorente señalan el simbolismo político transfronterizo de la ruta y la clara presencia de ideales del simposio realizado en St. Margarethen, como el deseo de “derribar fronteras y unir pueblos”.⁸³⁸ Cuestiones relativas a principios colectivos y universales emergen en estos proyectos y,⁸³⁹ por supuesto, los ideales del Mayo del 68 estaban muy presentes en Tramullas y otros de los artistas participantes, ya que los vivieron en primera fila.⁸⁴⁰

⁸³⁴ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): pp. 591-594.

⁸³⁵ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): pp. 591 - 593. Tramullas, en 1978, dice: “*I envision the extension of the symposium to other locations, perhaps to neighboring valleys and even to the village of Lescun, across the border in France, which may someday be joined to Oza by a road*”. En: Tramullas, Pedro (1978): p. 309.

⁸³⁶ Tramullas vincula su proyecto de la ruta con la “Vía de la Amistad” de Mathias Goeritz en México City y, a su vez, según nos cuenta Bernués, Goeritz señala el proyecto utópico de Freundlich como el punto de partida en común de este tipo de iniciativas. En: Tramullas, Pedro (1978): p. 309 y Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): pp. 591 - 593.

⁸³⁷ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 33 y 34.

⁸³⁸ Bernués Sanz, Juan Ignacio y Lorente Lorente, Jesús Pedro (2013): pp. 59 y 60.

⁸³⁹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): pp. 581 y 582.

⁸⁴⁰ Bernués Sanz, Juan Ignacio y Lorente Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 49 y Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): p. 594.

Además, y esto también explicaría la huida al monte de las obras, es común el interés de los simposios por la naturaleza y por los lugares de culto de la prehistoria, según Bernués, y precisamente en Hecho y su ruta de esculturas se encontraban ambos.⁸⁴¹ Tramullas reflejaba en esta, solo iniciada, ruta de esculturas, valores, ideales y espiritualidad de su época. Además de entender la disposición de las obras como un reflejo en la Tierra de la Vía Láctea:

Tramullas concibió una sucesión de esculturas, cuya rotunda presencia sobre el terreno pretendía subrayar la unión espiritual entre los valles de Hecho, en España, y Aspe, en Francia, superponiéndose a una vía utilizada desde tiempos inmemoriales, como demuestra la gran cantidad de estructuras megalíticas que existen en sus proximidades, así como restos de una importante calzada romana posteriormente reutilizada como uno de los ramales más importantes del Camino de Santiago en Aragón.⁸⁴²

Una ruta con componentes mágicos, incluso mágico-esotéricos, una ruta para expandir el arte y para unir los pueblos. Pero tanto la ruta como el simposio y el museo al aire libre en su totalidad han dejado de crecer en torno a estos ideales, ya que los encuentros finalizaron en 1984. Algunas de las cuestiones que se expusieron y defendieron se desdibujan con el tiempo. La ruta, y el museo en su conjunto, mantienen el carácter artístico pero el componente social y el místico se diluyen en favor de una llamada de atención sobre el paseo, el arte y la naturaleza como valores de atracción al lugar. De hecho, y como ocurre con frecuencia, desde los inicios del proyecto los intereses principales no eran los mismos para Tramullas que para quienes ponían el dinero. Así que no es tanto, “en favor de”, sino que unos intereses se desvanecen mientras otros prevalecen. Bernués señala con claridad cómo los intereses del escultor jacetano Pedro Tramullas para organizar el primer simposio de escultores español y los del alcalde para apoyarlo, no eran exactamente coincidentes, pues las motivaciones de Borruel “hay que buscarlas indudablemente en sus claras posibilidades de promoción turística y no en su interés artístico”.⁸⁴³ Sin embargo, destaca esta iniciativa especialmente por su carácter pionero en España así como por la aceptación y apoyo que recibió por parte del ayuntamiento de una localidad pequeña en el interior de nuestro país en 1975, y también por la buena acogida generalizada por parte de los chesos (por supuesto, las tensiones no

⁸⁴¹ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): pp. 596 y 597.

⁸⁴² Bernués Sanz, Juan Ignacio y Lorente Lorente, Jesús Pedro (2013): p. 60. También sobre la influencia de la astrología en la colocación de las obras: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 29.

⁸⁴³ Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): p. 586.

estuvieron al margen de los encuentros).⁸⁴⁴ Con respecto a la idea de ruta, Bernués ejemplifica cómo su planteamiento se presenta ligado al de los simposios en lo que se refiere a la voluntad de promover la comunicación entre los pueblos, reflejado tanto en los ideales de comunicación entre culturas de los mismos como en los simposios fronterizos, a la vez que Tramullas lleva más allá el elemento espiritual reforzando el vínculo de su proyecto de ruta con las tradiciones ancestrales del lugar.⁸⁴⁵ La idea de paseo vinculada a una actividad de ocio cultural, de museo expandido, en el espacio saludable del campo, que es la que viene a estrechar el vínculo entre un número importante de proyectos desde la década de los noventa en nuestro país, no era la que palpitaba detrás de Tramullas cuando concibió trazar el camino al pedirle distintos alcaldes de localidades del valle de Aspe algo similar para sus poblaciones,⁸⁴⁶ sino que en su ruta primaba la recuperación de una vía ancestral y mágica en un territorio jalonado por un número destacado de esculturas megalíticas, por tanto, una ruta que recupera para la memoria el pasado del lugar, así como ciertos elementos mágicos que Tramullas recoge e intensifica, al tiempo que, en su proyecto transfronterizo, significa el espacio como territorio político, fraccionado, y busca resignificarlo como espacio cultural común, unido, en relación a la mencionada fraternidad entre los pueblos que surcaba la época y los simposios.



Plano de las obras del museo al aire libre Hecho (Huesca)

Otro caso en el que encontramos la idea de recorrido ha tenido lugar dentro del *Parque Fluvial de Cultura y Ecología*, iniciativa puesta en marcha en 1998-1999 en Huerta (Salamanca). Sin embargo, el recorrido escultórico al que nos referimos, creado dos años

⁸⁴⁴ En un epígrafe titulado “Los artistas y la población” Bernués recoge tanto los conflictos que tuvieron lugar como la buena convivencia lograda: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 44-61.

⁸⁴⁵ Para más detalles sobre la *Ruta del Arte Abstracto* ver: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): pp. 31-37.

⁸⁴⁶ Según palabras de Tramullas recogidas en un texto de Enrique Carbó, en: Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): p. 32.

después del nacimiento del *Parque Fluvial*, representa tan sólo una parte de un proyecto mucho más global que pretendía, como podrá verse en el epígrafe “El *Parque Fluvial de Cultura y Ecología: arte, agricultura y turismo rural*”, construir un proyecto integral para el presente y futuro del lugar desde un enfoque cultural, económico y medioambiental.

Dentro de ese proyecto más amplio y entre la diversidad de actividades realizadas en su seno, se encuentra el paseo escultórico en las orillas del río Tormes. Entendido dentro de la globalidad del proyecto, que es donde se enmarca, este paseo de esculturas nace de un encuentro de alumnos de Bellas Artes, que realizarán durante unos días del verano de 2001 una serie de intervenciones artísticas. El paseo con las obras constituye una aportación desde el ámbito artístico al proyecto global, sobre el que puede leerse: “Este proyecto era integral en el desarrollo social, cultural, económico, de educación medioambiental. El arte era un vehículo, el arte puede visibilizar, cambiar la percepción, la forma de ver las cosas, de apreciar la naturaleza: valorar el paisaje, la belleza... El arte puede ayudar a visibilizarlo, a enfocarlo de otra manera”.⁸⁴⁷ Además de llamar la atención sobre el entorno para incrementar nuestra valoración y cuidado, también contribuiría al desarrollo del lugar por medio del turismo cultural. De hecho, en un documento que se ha podido consultar todo ello queda relacionado de la siguiente manera:

Significativamente, desde el campo del turismo, el arte se está planteando propuestas rigurosas dirigidas a restablecer el equilibrio natural roto por la acción del hombre. Un hecho nada extraño si pensamos que la expresión plástica ha sido el vínculo más eficaz para definir la relación del ser humano con la naturaleza. Esta constatación, válida en las diferentes culturas a lo largo de la historia, es el principal punto de partida del movimiento “Arte y Naturaleza” para impulsar el turismo cultural y medioambiental en las zonas rurales. En la actual situación urge abordar, restablecer y redefinir las complejas e inestables relaciones entre Cultura y Naturaleza y su aprovechamiento para fines turísticos.⁸⁴⁸

Queda por tanto constancia de la vinculación, como en otros casos, entre creación artística, naturaleza y turismo rural. De hecho, llega a entenderse el nacimiento de “Arte y Naturaleza” en relación a un turismo específico, aspecto que es bastante matizable, según los contextos y quiénes y cómo se plantee cada iniciativa. Pero lo más interesante aquí es, dentro del proyecto global, la explicación que se da del paseo escultórico y las creaciones allí realizadas: “En la configuración de esta conciencia ecológica, basada en

⁸⁴⁷ Entrevista a Bodo Rau...

⁸⁴⁸ Este texto pertenece a un documento en el que se presentaba el proyecto y que nos ha facilitado Bodo Rau.

un concepto cultural, las intervenciones de artistas en el territorio tienen por objeto crear un patrimonio turístico y cultural que aporte y rescate nuevos espacios turísticos desde una visión ecológica y aprovechando los recursos y energías del paisaje”.⁸⁴⁹ Así, en este documento, se enumeran aspectos relacionados con el turismo, la economía, la relación entre el hombre y la naturaleza, la creación de patrimonio y el desarrollo cultural, medioambiental y económico, presentados en este orden.

Dentro del trabajo realizado para la recuperación de las orillas del río Tormes se incluyó este espacio para el arte planteado como una ruta por la que pasear bordeando el cauce fluvial. No fue el único camino en el que se trabajó, pues en el entorno de Huerta, dentro del marco de este proyecto, se pueden encontrar varias rutas para recorrer.⁸⁵⁰ Además, Bodo Rau comenta que, aunque acabó cancelándose, existió la idea “hacer un corredor de paisaje fluvial y cultural del río Tormes de Salamanca hasta Alba de Tormes” en el contexto del 2002, cuando Salamanca era la Ciudad de la Cultura,⁸⁵¹ una idea interesante en la que se fomentaría, de forma real y muy visual, el flujo campo-ciudad.



Plano de rutas y senderos en el municipio de Huerta (Salamanca)

Aunque en un marco mucho más complejo en su planteamiento, aparece un esquema que ya nos es conocido y que, por ejemplo, y como señala Bodo Rau, también en la Sierra de Francia fue aplicado este mismo planteamiento. Se trata de la idea de paseo, de museo expandido y, además, se aprecia también el movimiento centrífugo que era comentado en torno al *Symposium Internacional de Escultura y Arte de Hecho*. En Huerta se ha creado

⁸⁴⁹ Este texto pertenece al mismo documento anteriormente mencionado.

⁸⁵⁰ <http://www.ayuntamientohuerta.es/rutas.php>, 28 de octubre de 2014.

⁸⁵¹ Entrevista a Bodo Rau...

un recorrido que parte del pueblo y que se prolonga durante unos dos kilómetros bordeando el río. Por otro lado, conviene señalar que las obras que quedan no son todas las que se realizaron, pues se hicieron también creaciones efímeras, que son las que Bodo Rau más aplaude por su coherencia con el proyecto, por ser de menor impacto. En cualquier caso, nos confiesa que su deseo hubiera sido otro tipo de trabajo, con gente con más experiencia y, sobre todo, “me hubiera gustado desarrollar otro concepto: no unas esculturas, sino intervenciones paisajísticas de recuperación ambiental... pero aquí todavía es como que yo me voy a la luna, además, económicamente no es posible. Sí que existe en otros lugares de Europa”.⁸⁵² Este deseo expresa bastante bien la diferencia entre una voluntad y un discurso trabajado y complejo, en el que se insertan distintos enfoques y posibilidades, y la realidad materializada:

Todos estos lugares [Wanas (Suecia), Tickon (Dinamarca), Arte Sella (Italia), Crestet (Francia), Proyecto Arte y Naturaleza (Huesca), y TransKULT UR en Huerta (Salamanca)] tienen ciertas características comunes, son espacios abiertos de mayor o menor dimensión pero por lo general bien acotados donde el público se pasea en busca de las obras desplegadas por todo el territorio. De ahí que, dada nuestra tendencia actual a facilitar la visión del arte a un público que se ha vuelto remolón, muchas veces estos espacios no se diferencian mucho de los jardines de esculturas desplegados en forma de museo con un recorrido claro y preestablecido.⁸⁵³

El paseo de esculturas en Huerta, realizado sobre un espacio antes abandonado y ahora recuperado y urbanizado, se comporta como un museo que despliega su lengua desde la localidad hacia el campo y que está principalmente y en la práctica relacionado con un proyecto global de sensibilización con el medio, revalorización del mismo y reactivación del lugar por medio de actividades turísticas y de ocio.

El *Valle de los Sueños* es un parque escultórico puesto en marcha en 2006 en Puebla de la Sierra (Madrid) y en el que, bienalmente, se lanza una convocatoria pública que le hace crecer. Dicho parque ha sido creado por la Fundación El Valle de los Sueños con el apoyo del Ayuntamiento de la localidad, siendo su impulsor el artista Federico Eguía.⁸⁵⁴

Originalmente empezaron varios artistas (Eguía y otros creadores de su entorno como Joaquín Manzano, Antonio Garza o Xavi Reventós), siempre con el apoyo del

⁸⁵² Entrevista a Bodo Rau...

⁸⁵³ Beguiristáin, María Teresa (2000): p. 122.

⁸⁵⁴ También se ha creado un Museo de dibujo, obra gráfica y obra contemporánea japonesa en la localidad. En: <http://elvalledelossuenos.wixsite.com/elvalledelossuenos/museo>, 10 de febrero de 2017.

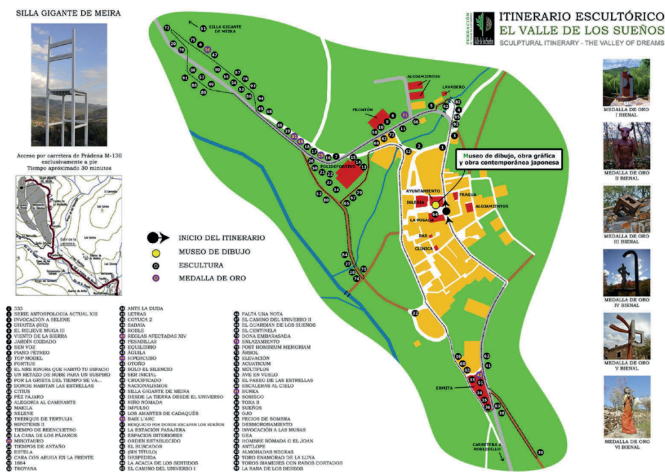
ayuntamiento, a colocar obras por el entorno de la localidad. Posteriormente surgió la idea de las bienales, para que así la iniciativa creciera y lo hiciera de una manera más organizada y oficial, llegando en la actualidad a tener un total de 98 obras de 49 autores distintos en el parque de esculturas, obras en su mayoría donadas y, como dicta la convocatoria, de carácter permanente teniendo en cuenta la climatología del lugar.⁸⁵⁵

En el texto de la última convocatoria (2016) se da información relevante para comprender el tipo de enfoque que ha adquirido de esta iniciativa y su relación con el espacio.⁸⁵⁶ Las obras, para ser seleccionadas por un jurado, se presentan por medio de una fotografía, lo que implica que el artista no la realiza en la localidad, que tampoco tiene por qué haber conocido el espacio en persona y que, en relación a todo ello, su obra puede ser una escultura previa o realizada expresamente para la ocasión. En definitiva, se trata de un parque de esculturas en el que el espacio sirve para acoger una colección de obras, a modo de contenedor viviente, de museo al aire libre en el sentido más literal. Un museo con obra permanente, porque permanece y porque la convocatoria pide que sus materiales no sean efímeros, todo ello acompañado por cartelas y catálogo. Las obras serán emplazadas durante dos años en el lugar, pudiendo permanecer posteriormente en el mismo si el artista las dona o si son adquiridas con un fondo creado especialmente para este fin con el deseo de que la mayor parte de las esculturas se queden conformando el parque o también, si algún comprador quiere donarla.⁸⁵⁷ El lugar es tomado como espacio expositivo de una colección temporal pero que, con el tiempo, va conformando una permanente que da lugar a la construcción de un museo. De nuevo, el museo coloniza el campo. Pero en esta ocasión aparece un elemento más: la galería en el campo. Las esculturas seleccionadas y colocadas en Puebla de la Sierra son puestas a la venta (excepto si el artista no lo desea). Es un movimiento de ida y regreso en su mayor literalidad porque ya no se trata de trasladar un valor de mercado hasta el lugar, aludiendo a que se está saliendo de los espacios tradicionales y las lógicas de poder, sacando al arte del mercadeo, sino que, por el contrario, el arte como objeto de compra-venta entra a formar parte de este parque de esculturas.

⁸⁵⁵ Conversación con Federico Eguía, ideólogo de *El Valle de los Sueños*.

⁸⁵⁶ “VI Bienal Internacional de Escultura El Valle de los Sueños”. En: <http://www.arteinformado.com/fichas/publicacion?id=120870>, 10 de febrero de 2017.

⁸⁵⁷ Según la conversación mantenida con Federico Eguía el fondo económico, hasta la actualidad, realmente no ha funcionado. Por lo tanto, la mayoría de la obra del parque es donada.



Itinerario escultórico *El Valle de los Sueños* (2012)

Se trata de un parque de esculturas con una colección temporal que va haciéndose permanente, contando en la actualidad con casi cien obras⁸⁵⁸ y, a la vez, con una galería de arte. Y todo ello, de nuevo, compaginado con la idea de ruta escultórica y desde un movimiento centrífugo que empuja desde el corazón de la población hacia el exterior y, a la vez, dentro de un marco que, como ocurre con frecuencia, no es una naturaleza *cualquiera*, sino con *denominación de origen*, en este caso declarada Reserva de la Biosfera por la UNESCO.⁸⁵⁹ Una naturaleza de la que disfrutar durante el recorrido escultórico de aproximadamente 1,5 km.⁸⁶⁰

Los *Hitos del Rodenal* fue una iniciativa de la Fundación Concha Márquez con la que se llevó la escultura hasta el entorno abrasado por las llamas de tres localidades de Guadalajara: Villarejo de Medina y Ablanque en 2007 y Luzón en 2008.⁸⁶¹ En cada

⁸⁵⁸ En el mapa de la web del parque se pueden ver señalizadas hasta noventa y cinco piezas. En: "Itinerario VI Bienal de escultura El Valle de los Sueños". En: <http://elvalledelossuenos.wixsite.com/elvalledelossuenos/descargas>, 10 de febrero de 2017 y Eguía nos confirmaba en abril de 2017 la existencia de 98 obras en el lugar. En: <http://elvalledelossuenos.wixsite.com/elvalledelossuenos/bienales>, 11 de febrero de 2015. Aquí pueden verse la mayoría de las obras que han participado en este parque de esculturas.

⁸⁵⁹ <http://www.sierradelrincon.org/presentacion.html>, 1 de febrero de 2015 y <http://www.puebladelaesierra.es/naturaleza.html>, 1 de febrero de 2015.

⁸⁶⁰ El recorrido con las obras puede consultarse en: <http://elvalledelossuenos.wixsite.com/elvalledelossuenos/descargas>, 10 de febrero de 2017. Los datos de la senda están disponibles en: <http://sendasdemadrid.es/sendas/?senda=115>, 11 de febrero de 2017, pero su longitud exacta varía según la fuente consultada, pues en esta web se habla de 2,1 km mientras que, por ejemplo, en la web oficial de la localidad (<http://www.puebladelaesierra.es/visitas.html>, 11 de febrero de 2017) la longitud señalada es menor: 1,3 km.

⁸⁶¹ La información se ha extraído principalmente de la web de la Fundación Concha Márquez: <http://www.estudioconchamarquez.es/clases/fundaci%C3%B3n/>, 21 de noviembre de 2016; de las bases

ocasión han sido alumnos y profesores de una universidad distinta quienes han realizado las obras: de la Universidad de Granada en Villarejo de Medina, de la Universidad de Murcia en Ablanque y de la Universidad Miguel Hernández de Altea en Luzón. Mientras que sus creaciones darán uso a los pinos quemados, también habrá otras esculturas de gran formato realizadas por conocidos artistas nacionales e internacionales. Además, en cada ocasión se ha convocado, dentro de este mismo proyecto, un concurso de intervenciones paisajísticas para el lugar denominado Festival de Paisajismo de Creación de Espacios Exteriores.⁸⁶²

Esta iniciativa nace a raíz del incendio que en 2005 afectó al Parque Natural del Alto Tajo de Guadalajara con el propósito de mejorar la situación económica, cultural y social de la población del lugar con un proyecto que sirviese para mantener viva la memoria de lo ocurrido así como para hacer de reclamo cultural y turístico, así como de vínculo entre las poblaciones. Se pretendía crear un espacio de atractivo turístico y cultural entretejiendo doce localidades cuyo entorno había sido devastado por la llamas. Ante un escenario arrasado y unos pueblos en situación precaria emerge la posibilidad de introducir la creación artística en la zona y, entre las distintas opciones, se opta por un proyecto que recuerde lo ocurrido al tiempo que lo embellezca y que sirva como atractivo para el visitante:

El objetivo de “HITOS DEL RODENAL” es convertirse en un manifiesto cromático y plástico dotando de vida a sus árboles quemados, apoyados por esculturas e instalaciones y/o intervenciones paisajistas que atraigan al visitante creando diferentes rutas de visita entre ellos y hacer de las zonas afectadas un rincón cultural en el entorno de la naturaleza. Dicho objetivo potenciará la zona y será un motivo para reactivar ayudas que puedan paliar los efectos y consecuencias del siniestro y la situación de depresión de la zona.⁸⁶³

El proyecto parece ceñirse al arte como embellecedor del lugar y como posibilidad para reactivar por medio del turismo un espacio devastado. Las repercusiones del mismo, sin

del concurso del Festival de Paisajismo de Creación de Espacios Exteriores de 2009: *Bases del concurso de paisajismo – Creación de espacios exteriores: Intervenciones paisajísticas Hitos del Rodenal* (2009).

En:

<http://geofocus.rediris.es/varios/Bases%20Festival%20Paisajismo%20Hitos%20del%20Rodenal%202009.pdf>, 11 de febrero de 2017 y de la Entrevista a Concha Márquez, creadora de los *Hitos del Rodenal*, 23 de marzo de 2017. Entrevista escrita; y de la documentación aportada por dicha Fundación, así como de la Entrevista a Concha Márquez, creadora de los *Hitos del Rodenal*, 23 de marzo de 2017. Entrevista escrita.

⁸⁶² Sobre el Festival de Paisajismo se tiene constancia de su realización en 2007 y 2008 y de su convocatoria de nuevo en 2009. En: *Bases del concurso de paisajismo...* (2009).

⁸⁶³ *Bases del concurso de paisajismo...* (2009): p. 2.

embargo, fueron además de turísticas y culturales, medioambientales: aunque mantenido fuera de foco prácticamente en todos los documentos y publicaciones consultados de los *Hitos del Rodenal*, parece que el proyecto también tuvo consecuencias de tipo medioambiental en la zona con la replantación de centenares de pinos.⁸⁶⁴

En cualquier caso, el eje de la iniciativa, lo que la motiva y le da vida, es la dinamización de un espacio arrasado por medio de un proyecto cultural con repercusión en la economía del lugar por medio del turismo. Se trata de una actuación desde un posicionamiento bastante frecuente: llevar el arte al exterior, colonizando el lugar desde la lógica expositiva y, además, pensando en la repercusión económica del mismo y su reactivación desde el turismo. Un aspecto que sí que llama la atención es el protagonismo que adquieren las obras en este territorio, situadas en un paisaje que hace que las esculturas adquieran una visibilidad y fuerza destacadas. Junto a la fuerza emocional del paisaje las obras adquieren un protagonismo con el que no cuentan en otro tipo de entornos, una visibilidad que se irá transformando con el tiempo, un protagonismo que muchas piezas irán perdiendo conforme los nuevos árboles vayan tomando el espacio.

El proyecto, financiado en una gran parte por medio de la Fundación,⁸⁶⁵ no pudo concluirse. Sin embargo, la idea de crear una ruta como motor de desarrollo estaba presente en él. Concha Martínez quería unir las tres localidades con obras por medio de una ruta turística,⁸⁶⁶ y no solo las tres localidades, sino que en otros documentos que la Fundación Concha Márquez nos ha remitido se pone de manifiesto la voluntad de crear rutas entre los pueblos para visitar el paisaje y distintos rincones culturales que contarían con puntos de información sobre los *Hitos* y otros aspectos de interés para el visitante, lo que podría ayudar en la reactivación de la zona ayudando así a su recuperación. Entre el material que se nos ha facilitado se encuentra también una entrevista a Concha Márquez datada de octubre de 2006 en la que explica su idea:

Cada localidad afectada tendrá un hito hecho de hormigón. A su alrededor habrá seis esculturas colosales. Además, habrá 30 pinos quemados pero petroleados que conformarán una obra de arte creada por alumnos de quinto curso de Bellas Artes. Todos los hitos estarán comunicados por senderos que

⁸⁶⁴ Entrevista a Concha Márquez...

⁸⁶⁵ En su primera edición, entre otros, recibieron financiación de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, mientras que en su segunda edición ya sólo la Fundación y el Ayuntamiento de Luzón aportaron los principales recursos económicos a la iniciativa.

⁸⁶⁶ Entrevista a Concha Márquez... Según los documentos que se nos han facilitado también se quería elaborar un estudio histórico-artístico de las localidades participantes del proyecto recogido en una publicación.

tendrán bancos para que los paseantes se puedan recrear viendo las esculturas o viendo cómo crecen los pinos plantados.⁸⁶⁷

El *Parque escultórico Monte San Isidro*,⁸⁶⁸ creado a escasos kilómetros de la ciudad de León en 2007, está situado en el Parque Público del mismo nombre, un espacio con bosques de pinos y quercíneas, de interés biológico reseñable, pensado como espacio recreativo con varios servicios disponibles para los que lo visitan “constituyendo una oferta de ocio diferente, donde se integra y compatibiliza la conservación y mejora del espacio natural con el aprovechamiento del espacio y valoración de un paisaje espléndido en su conformación original”.⁸⁶⁹ Una de las ofertas disponibles en dicho lugar es precisamente el *Parque escultórico Monte San Isidro*, una colección de obras de la Diputación de León expuesta al público en este enclave para el esparcimiento “con el objetivo de sacar a la luz parte de los fondos escultóricos de la Diputación y también para que se conozca un poco más a los escultores de esta tierra”,⁸⁷⁰ así mismo se señalan como motivos para su creación “el interés que despierta la situación actual de la escultura pública en nuestra provincia y también por la intención de ampliar una de las secciones menos desarrollada de la colección de arte contemporáneo de la Diputación de León”.⁸⁷¹ En definitiva la creación de esta colección expuesta al público es de carácter principalmente cultural, pensando en un enfoque museístico de creación de patrimonio, difusión y conservación, apostando por la escultura contemporánea y los artistas de la zona.⁸⁷²

⁸⁶⁷ Entrevista de J. de A. a Concha Martínez el 31 de octubre de 2006. Esta entrevista ha sido consultada en un recorte de prensa entre los documentos que la Fundación nos ha facilitado y donde no se recogen los datos completos de la publicación.

⁸⁶⁸ Los datos básicos pueden consultarse en la página web de la Diputación de León y en la del instituto Leonés de Cultura de la misma Diputación: <http://www.dipuleon.es/frontdipuleon/frontDipuleonAction.do?action=viewCategory&categoryName=El+Parque+Publico+Monte+San+Isidro&id=1338667>, 7 de octubre de 2016 y <http://www.institutoleonesdecultura.es/ArteExposiciones/Exposiciones/ParqueEscultoricoMonteSanIsidro/>, 7 de octubre de 2016. Además también contamos con la publicación Otero, Eloísa (2007): “Anexo 1: Parque escultórico de la Diputación de León: Monte de San Isidro”, en *León escultura urbana. Open Air Sculpture*, León, Concejalía de Educación y Cultura y Ayuntamiento de León, pp. 138-147. En: http://docplayer.es/12529715-Leon-escultura-urbana-open-air-esculpture.html#show_full_text, 7 de octubre de 2016.

⁸⁶⁹ <http://www.dipuleon.es/frontdipuleon/frontDipuleonAction.do?action=viewCategory&categoryName=El+Parque+Publico+Monte+San+Isidro&id=1338667>, 7 de octubre de 2016.

⁸⁷⁰ Otero, Eloísa (2007): p. 138.

⁸⁷¹ <http://www.institutoleonesdecultura.es/ArteExposiciones/Exposiciones/ParqueEscultoricoMonteSanIsidro/>, 7 de octubre de 2016.

⁸⁷² Se sabe que su intención era seguir creciendo según nos informa Otero en: Otero, Eloísa (2007): p. 138.

Con esta iniciativa se expande la colección de la Diputación de León al exterior, visibilizándola más, y dando con ello publicidad a los artistas de la zona y, sobre todo, creando un museo al aire libre. Un museo, por cierto, que está en sintonía con todo un despliegue de escultura en el espacio urbano de la ciudad leonesa según puede verse en *León escultura urbana. Open Air Sculpture*.⁸⁷³ En este parque de esculturas las obras expuestas son, en general, previas a la creación del mismo, y aunque algunas hayan sido sometidas a adaptaciones para su nuevo emplazamiento,⁸⁷⁴ se trata de esculturas que no buscan un diálogo con el lugar, sino que se sitúan en él como un espacio expositivo cualquiera, pues son independientes, salvo las adaptaciones mencionadas, del espacio, ya que están planteadas como unidades íntegras desde sus orígenes. En las propuestas escultóricas de muchos de los casos estudiados tienden a predominar las lógicas intrínsecas a las obras, pero muchas veces hay un intento de vinculación con el lugar, aunque no siempre logrado con el mismo éxito. Sin embargo, como ocurría en el *Valle de los Sueños* (Puebla de la Sierra, Madrid), las obras o la idea de las mismas es previa al proyecto o al conocimiento del emplazamiento, por lo que el espacio juega más que nunca, en la mayoría de las creaciones, la función de contenedor de una colección. Esta colección de obras, además, se dispone de nuevo expandiendo el museo en el espacio e invitando al paseo: “Las obras se dispondrán a lo largo de un sendero que atraviesa de un lado a otro el Monte San Isidro”.⁸⁷⁵

La *Senda de Ursi* es una iniciativa en la que, de nuevo, campo y escultura conviven en un paseo saludable y cultural. Ya se ha visto que hay casos de paseos de menor recorrido, más relajantes, podría decirse, mientras que hay otros ejemplos de verdaderas excursiones, como es el caso de esta senda. Se trata de un recorrido circular de unos 11 km. en el Parque Natural de Fuentes Carrionas y Fuente Cobre y que pasa por las localidades de Villabellaco, Mirador de Rumaya, Valle de Santullán, Alto de los Castillos

⁸⁷³ Otero, Eloísa (2007): pp. 138-147.

⁸⁷⁴ Así lo indica Eloísa Otero con respecto a las dos obras de Juan Carlos Uriarte y la de Castorina (esta última modificada en tamaño), mientras que en el caso de Juan Villoria la obra premiada que se suponía iba a realizarse para este parque tuvo que ser sustituida por otra nueva de menor tamaño, por lo que entendemos que, en este caso, la obra sí que se hizo específicamente para su emplazamiento en el parque, aunque no por ello tiene un planteamiento escultórico distinto a las demás obras. En: Otero, Eloísa (2007): pp. 142, 145 y 147.

⁸⁷⁵ Otero, Eloísa (2007): p. 138.

y Santuario del Carmen (Palencia).⁸⁷⁶ Como en otros ejemplos el vínculo de la iniciativa con las poblaciones queda evidenciado, pasando la ruta por varias localidades y con obras en sus inmediaciones. El trazado enlaza todas estas localidades y, en el recorrido, sumerge al caminante en la Montaña Palentina, un entorno que, desde 2008 y como homenaje de varios artistas a su amigo y escultor Ursicino Martínez, ha sido conquistado por el arte:

La senda del escultor “**Ursi**” es una ruta de senderismo concebida como homenaje póstumo al artista local **Ursicino Martínez**. La senda está equipada con numerosas esculturas distribuidas a lo largo del recorrido, diseñadas por artistas pertenecientes al grupo Muriel, al que **Ursi** pertenecía.

La **SENDA DE URSI** se ha convertido en un referente de la **Montaña Palentina**, entre naturaleza, paisajes y arte, se realiza un recorrido de unos 13 Km (*unas tres horas*) llenas de arte, con 31 obras homenajeando al artista, y acompañando durante todo el recorrido al senderista.⁸⁷⁷

La ruta, concebida por artistas para homenajear a un compañero y amigo, se convierte en espacio expositivo de algunos de los trabajos de los creadores que forman el Grupo Muriel, una asociación cultural creada en 1982 y que promociona la obra de los artistas que la componen a la vez que lleva a cabo distintas actividades culturales.⁸⁷⁸ En 2008 se colocaron en la senda treinta y una esculturas y en 2012 se añadieron seis más, sumando en total cuarenta obras,⁸⁷⁹ lo que se explica por la distribución, más allá de en esas dos ocasiones, de creaciones en el lugar en otras fechas. Todas las esculturas son de artistas pertenecientes al Grupo Muriel y se han realizado expresamente para la senda, con materiales resistentes a la climatología del lugar.⁸⁸⁰ En esta ocasión, la idea de este proyecto, elegir este espacio y crear una ruta para las obras, tiene que ver directamente con el vínculo estrecho del escultor homenajeado con el lugar así como su trabajo escultórico con la madera. El artista ya cuenta con el Museo de Ursi en Aguilar de Campoo, pero ahora se ha creado otro, en el que es homenajeado y que se sitúa al aire

⁸⁷⁶ http://museoursi.com/?page_id=102, 16 de noviembre 2015. La longitud de la ruta varía según el texto consultado entre los 10 y los 13 km.

⁸⁷⁷ http://museoursi.com/?page_id=107, 16 de noviembre 2015.

⁸⁷⁸ <http://grupomuriel.wix.com/muriel#>, 16 de noviembre de 2015.

⁸⁷⁹ Los datos los recogió la prensa de la zona en 2012: “La 'Senda de Ursi' de Barruelo, Palencia incorpora seis esculturas y suma ya 40 piezas en el recorrido natural” (2012): *rtvcyl.es. Senderismo*, 7 de diciembre de 2012, s.p. En: <http://www.rtvcyl.es/noticia/767D3B83-04B9-F02A-DFE5EE23A3FC7473/20121207/sendaursi/barruelo/palencia/incorpora/seis/esculturas/suma/ya/40/pieza>, 16 de noviembre de 2015.

⁸⁸⁰ Conversación con Alberto Rodríguez, presidente del Grupo Muriel.

libre en forma de ruta: “Todo el itinerario está señalizado y se realiza a pie, con unos puntos de descanso e interpretación ligados a las obras y al entorno de ‘Ursi’”.⁸⁸¹



Plano de la *Senda de Ursi*

El proyecto fue posible por la colaboración de la Fundación Patrimonio Natural y la Consejería de Medio Ambiente.⁸⁸² Esta Fundación es una organización sin ánimo de lucro que tiene por objetivo “la restauración, potenciación, estimulación, promoción, mantenimiento y gestión integral de los bienes integrantes del Patrimonio Natural de Castilla y León, así como impulsar su conocimiento y difusión, promoviendo para ello cuantas actividades sirvan para favorecer los fines fundacionales, sirviendo asimismo de apoyo al desarrollo cultural, social y económico de la Comunidad de Castilla y León”.⁸⁸³ La *Senda de Ursi* nace con el impulso y apoyo del ámbito de la cultura y del medioambiente, creando una ruta de senderismo y escultura, un museo al aire libre con las indicaciones necesarias y que, en su expansión, invita a la caminata y al disfrute del entorno, todo ello en un acto de homenaje que sirve, a la vez, como medio para promocionar a los artistas de la zona, entre los que Ursi se encontraba.

En el año 2010 nacieron otros cuatro casos de museos o espacios expositivos expandidos en el campo y lo hicieron en tres ámbitos geográficos distintos: Carrícola y Xàtiva

⁸⁸¹ <http://grupomuriel.wix.com/muriel#!senda-de-ursi>, 16 de noviembre de 2015.

⁸⁸² Abad, Rubén (2014): ““Muriel” conmemora los seis años de la “Senda de Ursi” en Villabellaco”, *Diario Palentino*, 16 de noviembre de 2014, s.p. En: <http://www.diariopalentino.es/noticia/Z0C53400A-AF4E-0C9C-44BAA4A14F56CE00/20141116/muriel/conmemora/seis/a%C3%B1os/sendaursi/villabellaco>, 16 de noviembre de 2015.

⁸⁸³ <http://www.patrimonionatural.org/paginas/la-fundacion/informacion-institucional>, 15 de febrero de 2017.

(Valencia), la Dehesa Boyal de las Navas (Las Navas del Marqués, Ávila) y la Sierra de Aracena y Picos de Aroche (Santa Ana la Real, Huelva).

Biodivers Carrícola (Valencia) lanzó una invitación a la intervención apelando al respeto y potenciación del lugar, a la armonía y el buen hacer de las obras con el lugar, rechazando materiales como el plástico, la silicona o el aluminio, así como el cambio de lugar de las esculturas.⁸⁸⁴ El resultado fue la colocación de cincuenta y nueve esculturas a lo largo de tres recorridos, dos de ellos fuera del núcleo urbano, creando un museo expandido con obras mayoritariamente de materiales duraderos así como de bastante presencia a la vez que varias de ellas abren ventanas al paisaje. Estos recorridos son: *Barranc i Senda del Castell*,⁸⁸⁵ *Els Camins de l'Aigua*⁸⁸⁶ i *Circuit Urbà*.⁸⁸⁷ 2015 se planteó como una convocatoria con un jurado que seleccionaba las obras, veintiséis en total y,⁸⁸⁸ además, se ponía en evidencia en el texto de las bases una mayor preocupación y definición en torno al tipo de obras deseadas: serán menos las obras en el espacio forestal y serán especialmente de interés las que pongan en valor espacios degradados, por supuesto, no pueden ser obras que agredan al lugar y, con respecto a los materiales, a diferencia de lo que ocurre en la convocatoria anterior, se pide, salvo excepciones, que sean de origen vegetal o mineral pero, a la vez, que resistan en lo posible a su exposición exterior. Los proyectos, seleccionados por una comisión de selección y seguimiento formada por Román de la Calle, José Luis Albelda, Juan Bautista Peiró y un representante de la Corporación Municipal o un experto cualificado que ésta designe,⁸⁸⁹ recibieron un máximo de 350 euros en los que se incluía el material, montaje y transporte de las piezas, mientras que el ayuntamiento cubría los gastos de estancia y desplazamiento que fueran necesarios.⁸⁹⁰ Además se han venido desarrollando otras actividades de corte cultural entre las que se encuentra la intervención artística de Lucía Loren en 2016.⁸⁹¹

⁸⁸⁴ <https://biodivers2015.wordpress.com/biodivers-2010/>, 15 de febrero de 2017.

⁸⁸⁵ <https://biodivers2015.wordpress.com/els-camins-de-laigua/>, 15 de febrero de 2017.

⁸⁸⁶ <https://biodivers2015.wordpress.com/els-camins-de-laigua-3/>, 15 de febrero de 2017.

⁸⁸⁷ <https://biodivers2015.wordpress.com/circuit-urba-2/>, 15 de febrero de 2017.

⁸⁸⁸ El número de obras se ha obtenido de los planos de ambas ediciones que pueden consultarse en <https://biodivers2015.wordpress.com/biodivers-2010/acerca-de/>, 15 de febrero de 2017 y <https://biodivers2015.wordpress.com/biodivers-2015-2/planos-2015/>, 15 de febrero de 2017; aunque en relación a 2015 se señalan veintisiete seleccionadas en <https://biodivers2015.wordpress.com/2014/12/30/209/>, 15 de febrero de 2017.

⁸⁸⁹ El representante fue un artista propuesto por el Ayuntamiento. En: Entrevista a Susana Chafer, alcaldesa de Carrícola, 24 de abril de 2017. Entrevista escrita.

⁸⁹⁰ <https://biodivers2015.wordpress.com/2014/11/25/ii-edicio-biodivers-2015/>, 15 de febrero de 2017.

⁸⁹¹ <https://biodivers2015.wordpress.com/2016/03/15/intervencio-de-lucia-loren-en-biodivers-carricola-2/> y <https://biodivers2015.wordpress.com/2016/03/28/intervencio-de-lucia-loren-en-biodivers-carricola-3/>, 15 de febrero de 2017. Entre las actividades también se encuentran un curso de pintura de paisaje al natural,



Plano de *Biodivers Carrícola* 2010: rutas y obras

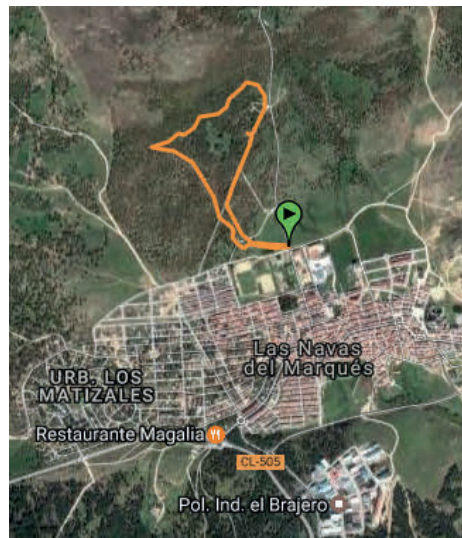
Se ha introducido aquí esta iniciativa por su planteamiento de museo expandido, sin embargo, la iniciativa artística se engloba en esta ocasión dentro de un proyecto de mayores dimensiones que será comentado en el epígrafe “El enfoque revitalizador”. Se adelanta aquí que se trata de un proyecto de desarrollo sostenible de la localidad que lleva años desarrollándose para hacer posible que una vida digna sea posible en ella.

Con respecto a las obras, en general, puede decirse que no resultan tan novedosas en su relación con el espacio y su forma de entenderlo como podría esperarse, aspecto que seguramente ha impulsado un cierto giro en la selección de las intervenciones en 2015, aunque son cambios parciales, significativos hasta cierto punto: obras en general menos invasivas (lo que no implica lógicas distintas), de apariencia más grácil o discreta, realizadas con materiales orgánicos, perecederos, autóctonos, y que, en ocasiones, nos permiten ver a través. Quizás el cambio de enfoque sea más visible en la intervención de Lucía Loren por tratarse de una obra que consiste en una plantación de caléndulas que podrá ser utilizada por los artesanos de la zona así como por los insectos polinizadores.⁸⁹² En lo que respecta a la distribución espacial de las obras nuevamente se trata, aprovechando los caminos y espacios existentes, de la exposición de una colección de obras, esta vez planteadas para el lugar, a modo de museo expandido.

varias exposiciones, un taller de composición pictórico, visitas guiadas el Día Internacional de los Museos y el Diploma de especialización en sostenibilidad, ética ecológica y educación ambiental. En: <https://biodivers2015.wordpress.com/category/activitats/>, 15 de febrero de 2017.

⁸⁹² <https://biodivers2015.wordpress.com/2016/03/28/intervencio-de-lucia-loren-en-biodivers-carricola-3/>, 15 de febrero de 2017.

El *Camino de Esculturas de la Dehesa Boyal* (Las Navas del Marqués, Ávila)⁸⁹³ es un claro ejemplo de museo al aire libre asociado al senderismo y motivado en gran medida desde la perspectiva del turismo. Se trata de un sendero circular de dos kilómetros de longitud en el que se han dispuesto nueve esculturas, siete de ellas creadas expresamente para el lugar y dos adaptadas al mismo, y todas ellas cumpliendo el requisito de resistencia para sobrevivir al clima de la dehesa.⁸⁹⁴ La ruta parte de los bordes de la localidad para insertarse en el robledal Las Navas del Marqués, un espacio gestionado de forma sostenible (certificado PEFC).⁸⁹⁵ Es una de las cinco rutas turísticas anunciadas en el Portal de turismo de Las Navas,⁸⁹⁶ dos de ellas creadas y señalizadas en 2010, entre las que se encuentra el *Camino de las esculturas*.⁸⁹⁷



Plano del *Camino de Esculturas de la Dehesa Boyal*

Se trata de un espacio cuyo uso se ha visto modificado y, por lo tanto, también sus características: los pastos de calidad para alimentar a los bueyes de tiro se han transformado en un robledal en proceso de convertirse en monte alto, un cambio

⁸⁹³ La información principal se puede encontrar en el Portal de Turismo <https://turismolasnavas.es>, 21 de noviembre de 2016, especialmente en: <https://turismolasnavas.es/rutas/ruta-de-las-esculturas>, 21 de noviembre de 2016 y <https://turismolasnavas.es/360/montesdelasnavas360/montesdelasnavas360.html?s=pano2985>, 21 de noviembre de 2016.

⁸⁹⁴ Entrevista a Rafael Núñez, comisario del *Camino de Esculturas de la Dehesa Boyal*, 23 de febrero de 2017. Entrevista escrita. En la entrevista pueden verse más detalles sobre las obras, algunas de sus características, el proceso de selección y su colocación en el lugar.

⁸⁹⁵ <http://www.pefc.es/np25.html>, 30 de marzo de 2016.

⁸⁹⁶ <https://turismolasnavas.es/rutas/turisticas>, 17 de febrero de 2017.

⁸⁹⁷ Abati Gómez, Pedro (2011): "Reseña de actuaciones de gestión y actividades medioambientales desarrolladas por Montes de las Navas S.A. durante la campaña 2010", [p. 4] .En: <https://montesdelasnavas.es/public/files/cats10-att8-actuaciones-relacionadas-con-e.UJF.pdf>, 30 de marzo de 2016.

propiciado por el descenso del ganado y del uso de la leña.⁸⁹⁸ El espacio, habiendo perdido sus usos anteriores, se descubre, potencialmente, como atractivo para el turismo y, en este contexto, nace la iniciativa artística: “Arte y naturaleza, una propuesta de arte en la naturaleza en una senda circular que transcurre dentro del robledal de Las Navas del Marqués, enriqueciendo la oferta turística y manteniendo, a la vez, la autenticidad del lugar y de sus recursos paisajísticos”.⁸⁹⁹ Según el folleto que acompaña la iniciativa se trata de un proyecto avalado por la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, quien puso más de dos tercios del presupuesto total del proyecto, mientras que el resto corrió a cargo del ayuntamiento.⁹⁰⁰ La idea de todo ello fue del ingeniero de montes del Ayuntamiento de Las Navas del Marqués, quién además coordinó el proyecto, mientras que el encargo de comisariarlo le fue realizado a Rafael Núñez, artista y director de ARTENAVAS.⁹⁰¹

Regresando de nuevo hasta la Sierra de Aracena y Picos de Aroche aparece otra iniciativa de arte en el campo. Como comentaba Fernando Bono en la entrevista que le ha sido realizada sobre la *Ruta del Arte* en Almonaster la Real, en este espacio natural han emergido hasta tres iniciativas de arte en el campo.⁹⁰² *Sierra Centro de Arte* (Finca Los Veneros, Santa Ana la Real, Huelva)⁹⁰³ nació en 2010 bajo la codirección de Victoria Rodríguez, Rubén Barroso y Juan Antonio Jara, concertado con el ayuntamiento y contando con la colaboración del Área de Cultura de la Diputación de Huelva, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Cajasol y el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Se trata de un espacio “dedicado a la producción, exhibición, didáctica y formación e investigación sobre propuestas de acción y experimentación artística intermedia (intervenciones en el espacio, performance, arte y experimentación sonora, investigación y documentación, exhibición y producción de proyectos arte-entorno,

⁸⁹⁸ <https://turismolasnavas.es/360/montesdelasnavas360/montesdelasnavas360.html?s=pano2985>, 21 de noviembre de 2016.

⁸⁹⁹ <https://turismolasnavas.es/360/montesdelasnavas360/montesdelasnavas360.html?s=pano2985>, 21 de noviembre de 2016.

⁹⁰⁰ <https://turismolasnavas.es/360/montesdelasnavas360/montesdelasnavas360.html?s=pano2985>, 21 de noviembre de 2016. El presupuesto del *Camino de las Esculturas* fue de 90.000€, de los cuales la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León puso 73.125€.

⁹⁰¹ Entrevista a Rafael Núñez...

⁹⁰² Al final de la entrevista sobre la *Ruta del Arte* de Almoaster la Real Fernando Bono hace referencia a estas otras dos iniciativas: *Sierra Centro de Arte* y *Artierra*. En: Entrevista a Fernando Bono...

⁹⁰³ Toda la información relativa a *Sierra Centro de Arte* se puede encontrar en: <http://www.sierracentrodearte.com>, 18 de noviembre de 2015.

didácticas, residencias de artistas...)",⁹⁰⁴ habiéndose realizado en su seno eventos de arte sonoro y de arte de acción, convocatorias de arte sonoro, talleres, laboratorios, intervenciones artísticas, residencias artísticas, rutas de arte para escolares, etc.⁹⁰⁵ Cuenta con diversos espacios pero ante todo destacan las 70 hectáreas en las que los artistas pueden crear. Entre las líneas de actuación del centro se encuentran las "intervenciones en espacios naturales: proyectos específicos en el entorno y creación de un "parque natural de intervenciones y acciones" así como los "itinerarios en el entorno: creación de rutas y caminos artísticos en el entorno del parque natural de Aracena y Picos de Aroche". Este centro, por tanto, enfocado en la creación, experimentación, investigación y difusión artísticas, cuenta con un amplio espacio exterior en el que poder trabajar desde el arte. Por un lado lo hará con propuestas escultóricas, a las que se sumarán también acciones y performances, así como aproximaciones desde otros formatos como el vídeo o la fotografía, que se encuentran más allá de los límites de esta investigación y, además, el arte sonoro también ha estado presente en este centro, algo poco habitual en este tipo de iniciativas.⁹⁰⁶ El campo, en su conjunto, se plantea en este caso como espacio, principalmente, de experimentación, por un lado, y de exhibición, por otro. A ello se suma la idea de territorio vivo, en tanto que varias intervenciones investigan y se relacionan con los habitantes del lugar, sus historias, su memoria, sus usos y relaciones con el espacio.

SIERRA CENTRO DE ARTE se ubica en la finca Los Veneros, un espacio natural de 70 hectáreas, del que dispone para la proyección de varias zonas y rutas de intervenciones artísticas en el medio natural.

SIERRA centro de arte inicia en 2010 con las primeras intervenciones (ORO y 1Km.), en 2012 se ha completado la primera ruta de intervenciones (FMALE) y que se irá ampliando en el tiempo. Recientemente se está trabajando en la ruta de intervenciones sonoras "el oído pegado al agua".⁹⁰⁷

Las dos primeras obras, con un perfil inaugural, son: *1Km*, obra de Victoria Rodríguez y Rubén Barroso, dos de los codirectores del centro,⁹⁰⁸ y *Oro*, intervención de Jesús

⁹⁰⁴ <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/sierra/23-sierra-arte-y-entorno>, 18 de noviembre de 2015.

⁹⁰⁵ <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/sierra/23-sierra-arte-y-entorno>, 18 de noviembre de 2015.

⁹⁰⁶ <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/espacios>, 18 de noviembre de 2015.

⁹⁰⁷ <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/espacios/41-zona-de-intervenciones>, 18 de noviembre de 2015.

⁹⁰⁸ <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/intervenciones/28-1-kilometro>, 18 de noviembre de 2015.

Palomino por invitación del centro.⁹⁰⁹ Ambas son intervenciones en el entorno que aluden a sus habitantes y a elementos significativos del lugar y su relación con el mismo.

En junio de 2012 se inauguró *Ruta Fmale*,⁹¹⁰ un proyecto dentro de *Sierra Centro de Arte* por el que se creó una ruta de seis intervenciones artísticas realizadas por siete artistas durante sus residencias en el centro, siendo la primera en diciembre de 2011 y las restantes en 2012, y que fueron seleccionadas en una convocatoria internacional a la que se presentaron más de cien proyectos.⁹¹¹

FMALE es un proyecto de construcción de una ruta de intervenciones en el espacio natural de la finca Los Veneros (Santa Ana la real, Huelva) y un archivo documental y expositivo acerca de los conceptos de feminidad en el ámbito rural y de involucración en el tejido social y humano de las mujeres de la sierra onubense, a través de las miradas de seis mujeres artistas.⁹¹²

Se trata de un proyecto temático con una aproximación al territorio desde una lectura social, cultural, como espacio vivido, habitado, fijando la atención en las mujeres del lugar. Además, junto a las obras se han generado textos sobre el entorno en la web y en el catálogo del proyecto para poner en valor la riqueza medioambiental del lugar con la ayuda de expertos.

Desde su inauguración, en julio de 2010, uno de los objetivos principales de SIERRA ha sido promover la construcción de espacios de visibilidad, acción y pensamiento que sitúen a distintas propuestas artísticas contemporáneas en relación con la naturaleza, el entorno y la población de la sierra onubense, tanto a niveles culturales, sociales o antropológicos.⁹¹³

La aproximación al lugar se realiza desde un enfoque medioambiental que se suma a otro antropológico. El acento, según Barroso, recae en las mujeres, en lo que piensan las mujeres: “Este proyecto trata sobre muchas cosas, pero fundamentalmente sobre lo que

⁹⁰⁹ <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/intervenciones/27-oro-jesus-palomino>, 18 de noviembre de 2015.

⁹¹⁰ Ruta Fmale fue coordinado y producido por los tres miembros que codirigen el centro y comisariado por dos de ellos (Rubén Barroso y Victoria Rodríguez). En: <http://fmale.sierracentrodearte.com/index.php/informacion-generica-de-la-rura-fmale>, 18 de noviembre de 2015.

⁹¹¹ Las artistas son: Agnes Nedregard & Raquel Nicoletti, Tamara Erde, Amalia Ortega, Laura Marte, Adriana Sanz y Verónica Ruth Frías. En: <http://fmale.sierracentrodearte.com/index.php/informacion-generica-de-la-rura-fmale>, 18 de noviembre de 2015.

⁹¹² <http://fmale.sierracentrodearte.com/index.php/informacion-generica-de-la-rura-fmale>, 18 de noviembre de 2015.

⁹¹³ <http://fmale.sierracentrodearte.com/index.php/informacion-generica-de-la-rura-fmale>, 18 de noviembre de 2015.

piensan las mujeres”.⁹¹⁴ Uno de los principales resultados de este trabajo es una ruta de 2 kilómetros en el campo en la que nos encontramos con seis creaciones artísticas, queriendo así conjugar arte y naturaleza, personas y entorno. Hay que tener siempre presente que Sierra es una iniciativa que, en su conjunto, entiende el lugar como espacio habitado, con sus protagonistas, con sus gentes, por lo que la aproximación al lugar desde el proyecto y la creación incluye no solo el campo, sino también a quienes lo habitan.

Sierra, en el caso de *Fmale*, contó con la financiación de Leader, del Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural de la UE y de la Consejería de Agricultura y Pesca de la Junta de Andalucía; con la promoción del GDR Sierra de Aracena y Picos de Aroche y Lider. Andalucía Lidera el Desarrollo Rural; y con la colaboración de *Office for Contemporary Art Norway* (OCA), *Institut Ramón Llull* y el Ayuntamiento de Santa Ana la Real. El proyecto lleva el sello de Sierra y de los Fondos Europeos en Andalucía (Andalucía. Europa interviene en las zonas rurales).⁹¹⁵

La idea de ruta en *Sierra* no pertenece solo al proyecto *Fmale*. En el ámbito del arte sonoro también se creó una ruta por el campo de la finca Los Veneros. En 2013 se puso en marcha, con la colaboración del Ministerio de Cultura, *Andalucía SoundScape* y el Ayuntamiento de Santa Ana la Real, Campos de sonido, un “encuentro/experiencia dedicado a la creación de mapas, rutas e intervenciones sonoras en el espacio natural de sierra centro de arte y en la localidad de Santa Ana la Real a través de talleres, encuentros con artistas, sesiones y conciertos y convocatoria de proyectos”.⁹¹⁶ En su seno se realizó el Taller de Creación de Ruta e Intervenciones Sonoras en el que se investigaba y creaba en el ámbito del arte sonoro en el entorno de la Sierra con el propósito de, más tarde, construir una ruta de intervenciones sonoras:

Los trabajos a desarrollar en el taller se dirigen a la creación de un MAPA SONORO que se materializará posteriormente en una ruta de intervenciones sonoras en el camino (1 kilómetro de distancia), introduciendo al alumno (y posteriormente al visitante) en una experiencia sonora de indagación en los

⁹¹⁴ Barroso, Rubén [s.f.]: “Lo que piensan las mujeres”. En: <http://fmale.sierracentrodearte.com/index.php/informacion-generica-de-la-rura-fmale>, 18 de noviembre de 2015.

⁹¹⁵ <http://fmale.sierracentrodearte.com/>, 18 de noviembre de 2015.

⁹¹⁶ <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/campos-de-sonido/51-programacion-campos-de-sonido>, 18 de noviembre de 2015.

sonidos generados en el campo, en el pueblo, como una aproximación superpuesta de lo que se ve, lo que se vive y lo que se escucha.⁹¹⁷

Esta ruta, denominada *El oído pegado al agua*, transitaría pegada a la ribera del río. En ella el visitante se sumergiría en el campo y, muy especialmente, en los sonidos que éste le ofrece junto a aquellos provenientes de “distintas piezas sonoras de 6 artistas realizadas en y desde el lugar”.⁹¹⁸ El campo se presenta como espacio de experimentación sonora, de nuevo con un ruta por la que transitar para conocer seis creaciones artísticas, piezas grabadas que se escuchaban en el mismo lugar en el que los sonidos habían sido registrados, poniendo el énfasis en la sonoridad del lugar y el arte sonoro, un elemento poco investigado en las iniciativas de arte en el campo.

El proyecto *Sierra* realizó otras actividades además de las dos rutas artísticas. En general hay una motivación intrartística que vertebra el proyecto, pensando la creación en su vínculo con el lugar, tanto en el aspecto medioambiental como en el experiencial y el antropológico. En las rutas, que funcionarían de nuevo como museo-paseo por el campo, se suman otros elementos del lugar a través de las temáticas propuestas y las obras seleccionadas, dando así también protagonismo, junto y con el arte, a las voces y sonidos del lugar.

Junto a estas dos rutas y las dos intervenciones de 2010 ha de señalarse que también el entorno de la finca fue utilizado por algunos de los artistas en residencia como espacio para sus creaciones. Así ocurrió, por ejemplo, con Catie de Balmann,⁹¹⁹ Toxic lesbian⁹²⁰ o Miguel Ángel Moreno y Fran Pérez Rus.⁹²¹ Y lo mismo ocurrió en el contexto de la Muestra de Arte de Acción en agosto de 2012 con las acciones, al menos, de María

⁹¹⁷ <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/programacion/actividades-del-2013/49-taller-inscripciones>, 18 de noviembre de 2015. Aquí puede consultarle el programa completo del taller, en el que se realizaron “trabajos de campo, localización de estructuras y paisajes sonoros, grabaciones, encuentros con artistas, audiciones y proyecciones, acciones y conciertos en la naturaleza”. Para más detalles ver: <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/campos-de-sonido/51-programacion-campos-de-sonido>, 18 de noviembre de 2015.

⁹¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=hma1UMwVIGk>, 18 de febrero de 2017. El video “forma parte de los trabajos previos de inmersión y conocimiento de la ruta, mostrando las distintas zonas de la ribera sobre las que está trabajando”. También es mencionada en:

<http://www.sierracentrodearte.com/index.php/programacion/actividades-del-2013>, 18 de noviembre de 2015. Los detalles sobre la misma han sido confirmados en la conversación mantenida con Rubén Barroso.

⁹¹⁹ <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/programacion/actividades-del-2013>, 18 de noviembre de 2015.

⁹²⁰ <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/residencias/17-residencias-toxic-lesbian>, 18 de febrero de 2017.

⁹²¹ <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/residencias/66-biotica-de-un-zahori>, 18 de noviembre de 2015 y <https://www.youtube.com/watch?v=FBjNA8F5kOo>, 18 de febrero de 2017.

Ángeles Tello, María Rosa Hidalgo o Isabel León y Ana Matey.⁹²² Esta faceta tiene sus correlatos en otros lugares, como es el caso de los *Encuentros de Arte de Acción* en Matsu desde 2012 (Parque Regional del Río Guadarrama, Villaviciosa de Odón, Madrid) o los encuentros para acciones y performances en *Pic-Nic* (Bok-accion) entre 2011 y 2013 en la Finca Bokerón (Cadalso de los Vidrios, Madrid).

También en 2010 tuvo lugar *Histeria Natural*, un acontecimiento artístico que se engloba dentro de un proyecto más amplio: el proyecto *Ecogénero*, desarrollado hasta el momento en tres ciclos (2010, 2012 y 2013). Su nacimiento tuvo lugar con una exposición en La Errería (*House of Bents*) (Xàtiva, Valencia)⁹²³ y una serie de eventos (concierto, mesa redonda sobre género, economía y ecología, video-arte...), buscando específicamente con algunos de ellos la implicación de la comunidad, personas que habitan en una zona altamente urbanizada en relación con el impacto del turismo en la misma. Así ocurrió con el eco-día de “Conciencia Medioambiental” en el que hubo un puesto de información en la localidad, una excursión con recogida de basura incluida y una charla por el grupo local *Acció Ecologista-Agró*.⁹²⁴

El proyecto de *Ecogénero* se desarrolló entre los conceptos del género y de la ecología, con el deseo de acercar estos dos conceptos y establecer una serie de prácticas donde encontrar conexiones entre los estudios de género y las preocupaciones medioambientales. El proyecto, que incluyó una exposición, charlas, una mesa redonda y otras actividades, propone una nueva posición respecto a nuestra relación con la Tierra como ecosistema y se enfoca en obras que desvelan la performatividad del género y de la humanidad. La totalidad de las obras en “*Ecogénero*” trata de reevaluar el comportamiento humano más allá del paradigma antropocéntrico y heteronormativo que ha dominado en nuestra sociedad durante siglos y apuntan hacia una elaboración de un código de prácticas de Ética Medioambiental.⁹²⁵

⁹²² <https://www.facebook.com/pg/sierracentrodearte/photos/>, 19 de febrero de 2017 y <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/programacion/programacion-2012>, 18 de noviembre de 2015.

⁹²³ La Errería (*House of Bent*) fue fundada en 2009 con sede en Xàtiva, pero desde 2011 se han deslocalizado. Tabajan sobre (trans)género y ecología. En: <https://erreriahouseofbent.wordpress.com/>, 21 de noviembre de 2016.

⁹²⁴ Bell, Graham (2011a): “Exposición / Exhibition”, en *Eco-género: un proyecto (R)evolucionario sobre la Ecología y el Género desde la perspectiva Queer*, [s.l.], Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Cultura, Regidoria de Medi Ambient, pp. 42-44.

⁹²⁵ *Eco-género: un proyecto (R)evolucionario sobre la Ecología y el Género desde la perspectiva Queer* (2011): [s.l.], Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Cultura, Regidoria de Medi Ambient, p. 6. También en: <https://erreriahouseofbent.wordpress.com/projects/eco-genero-eco-gender/>, 21 de noviembre de 2016. También sobre este proyecto se puede consultar: <http://houseofbent.blogspot.com.es/>, 21 de noviembre de 2016.

Entre los diversos eventos de Ecogénero también se encontraba el *Parque Temático: Histeria Natural*, que pudo visitarse el 20 de junio de 2010, día del solsticio de verano, tanto por libre como con la visita guiada y performática encabezada por Graham Bell Tornado y Elvira (Isabel Caballero). Se trataba de una ruta de unos 2 kilómetros que partía de La Errería y se introducía en la ladera de la montaña en la que se encuentra el castillo de Xàtiva, llamada “*La Costa del Castell*”. Durante la visita hubo música, performances, una charla, una misa, un ejercicio de relajación... Todo el recorrido y su planteamiento estaban revestidos de ironía y de revisión crítica de los planteamientos dicotómicos entre naturaleza y cultura, como se pone en evidencia con el título y los dos conceptos que encierra, así como con la propia idea de visita guiada.⁹²⁶

Le llamo “Histeria Natural” para no confundirlo con la historia natural, porque la historia es la versión objetiva de los hechos escritos por el Poder, con un punto de vista científico que clasifica para comprender y dominar. Por otro lado, la histeria (de la palabra griega “hystera”, que significa útero) se utilizaba para describir una posesión diabólica que sólo afectaba a las mujeres, por lo que es la versión feminista de la historia, la versión de los pueblos indígenas, de los animales en peligro de extinción, en otras palabras: la versión queer (Extracto de la “Histeria Natural”).⁹²⁷

Graham Bell desarrolló *Histeria Natural* en colaboración con los artistas Inmaculada Abarca, Elvira (Isabel Caballero), Toni Cordero, Cristina Polop, Mar Juan Tortosa, Kuro (Josue Ormeño Cuevas), Anna María Glamereuse⁹²⁸ y el Cor Polifònic de Xàtiva, quienes crearon distintos escenarios, ambientes, situaciones en las que repensar y experimentar una construcción cultural de la naturaleza asentada que se toma como argumento para definir el sexo y el género y por la que establece una línea ilusoria que separa cultura y naturaleza.⁹²⁹ Muchas de las obras, que permanecían en el recorrido durante un día, se trasladaron posteriormente al espacio de la galería, cambiando así la lectura de varias de ellas.⁹³⁰

⁹²⁶ Toda la información sobre *Histeria Natural* puede consultarse en: Bell, Graham (2011b): “Parque Temático: Histeria Natural”, en *Eco-género: un proyecto (R)evolucionario...* pp. 47-58.

⁹²⁷ Bell, Graham (2011b): p. 48.

⁹²⁸ Glamereuse no aparece directamente asociada a *Histeria Natural* en la publicación *Eco-género...* (2011), pero sí lo hace en el vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=BD25bj9gWAE>, 21 de noviembre de 2016.

⁹²⁹ Un resumen del recorrido realizado puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=BD25bj9gWAE>, 21 de noviembre de 2016.

⁹³⁰ Bell, Graham (2011a): p. 44.



Plano y visita guiada de Graham Bell Tornado y Elvira (Isabel Caballero) por *Histeria Natural*

En su conjunto el campo es en *Histeria Natural* no tanto un escenario sino parte de la obra, en lo visual y en lo discursivo. La ruta nace en el seno de un proyecto artístico centrado en cuestiones de género y de ecología y cuyas acciones se han movido dentro de este ámbito. Desplegar una serie de obras fuera de la galería, en torno a una ruta por el campo con una visita guiada, implica que el espectador experimente el campo directamente y a través de las obras, pero siempre desde el lugar. El espacio es el objeto en el que se inscribe la ruta y también sobre el que ésta versa, convirtiéndose así en sujeto.

Un año más tarde, en 2011, Sergi Quiñonero creó y comisarió, ese año y el siguiente, *Poblet. Natura i Art* en el Paraje Natural de Poblet (Tarragona). Como puede apreciarse en el registro filmico de su segunda edición la iniciativa se plantea de nuevo como un recorrido guiado en forma de ruta por las obras que, posteriormente, serán retiradas.⁹³¹

El último de los ejemplos que se comentará será el *El Jardín Secreto de Oña*, una convocatoria que se pone en marcha cada año desde 2013 en Oña (Burgos). La idea, según Carlos Armiño, partió de su interés por crear una exposición individual en el espacio del Monasterio de San Salvador y que decidió ampliar invitando a participar a otros creadores.⁹³² La muestra, realizada durante varios meses cada año, consiste en un recorrido artístico por el espacio monumental y natural del monasterio. La selección de los artistas, al menos en sus primeras ediciones, fue de carácter informal, marcada por la amistad y la proximidad al lugar. Las obras no desaparecen necesariamente del espacio, configurándose así una colección permanente de arte al aire libre con aquellas piezas que

⁹³¹ <https://vimeo.com/108767935>, 12 de octubre de 2016 y <http://laovellavermella.blogspot.com.es/>, 11 de mayo de 2015.

⁹³² Conversaciones con Carlos Armiño, coordinador del *Jardín Secreto de Oña* y de *Balcón Norte*. Tras la idea inicial, según se puede leer en el folleto publicado en 2013, el *Jardín Secreto* fue ideado por M^a Cruz Alonso Catalina, Carlos Armiño, Luis Mena y J. L. Ollero, mientras que Carlos Armiño se encargaría también de la coordinación artística (selección de artistas y distribución de espacios). En: *El Jardín Secreto. Oña. Del 6 de julio al 30 de noviembre de 2013* (2013): [Burgos], [s. ed.], p. 8.

se quedan esperando a las que llegarán en la siguiente edición.⁹³³ Esta colección, según el catálogo/folleto de 2013, estaría formada por pintura, escultura, fotografía... y entre sus obras algunas fueron realizadas en el marco de un taller creativo y de realización de obra artística en un espacio concreto dentro del recorrido por medio de la creación directa en el mes de junio.⁹³⁴ Esta información ha sido contrastada con Armiño, quien ha explicado que el taller, cuyo protagonismo ha ido menguando con el paso del tiempo, fue propuesto como una pauta pero no de manera estricta, y servía para conectar mejor con el espacio, terminar las obras, que estas se hicieran más a la medida del lugar... Por lo tanto, entre las obras expuestas se encuentran tanto obras realizadas expresamente y en el mismo lugar, al menos parcialmente, en el que serán expuestas, y otras que se llevan ya creadas hasta el lugar.

Esta colección de obras se concibe de nuevo en torno a la idea de ruta, de paseo. En esta ocasión se trata de un espacio limítrofe, de bordes, que es pueblo y alrededores y que es, principalmente, arquitectura y jardines, una naturaleza ya intervenida en la que prima la intencionalidad estética. Sin embargo, se tiene en cuenta este caso como ejemplo de otros espacios similares, espacios ajardinados dentro y fuera de los núcleos urbanos en los que también se promueve la creación apelando al paisaje, al binomio arte y naturaleza u otros conceptos similares. En Oña, durante la primera parte de la ruta, los espacios y sus obras mantienen una estrecha relación con la arquitectura, pero progresivamente el recorrido va avanzando hacia la vegetación y el agua por distintos paseos y el canal. Resultan en este caso especialmente interesantes las obras de la última zona: el Paseo de los tilos y canal de agua conocido como “La Ría”, donde el mundo vegetal va tomando mayor protagonismo.⁹³⁵

⁹³³ Información obtenida a partir de varias conversaciones con Carlos Armiño.

⁹³⁴ *El Jardín Secreto. Oña...* (2013): pp. 6 y 7.

⁹³⁵ *El Jardín Secreto. Oña...* (2013): pp. 3 y 4.



Plano de
El Jardín Secreto
de Oña en
2013

El *Jardín Secreto*, nacido con una clara intencionalidad expositiva, se ha desarrollado en torno a la capacidad de atracción turística que ya tenía el patrimonio histórico y que aumenta con el impulso de otras iniciativas a su alrededor. En 2011 se celebraba el milenario del Monasterio de San Salvador, al año siguiente se realizó en su seno la exposición *Las Edades del Hombre* y en 2013 llegó la idea de Armiño que devino en la creación del *Jardín Secreto*, un proyecto organizado por la Concejalía de Cultura y la Fundación Milenario San Salvador de Oña y patrocinado por la Junta de Castilla y León, la Diputación Provincial de Burgos y el Ayuntamiento de Oña.⁹³⁶ *El Jardín Secreto*, presentado por el alcalde como un “innovador recurso turístico-cultural”,⁹³⁷ se ha sumado a la oferta turística de la localidad habiendo recibido más de 20.000 visitantes tanto en 2013 como en 2014 hasta esta exposición,⁹³⁸ siendo su principal objetivo conseguir, al menos para la concejala de cultura Cruz Alonso, “que los turistas vuelvan a ver con mayor detenimiento nuestro gran patrimonio, pero a la vez pretendemos aportar algo nuevo, algo de nuestro tiempo, algo vanguardista”.⁹³⁹

⁹³⁶ *El Jardín Secreto. Oña...* (2013): p. 8. También en: “Oña acoge un innovador ‘sendero cultural’ denominado El Jardín Secreto, tras el éxito de Las Edades del Hombre” (2013): *Nexotur*, 12 de julio de 2013, s.p. En:

http://www.nexotur.com/nexotur/ontildea/acoge/innovador/lsquosendero/culturalrsquo/denominado/jardia_cuten/secreto/eacutexito/edades/hombre/59917/, 29 de mayo de 2015. Armiño aclara, en la conversación que se ha mantenido con él, que el Jardín Secreto es una idea independiente de la Fundación Milenario, aunque posteriormente haya apoyado su promoción.

⁹³⁷ “Oña acoge un innovador ‘sendero cultural’...” (2013): s. p.

⁹³⁸ *El Jardín Secreto. Del 18 de julio al 30 de noviembre_2015. Oña (Burgos)* [folleto] [2015]: [s.l.], Ayuntamiento de Oña, p. 3.

⁹³⁹ “Oña acoge un innovador ‘sendero cultural’...” (2013): s. p.

El objetivo de este proyecto es doble, de un lado ofrecer un espacio expositivo y de divulgación a los diferentes artistas participantes y, de otro, poner en valor tanto el espacio ajardinado como el propio edificio monacal que, en muchos casos, sirve de inspiración y soporte a la obra. Al tiempo hemos comprobado, en las dos ediciones celebradas hasta la fecha, que se trata de un recurso turístico-cultural que sirve a los intereses generales de promover iniciativas en el mundo rural y ayuda a conocer el patrimonio natural y artístico de nuestra localidad.⁹⁴⁰

Todas las iniciativas aquí mencionadas son, o contienen como parte de su proyecto, un museo, o colección, expandido. Son rutas, paseos, caminatas que combinan campo y arte contemporáneo dentro de unos circuitos más o menos señalizados. Su vinculación con el turismo es frecuente, en tanto que éste se ha convertido en una de las principales actividades para la reactivación del mundo rural. Estos museos expandidos sirven como reclamo, ofreciendo así una mayor diversificación en la oferta turística de los lugares. De hecho, a veces las iniciativas tienen como una de sus principales motivaciones el reclamo turístico, ofreciendo al visitante creación, naturaleza y el folclore de *lo otro*. También, en este proceso de colonización del campo, aparece en ocasiones el deseo de crear patrimonio y dejar ese legado, así como un intento de promoción de los artistas, llegando incluso a plantear la iniciativa con un enfoque galerístico. En alguna ocasión la propuesta artística, insertada en un proyecto más amplio, se aproxima al lugar para su recuperación o sostenimiento pero ampliando su ángulo de visión más allá del ámbito del turismo, o simplemente, el proyecto da voz al lugar.

En todos ellos, por lo general, destacan las obras en las que predominan las lógicas intrínsecas, e incluso nos encontramos con esculturas que son previas a las propias iniciativas. Los espacios colonizados son de distinto tipo, yendo desde espacios con valor oficialmente otorgado hasta zonas erosionadas que tratan de ser rehabilitadas. Las rutas artísticas se despliegan en torno a proyectos más centrados en el aspecto cultural, en el turístico o en la rehabilitación de una zona por otras vías además del turismo, pero en todos ellos resalta la combinación de arte y naturaleza por medio de un museo expandido que empuja al paseo señalado.

⁹⁴⁰ *El Jardín Secreto...* [2015]: p. 3.

3.4.2.5. La Fundación NMAC: ejemplo de museo-enclave y especulación

La Fundación NMAC Montenmedio Arte Contemporáneo es un espacio para el arte contemporáneo situado en la Dehesa de Montenmedio (Vejer de la Frontera, Cádiz) creado en el año 2001.⁹⁴¹ En este caso las obras, tanto de la colección permanente, los proyectos temporales como las piezas en préstamo, se ubican al aire libre y en varios barracones militares restaurados. En este espacio, además de las exposiciones de arte contemporáneo, se realizan visitas, talleres, conferencias y otras actividades. Su objetivo declarado es “crear una colección de instalaciones y esculturas *site specific*, sobre todo al aire libre, y convertir la provincia gaditana en un punto de referencia para el arte contemporáneo internacional”,⁹⁴² pero parece que éste no es el único uso que se le da a este proyecto.

El NMAC, ubicado en la Dehesa de Montenmedio, dispone para las obras de unas 30 hectáreas de las más de las 500 que tiene este enclave natural. Según Grego Matos:

La Fundación NMAC nació de la donación de 30 hectáreas y algunos barracones por parte de la Dehesa Montenmedio, que gestiona un campo de golf e hípica, y varios hoteles, entre otras actividades. Esta Fundación privada sin ánimo de lucro figura en el registro andaluz de museos. Se encuentra dentro de la dehesa, pero su gestión es totalmente independiente de la misma, aunque en ocasiones ésta presta parte de su infraestructura a la Fundación, por ejemplo, talleres de carpintería y forjado que resultan de gran ayuda para la producción de algunas obras.⁹⁴³

Sin embargo, el dueño de la Dehesa, Antonio Blázquez, es familiar directo de la directora del museo pero, sobre todo, presidente de la Fundación NMAC, lo que indica que los vínculos existentes entre ambos son evidentes. Además, la Dehesa también participa en la financiación del museo al aire libre: “Como todo centro de arte, fundación o parque de esculturas, es necesaria la obtención de fondos que garanticen la supervivencia de la institución. Si bien la Dehesa –o ¿el Club Resort?– aporta una cuota anual a la Fundación,

⁹⁴¹ La información sobre este espacio se puede consultar en: <http://www.fundacionnmac.org>, 20 de julio de 2015. También se pueden consultar los datos básicos en el catálogo sobre parques de esculturas en Europa ideado por la directora del centro: Blázquez Abascal, Jimena (idea); Varas, Valeria y Rispa, Raúl (editores) (2006): pp. 78-83. En la tesis doctoral de Grego Matos también se recoge esta información y se comentan algunas de las obras de su colección: Grego, Matos (2008): pp. 99-105.

⁹⁴² Blázquez Abascal, Jimena (idea); Varas, Valeria y Rispa, Raúl (editores) (2006): p. 78.

⁹⁴³ Grego, Matos (2008): pp. 99 y 100.

ésta debe completarse con la obtención de otras subvenciones, patrocinios, etc., que normalmente se solicitan para proyectos y actividades concretas”.⁹⁴⁴

Parece razonable pensar y tratar de comprender el proyecto artístico en el marco global de la actividad desarrollada en la Dehesa de Montenmedio, esto es, un complejo turístico que comenzó su andadura cuando IBERCOMPRA adquirió el lugar en los años noventa, siendo su administrador el ya mencionado Antonio Blázquez: “NMAC es el fruto de una semilla que se plantó hace diez años, con la llegada a Montenmedio de un hombre que venía a retirarse con su familia pero al que su personalidad inquieta y perseverante involucraron en un proceso de creatividad en el que el hombre conviviera en perfecta armonía con el medio natural”.⁹⁴⁵ La Dehesa, en manos privadas, empezó a ser transformada para ofrecer: golf, hotel rural, hípica y arte contemporáneo.⁹⁴⁶ Sin embargo, algunas de estas transformaciones fueron, más concretamente, agresiones ilegales en el entorno natural. Cano Vidal advierte del uso especulativo que, en un espacio protegido, se está haciendo del arte y de la naturaleza, haciéndose eco de la ilegalidad de las (o quizás algunas) instalaciones de Montenmedio.⁹⁴⁷ Se ha intentado contrastar esta información contactando con Ecologistas en Acción, lo que no ha sido posible. Sin embargo, son varias las publicaciones referidas a este tema durante diferentes años, tanto desde Ecologistas en Acción como desde la prensa diaria. En 2004, por ejemplo, podía leerse:

Hay que recordar que Montenmedio tiene el “palmarés” de haber recibido la mayor multa impuesta por la Consejería de Medio Ambiente en Andalucía por destrucción de masas forestales sin permiso alguno y haberlas convertido en campo de golf. Tiene por esos mismos temas diversos expedientes abiertos; ha construido sin licencia de obras un hotel y otras muchas instalaciones de restauración y alojamientos, tiene abiertos expedientes sancionadores por restaurantes ilegales, y, sobre todo, tiene una sentencia en contra, con orden de derribo, del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía. La sentencia ha sido recurrida al Supremo, pero este Alto tribunal ha

⁹⁴⁴ Matos, Grego (2008): p. 100. El párrafo continúa indicando algunas instituciones y otras entidades que han colaborado económicamente con el NMAC: “Así la Diputación de Cádiz cofinanció parte del proyecto europeo que se llevó a cabo en 2002, que contó a su vez con una pequeña aportación del Ayuntamiento de Vejer. Para las actividades de verano han contado en alguna ocasión con la subvención de El Corte Inglés, para la adquisición de material destinado a los talleres infantiles. Caja San Fernando también ha ayudado económicamente en alguna ocasión y empresas como Vipren, dedicadas a la venta de material de construcción, han cedido los materiales para construir alguna obra”.

⁹⁴⁵ Blázquez Abascal, Jimena (2001): “Vivencias en el espacio natural, pensamiento y creación. Experiences in nature, thoughts and creation”, en *Arte y naturaleza. Montenmedio Arte Contemporáneo*, [Cádiz], Fundación NMAC, p. 17.

⁹⁴⁶ <http://www.montenmedio.es/>, 20 de julio de 2015.

⁹⁴⁷ Cano Vidal, Fernando (2006): p. 188.

rechazado el recurso, recurriendo ahora al Constitucional. ¡¡Todo un historial para evitar la Justicia!!

Montenmedio representa todo lo que la normativa de Andalucía indica que no se debe hacer en el medio rural y en fincas rústicas. Es el paradigma gaditano de la ilegalidad urbanística.⁹⁴⁸

Cuatro años más tarde Ecologistas en Acción celebraba que, tras años de lucha, se aplicasen finalmente las leyes urbanísticas en la Dehesa:

Por fin se ha procedido a la ejecución de las sentencias judiciales que determinaban la ilegalidad del complejo turístico de Montenmedio y decretaban su demolición. Ha hecho falta más de una década para que se cumplan las leyes urbanísticas y se lleven a cabo las sentencias judiciales. Montenmedio es una instalación emblemática, pero no de turismo verde y modelo de desarrollo como han venido pregonando falsariamente sus promotores, los ayuntamientos de Barbate y Vejer y la propia Junta de Andalucía, sino de especulación y corrupción urbanística. Todo el complejo se ha construido de forma ilegal.

Este macrocomplejo turístico-urbanístico se perpetró en 1993, cuando la empresa IBERCOMPRA S.A, cuyo administrador único es Antonio Blázquez Marín, desmontó 60 hectáreas de bosques de acebuches y pinos para instalar un campo de golf, en terreno no urbanizable de protección especial, por su interés forestal, ecológico, histórico, cultural y paisajístico. No contento con esta actuación ilegal, Blázquez construye en 1996 el denominado “Club Social” bajo la cobertura de una licencia provisional del ayuntamiento de Barbate, licencia que sería anulada por el Tribunal Superior de Justicia de Andalucía (TSJA).⁹⁴⁹

Detrás del NMAC no existe una única motivación. En primer lugar se presenta como un centro que quiere ser un referente de arte contemporáneo, de ahí que sea su principal objetivo la presencia de artistas internacionales de renombre en su colección (Marina Abramovic, James Turrell, Olafur Eliasson, Richard Nonas, etc.), pero además quiere servir de plataforma a artistas jóvenes que empiezan a destacar y a otros que nunca han expuesto en España. El centro trabaja con artistas y proyectos que entran en relación con la sociedad, que dialogan con ella. Junto a la actividad expositiva se desarrolla también

⁹⁴⁸ Ecologistas en Acción (2004): “Desarrollos urbanísticos en Montenmedio (Barbate)”, mayo de 2004. En: <http://www.ecologistasenaccion.es/articulo153.html>, 21 de abril de 2017.

⁹⁴⁹ Ecologistas en Acción (2008): “Satisfacción por la demolición de la casa club de Montenmedio”, octubre de 2008. En: <http://www.ecologistasenaccion.es/articulo12353.html>, 21 de abril de 2017.

un amplio proyecto educativo.⁹⁵⁰ Además, con esta iniciativa se dice querer también ayudar en la reactivación de la economía local⁹⁵¹, al tiempo que con ella se han restaurado hasta once barracones militares.⁹⁵²

Pero sin lugar a dudas son dos aspectos los que más sobresalen en el caso del NMAC: la creación de una colección de arte contemporáneo con obras de prestigiosos artistas y que esta colección tenga lugar en la Dehesa de Montenmedio. Por un lado, el espacio es un parque de esculturas al aire libre en el que la mayoría de las obras se despliegan por el entorno, muchas de ellas de artistas de renombre que dan así también prestigio al espacio de arte lo que, para algunos, podría terminar por convertir a las creaciones en un atractivo cultural más que, sumado al del espacio natural, funcionase como reclamo turístico.⁹⁵³ Así se pone de relieve el doble uso del lugar (y de las obras), como espacio expositivo y como espacio especulativo.

Javier Hernando, en la entrevista que en 2003 hacía a Tonia Raquejo, aludía a proyectos, como el NMAC, que se despliegan en espacios naturales protegidos o de especial interés medioambiental y Raquejo señalaba, además, que en estos parques de esculturas, con obras “embellecedoras” (lo que no implica que no puedan establecer o generar relaciones positivas con el lugar), en ocasiones

amparan actividades muy lejanas a las artísticas, como puede ser campos de golf u hoteles de lujo para un turismo selecto. Corren, por tanto, el peligro de convertirse en “parques temáticos” donde se sirve el arte “alternativo” con mesa, cubierto y mantel, y se disfruta de él “a la carta” sin los inconvenientes físicos o la exigencia del compromiso intelectual que le exigiría al espectador y al estudioso acercarse a otro tipo de obras menos “digestibles”, mas “crudas”, menos “cocidas”. Entonces estos parques parecen rondar el peligro de la mercantilización que, en principio, quisieron combatir las propuestas del *Land Art*, y parecen existir para cubrir un vacío dentro del consumo artístico de “lo alternativo” y “contemporáneo” ampliando, así, el abanico de las posibilidades de la industria del arte, cuyo estómago puede, finalmente, con todo. En estos casos, se traiciona uno de los aspectos más relevantes de algunas de las obras más representativas del *Land Art*, esto es, la libertad con la que el artista actuaba en un medio no determinado por ningún uso posterior del espacio (léase interés), puesto que no había intención de preservar la obra

⁹⁵⁰ <http://www.fundacionnmac.org/es/fundacion-nmac/la-fundacion/>, 20 de julio de 2015.

⁹⁵¹ En el prefacio que escribe Magda Bellotti en *Arte y naturaleza. Montenmedio Arte Contemporáneo* (2001): p. 10.

⁹⁵² <http://www.fundacionnmac.org/es/fundacion-nmac/infraestructura>, 20 de julio de 2015.

⁹⁵³ Matos, Grego (2005): pp. 14 y 15.

en el lugar, ni tan siquiera enseñarla a un público. Eran experiencias marcadas en el territorio.⁹⁵⁴

Esta reflexión de Raquejo, que de nuevo nos sitúa en el movimiento de salida-retorno-salida de las obras al espacio de urbanizado, primero solas y después acompañadas de la institución y del mercado, coincide y mucho con el caso de Montenmedio. El NMAC, una iniciativa en principio vinculada al arte, se ha creado dentro del marco global de la Dehesa de Montenmedio, un proyecto turístico y urbanizador de grandes dimensiones creado por Antonio Blázquez y con el que el NMAC está en relación.

Tras los constantes problemas judiciales y con la nueva situación económica del país, el dueño de la finca vendió una parte importante de la misma, manteniendo tan sólo el Circuito Hípico del Sol y el NMAC.⁹⁵⁵ Sin embargo, antes de este cambio de circunstancias, la relación del conjunto global era tal que incluso se lanzó la siguiente oferta para empresarios estresados:

La Dehesa de Montenmedio (Vejer de la Frontera, Cádiz) ha lanzado "Líder-Arte", un programa diseñado para "desestresar" a la alta dirección y que incluye una sesión sobre Liderazgo Personal del profesor del IESE, conferenciante y autor del libro "Construye tu sueño", Luís Huete, y un encuentro con el arte contemporáneo en un entorno natural coordinado por la directora de la Fundación NMAC, Jimena Blázquez.

El programa "Líder-Arte" también ofrece paseos en caballos de pura raza española por la Dehesa de Montenmedio, partidas o clases de golf en un exclusivo campo de 18 hoyos, rutas y "clinics" en "quads" y en 4x4 en los circuitos de la finca, pesca deportiva de altura, masajes, y sesiones de relax en algunas de las mejores playas del litoral andaluz, ubicadas en Conil, Caños de Meca y Zahara de los Atunes.

"Líder-Arte" está especialmente orientado para comités de dirección y consejos de administración de empresas que deseen pasar unos días de descanso y bienestar físico y psíquico con sus respectivos cónyuges en Montenmedio, una dehesa de 500 hectáreas ubicada en un espacio natural en el que pueden contemplarse una gran variedad de especies de la flora mediterránea (alcornoques, pinos, sabinas, lentiscos y acebuches, entre otras)

⁹⁵⁴ Hernando Carrasco, Javier (2003): p. 12.

⁹⁵⁵ Ingelmo, Pedro (2013): "Trasplante de Trasplantado", *Diario de Cádiz*, 7 de febrero de 2013, s.p. En: http://www.diariodecadiz.es/ocio/Trasplante-Trasplantado_0_668633281.html, 21 de abril de 2017 y Morales, Mercedes (2011): "Blázquez vende Montenmedio", *La Voz Digital*, 12 de enero de 2011, s.p. En: <http://www.lavozdigital.es/cadiz/v/20110112/ciudadanos/blazquez-vende-montenmedio-20110112.html>, 21 de abril de 2017.

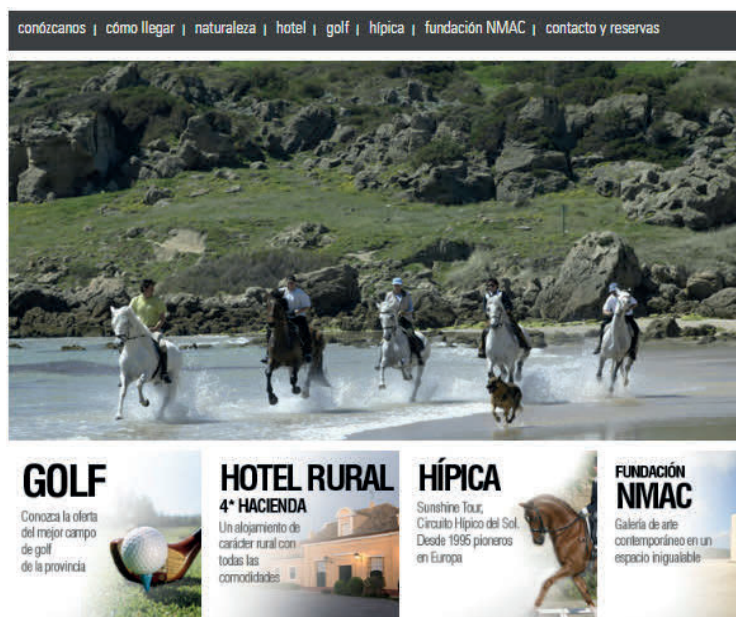
y de la fauna ibérica (corzos, muflones, gamos, conejos, perdices, águilas, halcones, patos, pavos reales, carpas, “black-bass”, etc.).⁹⁵⁶

Uso des-estresante del campo y del arte, preparados para su consumo en concepto de productos de alta gama. El centro de arte contemporáneo, ubicado en un espacio de protección especial, pone el arte y el entorno como elementos de reclamo para los visitantes de la Dehesa que pueden, además, disfrutar de los demás elementos ofertados en ella. Para todo ello se estuvo levantando un espacio urbanizado que ha sido denunciado en varias ocasiones por el carácter irregular de algunas de sus construcciones hasta que, finalmente, se ha procedido a la demolición de aquellas declaradas ilegales. No dejan de resultar cuanto menos llamativas las constantes referencias al espacio natural como un espacio singular a visitar mientras que, por otro lado, tienen lugar este tipo de actuaciones en el mismo. En la página web del NMAC, en su sección “Arte y Naturaleza”, se hace alusión a los abusos perpetrados a la naturaleza en favor del enriquecimiento personal y a la aparición, como respuesta, de una nueva conciencia y actitudes que, frente a este tipo de actuaciones, proponen una relación más respetuosa con el entorno, en lo que la creación artística también ha participado trabajando directamente en el espacio natural y generando nuevas aproximaciones al mismo, planteamientos y formas de hacer en los que se introduce el centro de arte contemporáneo NMAC.⁹⁵⁷ Sin embargo, este espacio para el arte tiene lugar, como se ha podido ver, dentro y en relación con un proyecto más amplio de especulación turística y urbanística con el territorio, jugando también el arte un papel de reclamo al visitante pero, sobre todo, el territorio.

De nuevo, el entorno no urbano es utilizado como un espacio-museo que recoge una colección de arte, en este caso de artistas prestigiosos, pero es, ante todo, utilizado e interpretado desde una perspectiva especulativa. Esta iniciativa privada, aun presentada como un proyecto sin ánimo de lucro, tiene lugar dentro de una empresa económica de mayores dimensiones: el complejo turístico de Montenmedio. El NMAC es usado como un atractivo de ocio más: el arte contemporáneo y el espacio natural se suman a la hípica y a los campos de golf.

⁹⁵⁶ <http://liderarte.blogspot.com.es/>, 20 de julio de 2015.

⁹⁵⁷ <http://www.fundacionnmac.org/es/fundacion-nmac/arte-y-naturaleza/>, 20 de julio de 2015.



Captura de pantalla de <http://www.montenmedio.es>
Dehesa de Montenmedio (Cádiz)

3.4.3. El enfoque revitalizador

3.4.3.1. El Parque Fluvial de Cultura y Ecología: arte, agricultura y turismo rural

El *Parque Fluvial de Cultura y Ecología* nació en 1998 – 1999 en la pequeña localidad de Huerta (Salamanca) de la mano de la asociación TransKULTUR y del ayuntamiento de dicha localidad.⁹⁵⁸ Esta iniciativa emergió con la voluntad de construir un futuro para el lugar basado en los principios del desarrollo sostenible y del aprovechamiento de los recursos naturales. Pensaron sus promotores que se podía optimizar el río mediante formas ecológicamente respetuosas y económicamente viables, como sustituir la agricultura intensiva por explotaciones menos agresivas para el medio ambiente y recuperar espacios rurales para hacerlos turísticamente atractivos:

⁹⁵⁸ La idea se empezó a gestar en 1995 y en 1998 TransKULTUR ya estaba en marcha y tuvo lugar la primera de las actividades que impulsaría. Sobre el proyecto ver: Rau, Bodo (dir. y coord.) (1999): *Un Parque de Cultura y Ecología en Huerta*, [s.l.], TransKULTUR y Ayuntamiento de Huerta [textos de Valentín Cabero Diéguez]; *Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje* (2000): Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura; <http://bodorauprojects.blogspot.com.es/>, 28 de octubre de 2014; Matos Romero, Gregoria (2008): pp. 146 y 147; Entrevista a Bodo Rau...; <http://www.ayuntamientohuerta.es>, 28 de octubre de 2014; *Parque Fluvial de Cultura y Ecología de Huerta* [2006?]. En: http://www.tierradepenaarandigital.com/tdp/sistema/download/1242817101_Parque-Fluvial-Huerta-pdf.pdf, 28 de octubre de 2014.

Este marco de relación y de diálogo, que trata de aunar el pasado y el presente, tomando como referencia la franja verde del río y la creación artístico-ecológica, requiere de nuevas pautas de comportamiento y de acciones correctoras encadenadas: descontaminación y saneamiento, reutilización de obras abandonadas, adecuación de caminos, señalización, inventarios forestales, control y racionalización de la parcelación, incorporación de símbolos emocionales y artísticos, etc., que acrecienten la diversidad cultural y consigan un nuevo equilibrio en las relaciones hombre-medio, naturaleza y agricultura, hábitat y espacio de ocio, recursos renovables y no renovables, Arte y Sociedad.⁹⁵⁹

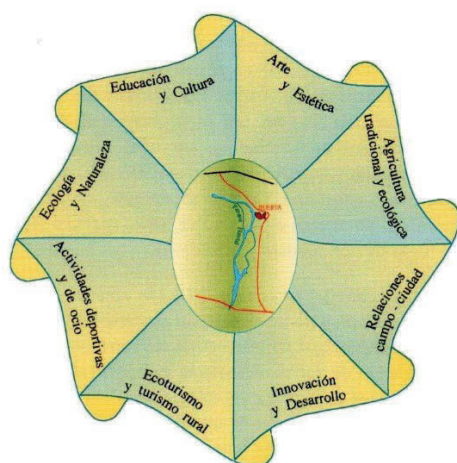
Es un proyecto centrado en la recuperación de las orillas del río Tormes a su paso por Huerta desde una perspectiva “ambiental-artístico-cultural” y que se aborda desde tres frentes, imbricados unos con otros, que serían: el medioambiental, el económico y el cultural. Así, la actuación en el lugar estaría “aumentando de esta forma la oferta y las posibilidades de explotación, convirtiéndolo en motor de desarrollo económico y asentamiento progresivo de población”.⁹⁶⁰ Como en otras ocasiones resulta evidente que la motivación artística va acompañada de otras inquietudes, en este caso siendo todas ellas, en su interrelación, la base del proyecto. Algo llamativo es que además de la propuesta artística y la económica centrada en el turismo rural pero también en el asentamiento de población (algo que también se produjo en el contexto del *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro*), aparece un tercer elemento: la agricultura, una forma de relacionarse con la tierra previa pero que, con el cultivo intensivo instaurado, la venía castigando en exceso. Así, dentro de esta iniciativa se realizarán, entre sus actividades, cursos en los que se hablará también sobre formas de explotación agrícola del territorio. Este es un elemento sobre el que llama la atención Teresa Beguiristáin, pues tras realizar un recorrido por la jardinería, el *land art* más imponente y el ecoarte más “light”, entiende que en Huerta se “ha introducido un área que, si deseamos que este tipo de lugares tenga una larga y fructífera existencia, vale la pena de ensayar. Ha introducido de modo asociado al arte la enseñanza agroambiental”.⁹⁶¹ Sin embargo, hoy, con una mayor perspectiva temporal, parece que gran parte de ese proyecto no se materializó recayendo los esfuerzos de continuidad sobre el elemento turístico-recreativo, que sí que ha tenido mayor éxito junto, por supuesto, a la conservación, incluso al incremento del

⁹⁵⁹ Rau, Bodo (dir. y coord.) (1999): s.p. Este mismo texto, a excepción de la última página, puede también leerse en: Cabero Diéguez, Valentín (2000): “Parque de Cultura y Ecología en Huerta”, en: *Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje...* pp. 11-19.

⁹⁶⁰ <http://bodorauprojects.blogspot.com.es/>, 28 de octubre de 2014; <http://www.ayuntamientohuerta.es/parque.php>, 7 de febrero de 2017; *Parque Fluvial de Cultura y Ecología de Huerta* [2006?]: pp. 1 y 2. En este último texto la fecha de inicio es situada un año más tarde, en 1996.

⁹⁶¹ Beguiristáin, María Teresa (2000): p. 122.

valor del patrimonio del lugar y de la autoestima y la innovación de los que allí habitan, además de establecer nuevas relaciones entre el campo y la ciudad,⁹⁶² aunque en este último punto cabría preguntarse cómo la ciudad ve el lugar y se relaciona con el mismo: seguramente desde el respeto, y también desde la perspectiva de espacio de consumo y entretenimiento. La deriva que este proyecto ha tomado, las partes que se han consolidado del mismo, tienen precisamente que ver, especialmente, con la oferta turística y de entretenimiento, dejando el elemento cultural y el del trabajo agrícola desplazados. Habiendo nacido como un proyecto para lograr un desarrollo rico y desde distintos frentes para el lugar, integrando distintos ámbitos de actuación, parece que con el tiempo se ha reconducido para quedarse especialmente vinculado al fomento de la economía terciaria del lugar. En un gráfico diseñado por José Ignacio Izquierdo se pueden ver todos los ámbitos de acción que se habían puesto en marcha con el *Parque Fluvial*: educación y cultura, arte y estética, agricultura tradicional y ecológica, relaciones campo-ciudad, innovación y desarrollo, ecoturismo y turismo rural, actividades deportivas y de ocio, ecología y naturaleza.⁹⁶³



Parque Fluvial de Huerta.
Integración de acciones e iniciativas.
Diseño: José Ignacio Izquierdo

Esta vinculación entre turismo rural, espacio de esparcimiento especialmente para personas de la ciudad, y proyectos artístico-culturales, se ha venido repitiendo en el seno de distintas iniciativas. No hay que olvidar que muchas de ellas recibían ayudas de los

⁹⁶² *Parque Fluvial de Cultura y Ecología de Huerta* [2006?]: pp. 8 y 9, 28 de octubre de 2014. Estas mejoras se señalaban en torno a 2006. En el apartado de turismo rural se crearon un centro o albergue de Cultura y Ecología, un centro de actividades *out-door* y un centro ecuestre.

⁹⁶³ Rau, Bodo (dir. y coord.) (1999): s.p.

fondos europeos y/o de las instituciones españolas,⁹⁶⁴ que han estado enfocando la cultura y el territorio, con frecuencia, como productos que generan riqueza por medio de su consumo. Junto a ello, apoyar la cultura ha sido entendido como elemento de prestigio institucional, al tiempo que siempre se ha querido estar en primera línea con los temas de moda: naturaleza, ecología, sostenibilidad. Así, cuando el elemento que puede generar un mayor reclamo varía, al menos teóricamente, o se quiere estar siempre apoyando lo nuevo –todo lo que acaba de ser ya parece convertirse en viejo- o, por otro lado, se produce un cambio político, muchos proyectos previos se quedan por el camino.⁹⁶⁵ En el caso de Huerta recibieron apoyos de los fondos europeos, así como de distintos ministerios y distintas consejerías de la Junta de Castilla y León, pudiendo plantear un proyecto mucho más amplio que en otras ocasiones, aunque parece que el interés duró lo que dura una legislatura.⁹⁶⁶ Por otro lado, el proyecto ha acabado centrándose tan sólo en el aspecto del turismo rural, Bodo Rau ya no está implicado desde el año 2006, y señala que los intereses de las personas que se fueron sumando no eran ya los mismos y el proyecto inicial se quedó atascado.⁹⁶⁷ Son las apuestas desde el turismo para el desarrollo sostenible las que perviven y, por supuesto, las labores de cuidado del entorno y las personas que lo habitan, así como la creación de posibilidades para que la vida allí tenga cabida. Aunque la propuesta de trabajo agrícola del territorio, aspecto que como señala Beguiristáin hubiera podido ser el que marcara la diferencia con creces, se haya quedado por el camino, y que la parte cultural tampoco se haya seguido trabajando, al menos parece que, enmarcándose el proyecto dentro de la Agenda 21 y del Plan de Protección Paisajística y Ecológica, la ribera del Tormes en Huerta ha sido declarado Lugar de Importancia Comunitario (LIC) y que el tipo de turismo que recibe es principalmente local.⁹⁶⁸ Realmente son muchas las actuaciones realizadas en el lugar a través de este *Parque Fluvial*, por lo que se entiende que Bodo Rau opine que, en general, los objetivos se han logrado, aunque también señale

⁹⁶⁴ En el caso del *Parque Fluvial de Cultura y Ecología* las ayudas provenían del Ayuntamiento de Huerta, de la Junta de Castilla y León, el Ministerio de Educación y Cultura y la Unión Europea (PRODER), Grupo de Acción Local ACCEDE, etc.

⁹⁶⁵ Bodo Rau se refiere a estas cuestiones en esta entrevista, y también en el caso del *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro* se nos explicaba cómo los apoyos van distribuyéndose para apoyar siempre a nuevas iniciativas (y quizás dejando a otras de largo recorrido sin aprovechar todo su potencial). En: Entrevista a Bodo Rau... y Entrevista a Nuria Bazo, miembro del CEIP...

⁹⁶⁶ Entrevista a Bodo Rau...

⁹⁶⁷ Entrevista a Bodo Rau...

⁹⁶⁸ Entrevista a Bodo Rau...; <http://bodorauprojects.blogspot.com.es/>, 28 de octubre de 2014 y <http://www.ayuntamientohuerta.es/interes.php>, 7 de febrero de 2017. Bodo Rau compara ese turismo con el de la Sierra de Francia, pero realmente el impacto que se aprecia en estos lugares es de distinto grado y tipo.

algunos aspectos más desafortunados y su separación del proyecto con su nueva deriva.⁹⁶⁹ Esas actuaciones serían la recuperación de espacios, como es el paseo fluvial, las intervenciones paisajísticas, como por ejemplo la creación de un aula y rutas de interpretación de los ecosistemas fluviales, la creación del paseo de esculturas desde un planteamiento de museo expandido que ya ha sido comentado en apartados anteriores, o la recuperación de rutas para actividades educativas, así como la creación de nuevas infraestructuras, siendo ejemplo de ello el albergue/centro de cultura y ecología.⁹⁷⁰

Resumen de las actividades 1995 – 2005:⁹⁷¹

1995	Nacimiento de la idea por un grupo de artistas.
1998	Inicio de las actividades a través de TransKULTUR. I Seminario hispano-alemán sobre Ecología y Cultura (octubre 1998) I Seminario hispano-alemán sobre Ecología y Cultura (octubre 1998) Instalaciones de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez en Peñaranda de Bracamonte, Salamanca. Charlas sobre bioagricultura, desarrollo rural, ecología y medio ambiente, desarrollo cultural en el medio rural. Patrocinio: Grupo de Acción Local ACCEDE Y PRODER.
1999	Inicio del <i>Parque Fluvial de Cultura y Ecología</i> Exposición <i>Arte con la Naturaleza – Percepción del Paisaje</i> . Casa de las Conchas, Salamanca. Curso de verano <i>Percepción del Paisaje</i> . (Huerta, 1-11 julio). Intervenciones efímeras por alumnos. Curso de formación de monitores agroambientales (2 septiembre-15 octubre).
2000	Exposición “Arte y Medio Rural I”. Inicio obras del parque.
2001	Curso de Diseño de nuevos paisajes culturales. Exposición <i>Paisaje – Arte – Naturaleza</i> . Sala de exposiciones de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez en Peñaranda de Bracamonte Intervenciones artísticas en el paisaje fluvial 1 al 15 de Julio de 2001

⁹⁶⁹ Entrevista a Bodo Rau...

⁹⁷⁰ *Parque Fluvial de Cultura y Ecología de Huerta* [2006?]: pp. 2-7.

⁹⁷¹ Esta cronología se basa en los folletos y catálogos consultados, la entrevista realizada a Bodo Rau, la tesis doctoral de Gregoria Matos y el documento en el que se presentaba el proyecto y que nos ha facilitado Bodo Rau anteriormente ya mencionado.

Alumnos de la Universidad de Maguncia y la artista y profesora Christa Biederbick

Esfera Vegetal (Bodo Rau y Jesús Manzano)

2002 Exposición Internacional *Arte y Paisaje II*. Centro de Cultura y Ecología de Huerta.

Rafael Tormo i Cuenca realiza *www.déjà-vou.com*, una intervención permanente en el entorno de Huerta.

2004/2005 *Tierraguaira (Tierra-Agua-Aire)* de Victor Sanovec.

Este recorrido por las actividades realizadas en el seno del proyecto ilustra el interés existente dentro del mismo tanto en el ámbito formativo como en el creativo y la importancia dada al arte y la cultura en general así como al entorno natural y rural desde perspectivas ecologistas. En lo que respecta a las obras que se realizaron *in situ* en el territorio fueron en su mayoría realizadas por jóvenes artistas. En el caso del *Parque Fluvial de Cultura y Ecología* tendieron a ser propuestas bastante escultóricas, mientras que en las obras realizadas en el curso de verano, sin aspirar a la permanencia, se experimentó más con los materiales y sus cualidades quedaron más evidenciadas.

3.4.3.2. Biodivers Carrícola: una apuesta de largo recorrido por el desarrollo sostenible

La iniciativa artística que se pone en marcha en la localidad de Carrícola en el año 2010 va precedida por un proyecto de intervención socio-económica previo. El arte es, por lo tanto, un recurso añadido a un proceso pensado anteriormente desde otros ámbitos.

Es interesante conocer la situación de Carrícola (Valencia) y entender el marco concreto en el que la iniciativa artística allí desarrollada se inscribe. Se trata de una localidad pequeña, con unos datos censales que se mueven en torno a los 300 habitantes,⁹⁷² y situada en el interior y al margen de los circuitos turísticos por lo que, en este sentido, no cuenta con muchas alternativas de desarrollo. Este municipio ha venido apostando, desde la década de los ochenta, por el desarrollo sostenible, por lo que ha mantenido alejados a los grandes proyectos urbanísticos que han generado un impacto agresivo en muchos otros lugares y ha optado por la agricultura ecológica y el huerto tradicional de la zona a

⁹⁷² <http://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2903>, 4 de mayo de 2017.

partir de 1982. Sin embargo, como en la mayoría de municipios españoles del interior, el proceso de despoblación también les afectó. Para hacer frente a esta tendencia se ha apostado por impulsar el lugar desde los valores del respeto y del cuidado: “Carrícola necesita dotar de contenido su desarrollo rural mediante proyectos coherentes, integrados, innovadores y de calidad creando una identidad propia y singular”.⁹⁷³ Entre sus propuestas se encuentran la defensa de las energías renovables, la protección del suelo no urbanizable, la creación de un centro de interpretación medioambiental, la recogida de materia orgánica para la creación de compost, el uso de burras para la limpieza del monte, la creación de un sistema de humedales artificiales para la depuración del agua o el cuidado del patrimonio.⁹⁷⁴ Varios Ministerios han participado y hecho posible la materialización de algunos proyectos, como la recuperación/restauración de espacios o del patrimonio del lugar.⁹⁷⁵ En el 2010, Año Internacional de la Biodiversidad, Carrícola quedó finalista a capital de la biodiversidad entre los ayuntamientos de menos de mil habitantes.⁹⁷⁶ Y también ese año, además de la realización de un curso sobre “diversificación productiva, agroturismo y producción ecológica” y la presentación de un programa para la inclusión de las mujeres a nivel social y laboral, se convocaba por primera vez *Biodivers Carrícola*, presentada como “una exposición artística con carácter bienal,⁹⁷⁷ que se contextualiza en la ilusión artística de fusionar arte-naturaleza”.⁹⁷⁸

Biodivers puede verse como una aportación cultural a un proyecto mucho más global que trata de hacer no solo viable la vida en el lugar sino de calidad. Se trata de la voluntad de no dejar fallecer un lugar apostando por un tipo de planteamiento económico y sociocultural en el que se prima la relación entre las personas y el lugar, buscando un

⁹⁷³ *Biodivers Carrícola. Contexto* [2010?]. En: <http://campushabitat5u.es/wp-content/uploads/2011/07/Biodivers-Carricola.pdf>, 19 de abril de 2015, p. 2. Este documento se encuentra en Campus HABITAT 5U, ya que *Biodivers Carrícola* está incluido entre sus proyectos. Este campus es un proyecto que vertebra todo el territorio de la Comunidad Valenciana bajo el lema “Unir excelencia, mejorar el hábitat, reactivar el bienestar” y que “aspira a convertirse en impulsor y dinamizador de un proceso de crecimiento inteligente, sostenible e integrador, basado en el conocimiento, la innovación, la creatividad, la sostenibilidad, la internacionalización y la interdisciplinariedad, no sólo en la Comunitat Valenciana sino en el conjunto del Arco Mediterráneo”. En: <http://campushabitat5u.es/campus-habitat-5u/presentaci%C3%B3n/>, 19 de abril de 2015.

⁹⁷⁴ *Biodivers Carrícola. Contexto* [2010?], 19 de abril de 2015, pp. 2 y 3 y Gómez Xàtiva, Sergio (2014): “Carrícola, el pueblo que resistió al ladrillo”, *Levante*, 30 de marzo de 2014, s.p. En: <http://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2014/03/30/carricola-pueblo-resistio-ladrillo/1095454.html>, 16 de noviembre de 2015. Sobre todos estos proyectos también puede consultarse el artículo “Carrícola, model de sostenibilitat” adjuntado al final de la entrevista realizada a Susana Chafer.

⁹⁷⁵ *Biodivers Carrícola. Contexto* [2010?], 19 de abril de 2015, pp. 3 y 4.

⁹⁷⁶ *Biodivers Carrícola. Contexto* [2010?], 19 de abril de 2015, p. 6.

⁹⁷⁷ Como resulta evidente este deseo no se ha hecho realidad ya que hasta el momento solo ha habido dos ediciones con cinco años de distancia.

⁹⁷⁸ *Biodivers Carrícola. Contexto* [2010?], 19 de abril de 2015, p. 7.

equilibrio entre ambos, viviéndolo sin rechazar lo que viene, pero sí lo que arrasa. Una localidad que ha resistido al *boom* de la construcción dotando al campo de otros valores, conciliando el ámbito de lo económico con el cuidado del lugar y de sus habitantes. Una forma de entender la economía que, lejos de las dinámicas dominantes actuales de sobreexplotación para obtener rentabilidad económica a cualquier coste, puede recordarnos a aquella primera teoría económica de los fisiócratas, para los que “Producir era, por tanto, acrecentar las riquezas que producía la naturaleza sin menoscabar la base física que permitía la regeneración cíclica. Para ellos, el consumo y el crecimiento económico tenían sentido mientras se basasen en esa noción de producción orgánica, mientras se conservase la capacidad reproductiva de la naturaleza”.⁹⁷⁹ Desde los fisiócratas a hoy se ha pasado de “regenerar riqueza renaciente sin menoscabar los bienes fondo” a “hacer todo lo posible para hacer crecer los agregados monetarios”, cortándose así los vínculos entre la economía y el sostenimiento físico de la vida⁹⁸⁰ y como ejemplo tenemos el entorno que rodea a Carrícola, un Levante arrasado por la construcción, el turismo y la sobreexplotación agrícola.



Vista de Carrícola y su entorno

En esta aventura de Carrícola parece que algunas personas se han acabado subiendo al barco, así como también lo ha hecho la creación artística.

Carrícola basa su forma de vida en el desarrollo sostenible y en el turismo rural y se ha convertido en un polo de atracción para creadores cargados de ideas, artesanos que han asentado aquí su hogar y dispares experimentos de base ecologista. El modelo funciona. Así lo atestigua el INE. En 1990 el municipio tenía 71 habitantes y hoy son 105. Frente al desplome demográfico

⁹⁷⁹ Herrero, Yayo (2013): p. 291.

⁹⁸⁰ Herrero, Yayo (2015).

que experimentó en 2012 la comarca, Carrícola fue de los pocos núcleos que logró crecer en población, un 7,1%.⁹⁸¹

La propuesta artística llevada a cabo en esta localidad ya se ha abordado anteriormente, en el epígrafe “Otros ejemplos de expansión de la exposición artística: las rutas del arte por el campo”, donde se comentaba la existencia de tres circuitos artísticos, dos de ellos fuera del núcleo urbano, con obras realizadas en las convocatorias de 2010 y 2015, además de la reciente intervención de Lucía Loren en 2016.

3.4.3.3. Arte, industria y territorio: una propuesta artística para las Minas de Ojos Negros (Teruel)⁹⁸²

El artista Diego Arribas inició, a finales de la década de los noventa, un recorrido en el que, por medio del arte, poner en valor las minas de Ojos Negros y darles un nuevo uso para que la vida continuase siendo allí posible, una vida distinta pero con memoria, al menos hasta cierto punto.

La consideración de la industria como un elemento perturbador del medio natural, parece justificar, al término de su actividad, la destrucción de los vestigios de su existencia. La naturaleza herida clama por su resarcimiento. Un primer impulso de “reparación” del deterioro causado por la industria en el terreno, conduce a la socorrida solución de la reforestación. El desagravio se encarna en pino silvestre y el verde de sus hojas apacigua el desasosiego de nuestra conciencia. La ruina molesta. Repoblar, escondiendo la devastación bajo un verde velo de naturaleza impostada, no logra más que maquillar la realidad. Ocultar la herida, en lugar de mirarla de frente.⁹⁸³

⁹⁸¹ Gómez Xàtiva, Sergio (2014): s.p.

⁹⁸² Sobre esta iniciativa se publicaron las actas de los dos primeros encuentros artísticos, así como la reciente tesis de Diego Arribas y varios artículos del mismo autor. Estas publicaciones son: Arribas, Diego (coord.) (2002): *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, Teruel, Artejioca; Arribas, Diego (coord.) (2006): *Arte, industria y territorio 2. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, [Huesca], Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas; Arribas, Diego (2016): *Arte, industria y medio rural: La implicación del arte en los procesos de transformación del territorio. La experiencia de las minas de Ojos Negros (Teruel)*, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Departament d'Escultura [Tesis doctoral dirigida por Miguel Molina Alarcón]. En: <https://riunet.upv.es/handle/10251/61308>, 17 de abril de 2017; Arribas, Diego (2003): “Arte actual, patrimonio minero y sociedad. La experiencia de Ojos Negros”, *Fabrikart*, 3, pp. 138-156. En: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Fabrikart/article/view/5345/5201>, 28 de octubre de 2014; Arribas, Diego (2004): “Mudar la piel. Arte, Industria y Territorio”, en *Encuentro Cero. Actualizar la mirada. Arte y Territorio. Burgos 2002. Actas*, Burgos, Espacio Tangente, pp. 131-145; Arribas, Diego (2009): “Arte contemporáneo y minería a cielo abierto”, *Studium. Revista de Humanidades*, 15, pp. 269-307; Arribas, Diego (2010): “Paisajes alterados. La acción entrópica del arte”, en Maderuelo, Javier (coord.): *Paisaje y patrimonio...* pp. 275-302.

⁹⁸³ Arribas, Diego (2016): p. 234.

Una explotación minera deja una huella profunda en el lugar, en el físico y en el de la memoria. Una vez finalizados los trabajos, abandonada la mina, tiende a querer borrarse la herida y, así, la memoria, pero también la imagen que del quehacer humano ha resultado. Arribas reivindica, por el contrario, la potente imagen del lugar, sublime, hermosa, un espacio que nunca debería de maquillarse para quedar oculto: “Las minas de Ojos Negros se muestran ante nosotros como un territorio conquistado por la derrota, por la tragedia del despojamiento. Miseria, desolación, tierra quemada, arrasada, desdeñada, maldita, ignorada, escondida, silenciada, mancillada, y a pesar de ello -o quizás gracias a todo ello-, tan bella”.⁹⁸⁴

Las minas de Ojos Negros, explotadas a gran escala por la Compañía Minera Sierra Menera desde 1900, llegaron a su fin en 1986 con el cierre de dicha empresa, dejando así un espacio y una gente, de pronto, despojados de aquello que había forjado durante décadas un parte importante de su identidad y de su sustento económico.⁹⁸⁵ La posibilidad para la vida se volvía realmente complicada para los habitantes del lugar, un ejemplo más de la difícil situación en la que se encuentra en mundo rural turolense y de la necesidad de dar soluciones a sus habitantes.⁹⁸⁶

El espacio que quedaba tras el cierre de las minas, sin otorgarle ningún tipo de valor, empezó a ser saqueado y desmantelado. Se trataba de un lugar asociado al duro trabajo y a las tragedias que le acompañaron. Sin embargo, Arribas posó allí su mirada, sobre un paisaje impactante, altamente plástico y cargado de signos, un paisaje cultural lleno de fuerza y de posibilidades.⁹⁸⁷ El artista no duda en referirse en relación a esta iniciativa al concepto de entropía de Robert Smithson⁹⁸⁸ pues, como el artista norteamericano, quiere recoger esa energía ya invertida de manera intensa por los mineros durante décadas en Ojos Negros y, desde el arte, aprovecharla y crear algo nuevo, una nueva posibilidad para habitar dignamente un lugar lleno de historia y de poesía, sin dejarlo caer en el olvido: “La intervención sobre el paisaje consiste en corregir las malas actuaciones y saber potenciar las buenas, pero también en saber dar respuesta inmediata a las dinámicas de cambio. Ser capaces de sacar partido de las transformaciones, evitando la pérdida de valor

⁹⁸⁴ Arribas, Diego (2016): p. 238.

⁹⁸⁵ Sobre la explotación minera de Ojos Negros ver: Arribas, Diego (2016): pp. 221-227.

⁹⁸⁶ Sobre el marco territorial en el que se desenvuelve esta iniciativa ver: Arribas, Diego (2016): pp. 215-220.

⁹⁸⁷ Arribas, Diego (2016): p. 227.

⁹⁸⁸ Arribas, Diego (2016): p. 240, 247, 266, 269 y 334.

de identidad del paisaje, para salvarlo de la banalización”.⁹⁸⁹ Precisamente Smithson había ya propuesto y realizado intervenciones de reciclaje en espacios industriales en términos de *land art*, proponiendo el arte como mediador entre ecología e industria.

*Across the country there are many mining areas, disused quarries, and polluted lakes and rivers. One practical solution for the utilization of such devastated places would be land and water recycling in terms of "earthart". [...] A dialectic between land reclamation and mining usage must be established. The artist and the miner must become conscious of themselves as natural agents. In effect, this extends to all kinds of mining and building. [...] the world needs coal and highways, but we do not need the results of strip-mining or highway trusts. Economics, when abstracted from the world, is blind to natural processes. Art can become a resource, that mediates between the ecologist and the industrialist. Ecology and industry are not one-way streets, rather they should be crossroads. Art can help to provide the needed dialectic between them.*⁹⁹⁰

Entre sus propuestas se encuentran los *Projects for Tailing* planteados a la *Minerals Engineering Company* de Denver⁹⁹¹ o su *Broken Circle/Spiral Hill* (1971) en las afueras de Emmen (Holanda) dentro de *Sonsbeek 71*,⁹⁹² así como el encargo previo a su muerte para trabajar en las minas a cielo abierto *Bingham Copper Mining Pit* (Utah).⁹⁹³ Pero con sus intervenciones no pretendía hacer desaparecer la acción humana y restaurar el lugar como si nunca hubiera sido intervenido, sino que a Smithson siempre le interesó el trabajo con los límites, los contrastes, las tensiones, los procesos de creación y destrucción y la energía generada, a la espera de ser utilizada. Los lugares en transformación generaban en él un enorme poder de atracción, ya que la energía existente en ellos podía ser aprovechada para la creación artística. Otros artistas también trabajaron en espacios alterados por la explotación industrial: Robert Morris, Michael Heizer, Harvey Fite o Herbert Bayer entre otros.⁹⁹⁴ Cómo intervenir para recuperar un lugar es, sin embargo, una cuestión de debate y que pone de relieve distintas formas de entender el territorio. Por ejemplo, Morris realizó una revegetación en *Untitled Earthwork* (1979) con la que posteriormente se mostró crítico, pues la idea de maquillar el lugar ocultando la actividad

⁹⁸⁹ Arribas, Diego (2016): p. 233.

⁹⁹⁰ Smithson, Robert (1996): *The Collected writings*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press (1ª ed. 1979), p. 376. Texto original en mayúsculas.

⁹⁹¹ Beardsley, John (1977): pp. 91-93 y Beardsley, John (1998): pp. 22 y 23.

⁹⁹² Beardsley, John (1977): pp. 88-90.

⁹⁹³ Arribas, Diego (2016): p. 195.

⁹⁹⁴ Beardsley, John (1998): pp. 89-103. También Diego Arribas enumera una serie de artistas que colaboraron concretamente con la compañía minera Pit King Country, como Richard Fleischner o Mary Miss. En: Arribas, Diego (2016): p. 194.

previa allí realizada ya no le parecía lo más oportuno.⁹⁹⁵ En el caso de las minas turolenses se optará por la permanencia del lugar, su memoria viva por un lado, aunque por otro la memoria de su función se ve alterada, pues la propuesta artística de Arribas artializa el lugar y crea una nueva mirada en torno al mismo, por lo que no está rehabilitándolo, sino transformándolo en algo distinto.



Minas de Ojos Negros. Mina Menerillo, 2000
Fotografías: Diego Arribas



Sierra Menera. Tolvas de carga sobre vagón y nave de clasificación de mineral, 2000

Arribas ve en Ojos Negros un lugar de enorme potencia plástica y cargado de historia y memoria colectiva que, sin embargo, es ignorado y abandonado. Ve, también, a las personas que forman parte de esa historia, de ese lugar, cuya existencia allí se había basado en el trabajo minero y que ahora, cerradas las minas, necesitan reinventar una nueva relación con el lugar, verlo de una manera distinta, sin olvidar el pasado pero buscando también una mirada y una práctica que les permita sostener allí la vida. ¿Cuál es la propuesta de Diego Arribas para las minas de Ojos Negros y sus gentes? Poner en valor el lugar, dignificar su historia industrial, reconstruir la memoria colectiva para que no caiga en el olvido y hacerlo conservando pero también dando nuevos usos al patrimonio industrial, y todo ello desde una propuesta artística, reconvirtiendo el espacio minero en espacio cultural. Una iniciativa que quiere implicarse con un lugar concreto, con una historia y unas personas concretas, y que quiere ayudar en la búsqueda de soluciones tras el cierre de la industria sobre la que se asentaba la población y que ha creado, además, un paisaje *in situ* que configuró un día su identidad y que hoy se relea en clave estética desde la que se construyen unas identidades a caballo entre aquello que fue y lo que hoy el artista propone que sea.

Borrar completamente la memoria del lugar no es la opción por la que apuesta Arribas, tampoco abandonarlo, pero tampoco rehabilitarlo, sino que haciendo uso de la memoria,

⁹⁹⁵ Arribas, Diego (2016): p. 194.

la identidad y las marcas en el territorio, se genera un nuevo espacio, ahora de carácter estético. El paisaje que ha resultado del trabajo minero es visto como el dibujo que la historia de un pueblo ha dejado sobre el suelo, una historia, una gente, que no ha de caer en el olvido, pero que es reinterpretada. La energía allí invertida puede reconducirse para dar un nuevo uso a ese dibujo, a ese terreno, que evite la despoblación del barrio minero y la pérdida de la memoria. Un lugar que cuenta, además de con esa memoria y, por supuesto, con patrimonio industrial, con una enorme plasticidad.

El lugar es memoria, historia e identidad del pueblo minero, también una posibilidad para la creación artística y, desde luego, para que la vida en él continúe. Que ello sea posible pasa por no borrar las huellas del pasado y, a la vez, introducirlo en una nueva historia, reinterpretarlo. ¿Cómo hacerlo? El arte juega un papel esencial en esta iniciativa, pues por medio de éste se intentará poner en valor el patrimonio de Ojos Negros con el objetivo de ayudar al desarrollo socioeconómico sostenible de la localidad: “La acción artística como experiencia, la lectura en clave de arte de las consecuencias de la actividad del hombre sobre el medio, y la transformación de un enclave industrial en un espacio cultural, son las líneas maestras del proyecto Arte, industria y territorio”.⁹⁹⁶

Este proyecto tuvo sus orígenes a finales del pasado siglo. Arribas realizó varias exposiciones en relación a las minas entre 1998 y 2001 y publicó en 1999 el libro titulado *Minas de ojos Negros, un filón por explotar*, considerado un preámbulo a los tres posteriores encuentros realizados en Ojos Negros.⁹⁹⁷ En su primer encuentro con los habitantes de Ojos Negros Arribas les propuso un proyecto para la revitalización del lugar desde la cultura, lo que implicaba un cambio en la percepción que tenían del mismo. Su propuesta inicial, que finalmente no se materializó por falta de presupuesto, incluía un Centro de Arte Contemporáneo, un Centro de Medio Ambiente y Arqueología y un Parque Minero.⁹⁹⁸ En este primer proyecto estaban ya de manifiesto los pilares sobre los que se ha querido asentar la revitalización del lugar, que incluían la dignificación de su historia y, a la vez, impulsar su economía por medio de un turismo alternativo, en lo que el Parque Minero “destinado a usos turísticos, culturales y didácticos”⁹⁹⁹ jugaba un papel destacado.

⁹⁹⁶ Arribas, Diego (2006): “No lo pienses dos veces, está bien”, en Arribas, Diego (coord.), *Arte, industria y territorio 2...* p. 24.

⁹⁹⁷ Arribas, Diego (2009): pp. 296 y 297 y Arribas, Diego (2016): pp. 245-248 y 268.

⁹⁹⁸ Arribas, Diego (2016): p. 251.

⁹⁹⁹ Arribas, Diego (2016): p. 252.

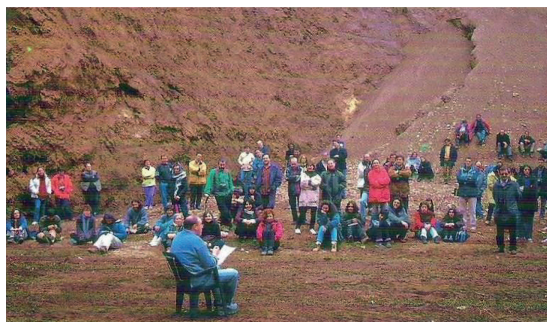
Teruel pide a gritos nuevas iniciativas que contribuyan a establecer vías de desarrollo sostenible que permitan a la población continuar en sus localidades. Iniciativas capaces de generar empleo, que suponga una alternativa laboral para los jóvenes y en especial para la mujer del medio rural.

Este nuevo concepto de ocio se une a la preocupación de algunas entidades locales por la conservación de su patrimonio arquitectónico industrial y por el de no pocos oficios tradicionales que ven peligrar su supervivencia. La recreación de la antigua actividad industrial y la recuperación de su patrimonio, constituyen un elemento de atracción para aquellas personas que buscan alternativas al ocio y a la oferta cultural de las ciudades.¹⁰⁰⁰

El proyecto que finalmente se materializó fueron las tres convocatorias de *Arte, industria y territorio* (2000, 2005 y 2007).¹⁰⁰¹ En cada una de ellas tuvieron lugar un congreso interdisciplinar y una convocatoria de creación artística, girando todo ello en torno al enclave minero y sus posibilidades. Con estos encuentros se proponían crear “un espacio cultural, enraizado en la memoria de la colectividad, que dinamice la recuperación del lugar. Encontrar el equilibrio entre cultura, sostenibilidad y rentabilidad es el reto planteado”.¹⁰⁰² La propuesta de Arribas es la de la implicación del arte para el desarrollo de una comunidad, la pervivencia de su memoria (no de uso) y la búsqueda de soluciones alternativas para su presente y su futuro. El artista ha lanzado una nueva mirada sobre el territorio, ha visto en él nuevas posibilidades de utilización, y ha generado estos tres encuentros, dos de ellos con sus correspondientes actas,¹⁰⁰³ buscando la implicación de los vecinos y las instituciones.



Minas de Ojos Negros
Fotografías: Diego Arribas



Conferencia de Fernando Castro en el fondo de la
Mina Teresa, 2000

¹⁰⁰⁰ Arribas, Diego (2016): p. 253.

¹⁰⁰¹ Los detalles de cada una de ellas pueden consultarse en el epígrafe “Desarrollo de las convocatorias de Arte, industria y territorio” del texto Arribas, Diego (2009): pp. 275-307.

¹⁰⁰² Arribas, Diego (2016): p. 275.

¹⁰⁰³ Arribas, Diego (coord.) (2002) y Arribas, Diego (coord.) (2006).

Arte, industria y territorio es una iniciativa desde la que se plantea un enfoque revitalizador de un lugar específico, incluyendo en ella tanto el espacio físico como a las personas que en él habitan; pero no se trata de una actitud rehabilitadora, pues el espacio se utiliza artializándolo y, por tanto, transformándolo en algo nuevo. Por medio del arte, pero en convivencia con otros especialistas, se reconoce en el espacio la memoria todavía viva de una forma de vida y sus gentes, un patrimonio y una historia que ha de ponerse en valor, proteger y dar a conocer. Frente al abandono de una historia y de un espacio esculpido por el ser humano, se reconoce la importancia y belleza de Ojos Negros, la necesidad de conservarlo y, a la vez, de reinterpretarlo para el presente y el futuro.

Además, en tiempo de cambios la sociedad genera una serie de valores de transición (respeto, añoranza, cariño) que facilitan la agregación y superposición de significados. Un antiguo establecimiento industrial, por ejemplo, visto anteriormente como símbolo de progreso económico, puede ser ahora entendido como un foco de contaminación, en virtud de la nueva conciencia ambiental. Sin embargo, su valor estético o su presencia urbana pueden movilizar su conservación como centro cultural. Este cambio propiciará una nueva imagen del lugar que se superpone a la preexistente, formando una amalgama de perfiles muy particulares, absolutamente vinculada al sitio.¹⁰⁰⁴

En Ojos Negros se ve la posibilidad de volver a hacer el lugar rentable y evitar su total despoblación. Para ello el espacio ha de dinamizarse, generándose en él nuevas actividades que permitan la vida en el mismo. Aparece aquí de nuevo una lectura especulativa del espacio vinculada con el turismo: un turismo rural, alternativo, respetuoso y relacionado con la historia del lugar.¹⁰⁰⁵ Juan Villalba, Director Provincial de Cultura y Turismo de Teruel, pone en evidencia esta lectura del territorio con el fin de dar una alternativa económica al lugar: “El proyecto merece la pena: la cultura y el turismo son industrias, pero industrias con sinergias comunes que debemos saber explotar, pues probablemente, en nuestra provincia, sean una de las pocas alternativas económicas que nos quedan”.¹⁰⁰⁶ Se abre así una posibilidad, aunque Lorente advierte de la necesidad de ser realistas ante cada caso, tener presentes las limitaciones y no generar expectativas que no puedan cumplirse, al tiempo que reclama que el objetivo central de

¹⁰⁰⁴ Aguiló, Miguel (1999): p. 280.

¹⁰⁰⁵ Arribas, Diego (2016): pp. 252 y 253. También se hace eco de este enfoque turístico Matos, Grego (2008).

¹⁰⁰⁶ Arribas, Diego (coord.) (2002): p. 17.

una iniciativa artística debería de ser cultural, como ocurre en la iniciativa turolense.¹⁰⁰⁷ La industria turística es, como se ha venido constatando, una de las opciones más recurrentes en la actualidad para el desarrollo del mundo rural. Sin embargo, este turismo no siempre se enfoca del mismo modo, yendo desde el masificado al más controlado y respetuoso, desde el que cosifica los lugares al que los entiende como espacios vivos y dinámicos. El turismo implica una relación y uso del territorio que puede plantearse como solución principal o como una más entre otras opciones. En Ojos Negros el enfoque cultural, la revalorización del lugar, la creación artística, el conocimiento de la historia y la aproximación al territorio como un espacio vivo tienen una clara presencia y protagonismo. Esta iniciativa quiere evitar cualquier actuación degradante del lugar y, por el contrario, cuidarlo, valorarlo y adaptarlo a las nuevas circunstancias. Por ejemplo, se quiso dar uso al patrimonio industrial abandonado tras el cierre de la compañía minera restaurándolo para otorgarle nuevos usos: el Centro de Arte Contemporáneo que se propuso inicialmente haría de la Nave de clasificación de materiales una sala de exposiciones y de las viviendas del Barrio del Hospital espacios de talleres para artistas; el Centro de Estudios del Medio Ambiente y la Arqueología se ubicaría en los edificios de la Casa Gerencia y el museo del Parque Minero estaría emplazado en el Economato.¹⁰⁰⁸ Además, la iniciativa de Arribas desencadenó toda una serie de consecuencias positivas para el lugar que en breve serán comentadas.

Una tercera lectura del lugar, que mantiene alejada la banalización y el empobrecimiento del mismo, es su comprensión como espacio vivo, habitado, dinámico, cuestiones que vertebran al cuarto grupo de iniciativas planteado. Arribas no solo atiende a la historia del lugar y reconoce en él un espacio vivido, sino que entra en diálogo con los habitantes que allí residen.¹⁰⁰⁹ La comunidad adquiere así un papel protagonista.

Existe en esta iniciativa una búsqueda de equilibrio entre los nuevos usos y lecturas para el territorio y el interés en su persistencia. El paisaje minero y los habitantes del lugar no son borrados o maquillados, sino que son protagonistas, elementos centrales de la propuesta de Arribas para el lugar. De ahí que en la segunda convocatoria los artistas, que en esta ocasión fueron invitados directamente, fueran todos impulsores de distintas iniciativas de dinamización social de un territorio, buscando su implicación con la

¹⁰⁰⁷ Lorente, Jesús-Pedro (2002): pp. 184-186.

¹⁰⁰⁸ Arribas, Diego (2016): pp. 251 y 252.

¹⁰⁰⁹ Grego Matos señalaba también tanto la aproximación turística, como ya se ha indicado, como el diálogo con el lugar. En: Matos, Grego (2008): p. 122.

comunidad en Ojos Negros.¹⁰¹⁰ También se evidencia en las reuniones mantenidas con los vecinos y la colaboración e implicación de éstos en las convocatorias realizadas y en el proyecto en su totalidad. Además éstos han creado la Asociación de Amigos de Sierra Menera para mantener vivas las convocatorias y la atención puesta sobre el territorio, una asociación desde la que se organizó el I Encuentro Científico en torno al futuro Parque Cultural de Sierra Menera y se publicó, con la colaboración de ADRI Jiloca-Gallocanta, y el Centro de Estudios del Jiloca, *El barrio minero de Sierra Menera. La huella gráfica de una vida (1900-1987)*¹⁰¹¹, en el que puede leerse:

Tras el Congreso de *Arte, Industria y Territorio* que Diego Arribas realizó en mayo del año 2000, y la insistente sugerencia de los presentes de que éramos los vecinos los que deberíamos fomentar actuaciones en el Barrio, un grupo de vecinos decidimos “asociarnos” para empezar “algo”, aunque no teníamos claro “el qué”. Con ilusión nos propusimos elaborar hace algunos años una exposición fotográfica de la historia de Sierra Menera, coincidiendo con el Centenario de la Compañía. Gracias a la colaboración de todos los vecinos, que donaron sus fotografías, en el mes de agosto inauguramos nuestra exposición *Sierra Menera, memoria de cien años*. Tuvo gran acogida por parte de todos los vecinos, ya que nos unió en el recuerdo, en nuestra historia, con cariño y respeto a la que es nuestra tierra.¹⁰¹²

La actividad de los vecinos refleja cómo, partiendo de la iniciativa de Arribas y de las convocatorias realizadas con la participación de especialistas de distintos ámbitos disciplinares y varias creaciones artísticas, éstos inician su propia andadura para buscar soluciones ante la situación en la que se encuentran, indagando sobre otras posibles formas de mirar y de relacionarse con ese espacio antes industrial, ahora, como dice Arribas, cultural, “un lugar en el que *pasan cosas*”.¹⁰¹³ Y no es que antes no pasaran, sino que con el cierre de las minas la tendencia decreciente en la ocupación poblacional del lugar resulta fácilmente imaginable. Los vecinos de Ojos Negros, por un lado, sienten que su vida, su historia, importan y, por otro lado, ven cómo es posible empoderarse e intentar buscar formas para la vida, en todos sus aspectos, en el lugar.

¹⁰¹⁰ Arribas, Diego (2016): p. 282 y Arribas, Diego (2006): p. 24.

¹⁰¹¹ Arribas, Diego (2016): pp. 305 y 306.

¹⁰¹² Asociación de amigos de Sierra Menera (2009): *El barrio minero de Sierra Menera. La huella gráfica de una vida (1900-1987)*, Teruel: ADRI Jiloca-Gallocanta, p. 7. Citado en: Arribas, Diego (2016): p. 307.

¹⁰¹³ Arribas, Diego (2016): p. 305. Estas cosas que pasan están presentes en la iniciativa en su globalidad y en las obras de arte en particular: “Espacio *habitado* -recordémoslo siempre- las actuaciones a desplegar deberán contar siempre con la participación de la comunidad que todavía vive al pie mismo de las minas, aprovechando la oportunidad, olvidada con frecuencia, de acercar el arte a la sociedad y la sociedad al arte” (p. 249).

La sociedad rural ha tomado conciencia de su situación, de la fragilidad del equilibrio del medio en el que habita y del potencial de sus recursos. Aboga por una puesta en valor de su patrimonio natural y cultural para un desarrollo sostenible. Liberado de complejos, reclama el protagonismo del diseño de su futuro y lo hace aceptando su especificidad en relación con el medio urbano y los centros de decisión políticos y económicos. [...] A partir de ahora será ella quien moldee su hábitat. El medio rural no es ya, como muchos pretenden aún desde la ciudad, esa idílica arcadia, engastada en el pasado, que hay que mantener intacta, sin que los vientos del progreso la perturben, para el solaz retiro estival de quienes se apiñan en las grandes urbes.¹⁰¹⁴

Esta iniciativa ilustra la idea de Miwon Kwon con respecto al desplazamiento del concepto de sitio de un lugar físico concreto (que también lo es) a una comunidad de personas, no siendo, por otro lado, la comunidad un concepto poco problemático.¹⁰¹⁵

Arte, industria y territorio es un iniciativa cultural ideada por un artista, quien ha impulsado una nueva forma de leer el territorio tanto por parte de sus habitantes como de la administración, siendo este segundo aspecto algo en lo que Arribas insiste, pues la implicación de ésta es también necesaria para la recuperación de Ojos Negros.¹⁰¹⁶

Precisamente Arribas relata cómo, en su primera reunión con los vecinos, éstos pusieron de manifiesto que su primera preocupación era obtener la titularidad de las casas, propiedad del Banco Bilbao Vizcaya Argentaria (BBVA),¹⁰¹⁷ algo que se consiguió con la implicación del ayuntamiento, pues se compró el coto a la entidad financiera y se vendieron las casas a los vecinos a un precio reducido, convirtiéndose así en uno de los varios logros conseguidos a partir del proyecto de Diego Arribas para Ojos Negros.¹⁰¹⁸

La actividad impulsada por el artista ayudó a que el ayuntamiento valorase el patrimonio allí presente y adquiriese las minas, que declarase Monumento de Interés Local algunas de las instalaciones, que reparase y señalizase los accesos al lugar, que restaurase las oficinas para convertirlas en un albergue y un centro cultural y, con posterioridad, que adquiriese las Salinas Reales y arreglase un molino de viento cercano.¹⁰¹⁹ El espacio, que pertenecía a manos privadas, se ha colectivizado. Dicha colectivización ha ido asociada a una reinterpretación del mismo para intentar darle nuevos usos y lecturas por parte del ayuntamiento y los vecinos, sacándolo del abandono o de posibles usos empobrecedores:

¹⁰¹⁴ Arribas, Diego (2016): p. 219.

¹⁰¹⁵ Kwon, Miwon (2002): p. 112.

¹⁰¹⁶ Arribas, Diego (2016): pp. 303, 305 y Arribas, Diego (2006): p. 24.

¹⁰¹⁷ Arribas, Diego (2016): p. 268.

¹⁰¹⁸ Arribas, Diego (2016): pp. 330 y 331.

¹⁰¹⁹ Arribas, Diego (2016): p. 276.

“Sierra Menera ha dejado de ser un *inmovilizado* o *bien improductivo*, en manos de una entidad financiera, para convertirse en un elemento de nuestro *patrimonio cultural*, de titularidad pública”.¹⁰²⁰

Además, el Gobierno de Aragón ha decidido declarar las minas como Parque Natural, así como también se ha aprobado la continuación de la Vía Verde por las vías del ferrocarril entre Sagunto y Ojos Negros.¹⁰²¹

Junto al proyecto global en el que las obras artísticas han sido realizadas y el papel catalizador que se le otorga al arte, también hay un lugar específico para el protagonismo de la creación y la reivindicación de su importancia, poniendo de relieve desde esta iniciativa del artista Arribas la desconexión existente entre el arte contemporáneo y el mundo rural turolense.¹⁰²² Arribas clarifica que su propuesta no es una reacción contra los espacios tradicionales para el arte, ni siquiera como una alternativa, sino como una oportunidad de trabajar en un espacio distinto, vivo, y con otros formatos y soportes artísticos.¹⁰²³ En su idea inicial para Ojos Negros había concebido dos espacios distintos para los encuentros artísticos, exposiciones y laboratorios creativos: uno exterior y otro interior, en la nave de trituración.¹⁰²⁴

Finalmente, las propuestas artísticas desarrolladas en el entorno de las minas durante las tres convocatorias de *Arte, industria y territorio* han tenido lugar dentro de la lógica de la exposición temporal de obras al aire libre en este caso, por lo general, con estrechos vínculos con el lugar, su imagen, su historia, su gente. Se produce una colonización temporal por parte del arte pero que es, al mismo tiempo, dialogante con el lugar, pues éste es siempre el protagonista: su presencia, su historia, las historias inscritas en él se imponen.

La misión es caminar, dejando que el polvo del mineral y de su historia se pegue a nuestros pies. Construir desde el interior de la ruina, de su materia inerte, vencida y abandonada. Transformar la muerte en esperanza. Localizar y rescatar los restos del naufragio y las cenizas de las víctimas de una batalla

¹⁰²⁰ Arribas, Diego (2006): p. 23.

¹⁰²¹ Arribas, Diego (2016): p. 330. Aquí Arribas enumera los principales logros conseguidos. Los primeros logros, más detallados, son explicados en “Respuesta de las instituciones”: Arribas, Diego (2016): pp. 270-273.

¹⁰²² Arribas, Diego (2016): pp. 249 y 250.

¹⁰²³ Arribas, Diego (2016): p. 249

¹⁰²⁴ Arribas, Diego (2016): p. 267.

perdida de antemano, en la que ni siquiera tuvieron la cortesía de enterrar a los muertos.¹⁰²⁵

Obras con una presencia rotunda en un espacio rotundo y persistente. Una iniciativa artística desde la que se ha confirmado que “el arte puede actuar como un catalizador, que impulsa y acelera los procesos de transformación del territorio”.¹⁰²⁶ Un territorio, por tanto, que se mueve entre la pervivencia del pasado, su conservación, y su proyección hacia el futuro desde una propuesta dinamizadora del mismo por medio del arte, que reconoce en él un espacio y una historia con interés y posibilidades sociales, estéticas y económicas. Hay un uso especulativo del lugar, una posibilidad para el consumo de cultura y ocio en el mismo, pero también hay una aproximación y reivindicación del mismo como espacio de los acontecimientos, como diría Virilo,¹⁰²⁷ tratándose de una propuesta que busca la revitalización de Ojos Negros, pero focalizando el elemento de mayor interés en la historia que ha dibujado el paisaje minero y la memoria colectiva que sigue viva entre los que allí viven, proponiendo maneras de mantener vivo el lugar y generando un impulso para que los habitantes, con el apoyo de la administración pública, encuentren vías para que la vida siga allí siendo posible.

Ahora bien, el arte no es sino el resultado al que se llega tras un proceso de artialización de las huellas de una actividad de explotación económica, por lo que la historia y la memoria se desdibujan en el ejercicio estético realizado sobre el lugar. No se trata de la rehabilitación de Ojos Negros, ya que la dimensión artística de hoy nunca anteriormente estuvo habilitada, sino que se trata de un cambio de función, una metabolización del lugar ahora programado para desempeñar una función cultural-artística que nunca tuvo, borrando así la memoria funcional del lugar en tanto que emplea la materialidad del paisaje para crear algo nuevo y distinto. Un lugar marcado por las huellas de la explotación económica es artializado, un gesto en el que se ve la posibilidad de transformar un espacio que parecía convertirse en deshecho en algo nuevo que puede aportar una solución para la vida allí.

Un aspecto a destacar es que estas tres iniciativas han tenido lugar en municipios bastante pequeños, situados fuera de los circuitos turísticos y en los que su despoblación era una

¹⁰²⁵ Arribas, Diego (2016): p. 238.

¹⁰²⁶ Arribas, Diego (2016): p. 332.

¹⁰²⁷ Virilo, Paul (1997): pp. 107 y 108.

posibilidad más que probable. En el caso de Ojos Negros, como explica Arribas, se sabe que el paso de la agricultura a la minería supuso que la población se duplicara durante los primeros años del siglo XX, alcanzando hasta los 3000 habitantes. A pesar de los altibajos reflejados en el censo en función de cómo iba evolucionando el negocio minero, Ojos Negros no bajó de los 1700 habitantes hasta los años sesenta, como consecuencia de la mecanización del trabajo y el éxodo rural, un despoblamiento que se aceleró con el cierre de las minas en 1986.¹⁰²⁸ En las dos últimas décadas el descenso poblacional continúa alcanzando las siguientes cifras: en 1996: 611; en el 2000: 562 y en el 2016: 405.¹⁰²⁹

Lamentablemente sobre el barrio minero propiamente dicho, el poblado levantado al pie de las minas para sus trabajadores, no tenemos datos que nos indiquen su evolución demográfica y, por tanto, si la iniciativa de Arribas ayudó o no a afianzar el número de habitantes que todavía permanecían en el lugar, mientras que en el caso de la localidad principal de Ojos Negros parece que no se ha conseguido frenar o invertir la tendencia al despoblamiento. Sobre el poblado tan sólo sabemos, gracias a Arribas, que en 2014 permanecían 52 personas.¹⁰³⁰

Los datos censales disponibles tanto de Huerta como de Carrícola nos indican, sin embargo, la tendencia contraria a la de Ojos Negros y a la de gran parte del mundo rural en general experimentada por estos dos municipios. En el caso de la localidad salamanquina de los 270 habitantes en 1996 se pasó a los 275 en el año 2000 y en 2016 alcanzaba los 305. En lo que respecta a Carrícola, tras un pequeño retroceso que se registra en el paso de 77 habitantes en 1996 a 73 en el año 2000, aumenta su población hasta los 95 habitantes en 2016. Se trata de dos localidades en las que durante las dos últimas décadas puede constatarse que la población no está decreciendo, dos décadas en las que estaban ya activas las dos iniciativas para la revitalización de dichos lugares en marcha.

También es interesante subrayar en qué momento el proyecto artístico pasa a formar parte de cada una de estas iniciativas de dinamización de los municipios. En el caso de Huerta el componente artístico está presente desde sus inicios formando parte de la génesis del *Parque Fluvial de Cultura y Ecología* y siendo una parte fundamental de su estructura global. Por otro lado está Carrícola, donde el arte, al menos aquel inscrito en el territorio,

¹⁰²⁸ Arribas, Diego (2016): pp. 224 y 225.

¹⁰²⁹ <http://www.ine.es/>, 4 de mayo de 2015.

¹⁰³⁰ Arribas, Diego (2016): pp. 224 y 225.

es un elemento incorporado tardíamente a un proyecto de intervención que durante una parte importante de su recorrido no lo incluyó. Por último, el proceso que ha vivido Ojos Negros parte de la apuesta por la capacidad de la creación artística para articular un lugar, proyectar sobre él una nueva mirada y reciclarlo dándole una salida económica e identitaria al lugar.

3.4.4. Diálogos entre creación y lugar

3.4.4.1. *La Xata la Rifa*

Veo escenarios everywhere, searching for collaboration anytime, y me enamoro cada día. Montaré una gran producción sin nada, ensayaré por los praos pa las Vacas, diseñaré mi propia Gira, crearé mi cuadra-Teatro, financiaré un Festival rural internacional, y me emAnciparé como ArtiSta. De compañera: La xata!* (Vaca JoVen, Ternera)

Haré de mi vida un baile diario. I will wakeup & everyday hierba para pastar, crecerá!¹⁰³¹

La aventura de *La Xata la Rifa*, una aventura que se repite cada año, desde 2012, siendo cada vez distinta, es una obra orgánica que se expande durante aproximadamente nueve meses en cada edición acogiendo en su seno la participación de distintos artistas y proyectándose en distintos lugares, pero teniendo hasta ahora el foco principal puesto en Asturias y, especialmente, en su universo rural. Su motor, Mónica Cofiño, es la creadora de esta gran pieza, este proyecto artístico y vital, siendo ella quien lo mantiene a flote durante meses, y de un año para otro. En esta pieza artística, en la que se introducen o entrecruzan otras piezas, va desarrollándose y tomando cuerpo según se suceden los acontecimientos hasta que, al final, llega el momento culmen, el más conocido y en el que participan otros muchos artistas: el Festival.

La idea o, quizás mejor, la necesidad, nació de la frustración y de la búsqueda de una estrategia para poder bailar y vivir fuera de un sistema descompensado y burocratizado hasta extremos imposibles, buscando espacios y recursos económicos para que esto fuera posible.¹⁰³² Así nació Texto y danza para Vacas, un laboratorio vivo que se hizo posible gracias a la colaboración de las personas del lugar, un laboratorio en el que se generan textos y danzas para vacas explorando la complejidad del mundo rural, otras formas de

¹⁰³¹ <https://laxatarifafestival.com/>, 7 de septiembre de 2016.

¹⁰³² Sobre la situación de la cultura en nuestro país y la alternativa que propone Mónica Cofiño: Cofiño, Mónica [2013]: “Una carta de la Santa Xata”, *II Festival La Xata la Rifa. 1-13 octubre 2013. Asturias*. En: <https://laxatarifafestival.files.wordpress.com/2013/09/laxatarifa-dossier-es-med2.pdf>, pp. 34-37.

representación y la posibilidad de crear dentro de circuitos distintos por los que el arte pueda transitar junto con maneras alternativas de financiación.¹⁰³³ Cofiño buscaba, dentro de un gesto marcadamente político, espacios y sencillez para la creación, una sencillez que luego no resultó ser tal (también en el campo hay dificultades y muchos miedos, como señala Cofiño en la entrevista que le ha sido realizada), pero que le llevó a explorar nuevos caminos repletos de posibilidades. Además de ver en el campo múltiples espacios en los que desarrollar su creatividad, recurre a la tradición para poder autogestionar el proyecto, rescatando así una práctica popular, ya desaparecida, que permitía a los pueblos financiar sus fiestas: *La Xata la Rifa*, una suerte de procesión en la que una persona, acompañada por un gaitero y un tamborilero, vendía papeletas sorteando una *xata* engalanada y cuya recaudación serviría para financiar las fiestas del pueblo, en concreto de Santa Teresa de Infiesto, hasta la década de los ochenta.¹⁰³⁴ Aparecen así la tradición y el campo como espacio y como posibilidad para indagar nuevos y distintos caminos, artística y políticamente.

De la necesidad de salir de los circuitos y procesos de creación tradicionales, la de reinventarse y buscar nuevas formas de financiación nace este proyecto con la intención de hacerse estable, crecer al hacerse y encontrar diferentes fórmulas de presentar y formular artes escénicas. De la implicación de muchos artistas, energía y empeño de colaboradores de la Xata y la venta de las papeletas de la Xata la rifa, la fantasía de crear cuadras alternativas y teatros rurales se está haciendo realidad. “Si tienes una cuadra, tienes un teatro”.¹⁰³⁵

Siendo Texto y danza para vacas el germen de este gran proyecto, los *Cowshows* son su expresión artística, el nombre de la performance en su conjunto, por la que se pone en contacto el espacio rural y el urbano y se cuestionan los circuitos del arte y los procesos de producción:

“Mi intención es acercar la vida rural a escena y la escena a la vida rural”.

Se construirá una pieza de danza experimental y diferentes incorporaciones performáticas en diferentes actos. – Proceso de elaboración, – Presentación

¹⁰³³ La información sobre el germen del proyecto la podemos encontrar en: <http://textoydanzaparavacas.tumblr.com/>, 8 de septiembre de 2016 y <http://www.teatron.com/laxatarifa/blog/>, 11 de septiembre de 2016 y <https://laxatarifafestival.com/>, 7 de septiembre de 2016. También en el artículo de: Neira, Chus (2012): “Y que bailen las vacas”, *lne*, 6 de octubre de 2012, s.p. En: <http://www.lne.es/oviedo/2012/10/06/bailen-vacas/1307947.html>, 9 de septiembre de 2016.

¹⁰³⁴ Ballester, María Victoria G. (2013): “La Xata de la Rifa asturiana de paso por La Habana”, *Enfoque cubano*. Ismael Almeida, 2 de mayo de 2013. En: <http://enfoquecubano.blogspot.com.es/2013/05/la-xata-de-la-rifa-asturiana-de-paso.html>, 27 de septiembre de 2016 y Cofiño, Mónica [2013].

¹⁰³⁵ <https://laxatarifafestival.com/>, 7 de septiembre de 2016.

en sala como ensayo, Evolución del formato de la obra de vuelta a la cuadra; Generar un circuito infinito de vueltas al origen, reivindicar teatros rurales y por el camino cada presentación será una obra diferente con muchos palcos por los que asomarse. Busco acontecimientos escénicos e instalaciones corporales, descontextualizando la creación y la presentación, cuestionando los procesos de producción y reflexionando ante el propio circuito del arte.

Videoconferencias musicales y bailadas entre vacas, acciones y grabaciones con personajes del lugar, música original, video, texto e ironía para hablar de la tierna y cruel realidad de la aldea y de nuestras carnes.

Es un laboratorio donde se va añadiendo material, a medida que se va haciendo se construye, se ensaya por teatros, se muestra cada vez que se cuenta, se improvisa a sí misma, financiarla es una performance y ningún show es igual. La vez que se repita parecida la pieza morirá, se reinventa a cada paso, viaja cada vez más hacia su entendimiento y se acerca a miradas más animales. Es honesta con el momento que vive, y según lo que dispone de material humanos, recursos, espaciales, se crea.

“Deseo generar relaciones y metáforas entre el mundo de la ganadería y el arte, entre la tradición y la innovación”.¹⁰³⁶

Junto al *CowShow* se habla del *Tour*, que es el proceso, la puesta en movimiento de la compañía en torno al proceso creativo y la búsqueda de autogestión, periplo de la arista que en 2013 la llevó hasta Amércia,¹⁰³⁷ y, al fin, el Festival, una serie de acontecimientos escénicos en el medio rural con la participación de distintos artistas y espacios, y con el que se pone fin a cada ciclo, terminando con la rifa de la *xata*.



Mónica Cofiño
CowShow, 2012



Mónica Cofiño
CowShow, 2012

¹⁰³⁶ <http://www.tea-tron.com/laxatarifa/blog/>, 11 de septiembre de 2016.

¹⁰³⁷ Sobre Texto y Danza para vacas: <http://www.tea-tron.com/laxatarifa/blog/>, 11 de septiembre de 2016 y sobre el *Tour* por América: Cofiño, Mónica (2013): “La Xata en su tour”, *SNEO DANZA*, 30 de mayo de 2013, s.p. En: <http://sneodanzalared.es/profiles/blogs/monica-cofino-la-xata-en-su-tour>, 9 de septiembre de 2016.

A través de los *Cowshows* y del contacto directo de Cofiño con el lugar y los recuerdos de su abuela se encontró rescatando la tradición de “*La Xata la Rifa*”, readaptada ahora como forma de autogestión para su proyecto, vendiendo rifas con la *MotoXata* por los pueblos y evitando la burocracia o cualquier intermediario de por medio: el *Cowfunding*.¹⁰³⁸

Se crea una gran pieza, *La Xata la Rifa*, en la que todo es orgánico, está vivo, y por eso no puede encasillarse o pensarlo como si se construyera a partir de patrones que se repiten con estricta rigurosidad. Todo es *Xata*: el *Cowshow*, el *pre-cowshow*, los viajes a las instituciones, la venta de papeletas... hasta llegar al Festival con sus distintas partes. A la vez, han emergido otros proyectos, independientes pero relacionados y entrecruzados con el primero: El *Tren Festival* o *Xata Tren* (desde 2014), la *Plataforma Flotante* (con su origen en el *Piano flotante* de 2013) y, el más reciente, un “Musical industrial minero siderúrgico y sideral”, a la vez que ha trasladado su sede, no como cambio de localización, sino como expansión, de Llanes a Carbayín.¹⁰³⁹

Es más, cada año es una pieza, cada año es un tour y cada año es un festival [...] No siempre es lo mismo, pero si se repite la estructura de intento de creación de pieza, de andadura, de viaje y de final apoteósico, que el final apoteósico es la lectura de todo lo que ha sucedido, muy claramente. [...] hay un ecosistema que vive 9 meses y al año siguiente se nutre del anterior pero quien sabe... Cada pieza tiene toda la energía de lo anterior pero es nueva, cada año es nuevo... [...] O sea hay líneas de trabajo pero cada año sobresale una, o se le da fuerza a otra, o se entremezclan una y otra, o se nutre una más otra y aparece otra nueva.¹⁰⁴⁰

Todo ello implica viaje, el movimiento está siempre presente, el cambio, lo que se transforma, lo orgánico; mientras que precisamente *La Xata* entra en diálogo con la tradición, aquello que se ancla a un lugar y se fija en el tiempo. Porque *La Xata* provoca el encuentro de lo distinto, miradas desde ángulos inusuales, el rescate un tanto provocador y el despertar de las sonrisas, la búsqueda del manejo de otros relatos, la atención a lo que se pierde pero desde una óptica e inquietudes del ahora. *La Xata* también cuestiona cómo funcionan la gestión y los circuitos artísticos y también, en ese viaje, busca nuevos públicos y otra forma de entablar relaciones con ellos, conectando la creación con la realidad circundante, pero también, en el viaje, huye (con billete de

¹⁰³⁸ <http://www.tea-tron.com/laxatarifa/blog/>, 11 de septiembre de 2016.

¹⁰³⁹ Ovideo, J. Blanco (2016): ““*La Xata la Rifa*”, un lustro de otra mirada al arte”, *La Nueva España*, 19 de mayo de 2016, s.p. En: <http://www.lne.es/sociedad/2016/05/19/xata-rifa-lustro-mirada-arte/1929037.html>, 9 de septiembre de 2016.

¹⁰⁴⁰ Entrevista a Mónica Cofiño...

vuelta... y de ida y de vuelta...) de los espacios institucionales y las dinámicas que les rodean. Busca crear espacios alternativos creados por los artistas, sin imposiciones del mercado, para desarrollar con libertad y, a la vez, supone una crítica, una visibilización de un sistema que no es capaz de sostener a sus artistas, a los que les es imposible sobrevivir dentro del mismo y, por eso, retorna hasta el mismo puntualmente, para llamar la atención y que se percaten de los problemas y les apoyen desde la escucha y comprensión.¹⁰⁴¹ Pero en ese proceso de visibilización hay una lucha real por conseguir sobrevivir al margen de los circuitos oficiales, acercarse para ofrecerles, proponerles, pero a la vez aprender a mantenerse sin ellos, por medio, en este caso, del *Cowfunding*, y viviendo unos espacios distintos, vivos, generando encuentros o desencuentros con sus relatos, descubriendo las posibilidades que hay tras un programa no impuesto. Y en la búsqueda de otros espacios y otras maneras de crear, Cofiño descubre otras realidades, la oportunidad de profundizar en lo cotidiano, de estar en las calles, pero también en los prados, en el mar, con los animales, bajo la lluvia, con el viento, sobre o bajo la nieve... en el cuajo, la semilla, la vida asturiana. Los espacios son distintos, también las gentes y los tiempos, así como los estímulos.

Y de esta manera, lo rural se convierte en claro protagonista dentro de *La Xata*: lo rural como espacio al que escapar para crear de otra manera, en el que uno puede despojarse de requerimientos e influencias demasiado pesadas, puede pensar y trabajar en otro marco, bajo otras circunstancias; y también en el plano personal ese cambio de espacio le permite a Cofiño realizar una búsqueda interior. Además, el mundo rural asturiano es un espacio lleno de carácter, de fuerza, con potencia escénica, lleno de sencillez, pero también de complejidad, un espacio fascinante, lleno de posibilidades.¹⁰⁴² Se podría decir que se convierte en un espacio donde el ámbito artístico de la alta cultura casi no llega y es un lugar despojado, en principio, de esas influencias y de esa máquina burocrática. Un lugar que ofrece una escenografía distinta, con un carácter, con una fuerza, poco explorados, un lugar en el que investigar, hacia fuera, pero que también permite a Mónica Cofiño indagar y rebuscar en su interior, buscar sus propios espacios, sus intereses, su manera de expresar, qué expresar, buscar otras inspiraciones, otros lugares, otras formas alejadas de lo normativo. Es el reflejo de la frustración, la esponja que la absorbe. La llamada del campo no ha sido la de lo exótico o lo místico, lo que no significa que este

¹⁰⁴¹ Entrevista a Mónica Cofiño... Además de en la entrevista y en sus páginas web en general, encontramos también un texto desarrollado sobre este aspecto en: Cofiño, Mónica [2013]: pp. 34-37.

¹⁰⁴² Entrevista a Mónica Cofiño...

sea despojado de su fuerza. Es un espacio que se explora, en el que se descubre su potencia, su historia, su latido, pero que no es *lo otro*, no es lo rural frente a lo urbano tampoco, no es lo puro frente a lo contaminado. *La Xata* reconoce todas las contradicciones en cualquier ámbito y trabaja en red, sin dejar ningún espacio fuera, ningún cuerpo, ninguna vaca. Se trata de un espacio sin límites, al menos *a priori*, o que visibiliza unas fronteras distintas (las dificultades vecinales y no burocráticas, por ejemplo). El mundo rural y su entorno no son espacios idealizados, donde no existen las dificultades, como ocurre por ejemplo con la presencia de los miedos como elemento limitante, pero salir del mundo urbano y burocratizado hacia el universo rural no fue algo baladí para Cofiño, sino que significaba una huida real de los espacios y dinámicas limitantes para ir a otros en los que poder moverse con más facilidad, ensayar cuando se desea, imaginar con libertad.¹⁰⁴³ Probablemente el mundo rural, en tanto que ámbito de creación, no está demasiado explorado, por ello existe la posibilidad de indagar caminos con más libertad que en la ciudad, donde ya muchos se han transitado.

La Xata no transcurre en un solo espacio, ni en un solo tipo de espacio; *La Xata* se expande por las diferentes realidades que existen y que conforman la vida cotidiana de Asturias: el campo, la playa, la ciudad, las vías de comunicación, las minas. Espacios de lo cotidiano ahora transformados en ficción, como señala Cofiño, lugares que adquieren otra realidad, quizás mágica, incluso mística para algunos, por medio de los contrastes. Una vaca, es una vaca; una mierda, es una mierda: no tienen nada de místico. El interés y lo mágico emergen del contraste entre cotidianos: la ganadería y el baile.¹⁰⁴⁴

La relevancia de todos estos espacios, y en concreto de aquellos no urbanos, no está tanto en cada obra concreta que se despliega en su seno, ya que pueden funcionar como mero marco según cómo se esté planteando cada pieza, sino en el proyecto en sentido global, en el hecho de estar allí decenas de personas creando, en una cuadra, en un prado... La fuerza de los espacios elegidos, la lectura de los mismos, su uso, no está tanto en cada obra allí realizada, que también, sino que se encuentra en el proyecto en su conjunto, pensado como obra, al reunir a toda esa gente y todas esas propuestas artísticas en espacios poco frecuentes, al margen de los cauces habituales para el arte, funcionando de

¹⁰⁴³ Entrevista a Mónica Cofiño...

¹⁰⁴⁴ A raíz de la Entrevista a Mónica Cofiño...

forma autónoma, atendiendo al lugar y haciendo que este se encuentre con otros lugares, otros discursos, creando así nuevos relatos, haciendo emerger la magia.

Con *La Xata* se quieren generar rupturas, buscar rutas alternativas, indagar, descubrir y crear otras realidades, otras formas de hacer, de vivir... *La Xata* tiene que ver con una propuesta de vida que quiere florecer de la frustración y que quiere arriesgar, descubrir, crear, hacer posible la vida. Y el campo es un espacio más, un espacio muy presente en Asturias, pero menos presente en lo cultural. Mónica Cofiño busca ese espacio distinto, para ella, para su vida, para su proyecto. Un espacio menos mediatizado donde puedan aflorar otras propuestas con mayor facilidad (las dificultades, como siempre, aparecerán). No es místico es este sentido, ni se le quiere sacar un rendimiento económico al espacio, sino que se busca como un lugar no explorado, con formas de vida que pueden cruzarse con el quehacer de la artista: se busca el encuentro, el juego, el construir algo juntos. Mónica Cofiño quiere atreverse, perder el miedo e invadir los lugares, apropiarse de ellos para luego generar contrastes, choques entre espacios, miradas, relatos.¹⁰⁴⁵

La tradición no es borrada de un plumazo, no es ignorada al poner los pies en la tierra. La tradición es tenida en cuenta y puesta en evidencia, pero sin rechazar lo moderno; de hecho, ambos se retroalimentan y colaboran de forma manifiesta. En *La Xata* el encuentro de ambos y las fricciones que esto genera es una cuestión clave. Mónica Cofiño llega al lugar con su cuerpo y su proyecto, con una forma de hacer que quiere no ser ni estar encorsetada, que quiere poder desarrollar con toda la flexibilidad posible. Llega con su enfoque, con su formación y sus deseos, pero se nutre también de lo que encuentra en el lugar en el que despliega la obra y, como ella nos dice, conocer las costumbres le sirve de inspiración y trabajar con ellas resulta provocador y despierta su curiosidad de qué pasará al rescatar y modificar las tradiciones de un lugar: el juego, la risa y el contraste son elementos centrales de su proyecto.¹⁰⁴⁶

El mundo rural de *La Xata* es un lugar del riesgo y de la posibilidad, un espacio amable pero complicado, mágico y encantador pero también cruel, sencillo pero complicado y difícil. De nuevo afloran las contradicciones, los choques, los riesgos y la potencia de los encuentros. No se trata tanto de un espacio místico como de un espacio del riesgo: “no lo entiendo tanto como una necesidad de poner los pies en la tierra, o sea que también si

¹⁰⁴⁵ Entrevista a Mónica Cofiño...

¹⁰⁴⁶ Entrevista a Mónica Cofiño...

pones los pies en el asfalto, o en un prado, o encima de una torre... es más el riesgo que la propia mística, es decir, yo voy a hacer esto por el riesgo que supone, más que yo esté conectada con los astros...”¹⁰⁴⁷ y no se trata del riesgo de las alturas o de las heridas en el cuerpo, sino del riesgo de encontrarse con la vida de lugar: “la tierra tiene toda la mística, pero también toda la de bajar a la realidad, toda la crueldad con la vida y la muerte, con las relaciones personales en los pueblos... en los pueblos hay un montón de historias... la gente no está conectada con las estrellas precisamente, pero hay una autenticidad, hay algo como muy veraz y muy arraigado a la tierra y a los astros, pero hay un choque de hostilidad...”¹⁰⁴⁸

Pero también el traslado al campo es el traslado a un espacio de resistencia, un espacio que *La Xata* se ocupa de ampliar, y que no solo es resistencia desde dentro y desde lo urbano, sino que lo es también desde lo rural. Porque *La Xata* no es una huida, sino que es la creación de alternativas y el cuestionamiento de aquello con lo que nos encontramos, es la posibilidad de participar activamente, de afectar; no de crear otro universo ajeno, sino de hacer que las distintas realidades se mantengan dialogando y estallando. Contrastes también presentes al tratarse de un campo pensado desde lo viejo y lo nuevo, lo local y lo global, lo de allí y lo de fuera, lo que parece permanecer y lo que no cesa de moverse.

El proyecto de *La Xata* acontece entre lo cotidiano, el experimento, el viaje, el riesgo, los contrastes, entre lo local y lo global, lo rural y lo urbano, la tradición y la actualidad. *La Xata* es vida y es arte, frustración y risa, un espacio de resistencia y de supervivencia convertido en una súper-vivencia que se inició hace ya más de cinco años en el que hay crítica, pero también ironía, juego, risa, un acontecimiento en el que se construyen nuevas miradas, encuentros, posibilidades:

No es llevar por llevar el proyecto o la obra simplemente al campo, porque si lo rodeas de algo bonito pues es bonito, pero aquí hay algo más: el viaje, transgredir los espacios, la colaboración, buscar el dinero... no es solo el hecho artístico, también está la autogestión y la “invención” de proyectos como gestora para conseguir financiación y que los artistas cobren, porque son buenos. Hay una resistencia política y económica en todo el proyecto. Aparte del campo está el hecho político, vivencial y económico. A mí me ha implicado completamente, y también la frustración está presente. El campo

¹⁰⁴⁷ Entrevista a Mónica Cofiño...

¹⁰⁴⁸ Entrevista a Mónica Cofiño...

como espacio para experimentar pero también como herramienta que es el crowdfunding. Eso también le da un punto de mágico: hay gente que me pide tacos en Carbayín para vender: solidaridad que es lo que nos falta, lucha entendiendo que nos necesitamos. Con ese equipaje y viviendo de papeletas, y también voy a ayuntamientos para intentar formar un festival para conseguir dinero para compartirlo. Es un proyecto que trabaja poniendo el foco en lo local aunque también vengan artistas de fuera.¹⁰⁴⁹

Como ya se ha comentado, la supervivencia de *La Xata* es posible gracias al *CowFunding*, esto es, a la recaudación de dinero conseguida con la venta de papeletas de la rifa de la *xata*.¹⁰⁵⁰ Al final de una especie de manifiesto de *La Xata* leemos: “Y si... hay un vacío Legal en cuanto a las Rifas MundiaLes, No pago impuestos a ningún País. Pago impuestos al Océano Atlántico..!! SorrY. para los que piensen que soy IlegaL.. sí seguramente...difícil ..cada país con las Suyas, yo de viaje con las mías...” En este manifiesto se habla de financiación popular, así como de tomar conciencia de que generar cultura depende de nosotros mismos, se habla de la espontaneidad y del deseo, de compartir, de convivir y de relacionarse con nuestra historia y tradiciones, de utilizar los espacios naturales para el arte, de ampliar nuestras fronteras a todos los niveles, de “actuar local, pensar global”, de despojarse de las formas y métodos institucionales, de cuestionar(se) y comunicar(se), del “acontecimiento como obra, [la] vivencia como piezas”, de la desconfianza que generan arte o vacas para invertir dinero y la desconfianza en general, de la vaca como animal domesticado con un fin o función, expresión de nuestra historia, de lo que somos, también de la posibilidad de descubrir sin parar, de detenerse y pensar, “tod@s somos libres, tod@s somos instituciones, tod@s somos la vaca que nos parió”, de aceptar los contrastes y eliminar los prejuicios, de que las cosas dependen de nuestra implicación, de la celebración de lo impredecible, de que cuanto algo más es deseado más vale, aunque siga siéndolo mismo, del riesgo, del valor de las cosas (la papeleta se compra -2€- o se truequea), de la colaboración, de “vivir como una performance diaria”, de hacerlo real, de la intuición, de la transformación, de la práctica, de la venta de una papeleta como acontecimiento, y de que todo el que quiera tiene la

¹⁰⁴⁹ Entrevista a Mónica Cofiño...

¹⁰⁵⁰ El premio está valorado en 800 € y “en caso de que el ganador se encuentre fuera de España, puede cambiarse el valor por el peso en carne o ese valor por un viaje a Asturias en el siguiente festival a conocer y amadrinar a la xata Flor”. Esta información responde a la *Política Cowfunding* de 2013 pero responde al planteamiento general de la misma. En <https://laxatararifafestival.com/>, 7 de septiembre de 2016; Cofiño, Mónica [2013]: pp. 31-33, y en <http://www.tea-tron.com/laxatarifa/blog/cowlaboran/>, 11 de septiembre de 2016.

libertad de hacer lo mismo.¹⁰⁵¹ Se pone así en evidencia el carácter de *La Xata*: proyecto artístico, político y de vida.

La Xata vive gracias a la gente, a la compra de papeletas, pero no es que Cofiño rechace de frente el dinero burocrático, pero tampoco desde las instituciones se suele querer participar en el proyecto lo que, probablemente, tenga que ver con la frecuente dificultad de conseguir apoyos económicos cuando el foco reside en el proyecto artístico y se desconoce o no se responde o no se plantea la cuestión de cómo repercutirá, de forma directa o indirecta, en las arcas del territorio. Algunas ayudas llegan para proyectos que se presentan en marcos más convencionales, pero desde *La Xata* no dejan de reivindicarse aquellas iniciativas de los artistas que van más allá de esos eventos. En cualquier caso, y dada la experiencia, el ideal de *La Xata* es independizarse.¹⁰⁵²

[...] solo quiero ser transparente y decir, que sobrevivo con poco y ayuda de tod@s pero sigo teniendo aspiraciones fuertes de idear una manera independiente y poder pagar las colaboraciones y que todos sintamos la fuerza y la importancia de hacer estos trabajos más allá de las normas, existen nuevas maneras yo voy a luchar por lo que creo justo.¹⁰⁵³

Precisamente vivir casi al margen del universo burocrático e institucional le da independencia al proyecto, tanto en el planteamiento estético como de impacto en el lugar. En este sentido se trata de una iniciativa distinta a aquellas que parten de la cuestión material, económica, turística... o de aquellas que tienen estos elementos como uno de sus principales motivos de orgullo. *La Xata* no crea un escenario sino artístico y político, escenario en el que el lugar, oscilante entre el antes y el ahora, la tradición y lo contemporáneo, el baile y la vaca, se encuentran: un encuentro en el que se cuestionan los elementos presentes, visibles e invisibles, y se nos hace reflexionar sobre ellos, sobre sus usos, sus pervivencias, sus estridencias... *La Xata* no consiste en llevar de antemano un proyecto de transformación económica, de transición del sector primario al terciario desde una propuesta llegada desde la ciudad al campo, entronando lo rural y dando comienzo a su comercialización. *La Xata* se centra en sacudir las mentes y generar risas y fricciones.

¹⁰⁵¹ Lo encontramos en <https://laxatarifafestival.com/>, 7 de septiembre de 2016; Cofiño, Mónica [2013]: pp. 31-33, y en <http://www.tea-tron.com/laxatarifa/blog/cowlaboran/>, 11 de septiembre de 2016.

¹⁰⁵² Entrevista a Mónica Cofiño...

¹⁰⁵³ Cofiño, Mónica (2013): s.p.

El impacto del proyecto no es material, sino experiencial. Tampoco es una cuestión de número, sino de intensidad de la vivencia, del calado de la misma en la gente.¹⁰⁵⁴ Su centro de desarrollo son pequeñas comunidades rurales y su entorno, por lo que tanto los espacios cotidianos como sus gentes están muy presentes en un proyecto que tiene como su centro la creación, los afectos, los choques y el pensamiento. Ni ignora ni realiza un proyecto concreto en torno a la posibilidad de habitar el lugar, simplemente lo habita, lo hace posible como gesto político desde el arte. Cofiño lleva el proyecto a los lugares, se expande, sobrevive gracias a la implicación y cercanía de las personas, abre espacios para el arte, intenta sacar la creación de las complicaciones económicas utilizando lugares gratuitos o cedidos¹⁰⁵⁵ y cree que es posible compartir, pedir y dar en una relación de proximidad y de afectos. Es un proyecto, un acontecimiento, pensado para el arte y la cultura y el mundo rural (y urbano) asturiano (y global). Un acontecimiento que también es proyecto de vida.

La Xata la Rifa, como se indicaba al principio, tuvo su primer año de vida en el 2012. Desde entonces distintos artistas se han ido sumando a esta gran obra orgánica porque la han descubierto, porque se la han presentado, porque son cercanos a Cofiño o a otras personas implicadas en la misma, etc. Salir de los circuitos que gestionan la cultura implica una resistencia y una lucha por sobrevivir, que se consigue, por un lado, con la rifa y, por otro, manteniendo un pie cerca de las instituciones para intentar que los participantes reciban algún tipo de apoyo económico. La ilusión que despierta *La Xata*, la energía que desprende y las posibilidades que se abren, a pesar de las dificultades que, aunque no sean las mismas que en otros espacios, existen, han hecho que el proyecto haya crecido y que incluso se haya dividido el trabajo por equipos, dialogando entre ellos sobre las necesidades, pensando sobre los espacios disponibles en un recorrido que es marcado de antemano por Cofiño pero que luego, en el momento de creación, de forma orgánica, irá tomando la forma definitiva.¹⁰⁵⁶

La última *Xata* realizada ha sido la de 2016, año en el que se ha expandido desde Poo hasta la cuenca minera asturiana, situando en Carbayín su sede y proponiendo una reconversión cultural del lugar, ya que, como nos dice Cofiño, la industrial no puede

¹⁰⁵⁴ Entrevista a Mónica Cofiño...

¹⁰⁵⁵ Entrevista a Mónica Cofiño...

¹⁰⁵⁶ La información e ideas de este párrafo se han extraído de la Entrevista a Mónica Cofiño...

ser.¹⁰⁵⁷ Este año, como novedad, se ha introducido la creación de un musical. Anteriormente, y paralelamente pero en relación directa con *La Xata la Rifa*, se crearon otros acontecimientos artísticos: en 2014 el *Tren Fest* o *XataTren* (en este caso planteado dentro de las actividades de la Noche Blanca y que en 2016 ya no lo han apoyado económicamente)¹⁰⁵⁸ y el *Museu del Prau*, este último sin continuidad, y en 2015 la *Ola Flotante* (espectáculo flotante de gira que tendría como origen el *Piano Flotante* de Philippe Séranne y Voel Martin participante en *La Xata La Rifa* en 2013 y que en 2014 se transformaría en la *Plataforma Flotante* creada para el *Festival de La Xata*).



Praos, Caleyas y Cuadras entre Porrúa y Poo para el *Desfile Bovino y Popular*



Playa de Poo

Se comentan a continuación con un poco de mayor detalle los bloques que conforman las dos primeras convocatorias de *La Xata* (2012 y 2013), ya que éstas son las que se sitúan dentro de los límites temporales de la presente investigación:

En 2012 estuvo presente, como no podía ser de otra manera, el movimiento con el *Tour* y la vaca con el *Cowshow*¹⁰⁵⁹ y, por supuesto, *La Xata* desembocó en el Festival que se desplegó durante una semana del mes de octubre por los pueblos de Llanes y Ribadesellas. “Las cuadras, los campos, playas, caleyas, acantilados, hórreos, plazas, iglesias, huertas, serán los escenarios y las sedes de festival”, y en dichos escenarios presentaron sus obras más de sesenta artistas.¹⁰⁶⁰ Dentro del Festival se proyectaron cortos, películas... se realizaron conciertos y conferencias, talleres de danza, performances, comidas populares, etc. El día de la *Vispera* tuvieron lugar, por la tarde y en el contexto de Piñeres, los

¹⁰⁵⁷ Entrevista a Mónica Cofiño...

¹⁰⁵⁸ Entrevista a Mónica Cofiño...

¹⁰⁵⁹ Sobre el *Tour* y los *Cowshows* que se realizan en el mismo, todo ello como parte de “Texto y Danza para vacas”, se puede ver el vídeo “CowShow Tour”. En: <https://vimeo.com/59033915>, 12 de septiembre de 2016. También en el vídeo “CowShowTour 2012. Al pasar per el puertu” disponible en: <https://vimeo.com/60017867>, 12 de septiembre de 2016, se pueden ver elementos de Texto y danza para vacas de gira, es decir, del *CowShow Tour*.

¹⁰⁶⁰ <https://laxatararifafestival.com/>, 7 de septiembre de 2016.

siguientes acontecimientos: “Ruta artística, Procesión saxofónica, Teatro de caleya, Escena digna, Danza entre lechugas, AccioneSexuadas, Cartografías, VistasCotidianas, BosquesCósmicos, EléctroTenada-Tonada y más sorpresas”¹⁰⁶¹ con obras por las *caleyas* y los prados de la población. Siendo precisos, y como ocurre en *Artesles* (Esles de Cayón, Cantabria), el tipo de urbanismo, ligado y entremezclado con el campo, hace que veamos las obras de esta *Ruta artística* en espacios no urbanizados y que, sin embargo, se sitúan por lo general en la misma población, pero en el campo que forma parte de la misma. El día siguiente fue el día de la *Santa Xata la Rifa* en el que hubo música, comida, *CowShow*, *MotoXata Dance*, *Vacalolaila*, DJs... y la rifa. Por último llegó el día *After Rifa*, de nuevo con conciertos, comida, performances... que se había pensado realizar, como uno de los espacios protagonistas, en la Playa de Cuevas del mar,¹⁰⁶² pero que por la climatología se trasladó al albergue de Piñeres y los alrededores.

2013 impulsó a *La Xata* hasta América en un *Tour* especial que la llevó hasta Washington D.C., Filadelfia, Baltimore, La Habana, Pinar del Rio, Bauta, San José, Heredia, Pérez Zeledón y San Vito.

Ahora estoy haciendo XaTAméricanTrip, como sabéis, me abrí de las fronteras, buscando otras fórmulas, nuevos horizontes y me inventé esta gira por norte-centro-américa intentando combinar el desarrollo rural, las artes escénicas, la tradición y la ganadería. Construyo una nueva fase, y estoy buscando colaboraciones, patrocinios, apoyos, y generar una posible red de extensión del Cowshow y del Festival. Es una iniciativa personal pero gracias a todos vosotr@s que se ha venido desarrollando todo este tiempo con el afán de la autogestión y la búsqueda de nuevos públicos-recursos-escenarios-financiación-ficción-colaboración- y ahora sigue reproduciéndose con una esencia que nunca abandona: "Diseñar uno mismo, actuar Local y pensar en el planeta."¹⁰⁶³

Tras el *Tour* regresó a Asturias para que tuviera lugar el Festival de trece días de duración, con más de cincuenta artistas, en los pueblos de Poo, Balmori, Niembro, Porrúa y El Mazucu. Este año aparecería el *Piano flotante* de los franceses Philippe Séranne y Voel Martin junto a otros participantes,¹⁰⁶⁴ conciertos, talleres, teatro, excursiones, comidas,

¹⁰⁶¹ <https://laxatarlafestival.com/>, 7 de septiembre de 2016.

¹⁰⁶² Sobre el Festival de 2012 podemos ver el “Resumen La xaTa la Rifa FesTiVal 2012”. En: <https://vimeo.com/77350819>, 12 de septiembre de 2016.

¹⁰⁶³ Cofiño, Mónica (2013) s.p., y Cofiño, Mónica [2013]: p. 37.

¹⁰⁶⁴ “El Piano Flotante en La Xata La riFa FesTiVal 2013”. En: <https://vimeo.com/102459668>, 12 de septiembre de 2016; un vídeo de Tilo Martin que documenta la propuesta artística de Philippe Séranne y Voel Martin.

el ciclo Tiernas Terneras... y de nuevo se realizó una *Procesión* artística con una *Ruta con la Santa Xata* y performances por Poo, mientras que al día siguiente, antes de la Gala de la Rifa, se transitó desde Porrúa hasta Poo en un *Desfile Bovino*. Como cierre del Festival tuvo lugar en la Playa de Poo el denominado *Folklore animal* con danza, teatro y otras expresiones artísticas.¹⁰⁶⁵ Para que quede plasmado como se piensa *La Xata* se deja aquí constancia de la descripción de las actividades que encontramos en la web oficial:

Durante los trece intensos días de arte rural por las caleyas, cuadras y prados habrá un **muuuuúsical day con 13 conciertos, cinEscenas temáticas, una procesión artística en Poo, talleres de danza aldea y tareas cotidianas, conVersatorios con teóricos y críticos de la población, un Vacabaret con subasta, Poemuuariu, exposiciones vivas, Vermuuth de bolera y pescadín, desfile Bovino con la presentación de la colección glamuur vacuno, una tarde para los más Xatines, se bailará la Danzaprimaxata en la playa de poo, resistencias y Xataespecifics, FabadaPop, exposiciones, arte terreTual, un piano Flotante en Niembro, Ciclo terneras Tiernas, se respirará espontaneidad frescura y acontecimientos inigualables, más de 60 artistas alrededor de Llanes y 13 días de un sinfín de eventos más que culminarán con una Gran Gala en la que se rifará a la Xata, y que retrasmiremos por Streaming, A quien le tocara la famosa Xata! ? ¿será aquí ? ¿tocará en Cuba? ¿en Washington d.c.?..**¹⁰⁶⁶

La Xata la Rifa es un proyecto que, como muchos otros, no se desarrolla exclusivamente en el campo, sino que pivota entre éste y las poblaciones rurales y, además, realiza incursiones en la ciudad. En ocasiones, como podría ser en la *Muestra de Arte Contemporáneo de Sajazarra o Mirador*, se producen movimientos centrífugos que van expulsando puntualmente algunas intervenciones hacia los alrededores del pueblo, funcionando éste como núcleo central de la iniciativa. En el caso de *La Xata la Rifa* se propone un tipo de proyecto que hace que fijemos nuestra atención en una realidad geográfica del lugar que no permite fácilmente comprender y relacionarse con el espacio haciendo distinciones demasiado nítidas entre la población y sus alrededores, así como

¹⁰⁶⁵ Para hacernos una idea del Festival de 2013 contamos con el vídeo: Martin, Tilo [s.f.]: “La Xata la Rifa Festival 2013 *DesFile Bovino Y ReSurección*”, en: <https://vimeo.com/80677787>, 12 de septiembre de 2016.

¹⁰⁶⁶ <https://laxatalarifafestival.wordpress.com/ediciones/edicion-2013/actos-y-artistas/>, 7 de septiembre de 2016.

tampoco lo permiten las dinámicas cotidianas, en tanto que muchos paisanos viven entre ambos espacios como si de uno solo se tratara.

La Xata la Rifa es una iniciativa que se sustenta por medio de la autogestión, teniendo ésta no solo implicaciones económicas, sino también políticas. Por otro lado, se trata de una de esas propuestas que se muestra perseverante con los usos del territorio, aunque fusionándolos con nuevas formas de relación con éste, especialmente desde la perspectiva de la cultura y la creación. *La Xata* no es museo, no es parque de esculturas, ni es una convocatoria puntual de artistas; es un festival, pero tampoco es solo eso, es un acontecimiento, que cada día tiene lugar, sin dejar de hacerlo durante al menos nueve meses, cada año, desde 2012.¹⁰⁶⁷ *La Xata* es perseverante con los usos del territorio en la medida en que no trata de transformar el territorio en otra cosa, borrando lo anterior o usándolo como plataforma para su consumo sometiéndolo a una torsión sobre sí mismo, sino que permite que esos usos estén ahí, presentes, y dialoga con ellos, sin congelarlos, disfrazarlos o idealizarlos. Están ahí, son parte de la realidad del lugar, de su fuerza, de su magia y sus problemas, de su pasado pero, sobre todo, de su presente. Mónica Cofiño, corazón y cerebro de este proyecto, mira lo que ocurre en el lugar, atiende a sus formas, sus tradiciones, reactualizándolas, introduciéndolas como juego, desde la crítica y desde su valoración. Hace que el pasado esté presente, el presente juegue con lo de ayer, que la ciudad vaya al campo y el campo se encuentre con la ciudad. Se mira al lugar, se convive con el lugar, sin petrificarlo, sino viviéndolo, conociéndolo, y generando espacios y momentos en los que realidades distintas, o quizás no tan distintas, entren en contacto. Cofiño crea un acontecimiento de los encuentros y de las contradicciones.

Numerosas iniciativas vinculadas al ámbito de lo rural miran o actúan artísticamente en relación a los pueblos y sus alrededores, jugando éstos distintos papeles según los proyectos y sus pretensiones más o menos evidentes. En la iniciativa de *La Xata* hay un interés artístico, cultural, fortísimo, en este caso acompañado de un enraizamiento con el lugar que destaca de manera muy potente y que lo hace un evento innovador, con una sustancia base diferente a casi todos. Por otro lado, no se persigue como objetivo la transformación del lugar en un sentido económico, no es éste el centro de la cuestión, sino que hay una búsqueda de sacudida cultural, de pensamiento, en el lugar, en las instituciones, y en las personas, nutrida por una clara reivindicación política y vital.

¹⁰⁶⁷ <http://www.tea-tron.com/laxatarifa/blog/>, 11 de septiembre de 2016 y en la entrevista.

Quizás se podría pensar, en este sentido, que no supone una aportación, que no hay compromiso mientras no se ofrezca una manera de rentabilizar el lugar económicamente para que sus habitantes permanezcan. Sin embargo, esta propuesta nos ayuda a mirar y a pensar nuestras formas de vida, de habitar, de cohabitar. Lo que en esta ocasión se plantea no pasa por reproducir modelos de consumo que nos llegan de fuera, ni en el ámbito del teatro ni en el del pueblo, economías que implican transformaciones de lugares y cuerpos sin atender a nuestros deseos. Quizás, simplemente, antes de generar otro circuito turístico, se crea un circuito artístico, cultural, que genera conflictos, hace aflorar formas de vida, de economía, de afectos y desafectos, que se encuentran, que se repiensan. Un estallido de creatividad, con mucha carga política, invade pueblos y campos asturianos, trenes y minas, mares y estiércoles en las cuadras. Tampoco es éste un ejemplo de reconversión y recuperación de espacios, sino que con *La Xata* se reflexiona sobre multitud de aspectos al tiempo que se implica y reactiva a la población teniendo muy presente la tradición de ese lugar, pero no la tradición “tradicional”, sino por medio de una mirada que la reactualiza y que la expone a un choque constante con el momento actual, y que en absoluto la museiza, sino que *La Xata* actúa directamente sobre el espacio teniendo en cuenta el antes y el ahora. Es un acontecimiento perseverante con los usos y formas de relación con el territorio pero que, al mismo tiempo, introduce una mirada crítica, cultural, una mirada provocadora, juguetona y transgresora sobre lo que nos precede. El acontecimiento reside en los encuentros del pasado y del presente, lo local y lo global, lo rural y lo urbano. Por todo ello, aunque vinculada a la tendencia actual de proyectos artísticos en el mundo rural, se ha de reivindicar como un suceso de carácter especial y distinto.

Con *La Xata* el campo se torna un espacio de esperanza. Frente a la frustración, tanto en el plano personal de Cofiño como en el plano territorial y de las transformaciones económicas acaecidas, así como en el plano del ámbito cultural y, de manera extensiva, del político-económico y, finalmente, vital, el campo se presenta como espacio de posibilidades (y dificultades que se irán descubriendo). Frente a lo que sería el miedo, la pérdida, la destrucción, la despoblación, o la desindustrialización masiva y sin alternativa ocupacional... toda una serie de proyecciones negativas en torno a lo rural, pero también frente a todo lo que podrían ser proyecciones idealizadas de este espacio, un tanto alejadas de lo *real*, lo cotidiano, el proyecto de Mónica Cofiño trata de acercarse transformando las frustraciones, los miedos y otras cargas negativas proyectadas sobre el campo, y frente

a la negación de vida desde el mundo urbano y mercantilista hacia estos espacios (a no ser que se vean transformados en escenarios turistificados, aptos para el consumo), este proyecto otorga la posibilidad al campo, al mundo rural en general e, incluso, pasando del marco local al global, de lo rural a lo urbano, de ser algo distinto. Lo rural deja de ser entonces un espacio del miedo, un espacio del que huir, en el que no hay posibilidad, no hay vida, para volver a llenarlo de vida. El campo es la posibilidad de ser otra cosa, la potencia del acontecimiento que transforma y activa fusionando ayer con hoy, ciudad con campo. En *La Xata* todo se torna posible y el campo ofrece la posibilidad de hacer, de crear, de experimentar, la posibilidad de ser lugar de resistencia, de creación, de alternativa, de fusión. Es un lugar político, (des)industrializado, culturalizado. Es todo lo que uno sea capaz de hacer.

Aunque *La Xata* tiene lugar durante meses en cada una de sus ediciones es especialmente durante el Festival, la culminación del ciclo, cuando numerosos artistas participan en el en el mismo. A diferencia de otros proyectos, sin embargo, aquí las lógicas y la presencia de lo relacional no nos interesa tanto mirarlo obra por obra, pieza por pieza, sino que nos parece que su mayor relevancia la adquiere al poner el foco en el evento en su totalidad, desde el conjunto global, ya que *La Xata* se concibe como una gran obra que, como dice Cofiño, dura nueve meses, y esa gran obra tiene un componente intrartístico fortísimo al tiempo que está completamente atravesada por la variable de lo relacional. Al mismo tiempo, este planteamiento es también el que predomina en las obras que, en su conjunto, se insertan dentro de esta lógica global: lo intrartístico y, en algunos casos, lo relacional. Es un proyecto intrartístico porque el territorio se convierte en espacio en el que proyectar, desarrollar o colocar las piezas, todas ellas enmarcadas dentro de una iniciativa de gran dimensión espectacular que busca espacios para la vida y para el arte, espacios distintos en diálogo puntual con los más habituales. Es un espacio de creación al tiempo que es espacio político y, a la vez, el lugar y sus habitantes están presentes y co-protagonizan la gran pieza artística. *La Xata*, en su conjunto, se piensa y se proyecta atendiendo a las problemáticas globales y locales, personales y colectivas, en esas encrucijadas, que son muchas, en las que éstas se encuentran. Y atender a todo ello significa entre otras cosas, tener presente el lugar: ¿Qué es Asturias sino sus vacas, sus cuadras, sus prados, sus minas, sus playas? Y en todos estos lugares, con sus particularidades, introduce pezuñas y cuernos *La Xata*.

La Xata es una obra en movimiento, es vida, es devenir y es constante acontecer. *El Tour*, el *Desfile bovino*, el *Xata Tren*... son todas manifestaciones de este movimiento constante y orgánico del laboratorio en el que la vida va germinando, en el que se crea, se transforma, se producen fugas, se construyen experiencias en el trayecto y se va construyendo el propio trayecto al transitarlo y a partir de esas mismas experiencias... Es un proceso cíclico, donde hay referencias, pero todo es una sorpresa, nada se repite en el acontecer de la vida y del arte.

3.4.4.2. *ParaiSurural*: otro proyecto asturiano en diálogo con el territorio

ParaiSurural es un “Proyecto artístico y socio_cultural colectivo” desde el que se promueve el “Desarrollo Rural a través del arte”¹⁰⁶⁸, dos frases con las que se presenta esta iniciativa y que ponen de relevancia sus aspectos centrales: el arte, lo rural (que no solo el campo), lo colectivo, el impulso del desarrollo y la implicación socio-cultural con el lugar.

Puesto en marcha en el año 2011 se han realizado hasta hoy tres ediciones: 2012, 2014 y 2016, todas ellas en el Valle de Boiges. Durante las mismas se combinan la creación artística y la transmisión de saberes relacionados con los trabajos tradicionales del lugar. Probablemente su mayor punto de interés resida en este entrelazamiento de actividades con las que se promueve el aprendizaje conjunto y la posibilidad de compartir conocimientos y formas de hacer, que no se favorece sin más, sino que está en relación con una voluntad de no dejar desaparecer lugares y formas de hacer:

Del desconocimiento de las tareas/talleres/tradicionales por parte de jóvenes y adultos nace la necesidad de impulsar una economía basada en el sector primario. Volvemos para crear vida y para llenar de arte este contexto rural fantástico en su estética, sus sentimientos, su autenticidad. Volvemos para aprender que hay cosas que no hay que olvidar. La gente que vive allí nos acoge, comparte con nosotros, nos ayuda, transporta las obras con sus tractores y está abierta a aprender en nuestros talleres, ellos también nos enseñan sus sabidurías y sus técnicas.¹⁰⁶⁹

Por tanto, con *ParaiSurural* se propone compartir conocimientos y despertar el interés por lugares y saberes que permitan, por medio de la convivencia, que la vida sea posible en el medio rural. El foco se pone tanto en la creación artística como en el aprendizaje de las labores del campo, para que no se pierdan y, por supuesto, para que puedan ponerse

¹⁰⁶⁸ <https://paraisurural.wordpress.com/queye/>, 26 de febrero de 2016.

¹⁰⁶⁹ <https://paraisurural.wordpress.com/queye/>, 26 de febrero de 2016.

en práctica. Por eso, dentro de un mismo proyecto, la actividad se orienta hacia la “recuperación de las tareas agropecuarias e intervenciones artísticas”.¹⁰⁷⁰ El arte, o mejor, un proyecto de arte en el medio rural, pensado como proyecto socio-cultural, permite que exista un acercamiento de personas ajenas al lugar y de otras que no sabían, o no se habían planteado, o no encontraban la manera de volver a él y, al acercarse, no sólo proponen una serie de propuestas artísticas para, con o en el lugar, sino que trabajan con sus habitantes a la vez que aprenden de ellos cómo habitar ese lugar. Dentro de este proyecto son muchas las prácticas artísticas y los saberes compartidos:

intervenciones escultóricas, dibujo, instalaciones, light painting (pintura con luz), acciones, performance, talleres artísticos (estampación xilográfica, dibujo al natural, expresión corporal) y a la realización de talleres de prácticas tradicionales relacionadas con oficios tan diversos como la apicultura, restauración de tambores, cestería, gastronómica local y sextaferias o trabajos comunales, para el mantenimiento del entorno, entendiendo la cultura como una noción que abarca las capacidades creativas y sociales. Dichas capacidades comprenden no solo la producción artística, sino también la acción social, el pensamiento crítico y la difusión de ideas, obras y procedimientos que buscan expandir y recuperar zonas rurales o potenciarlas a través del arte.¹⁰⁷¹

Se genera un trasvase de conocimientos y formas de mirar, entre los paisanos y los artistas, habiendo también paisanos que son artistas y artistas que son paisanos. Es decir, no todas las personas son ajenas o nuevas en el lugar, ni todos los del lugar son poco cercanos a la actividad creativa. Esto también ayuda a que exista una actitud receptiva por parte de las personas implicadas. En este sentido, por ejemplo, puede destacarse que todos los miembros del colectivo tienen sus orígenes o mantienen algún vínculo con el medio rural asturiano, que María González tiene una casa familiar en el Valle de Boiges y que en dicho valle se contaba ya con actividad artística y voluntad de conservar los saberes del lugar.¹⁰⁷²

El colectivo *ParaiSurural*, que surge para expandir al campo la actividad del colectivo Paraíso Local Creativo,¹⁰⁷³ se conforma de un núcleo duro de 3 – 4 personas mientras que

¹⁰⁷⁰ <https://paraisurural.wordpress.com/queye/>, 26 de febrero de 2016.

¹⁰⁷¹ González Fernández, María (2015): p. 168.

¹⁰⁷² Entrevista a María González Fernández, miembro del colectivo *Paraisurural*, 20 de octubre de 2016. Entrevista escrita.

¹⁰⁷³ *ParaiSurural de Valdedios a La Campa, Villaviciosa. 10-16 Sept* [2014]: [Oviedo], [s.ed.]. En: <https://issuu.com/paraisururalextenido/docs/memoria2012paraisurural>, p. 3, 26 de febrero de 2016. Esta publicación se recoge también en el anexo “6.3. Memoria de la I edición ParaiSurural...” de: González Fernández, María (2015): pp. 176- 210. También sobre su origen se habla en: González, María (2014):

el resto de sus miembros es cambiante.¹⁰⁷⁴ Su actividad recaba en el Valle de Boiges, desde la aldea de La Campa hasta el monasterio de San Salvador de Valdediós en 2012 y entre este último y Vallinaoscura en 2014¹⁰⁷⁵ un lugar con el que ya existen vínculos además de inquietudes compartidas, lo que con seguridad no sólo afecta a la recepción del proyecto y la actitud colaborativa generalizada, sino que explica su propia existencia y forma de ser, pues su puesta en marcha y desarrollo está en directa relación con los lazos estrechados con las gentes del lugar, las instituciones, los artesanos locales, etc. Su sede se sitúa concretamente en la población de Vallinaoscura, en una casa familiar cedida, lugar habitado por una decena de personas.¹⁰⁷⁶

En 2011 se detectó en el valle un ligero incremento de población joven debido al retorno de algunas familias que vuelven a la casa del pueblo. Del desconocimiento de las tareas y talleres tradicionales por parte de los jóvenes y adultos no pertenecientes al área rural, nace la necesidad de impulsar una economía basada en el sector primario. En principio el proyecto “Paraisurural” se plantea como una alternativa ocupacional para estas personas y para los habitantes del municipio, al centrarse en la recuperación de las tareas agropecuarias y la realización de intervenciones artísticas con el uso responsable de los recursos naturales y culturales del entorno.

[...] Se pretende compartir los espacios públicos y privados, los prados, los saberes rurales, el folclore, los conocimientos técnicos y artísticos, sin olvidarse de los organismos oficiales y entidades privadas como el Ayuntamiento de Villaviciosa, la Fundación José Cardín y El Centro Capistrano, centros artísticos y culturales de la localidad.¹⁰⁷⁷

Se trata de un proyecto autogestionado, posible por el apoyo de la gente del valle y otras personas que también colaboran con el mismo, así como por los ingresos que generan los talleres artísticos realizados y otras actividades desarrolladas para otras entidades, además de las microdonaciones de particulares.¹⁰⁷⁸

En 2012 participaron en el proyecto veinticinco artistas, tres alumnos en residencia, seis artesanos, catorce agricultores y ganaderos, todo ello, concretamente, en cuatro aldeas del

“Recuperación del patrimonio mediante prácticas artísticas contemporáneas”, *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 21, pp. 143-152. En: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RAHA/issue/view/851>. Este artículo lo recoge de nuevo María González en el anexo 6.2. de la misma tesis doctoral (pp. 160-171).

¹⁰⁷⁴ Entrevista a María González Fernández...

¹⁰⁷⁵ González Fernández, María (2015): p. 87.

¹⁰⁷⁶ González Fernández, María (2015): p. 169.

¹⁰⁷⁷ González Fernández, María (2015): p. 87.

¹⁰⁷⁸ González Fernández, María (2015): p. 91. Por otro lado, González indica que “se pretende desarrollar un plan de empresa para su posible financiación y desarrollo” (p. 75).

municipio de Villaviciosa: La Campa, Villarica, Vallinaoscura y La Viña. En la siguiente edición se contó con diez artistas plásticos, cinco músicos, un alumno en residencia de la Universidad Nebrija de Madrid, seis agricultores/as y ganaderos/as, y tuvo lugar en la localidad de Vallinaoscura y la senda perteneciente al camino de Santiago desde Valdediós.¹⁰⁷⁹ Además, sabemos que este año tuvo lugar la primera residencia artística (no de alumnos).¹⁰⁸⁰ De la última convocatoria, aún muy reciente, podemos ver en la web que se realizaron cuatro talleres y siete proyectos artísticos, de los cuales uno fue realizado por una artista en residencia.¹⁰⁸¹

Los tiempos son pausados, tratando de evitar la imposición de ritmos ajenos al lugar y que puedan generar un impacto no deseado en el mismo. Cada edición se organiza y realiza a lo largo de dos años, respondiendo al siguiente esquema temporal: los primeros meses se dedican al establecimiento de contactos, la recopilación y difusión de información y a la organización y planificación de las actividades, posteriormente se realizan los distintos encuentros o talleres de carácter cuatrimestral, que cumplen tanto la función de transmitir conocimientos como de forjar relaciones y crear comunidad¹⁰⁸² y, por fin, en una semana aproximadamente (siete días en 2012 y cuatro en 2014) se materializan las propuestas artísticas así como los talleres tanto de arte, artesanía o de actividades vinculadas a la vida rural.¹⁰⁸³ Además, se realizan conciertos, jornadas de cine y de gastronomía y charlas.¹⁰⁸⁴ La relación de aquellos que proyectan sus obras en el lugar durante la última fase de cada edición es relevante en un proyecto de estas características. Ahora bien, los vínculos que se estrechan con el lugar y sus gentes no siempre son los mismos y depende de los artistas: “Unos visitan, y otros conviven en el propio entorno con los habitantes. La primera edición cada cuatrimestre”. En cualquier caso, parece evidente que se fomentan las visitas al lugar y la convivencia con sus gentes: “Los artistas conviven en el pueblo durante una semana, tres días o un año a su elección. Y hay encuentros temporales”.¹⁰⁸⁵ En la primera edición, antes de la semana cultural realizada en septiembre de 2012, se sucedieron cuatro encuentros previos (uno en Oviedo y tres en Vallinaoscura) entre los miembros del colectivo, artistas y gentes del lugar, además de la

¹⁰⁷⁹ González Fernández, María (2015): pp. 84 y 85.

¹⁰⁸⁰ González Fernández, María (2015): p. 109.

¹⁰⁸¹ https://paraisurural.wordpress.com/proyectos_-art-projects-2016/, 25 de octubre de 2016.

¹⁰⁸² Encuentros de tres días coincidiendo con los quehaceres de la estación correspondiente (recolección, siega, matanza, etc.) En: González Fernández, María (2015): p. 89.

¹⁰⁸³ González Fernández, María (2015): pp. 97 y 98.

¹⁰⁸⁴ González Fernández, María (2015): pp. 96 y 116.

¹⁰⁸⁵ Entrevista a María González Fernández...

residencia con la Universidad de Nebrija (Madrid). Durante la semana de septiembre se produjo la convivencia y residencia de artistas tras su selección por convocatoria pública, los talleres y las intervenciones en la llamada Senda Rural de Creativos.¹⁰⁸⁶ En total se materializaron veintitrés proyectos artísticos, un número notablemente superior al de las dos convocatorias posteriores, con ocho y siete proyectos respectivamente.¹⁰⁸⁷

En *ParaiSurural* los artistas son de lugares cercanos y lejanos, así como los hay desde aprendices hasta consagrados.¹⁰⁸⁸ Se realizan obras en prados, bebederos de animales, plantaciones de árboles, sendas, además de en las propias aldeas y sus espacios. Para acercar el arte estética, conceptual y técnicamente a las gentes del valle se han realizado “sendas divulgativas” en las que un artista hace la función de guía en varios pases, manejándose aquí un enfoque más al uso, al que se suma, por otro lado, la voluntad de fomentar la participación invitando a todo el que quiera a intervenir en el desarrollo de los talleres cuatrimestrales o durante el proyecto final.¹⁰⁸⁹

Para entender más concretamente en qué consisten estos talleres, se pondrán como ejemplo los de la edición de 2012, ya que ésta es la que coincide con el marco temporal de esta investigación. Durante la misma se realizaron los siguientes talleres: Taller de Arte de Acción (Alba Soto), Taller de Cabruñar (Agustín Rocés López e Ismael Meana Berros), Taller de Cestería (Alberto Berros López), Taller de Esquilar (Alberto Berros López), Taller de Estampación Xilográfica (Román Crespo), Taller de Expresión Corporal (Paula Alonso), Taller Gastronómico autóctono (Julita Meana Berros), Taller de Realización de tambores (Simón San José) y Taller de Siega (Silvino Meana Marcos).¹⁰⁹⁰



Vallinaoscura, 2013
Fotografía: Emanuel Giusto y
Fernando Luis



Taller de siega 2012
Silvino Meana y Agustín Rocés
La Campa y Vallinaoscura
Fotografía: Emanuel Giusto y Fernando Luis

¹⁰⁸⁶ *ParaiSurural de Valdedios a La Campa, Villaviciosa. 10-16 Sept* [2014]: pp. 4 y 5.

¹⁰⁸⁷ <https://paraisurural.wordpress.com/>, 26 de octubre de 2016.

¹⁰⁸⁸ González Fernández, María (2015): p. 99.

¹⁰⁸⁹ González Fernández, María (2015): p. 115.

¹⁰⁹⁰ <https://paraisurural.wordpress.com/talleresururales/>, 25 de octubre de 2016. Como ocurre con las obras, el número de talleres también ha menguado en las dos ediciones posteriores, pasando de nueve a cuatro en ambas.

Ocurre en *ParaiSurural*, como se ha visto también en *La Xata la Rifa*, que las obras realizadas están dominadas por la presencia de la lógica intrínseca, a lo que se añade en este caso el componente relacional en tanto que muchas se vinculan o aluden a modos de vida e historias pertenecientes al lugar, mientras que el proyecto en su conjunto está presente la voluntad de preservar los usos y relaciones tradicionales con el territorio, no congelándolo, pero sí empatizando con lo que en él acontece y evitando su olvido. Hay una intrusión en el valle, pero es pausada, calma, que atiende al lugar, lo observa, dialoga con él, con sus gentes. Entran en el lugar unas formas de hacer, pero también se aprenden y fomentan las existentes: “proyecto que pretende recuperar las relaciones transgeneracionales de los habitantes del medio rural, mediante intervenciones artísticas y talleres rurales, de artes plásticas o escénicas de un modo colaborativo en el Valle de Boiges”, así como “evitar el olvido de los conocimientos en el medio rural cuyas aportaciones han sido valiosas pero no son lo suficientemente valoradas y conocidas”.¹⁰⁹¹

En Vallinaoscura se evita la llegada masiva de vehículos, que se dejan en el *parking* amplio del monasterio de San Salvador de Valdediós, obligando así la llegada a pie a un lugar que prácticamente es casas y campos, evitando su sobresaturación. Tampoco se sobresaturan los tiempos del valle en un proyecto que se toma dos años para preparar cada edición, respetando así los ritmos del lugar. Cuando llega la fase final del proyecto acuden hasta él, a lo largo de los días en que éste se desarrolla, una media de 200 personas,¹⁰⁹² que no son pocas, pero en ningún caso un número insostenible ni por un tiempo excesivo.

En *ParaiSurural* existe una voluntad de contribuir y aportar soluciones para que económicamente sea posible que el lugar perviva, pero no por medio del consumo del mismo sino trabajándolo, no explotándolo sino cuidándolo. Se trata de entender el territorio como un espacio potencial para la vida, de relacionarnos con él buscando crear una forma de vida, no su explotación y mercantilización, no su transformación en mera mercancía (como tampoco hacen con el arte). De forma alternativa a otras iniciativas que se presentan como ayuda frente a la despoblación de un lugar gracias al atractivo turístico que ofrecen, en este caso la preservación de los espacios y de las gentes en ellos se busca, precisamente, evitando los procesos de turistificación y masificación, abogando por el conocimiento del lugar, especialmente por parte de los artistas (no tanto del público), el

¹⁰⁹¹ <http://www.ruralc.com/2014/08/paraisurural.html>, 26 de Agosto de 2014, 29 de febrero de 2016. Esta conexión con las personas del lugar y la puesta en valor de sus saberes se puede encontrar en otros proyectos, como en Herbarium de Lorena Lozano.

¹⁰⁹² Entrevista a María González Fernández...

trasvase de conocimientos y la creación de lazos de afecto entre los habitantes y los que llegan para conocer el lugar y trabajar en él.

Precisamente uno de los aspectos en los que se pone el acento es en la importancia que tienen las relaciones humanas, los afectos, el cuidado, el hacer en comunidad.¹⁰⁹³ Todos ellos elementos centrales para la vida pero que, como apunta Yayo Herrero, han dejado de tener valor dentro de la economía neoclásica al pertenecer a todo aquello a lo que no se le puede poner precio, que es todo lo relacionado con la ecoddependencia y la interdependencia.¹⁰⁹⁴ Sin embargo, la convivencia, los vínculos, los conocimientos son el motor y el valor de este proyecto en el que se producen encuentros reales entre las personas, implicación y emoción:

“La incursión del arte del medio rural permite acercarnos a una política cultural crítica, dando cabida a lo afectivo, a la aportación de otras políticas participativas de apoyo mutuo y a la mediación en términos del procomún.

[...] sólo los proyectos que se trabajan desde la sede rural y con los habitantes del medio rural son los que poseen un curso más sano y sostenible. El ámbito rural no es solo un ámbito afable de creación, hay que sentirlo, vivirlo, entenderlo y producir con sus ritmos, su respeto ante la sostenibilidad y lo más importante, respetando sus tiempos.¹⁰⁹⁵

La generación de vínculos con la comunidad nos recuerda a Miwon Kwon y su estudio de las transformaciones del concepto *site-specific*. Parece evidente que aquí se está ante uno de esos ejemplos en los que del *site* se ha pasado al *place*, de concebirlo como algo más que un sitio, de entenderlo como lugar. La cuestión central ya no reside tanto en el emplazamiento, sino en la comunidad en su conjunto. Kwon reflexiona críticamente a lo largo de su libro sobre las contradicciones existentes en torno a las propuestas artísticas envueltas en el halo del *site-specific* en su sentido laxo y se refiere, por ejemplo, a aspectos como la promoción de lugares por medio de su diferenciación y singularización, respondiendo así a intereses, por ejemplo, institucionales¹⁰⁹⁶, revisando también algunas cuestiones de proyectos más recientes que se vinculan al “*new genre public art*”,

¹⁰⁹³ González Fernández, María (2015): p. 117. También en: *ParaiSurural de Valdedios a La Campa, Villaviciosa. 10-16 Sept* [2014]: p. 31.

¹⁰⁹⁴ Herrero, Yayo (2015).

¹⁰⁹⁵ González Fernández, María (2016): “Arte y medio rural, la ruptura del paradigma clásico del arte” [entrevista], *Máster Industrias Culturales*, Universidad Europea Miguel de Cervantes, 8 de marzo de 2016, <http://masterindustriasculturales.com/blog/55-arte-y-medio-rural-la-ruptura-del-paradigma-clasico-del-arte>, 13 de septiembre de 2016.

¹⁰⁹⁶ Kwon, Miwon (2002): pp. 54 y 55.

empezando por el propio término de comunidad.¹⁰⁹⁷ En el caso de *ParaiSurural*, el hecho de que no se sustente sobre una inversión económica externa probablemente facilita que el proyecto goce de libertad en su forma de gestionar y enfocar el trabajo a desarrollar, lo que no significa que no tengan en cuenta tanto entidades públicas como privadas: el Ayuntamiento de Villaviciosa, la Fundación José Cardín, El Centro Capistrano, etc.¹⁰⁹⁸ y lo que probablemente también reduce las posibilidades económicas del mismo, por lo que probablemente estén pensando llevar a cabo un plan de empresa que posibilite su financiación y desarrollo.¹⁰⁹⁹ Además, que las personas que forman parte del colectivo conozcan muy de cerca y mantengan vínculos estrechos con los lugares y sus gentes implica también un conocimiento real de la situación, de las necesidades e inquietudes de los que allí habitan, al tiempo que seguramente favorece la recepción y la participación de muchas personas del entorno en el proyecto, por esto y por ser un proyecto que se va construyendo y concretando entre todos, cada uno aportando sus conocimientos, compartiéndolos y poniéndolos en valor. Se trata de un proyecto colaborativo entre artistas, artesanos del entorno y las demás personas del lugar para crear talleres y espacios en los que compartir saberes y favorecer la cohesión social

cuyo objetivo fundamental es, además de la organización y el desarrollo del conocimiento artístico, su aplicación en la colaboración y toma de decisiones con las personas que viven en el medio rural, ayudando en el rediseño de la agenda pública del ámbito rural y local, dialogando con las políticas rurales, medioambientales, culturales, educativas y tecnológicas desarrolladas en la actualidad, que influyen de manera efectiva en la configuración de lo local y en las condiciones de vida del ámbito rural y su entorno más cercano, como expresión de aquello por construir, aquello que está sucediendo o por suceder.¹¹⁰⁰

Existe en *ParaiSurural* la voluntad de dinamizar el lugar, de colaborar con él para favorecer que florezca de nuevo, de recuperar su vitalidad, la que probablemente muchos de estos artistas todavía conocieron en su niñez, de no dejarlo decaer hasta desaparecer. Existe un vínculo emocional con el valle en la persona de María González, una idea de devolver, aportar a ese lugar que le acompañó durante sus años de aprendizaje de la niñez otros conocimientos adquiridos fuera del mismo y, así mismo, ver cómo se encuentran

¹⁰⁹⁷ Kwon, Miwon (2002): p. 100 y ss.

¹⁰⁹⁸ González Fernández, María (2015): p. 171.

¹⁰⁹⁹ González Fernández, María (2015): p. 75.

¹¹⁰⁰ González Fernández, María (2015): pp. 167 y 168.

esos dos espacios que la han formado, de los que ha aprendido.¹¹⁰¹ Para ello se pone en marcha este proyecto social y cultural, pensando en “el uso de la cultura como elemento catalizador del proceso de regeneración y valoración del espacio como eje alternativo del cambio social y económico”.¹¹⁰² Es decir, un proyecto artístico que busca el desarrollo rural a todos los niveles, que fomenta el intercambio de conocimientos de la tierra y del arte, que despierta el interés por ambos, que anima a que algunos artistas se acerquen hasta allí más allá de la semana cultural final, que ha impulsado la rehabilitación de las antiguas escuelas de Puelles para que funcione como espacio cultural...¹¹⁰³

Al fijar la atención en el territorio, podría decirse que en *ParaiSurural* la motivación de generar desarrollo rural, la transmisión y puesta en común de saberes y la creación de comunidad mediante un proyecto artístico nos habla del lugar como posibilidad para la vida desde el trabajo colectivo, la tradición y la contemporaneidad, sin que este haya de ser explotado mercantilmente, sino consumido en su cuidado lento para que siga brotando la vida en él.

Al mismo tiempo, en el desarrollo de cada edición, se podría hablar de dos lecturas del entorno que acaban encontrándose. Por un lado emerge una relación con el campo que es la de espacio expositivo para los proyectos artísticos, la de un “museo expandido” en el que las obras, o muchas de ellas, se relacionan con el lugar,¹¹⁰⁴ al tiempo que “quienes acuden, pasean, viven, participan y construyen este proyecto de arte en el medio rural, encuentran lo que hallan en instituciones museísticas o fundaciones privadas culturales pero de un modo vivencial, en relación con el entorno que lo crea y lo acoge”.¹¹⁰⁵ Aquí se pone en evidencia la necesidad, probablemente innecesaria, de mantener el vínculo, y quizás así la legitimidad, con los espacios consagrados para el arte y lo que en estos se ofrece, sin perder nada, sino ganando algo, que es en lo que se pone el acento: la vivencia y el contacto con lo *real*. A esta lectura del campo se suma la otra, la que nos sitúa ante un lugar antrópico, vivido, intervenido, un “paisaje de la acción”,¹¹⁰⁶ así entendido y reivindicado, y de ahí los talleres que se realizan durante cada edición y la importancia dada al trabajo del campo. Del encuentro de ambas surge esta iniciativa: la aproximación

¹¹⁰¹ González Fernández, María (2015): p. 129.

¹¹⁰² González Fernández, María (2015): p. 28.

¹¹⁰³ González Fernández, María (2015): p. 170.

¹¹⁰⁴ *ParaiSurural de Valdedios a La Campa, Villaviciosa. 10-16 Sept* [2014]: p. 5.

¹¹⁰⁵ González Fernández, María (2015): p. 171.

¹¹⁰⁶ Aguiló, Miguel (2006): “El paisaje desde la acción”, en Maderuelo, Javier (dir.) (2006): *Paisaje y pensamiento...* pp. 209-233.

de dos formas de vida, dos relaciones con el territorio, que se encuentran, se retroalimentan, mejorándose, ampliándose una y tratando de establecer un vínculo real con el lugar, nutriéndose la otra de lo que le llega de otros lugares y tratando de encontrar caminos para sobrevivir.

Al menos una parte de las propuestas de intervención colectiva en el campo se piensa y se practica cada vez más en relación a lo rural, incluso lo urbano, lo local y lo global, la tradición y la modernidad, lo manual y lo tecnológico. Así ocurría con *La Xata la Rifa* y así ocurre en *ParaiSurural*. El arte de inscripción en el territorio no se termina con el *land art*, como sospechaba Virilo,¹¹⁰⁷ sino que éste se prolonga en el tiempo y en el espacio. El territorio no desaparece, no es abandonado, existe el sentimiento de aferrarse a él y evitar perderlo, desconocerlo, no saber qué hacer en él ni con él, así como el deseo, ante los ritmos y formas de vida de las grandes urbes, pero también ante la evidencia de que nuestros modos de vida actuales son insostenibles, de encontrar otras posibles formas de vida. En este contexto emergen iniciativas que combinan la ruralidad con la modernidad, reactualizando las maneras de relación y el contacto con los territorios físicos y también virtuales. María González habla de post-ruralidad en *ParaiSurural* para referirse a aquello “que no rompe con la tradición pero que tampoco se parece a ella, ni la imita, sino la respeta y la pone en valor”.¹¹⁰⁸ Aparecen trabajos que funcionan tejiendo redes entre lo local y lo global, la tierra y el aire, y aunque también despuntan dentro de este marco propuestas que buscan afincarse o situarse en el mundo rural pero sin generar necesariamente proyectos artísticos en el entorno propiamente,¹¹⁰⁹ resulta evidente que otros muchos siguen teniendo como uno de sus ejes principales la relación física, directa, de la obra y el campo. Hay varias iniciativas que evidencian los movimientos y relaciones de atracción y fusión entre lo rural y su entorno. Por un lado, existen ejemplos como el de *Mirador* (Berzosa de Lozoya, Madrid) o el de la *Muestra de Arte Contemporáneo de Sajazarra* (La Rioja) en los que se ven casos puntuales que tienden a desplazarse más allá de los límites del pueblo, en una tendencia hacia el afuera que otros proyectos han ido afianzando en su planteamiento general o en secciones de los mismos, como ocurre por ejemplo en los *Caminos de Arte en la Naturaleza* (Salamanca) o en *Scarpia* (El Carpio,

¹¹⁰⁷ David, Catherin y Virilio, Paul (1997): s.p.

¹¹⁰⁸ González Fernández, María (2015): p. 85.

¹¹⁰⁹ Algunos ejemplos podrían ser *Pueblos en Arte*, *Centro de Arte La Rectoría*, *Re-colectivo*, *El Granero*, *Fundación Cerezales Antonio y Cinia*, *Bienal de Jafre*, etc.

Córdoba) o en *Intervencions plàstiques a La Marina / Estiu Art* (Valencia). Son ejemplos que muestran los impulsos del arte más allá de los espacios expositivos cerrados, pero también más allá de los núcleos poblacionales, poniendo así de relieve la atracción del espacio no urbanizado y la existencia de movimientos centrífugos. Por otro, aparecen casos en los que no se tiende del centro al afuera o del afuera al centro, sino en los que lo que les circunda es también su cotidiano, su espacio, diluyéndose así las líneas divisorias entre ambos, haciendo a ambos partícipes de los proyectos, porque son parte de la vida de los que allí habitan. En cualquier caso, lo que se hace evidente aquí es que el territorio no ha desaparecido como espacio de intervención artística y que, de hecho, desde hace ya más de dos décadas se suceden los proyectos en esta dirección, unos más situados en el campo, otros vinculados a las poblaciones pero que tienden en diferente grado a pisar más allá de ellas y, otros, como *ParaiSurural*, que miran el mundo rural en su conjunto territorial y que, además, en este caso, también humano.

3.4.4.3. La persistencia del lugar: *Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero y Culturhaza*

Hay dos iniciativas artísticas que se revelan como propuestas preservantes de los usos previos del lugar: los agrarios y los naturales. Son dos casos en los que el proyecto artístico se plantea de manera dialogante con el territorio, creando un espacio para el arte pero sin restar protagonismo a la imagen y usos previos del lugar.

El *Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero* (Hoyocaseo, Ávila) se inauguró el 14 de agosto de 2010 en un enclave natural separado por algo más de dos kilómetros de la población más cercana.¹¹¹⁰ Su creador, Carlos de Gredos, a partir del deseo de trabajar con obras algo más permanentes de lo que venía siendo habitual para él, pensó en realizar un proyecto en el cerro, para lo que solicitó el uso de dicho espacio municipal al ayuntamiento y, rápidamente, introdujo la idea de que fuera un lugar en el que participasen también otros artistas con la única condición de que antes conocieran el

¹¹¹⁰ La información sobre el *Cerro Gallinero* se ha obtenido, además de en la página web del propio centro: <https://cerrogallinero.com>, 2 de abril de 2016, en las entrevistas que le fueron realizadas en 2015 tanto por María González Fernández para su tesis doctoral como la que se adjunta en los anexos en esta misma investigación: Fernández, María (2015): pp. 156 – 158 y Entrevista a Carlos de Gredos, director del *Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero*, 29 de mayo de 2015. Entrevista oral (telefónica y en el Cerro Gallinero) transcrita.

lugar.¹¹¹¹ El espacio prácticamente es hasta la actualidad autogestionado, con la ayuda y colaboración de algunas personas y habiendo recibido apoyos económicos puntuales del Ayuntamiento de Hoyocasero, así como de la Diputación por medio de la partida presupuestaria que ésta da a las localidades para actividades culturales, además de una pequeña contribución de la Fábrica de Cerezas.¹¹¹² Junto a este espacio de arte se está realizando, desde 2014, el Festival del Piorno, organizado también por el *Cerro Gallinero* pero en el espacio del pueblo, en el que se interviene artísticamente con los piornos en flor.¹¹¹³

El proyecto pivota entre la motivación artística y el reconocimiento de la actividad allí realizada y el dar a conocer un lugar para su apreciación, su cuidado, su disfrute.¹¹¹⁴ Es una iniciativa marcadamente artística pero desde la que se plantea y establece una relación con el lugar que hace también de éste un auténtico protagonista. A todo ello se suma la posibilidad de utilizar la piedra de la cantera abandonada en ese mismo lugar, dando así uso al material ya extraído.¹¹¹⁵



El Cerro Gallinero (Hoyocasero, Ávila)

Se han realizado hasta la actualidad tanto obras permanentes como efímeras y también se quieren ofrecer becas de residencia de poesía, música y danza.¹¹¹⁶ Las creaciones, dispersas por el cerro, pasan en su mayoría desapercibidas al llegar al lugar. El propio espacio, si no fuera por un par de obras que celebran la intervención artística, pasaría inadvertido para cualquiera, pues es un espacio sin señalar y sin acotar, por el que uno

¹¹¹¹ Fernández, María (2015): p. 156 y Entrevista a Carlos de Gredos...

¹¹¹² Fernández, María (2015): p. 158 y Entrevista a Carlos de Gredos...

¹¹¹³ Entrevista a Carlos de Gredos...

¹¹¹⁴ Fernández, María (2015): pp. 156 y 157.

¹¹¹⁵ <https://cerrogallinero.com/el-centro-2/183-2/>, 24 de abril de 2017. En la entrevista realizada por María González decía al respecto: “Por un lado es una herida abierta, no cicatrizada, por otro proporciona material para ciertas obras, pero ¿hasta qué punto sería obligatorio tenerla como prioridad para que desapareciera? Creemos que lo acertado es que forme parte de las obras que de otra manera no nacerían y así poco a poco, de esta forma la cicatriz, más que desaparecer, se transformará y será un elemento beneficioso para el proyecto”. En: Fernández, María (2015): p. 157.

¹¹¹⁶ <https://cerrogallinero.com/el-centro-2/>, 24 de abril de 2017.

deambula libremente. Son dos obras de Carlos de Gredos las que anuncian el lugar como espacio de creación artística, además de entorno natural: *Paraje nuncios de Infinito* (1999-2009) y *Fuego alquímico* (2009-2014). Dos obras prácticamente opuestas espacialmente, una que parece iluminarlo, como un faro, haciendo de la tierra cielo, celebrando el equilibrio de la roca sobre la roca; otra que marca el suelo con un triángulo, símbolo alquímico del fuego, por medio de la roza, de la llama sobre los piornos.¹¹¹⁷ La huella del arte ha sido así puesta de relieve, ahora el caminante ha de hacer campo. Sin cartelas, sin ruta marcada, las obras se “esconden” en su integración con el espacio y “salen” a nuestro encuentro. Una vez descubiertas ya no pueden ser ignoradas: son tan protagonistas como el lugar que las precedía, hoy ya parte del mismo, en convivencia, siendo solo uno: “El lugar es parte intrínseca y fundamental de la obra. Ahí está la destreza de los artistas, de los que saben ver y plantear algo que potencie el lugar. El artista trabaja para el lugar y no el lugar trabaja para el artista, es decir, lo importante es el lugar y no el artista, el artista que viene aquí es un servidor del lugar y esa es la filosofía, eso creo que es lo que nos diferencia”.¹¹¹⁸ El lugar es revelado, potenciado por el artista en una relación entre obra y espacio que sería, en palabras de Carlos de Gredos “una relación de ida y vuelta”, “una relación de enamoramiento”.¹¹¹⁹

Dentro del panorama internacional algunos artistas han trabajado en el ámbito del *land art* planteando una relación suave, amable con el territorio por medio de intervenciones que poco alteran el lugar, obras efímeras que quieren pasar a formar parte del mismo, a transformarse y confundirse con él. Se reconoce esta forma de hacer, por ejemplo, en muchas de las creaciones con hielo de Andy Goldsworthy o en muchos de los trabajos con flores y/u hojas tanto de Goldsworthy como de Nils-Udo; las caminatas de Richard Long y Hamish Fulton también son ejemplos de este planteamiento, así como las obras de Ana Mendieta en las que su cuerpo se hace presente en la tierra y el barro. Pero no es necesariamente éste el caso de las obras del *Cerro Gallinero*, pues en este centro de arte se trata de crear un espacio con obras, en general, más duraderas, que no han de desaparecer de forma irremediable, aunque sí que puede establecerse un paralelismo entre

¹¹¹⁷ <https://cerrogallinero.com/la-coleccion/obra-permanente/fuego-alquimico/>, 24 de abril de 2017. En la entrevista realizada a Carlos de Gredos éste señala como protagonista visual solo a la primera de estas dos obras, conocida popularmente como *La nube*. Sin embargo, y aunque la potencia visual de esta obra es mayor que la otra creación por medio de la quema de los piornos, la presencia de esta segunda obra no deja de ser destacada.

¹¹¹⁸ Entrevista a Carlos de Gredos...

¹¹¹⁹ Entrevista a Carlos de Gredos...

las creaciones del *land art* mencionadas y el planteamiento general del *Cerro Gallinero*: la voluntad de no imposición, de convivencia y fusión con el lugar. Palabras talladas, arquitecturas pétreas... no son creaciones siempre sutiles y tampoco necesariamente efímeras, sin embargo, viven fusionadas con el lugar hasta que son descubiertas por el caminante que avanza sin rumbo, en un espacio sin un sendero marcado, sin señales, sin instrucciones de uso. Según aparece en la última consulta realizada en la página web del *Cerro Gallinero* se pueden hacer visitas guiadas con posibilidad también de taller en el centro de arte al aire libre,¹¹²⁰ al tiempo que se ofrece un mapa del lugar indicando la ubicación de las obras.¹¹²¹ Sin embargo, la experiencia *in situ* del lugar sigue permaneciendo alejada a la que se experimenta en un parque de esculturas o museo de arte al aire libre al uso, pues el campo permanece como protagonista en una experiencia artística que, aun con mapa y/o guía, exige descubrir los piornos y las rocas para que las obras aparezcan en el camino tan solo ligeramente (y necesariamente) orientado por el cerro.

La otra propuesta, preservante en este caso del uso agrícola del lugar, es *Culturhaza*. Se trata de una iniciativa a la vez agraria y creativa que tiene lugar en una finca privada en la Vega de Córdoba desde el año 2009. La idea de Protasia Cancho y Agripino Terrón se viene desarrollando en las 7,5 Ha de regadío de la casa de labor en la que habitan, cultivan y crean, tras haber restaurado todo el lugar y haber realizado la transición hacia una agricultura ecológica de todos sus cultivos.¹¹²² Su propuesta es artística, agraria y activista, articulada en torno a la concienciación y recuperación de la tradición agraria de una zona enormemente fértil pero muy castigada en las últimas décadas por el uso de productos y prácticas agresivas que han deteriorado las tierras de cultivo.

Desde *Culturhaza* se define su quehacer como un proyecto de *agrolandart*, es decir, *land art* en terreno agrícola¹¹²³ o “la creación de un paisaje vivo a través de labores y gestión mitad agraria, mitad artística, con los presupuestos del pensamiento ecológico”.¹¹²⁴

¹¹²⁰ <https://cerrogallinero.com/actividades/visitas-guiadas/>, 23 de abril de 2017.

¹¹²¹ <https://cerrogallinero.com/el-centro-2/ubicacion/>, 23 de abril de 2017.

¹¹²² El espacio cuenta con una vivienda, las naves, el huerto, los frutales y 6,5 Ha dedicadas al cultivo de cereales y oleaginosas. También hay molinos con los que hacen harina. Prácticamente toda la información sobre esta iniciativa se ha obtenido de la conversación mantenida con Agripino Terrón y de la página web <http://culturhaza.blogspot.com.es/>, 26 de abril de 2015.

¹¹²³ <http://culturhaza.blogspot.com.es/>, 26 de abril de 2015.

¹¹²⁴ <http://www.meipi.org/espaciosartecampo.meipi.php>, 26 de abril de 2017.

Agricultura y creación son los dos ejes de su iniciativa que es, en sí misma, un modo de vida. Desde *Culturhaza* se reivindica la importancia del trabajo de la tierra, la posibilidad de cultivar de una manera responsable, desde presupuestos ecologistas, al tiempo que entienden la propia agricultura como una manifestación cultural más. Cultivar es, en todos los sentidos, creación.

En los cultivos, con los cultivos y a partir de los cultivos se crea en *Culturhaza*. Allí realizan obras tanto los dos impulsores de este proyecto como otros artistas invitados (Nel Amaro, Lucía Loren, Carlos de Gredos...), gente que va a comprar los productos agrícolas, etc. En su seno se crean obras *in situ*, como performances, *happenings*, conciertos, recitales de poesía, dibujos con los cultivos, y también videopoemas, poemas visuales, *haikus*... que se recogen en su página web. Las obras que se mezclan físicamente con el espacio agrícola lo significan también como espacio político, social, cultural y económico; se manifiesta como un lugar en transformación, cultivado, sembrado, recolectado, pero que además de ser fuente de alimento por medio de su trabajo, es también expresión del poder político y económico sobre y en torno a la agricultura, así como de las transformaciones que se producen en los usos de la tierra. Son proyectos artísticos que ocupan el espacio y que han de entablar relación con la producción de los cultivos o la recuperación de las semillas.¹¹²⁵



Agosto 2013 en *Culturhaza*
Haiku “Despeja agosto, /
campaña rasurada, /el paisaje”



Cartel de la visita del artista
Nel Amaro a *Culturhaza*

En *Culturhaza* el espacio agrícola es preservado por medio de su uso, pero la tierra de la finca no sólo produce cultivos (ahora ecológicos y comercializados por medio de venta directa), sino también arte: creaciones que ponen de manifiesto los usos agrarios de ese suelo (los ciclos de los cultivos, las plantas cultivadas...) al tiempo que revelan tensiones

¹¹²⁵ Por ejemplo, la obra de Lucía Loren *Menos es más* consistía en una siembra para recuperar semillas de melones de secano y *Los Templos del sol* de Carlos de Gredos se realizó con girasoles y soja, cuya siembra y recolección fue documentada.

económicas y políticas existentes en torno a la propiedad y el empleo de todo lo que tiene que ver con la tierra y los alimentos (la explotación intensiva de la tierra, las semillas transgénicas, la soberanía alimentaria...).

No es la primera vez que la creación artística trabaja con plantaciones vegetales en el marco de los planteamientos de corte ecologista que comenzaron a emerger en la década de los setenta, siendo Joseph Beuys un claro ejemplo de ello. También Alan Sonfist ha realizado varias obras en las que el crecimiento vegetal es un elemento fundamental. En el caso de *Time Landscape* (1965 -) el artista realmente no quiere preservar los usos del territorio sino devolverle su imagen precolonial, y lo hace creando un bosque en una parcela en Greenwich village (NYC) tal y como supuestamente fue el lugar antes de su urbanización,¹¹²⁶ volviendo así la mirada al pasado como si éste fuera una imagen fija de un momento dado, seleccionado, creando así una imagen construida en relación a una concepción idealizada de lo que debió de ser el lugar en un tiempo concreto pues, como Beardsley advierte, aquel paisaje imaginado no se trataba tampoco de una naturaleza inocente, sino que el territorio había sido ya entonces transformado por la población nativa.¹¹²⁷ Otras obras de Sonfist en las que se dialoga con el trabajo y el florecer de la tierra son, por ejemplo, *Circles of Time* (1986 -) en el que cada anillo es una parte de la narración de los usos de la tierra en la Toscana¹¹²⁸ o *Pool of Virgin Earth* (1975), donde la tierra virgen colocada sobre otra tóxica previa, en una especie de piscina, permitió el crecimiento vegetal. Otro caso que presenta mayores similitudes con *Culturhaza* podría ser *Wheatfield* (1982), una intervención que Agnes Denes realizó en *Battery Park* (NYC) consistente en la limpieza de un terreno en el sur de Manhattan para la plantación de un campo de trigo que posteriormente fue recogido, una obra con la que ponía de relieve los usos del suelo, su valor, los intereses cruzados sobre el mismo...: “*Wheatfield was a symbol, a universal concept; it represented food, energy, commerce, world trade, and economics. It referred to mismanagement, waste, world hunger and ecological concerns. It called attention to our misplaced priorities*”.¹¹²⁹ En España, además de *Culturhaza*, existen otros proyectos que se mueven entre el cultivo ecológico y la creación artística.

¹¹²⁶ http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape_description.html, 26 de abril de 2004.

¹¹²⁷ Beardsley, J. (1998): pp. 160 y 161.

¹¹²⁸ http://www.alansonfist.com/landscapes_circles_of_time_description.html, 26 de abril de 2004.

¹¹²⁹ <http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>, 26 de abril de 2004.



Alan Sonfist
Time Landscape, 1965 – 2014
 Nueva York (USA)



Agnes Denes
*Wheatfield - A Confrontation: Battery Park
 Landfill, Downtown Manhattan*, 1982
 Nueva York (USA)

En *EcoLAB* (2011 y 2012), por ejemplo, se combinaban ambos con la tecnología y los nuevos medios en el Patio Sur de la *Laboral. Centro de Arte y Creación Industrial* (Gijón, Asturias). Sobre el espacio, que era entonces un solar abandonado, se estudió su viabilidad como suelo para sembrar, se recuperó gracias a la creación de un huerto... Todo ello enmarcado en un proyecto para generar, compartir y transmitir conocimientos, investigar y producir, así como para crear nuevas narrativas y representaciones de la naturaleza.¹¹³⁰ Propiamente en el campo existe otro caso que se enmarca dentro los límites de la presente investigación. *Mandarina Borda* (Palmera, Valencia) es una iniciativa de Enriqueta Rocher nacida en 2012 en la que se combina la creación artística con la agricultura y que lleva por subtítulo “Arte, naturaleza y geometría”.¹¹³¹ Sus objetivos son visibilizar la identidad del lugar por medio de los usos de la tierra -antes agrícolas pero cada vez menos por los usos especulativos del territorio, la despoblación... de las últimas décadas-, potenciar una agricultura sostenible, utilizar el arte como regenerador del campo, activar los cinco sentidos y promover la agricultura agroecológica, los enfoques sostenibles y las formas de vida saludables. Todo ello se realiza con un huerto en el que se practica la permacultura y el cultivo en mandala junto con la creación artística y alguna otra actividad.¹¹³²

¹¹³⁰ <http://econodos.net/ecolab/narrativas-de-un-no-jardin/>, 4 de febrero de 2016; <https://lorenalozano.net/proyectos-2/ecolab/>, 4 de febrero de 2016 y Lozano Lorena (2015): “Encontrarse en lo común. ¿Cómo pueden contribuir planteamientos artísticos trans-disciplinarios a generar nuevas formas de vivir y coexistir?” en *IX Curso de Cultura Contemporánea; Sostener la vida; Alianzas, experiencias y aprendizajes desde lo rural*, octubre/diciembre 2015, MUSAC, 11 de noviembre de 2015. En: <https://vimeo.com/145852113>, 20 de febrero de 2016.

¹¹³¹ <http://www.mandarinaborda.org/encuentros.html>, 13 de octubre de 2016. En esta convocatoria podía leerse: “Se priorizarán las intervenciones que pongan en valor los usos del territorio agrícola, los oficios vinculados a la agricultura, el uso actualizado de materiales y técnicas tradicionales, así como aquellas el contenido de las cuales promueva el conocimiento y desarrollo de la agroecología”.

¹¹³² <http://www.mandarinaborda.org/index.html>, 13 de octubre de 2016. En esta iniciativa se han realizado diversas actividades con la participación de distintos artistas: el *Encontre d'art i agroecologia* de 2013, el proyecto Brosta (2015) y la I Convocatoria de arte y agroecología en 2016 llamada Trastellaor (2016).

4.LAS LÓGICAS OPERANTES EN LAS OBRAS¹¹³³

¹¹³³ Sobre estas lógicas ya se ha publicado un artículo en el que eran propuestas en un texto ahora con algunas modificaciones y ampliado: Losada Rambla, Sara (2013): *Archivo de Arte Valenciano*, 94, pp. 251-267.

Al aproximarnos a las esculturas y su relación con el entorno en el que se encuentran (tanto de forma permanente, temporal o efímera) se ha podido reconocer un conjunto de obras heterogéneo, pero que, en última instancia, se mantiene gracias a unas estructuras de sentidos que, en distinto grado o modo, comparten. Han sido identificadas tres lógicas que articulan las obras y que muestran su estructura común. Dichas lógicas serían: las intrínsecas a las obras, las “naturales” y las urbanizadoras.

Estas tres lógicas, que ya pueden detectarse en las obras más destacadas del primer *land art*, no son excluyentes. En la mayoría de los casos coexisten en ellas más de una lógica, pero también es cierto que, en muchas ocasiones, unas predominan sobre las otras. Reconocerlas nos permite comprender las tensiones que se suceden entre los diferentes elementos de interpretación en el arte de las últimas décadas en el ámbito del arte y la naturaleza o, más bien, del espacio no urbano. Es precisamente el estatus de la naturaleza en estas obras lo que otorga sentido y cohesiona el fenómeno estudiado. La situación que ocupa el entorno y sus elementos en cada escultura, el funcionamiento de la misma en el espacio, nos permite observar cómo entra en relación con “lo natural” a través de la forma, la temática, la historia de lugar y/o el trabajo con los materiales.

Si históricamente la lógica de la escultura era la del monumento, aquella que conmemoraba acontecimientos otorgando así significado al lugar en el que se emplazaba, desde finales del XIX fue decayendo en favor de una escultura autorreferencial, que negaba el paisaje y la arquitectura.¹¹³⁴ Las propuestas experimentales que emergieron a finales de la década de los sesenta problematizaban las relaciones posibles entre paisaje, arquitectura y sus negaciones, expresado en lo que Rosalind Krauss denominó el campo expandido de la escultura. En los cruces de todo ello aparecen cuatro posibilidades para Krauss: escultura (negación de paisaje y de arquitectura), construcción-emplazamiento (paisaje y arquitectura), construcciones axiomáticas (arquitectura y no arquitectura) y emplazamiento señalado (paisaje y no paisaje).¹¹³⁵ En este campo expandido se pueden identificar los elementos que vertebran las obras en los espacios no urbanos de las últimas décadas en nuestro país y que se recogen en la propuesta de las lógicas mencionada: el

¹¹³⁴ Los textos que se han utilizado aquí sobre la transformación de la escultura desde finales del siglo XIX hasta la actualidad son: Maderuelo, Javier (1994b); Krauss, Rosalind E. (2002b): *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal (1ª ed. inglés 1977) y Krauss, Rosalind (2002a). También se puede consultar: Moure, Gloria (2001): “Creación plástica en el espacio urbano” en Maderuelo, Javier (ed.) *Arte público: Naturaleza y ciudad...* pp. 99-112.

¹¹³⁵ Krauss, Rosalind (2002a): pp. 66-72.

objeto escultórico en sentido estricto, la arquitectura y el paisaje. En el caso de la presente investigación, centrada en las obras en ámbitos no urbanizados, el foco de atención está puesto en las formas de operar de las obras en relación a este espacio. Una propuesta para obras “inscritas” en el territorio, físicamente en él aunque, por supuesto, hay esculturas fuera de este ámbito, así como también se encuentra el problema de “lo natural” en propuestas artísticas no inscritas en el lugar, pero el ámbito específico de la presente investigación es éste: descubrir posibles formas de significar espacios no urbanizados a través de la intervención artística en los mismos.

También es importante indicar que existen otras propuestas de lectura de las obras, otras posibles formas de agrupación y estructuración de las mismas en el ámbito del *land art* y/o del *environmental art*. La propuesta que aquí se presenta no las excluye, sino que pretende ofrecer otro ángulo de aproximación. Es común la aproximación a las obras en términos de niveles de impacto o de permanencia de las creaciones, detrás de lo que suele encontrarse una división en relación a dos enfoques culturales: el europeo y el americano. Por ejemplo, en *Land & Environmental art* se dedica un enorme capítulo, titulado “*Works*”,¹¹³⁶ a este tipo de creaciones, que han sido divididas en cinco grupos y lo hacen en relación a los materiales y las dimensiones, principalmente, y también a su temática: *integration, interruption, involvement, implementation, imagining*.¹¹³⁷ Otro caso distinto es la propuesta de Tonia Raquejo para estudiar las relaciones con el entorno de las intervenciones en el territorio desde los sesenta a partir de cuatro situaciones: la relación del ojo con el territorio, la del cuerpo con el territorio, plantear el universo como naturaleza y la tensión entre ¿consumir o habitar el paisaje?¹¹³⁸

Con frecuencia se habla de escultura, pero el desparramamiento, descentramiento, incluso dislocación de la misma, hace que algunos autores cuestionen que hablar de *land art* sea hablar realmente de esta disciplina artística. Fernando Castro propone en un artículo interpretarla no desde el cuestionamiento de lo escultórico, sino desde la lógica del dibujo¹¹³⁹ y en otro texto posterior insiste en que el *land art* no es sólo un problema de

¹¹³⁶ En Kastner Jeffrey (ed.) (1998): pp. 44-189.

¹¹³⁷ Las obras se agrupan entre: aquellas de gran formato que usan el espacio como un lienzo, las de también grandes dimensiones y que introducen materiales ajenos en el lugar, aquellas de menor tamaño y reducida permanencia, las centradas en el medioambiente como tema y las que se acercan al entorno como metáfora o signifiante, no como espacio físico.

¹¹³⁸ Raquejo Grado, Tonia (2013) pp. 169-177.

¹¹³⁹ Castro Flórez, Fernando (1999): “Storyboard (cine pantanoso) de Nazca al Hotel Palenque, *Cimal. Arte internacional*, 51, 2ª etapa, p. 20.

cuestionamiento de lo escultórico, sino que tiene que ver con el dibujo, a lo que añade también la *performance* y la mutación cinematográfica.¹¹⁴⁰ Para Félix Duque el *land art* son “obras” plásticas, pero en ningún caso se trata de pintura (ni esparce ni extiende tierra en la superficie), ni tampoco de escultura (no “modela”), y en ningún caso de arquitectura (son obras que muestran lo inhabitable, que *succionan* espacio).¹¹⁴¹ Pero son tres aspectos que, aunque tensados, no desaparecen necesariamente, sino que sus lógicas están presentes en las obras. Así, cuando Duque explica la condición de arte público del *land art* lo hace en el sentido de que éste “muestra al hombre de la ciudad el “afuera” (no las “afueras”) de ésta, porque enseña *in actu exercito*, y a veces con gran brutalidad, que no todo es disponible ni edificable. Y por ende, que no todo es *mercancía*”.¹¹⁴² El *land art* no deja *hablar* a la tierra, sino que la deja surgir, la libera de la dominación en *favor* de la tierra.¹¹⁴³ Pero sacar a la luz la tierra, ponerla de relieve, presentarla como lo indisponible, se produce por medio de la intervención del artista, y es esta intervención sobre la que se propone aquí trabajar. Una intervención que, en su propio trabajo, incluso a veces en negativo, pone de relieve formas de operar en las obras que tienen que ver, no necesariamente de forma directa con la escultura, la pintura o la arquitectura en sentido tradicional, pero sí desde la latencia de sus lógicas, de sus formas de operar, así como también lo están el lugar y la *tierra*.

En el proceso de pérdida del pedestal, en ese desgajamiento del monumento tradicional vinculado al lugar que narra la historia desde la perspectiva del discurso dominante, del poder, hay cambios en los materiales, los temas, la durabilidad de las obras.¹¹⁴⁴ Y tras desligarse del lugar, vuelve a reintroducirse en él: sin pedestales, en un campo expandido. Las obras han transitado desde su desintegración, en el tiempo y el espacio, hasta la recuperación de la monumentalidad.¹¹⁴⁵ Se han desplazado desde el monumento conmemorativo hasta la autorreferencialidad de obras con vida interna y el significado depositado en la superficie hasta llegar a su vaciamiento, trasladando el significado al

¹¹⁴⁰ Castro Flórez, Fernando (2002): p. 135.

¹¹⁴¹ Duque, Félix (2001): pp. 142 y 143.

¹¹⁴² Duque, Félix (2001): pp. 143 y 145.

¹¹⁴³ Duque, Félix (2001): pp. 145 y 146.

¹¹⁴⁴ De nuevo sobre estas cuestiones ver: Maderuelo, Javier (1994b), concretamente el apartado “Desbordamiento de los límites de la escultura”, pp. 15-33.

¹¹⁴⁵ Maderuelo propone cuatro posturas en la “recuperación del concepto de monumento” que ocupa de nuevo el espacio público: recuperación de la escala monumental pero sin que tenga una significación determinada, escala monumental de nuevo pero conteniendo una crítica al monumento tradicional, revisión formal del monumento pero recuperación de su función conmemorativa y, por último, la emergencia del “Arte público”. En: Maderuelo, Javier (1994b): pp. 53 y 54.

exterior, expulsándolo al ámbito cultural con el *minimal*. Han trabajado con la superficie narrativa, la pulida y la que deja expresar al material.¹¹⁴⁶ Y ahora, recuperado el ámbito público y expandida la escultura, Virilo se pregunta si el *land art* fue el último arte de inscripción en el territorio.¹¹⁴⁷ Pero hasta el momento ésta no ha sacado sus pies de la tierra, al tiempo que se alía con las nuevas tecnologías, así como con la performance. Un total desbordamiento de la escultura.

En la actualidad el arte sigue saliendo al espacio público, urbano y no urbano. Y aunque, en el segundo de los casos y dentro del ámbito político español, sean muy distintas las propuestas artísticas actuales en el territorio, al menos las obras planteadas en el marco de iniciativas en las que participan varios artistas, de las intervenciones del primer *land art*, es interesante observar cómo determinadas relaciones con el lugar estaban ya latentes desde los inicios, donde ya pueden reconocerse tanto la lógica tradicional de la disciplina artística, la arquitectónica y la “natural”.



Robert Morris
Observatory, 1971
Ijmuiden (Holanda)



Dennis Oppenheim
Time Line, 1968
Frontera USA/Canadá

En el *land art* de los inicios existía un predominio de las construcciones-emplazamiento (*Observatory* de Robert Morris) y de los emplazamientos señalizados (*Time Line* de Dennis Oppenheim o *Spiral Jetty* de Smithson). En la primera de estas categorías la lógica urbanizadora-arquitectónica es la protagonista. En los emplazamientos señalizados, según los casos, emergen la lógica pictórica (intrínseca) y/o la urbanizadora, conviviendo de forma más o menos equilibrada. Sobre la tierra se dibuja, añadiendo materia o, con frecuencia, rasgándola, abriéndola. Esos dibujos, además, pueden ordenar, delimitar, urbanizar en este sentido un lugar. De hecho, principalmente se construye un lugar. *Spiral*

¹¹⁴⁶ Sobre estas transformaciones habla en profundidad Krauss en: Krauss, Rosalind E. (2002b).

¹¹⁴⁷ David, Catherin y Virilio, Paul (1997): “*Alles fertig: se acabó (una conversación)*”, *Acción Paralela. Ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo*, 3, s.p. En: <https://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/download/docencia/movimientos/conversacion.pdf>, 22 de febrero 2016.

Jetty (1970), por ejemplo, trabaja la tierra y los materiales dibujando desde el cielo una espiral en un gran lienzo vivo y dinámico, pero la obra es, a la vez, una invitación, simbólica o real, a ser caminada, transitada.

Junto al paisaje como lugar intervenido, se ha ido abriendo espacio a “lo natural”. En este sentido, no es solo que la tierra sea marcada, abierta, intervenida, sino que ella o sus elementos adquieren el principal protagonismo. Siendo la tierra, necesariamente, el eje sobre el que pivotan muchas de estas obras, en las que, como señalaba Duque, se pone de lo inhabitable de la tierra, no siempre lo urbanizador, escultórico o pictórico (en su condición positiva o negativa) se han replegado de la misma manera. Sin embargo, en las primeras intervenciones en el territorio la presencia de lo *térreo* es innegable. Así ocurre, por ejemplo, en *The Lightning Field* (1977) de Walter de Maria o en el espacio construido por Michel Heizer en *Double Negative* (1969) en el que se ocupa un espacio en el que la tierra se *presenta*, al igual que con las descargas eléctricas, de forma rotunda.

Las obras de Ana Mendieta se mueven en esta tensión entre “naturaleza” y escultura, algo que también encontramos en la obra de Andy Goldsworthy, siendo frecuente en éste el gusto por el objeto escultórico en primer lugar y entregado, a continuación, al proceso orgánico de transformación, como por ejemplo ocurre en sus *Ice Pieces*.

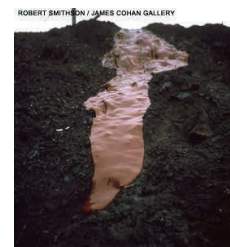
Lo intrínseco es allí donde se recupera (o no) el paisaje pero predomina la escultura (tanto en su vertiente autorreferencial como monumental); lo urbanizador cuenta con la arquitectura y/o la arquitectura del paisaje; lo natural cuenta con el saber hacer de la tierra, no con el suelo como lienzo o soporte, sino con la puesta en evidencia de las cualidades de los elementos en estado bruto.



Walter de Maria
The Lightning Field, 1977
Nuevo México (USA)
Fotografía: Dia Art Foundation.



Andy Goldsworthy
Ice Ball, After 1985
Dumfriesshire (Escocia)



ROBERT SMITHSON / JAMES COHAN GALLERY
Robert Smithson
Glue Pour, 1969
Vancouver (Canadá)

Del juego cruzado de Krauss entre lo sí y no de lo arquitectónico y lo paisajístico, se tiende en nuestro caso de estudio hacia lo intrínseco de la escultura o, incluso, de la pintura; el emplazamiento señalado no desaparece, aunque es más tímido, su

construcción es a veces es más arquitectónica y otras más pictórica; aparece, ya presente entonces, la lógica de lo “natural”, que podría verse como un desplazamiento de la investigación de las cualidades del material en *Bloques de acero apilados* (1969) de Richard Serra hasta el *Glue Pour* (1969) de Robert Smithson para derivar en la indagación y *presentación* de los procesos o cualidades de lo que encontramos fuera del mundo urbanizado. Se dibuja así un tablero en el que hay escultura (monumental o intrínseca), arquitectura, paisaje y elementos del lugar, cuatro elementos que se combinan y que generan distintos tipos de lógicas y diferentes usos del suelo.

Cabe anotar por último que, en los casos en los que la obra se propone como una experiencia (a veces experimentada pero mayoritariamente imaginada, pues muchas de estas obras no son contempladas en primera persona por muchos), incluso cuando se podría hablar de la propia experiencia como la obra, generalmente existe una construcción que nos abre al mundo o una lógica intrínseca que empieza a mutar, por ejemplo. No nos adentramos tanto en este aspecto de la experiencia, también fundamental, sino que se quiere aquí poner el acento específicamente en el planteamiento del “objeto escultórico” en el campo en el que se inscribe. Obviamente, cuando “lo natural” se nos hace evidente por medio de la obra, esta lógica también entra a participar de la misma. Es la inscripción (literal o simbólica, permanente o efímera) en el lugar, el foco de nuestro interés para explicar las creaciones que hoy salpican el territorio en España.

4.1.El vínculo con el lugar

Sería conveniente señalar que existen entre las obras diferencias a la hora de relacionarse con el lugar, generándose a veces vínculos más superficiales con el mismo, incluso tan sólo los “necesarios”, y otras con en las que existe un mayor arraigo. Tampoco es lo mismo la relación con los elementos físicos que con elementos que pertenecen al discurso del lugar.

Es frecuente que se reconozcan, o cuanto menos se indiquen, relaciones específicas entre la obra y el sitio en el que esta ha sido emplazada. Y no es extraño en tanto que, como advierte Miwon Kwon, el concepto *site specific* ha sido utilizado de forma indiscriminada y no crítica como otra categoría de género por los discursos y las instituciones de

moda.¹¹⁴⁸ Un término que señala como problemático tanto por: “*the unspecific (mis)uses of the term “site-specific” are yet another instance of how vanguardist, socially conscious, and politically committed art practices always become domesticated by their assimilation into the dominant culture*”¹¹⁴⁹ como por el propio término en sí y las limitaciones conceptuales de los modelos existentes que han llevado a la aparición de nuevas formulaciones más complejas y fluidas.¹¹⁵⁰

Kwon, precisamente, propone una genealogía del *site specific* desde los sesenta. En primer lugar (*phenomenological or experiential*): “*site-specific art was initially based in a phenomenological or experiential understanding of the site, defined primarily as an agglomeration of the actual physical attributes of a particular location*”, en segundo (*social/institutional*): “*the site was reconfigured as a relay or network of interrelated spaces and economies (studio, gallery, museum, art market, art criticism), which together frame and sustain art’s ideological system*” y, por último (*discursive*): “*dispersed across much broader cultural, social, and discursive fields, and organized intertextually through the nomadic movement of the artist—operating more like an itinerary than a map—the site can now be as various as a billboard, an artistic genre, a disenfranchised community, an institutional framework, a magazine page, a social cause, or a political debate. It can be literal, like a street corner, or virtual, like a theoretical concept*”.¹¹⁵¹

Aunque Kwon señala que aun tratándose de una división cronológica en cierta manera no existe una separación o periodización exacta entre estas formas de entender el *site specific*, McKee se opone a la asociación más frecuente entre *land art* y el *site specific* en su sentido físico: “*Land Art was never simply grounded in actuality. Rather, it was always involved (with varying degrees of historical self-consciousness) with questions of media, violence, and political ecology that extend far beyond either the phenomenological investigations of perception or the structuralist mapping of the expanded field put forth by Krauss*”.¹¹⁵²

¹¹⁴⁸ Kwon, Miwon (2002): p. 1.

¹¹⁴⁹ Kwon, Miwon (2002): p. 1.

¹¹⁵⁰ Kwon, Miwon (2002): p. 2.

¹¹⁵¹ Kwon, Miwon (2002): p. 3. Aunque es un tema central de su libro, estas ideas las desarrolla específicamente en el primer capítulo del libro titulado “Genealogy of site specificity”, pp. 11-32.

¹¹⁵² McKee, Yates (2010): “Land Art in Parallax: Media, Violence, Political Ecology”, en BAUM, Kelly, *Nobody’s Property Art, Land, Space, 2000-2010*, New Haven & London, Princeton University Art Museum, p. 58.

El vínculo que las obras establecen con el lugar, como puede observarse, ni es siempre del mismo tipo, ni siempre es analizado desde el mismo ángulo y, desde luego, no siempre implica una manera de hacer transgresora siendo hoy un término de moda para el arte en todos los sentidos. Como podrá verse, entre las obras estudiadas en esta investigación, sea cual sea la/s lógica/s que en ellas operan, las relaciones con el lugar son de diversa índole, con frecuencia vinculadas a aspectos físicos del territorio y, en ocasiones, vinculándose o haciendo emerger otros elementos del territorio. También los encuentros son *site specific* y, como tales, establecen vínculos y formas (y muy dispares) de relación con el lugar.

4.2.Lógica intrínseca a la obra

Al tratarse de intervenciones en espacios exteriores la presencia del lugar, física o discursiva, suele aparecer de algún modo en la obra. Sin embargo, la relación con el emplazamiento no siempre es del mismo modo determinante, a veces tiene que ver con aspectos físicos, otras con discursos asociados al propio lugar, otras con lugares comunes (*site specific* discursivo). A veces la relación es profunda y otras más superficial. La recuperación del emplazamiento, la presencia del paisaje, reapareció para Krauss en un campo expandido, experimental. Muchas de las obras hoy retoman una idea más “clásica” de la escultura, un monumento sin pedestal y sin discursos impuestos desde el poder pero que imponen su presencia para la conmemoración de aspectos del lugar específico o del lugar discursivo de lo natural. Cambia el origen del discurso y el tipo de contenido del mismo, pero las formas se recuperan. Se recupera el vínculo con el espacio y con una historia o lectura del mismo, lo que ocurre es que el relato ha cambiado, su origen, su sensibilidad, sus intereses. Gloria Moure señala que ese emplazamiento recuperado no lo es ya con el carácter restrictivo del pasado, sino como un elemento adicional y multiplicador de poetización.¹¹⁵³ Nos encontramos entre esculturas emplazadas o desemplazadas, que oscilan entre lo monumental (no necesariamente por sus dimensiones) y la autorreferencialidad y que están atravesadas por lógicas intrínsecas a las propias obras de forma principal.

La escultura, tradicionalmente, se fijaba en la masa, el volumen, la forma, la superficie... y en este sentido muchas obras siguen siendo, en este sentido, esencialmente esculturas.

¹¹⁵³ Moure, Gloria (2001): p. 111.

Otras, además, siguen atendiendo a los elementos intrínsecos, pero no de la escultura, sino de la pintura o del dibujo. El peso recae en primer lugar sobre el “cuerpo” de la escultura (o el trazo del artista). Puede ser autorreferencial aunque, con frecuencia, al ubicarse en espacios exteriores, suelen establecerse diálogos con el lugar, pero de distinto tipo y grado, y que pueden haber estado presentes en el proceso creativo o que, por el contrario, surjan principalmente con posterioridad, por la necesaria relación que se establece entre el lugar y una obra que, dejada allí caer, respondería al denominado *plop art*.¹¹⁵⁴

John Beardsley identifica las que para él son las diferencias entre *land art* y *sited sculptures*:

*Land art, to review, is in large measure about the landscape itself – its scale, its topography, and its human and natural history. It is frequently made from the materials at hand. It reveals the changing characteristics that a work assumes in different conditions [...] While any outdoor work will change appearance under different conditions, sited sculptures are less exclusively about the landscape itself. They are also about mass, form, volume, surface: that is, some of the traditional concerns of sculpture. Alternatively, they are manifestations of the organization of space, both internal and external: that is, architecture. They are still made with a great sensitivity to the surroundings – and often, this is the landscape- but have an internal coherence than land art does not. With sited sculptures, there is often an explicit boundary between the work and the environment. Rather than being forms that have emerged from the landscape, they often have the look of objects that have been set down within it.*¹¹⁵⁵

Las preocupaciones tradicionales de la escultura y la interna coherencia de objetos depositados en el lugar son cuestiones clave en la lógica intrínseca. Unos planteamientos que Beardsley identifica con las *sited sculptures*, un forma de trabajar que ya reconoce dentro de las propias obras asignadas al *land art* poniendo como ejemplo *Sun Tunnels* de Nancy Holt, una obra de la que dice: “*are industrial forms introduced into de landscape, displaying far more of an interest in Surface and in positive form tan the earlier Double Negative, which was composed of empty space*”.¹¹⁵⁶

En el ámbito internacional encontramos el predominio de estas lógicas en Nancy Holt (aunque tiene presente los procesos naturales que rodean a la obra), las obras tardías de

¹¹⁵⁴ Fernández Quesada, Blanca (2005): p. 21.

¹¹⁵⁵ Beardsley, J. (1998): pp. 103 y 104.

¹¹⁵⁶ Beardsley, J. (1998): p. 104.

Oppenheim, las zanjas de Michael Heizer e, incluso a veces, en las de Goldsworthy o Nils-Udo. Este último se mueve, en realidad, entre las tres lógicas, mientras que el primero utiliza tanto estas dos como las naturales. Se puede decir que la lógica intrínseca a las obras estaba ya presente entre las primeras creaciones en espacios no urbanizados y, como podrá verse, las preocupaciones por cuestiones tradicionales de la escultura continuarán cobrando una presencia destacada. Dentro del presente caso de estudio, de hecho, la lógica intrínseca se va a convertir en la clara dominante.



Nils-Udo
Radeau d'Automne, 2012



Nancy Holt
Sun Tunnels, 1973-1976
Great Basin Desert, Utah (USA)

4.3.Lógica urbanizadora

Se comenzará retomando un fragmento del texto de Beardsley anteriormente citado en relación a las *sited sculptures*: “*Alternatively, they are manifestations of the organization of space, both internal and external: that is, architecture*”.¹¹⁵⁷ Beardsley está aludiendo aquí, al diferenciar entre *sited sculptures* y *land art*, al componente arquitectónico de la primeras, pero éstas ya se puede detectar en los años setenta entre las obras del *land art* como las obras de Nancy Holt o Richard Fleischner.¹¹⁵⁸ Para Beardsley, sin embargo, la línea arquitectónica que separa a estas dos formas de hacer es bien nítida: “*The aspect of sited sculpture easiest to separate from land art is that which is most specifically architectural*”.¹¹⁵⁹ Para ilustrar esta condición arquitectónica se refiere, por ejemplo, a la obra de artistas como Siah Armajani o Alice Aycock, dos casos en los que efectivamente, el enfoque arquitectónico vertebraba las obras, como se podrá ver en el caso de *Mesa Picnic para Huesca* de Armajani en el Valle de Pineta (Huesca). En cualquier caso, como se ponía de manifiesto al inicio de este capítulo, la lógica urbanizadora-arquitectónica puede rastrearse sin dificultades ya en las obras del *land art* de finales de los sesenta. Esta lógica

¹¹⁵⁷ Beardsley, J. (1998): pp. 103 y 104.

¹¹⁵⁸ Beardsley, J. (1998): pp. 103-111.

¹¹⁵⁹ Beardsley, J. (1998): p. 111.

es la de la ordenación espacial o la construcción de espacios, reales o simbólicos, para ser ocupados, “habitados”, transitados. Es la construcción de evocaciones del espacio arquitectónico o urbano.

Con ellas se produce una ordenación del espacio no urbano, una apertura en el mismo, una actuación en/sobre el mismo que se hace evidente por encima de cualquier otra lógica, ya sea para resaltar un espacio natural y cargarlo de significados culturales, para *proteger* a un ecosistema que se reconoce como agredido, para crear un espacio habitable para el ser humano o para generar espacio para pensar... o dejar de pensar, entre otros. La tierra es inhabitable, nos dice Félix Duque, por ello se hace necesario abrir espacios.¹¹⁶⁰ Este grupo de obras muestra esas aperturas físicas en el espacio por las cuales se introducen los discursos sobre al mismo. Se insertan en el entorno lecturas traídas de la *polis* para interpretarlo y actuar sobre el mismo a partir de las mismas. Se producen procesos de ordenación, de regulación, de ampliación... Urbanizar se entiende aquí, no como lo urbano, sino como lo que tiende a poner orden y disciplinar el espacio y los movimientos en el mismo, porque lo urbano *no tiene forma*, es lo *practicado* frente a lo *planificado*.¹¹⁶¹ Bien es cierto que las propuestas son muy variadas, y que para Duque el *land art*, donde nosotros por primera vez identificamos esta lógica, nada tiene que ver con lo arquitectónico en tanto que presenta, como ya se ha señalado, la tierra tosca y retráctil.¹¹⁶² Sin embargo, en el ejercicio de mostrar a la tierra como lo inhabitable, hay artistas para nosotros que intervienen desde la lógica urbanizadora-arquitectónica. Duque explica que, así como la tierra es inhabitable y se hace necesario abrir espacio, en el caso del *land art* el espacio es succionado, se dejan de crear lugares habitables para el ser humano, liberando así a la tierra de la posibilidad de ser poseída por otros y evidenciando que, de por sí, sin colaboración, sin interactuar con la misma, no es posible que el ser humano la habite.¹¹⁶³ ¿Y qué es la negación del uso de la tierra sino un acto político? Al tiempo que abren la tierra para que esta *se exprese*, intervienen sobre y en la misma con lógicas urbanizadoras a través de las cuales la huella humana se impone.

Por un lado están los procesos de despojo, desprendimiento, el trabajo con las materias e incluso el hundimiento de la arquitectura, pero por otro lado está la nueva articulación

¹¹⁶⁰ Duque, Félix (2001): pp. 140-146.

¹¹⁶¹ Esta distinción, desde un enfoque sociológico, es planteada por: Delgado, Manuel (2008): *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama (1ª ed. 1999), pp. 181 y 182.

¹¹⁶² Duque, Félix (2001): pp. 140-146.

¹¹⁶³ Duque, Félix (2001): pp. 140-146.

escultura-arquitectura, en un proceso urbanizador, ya sea desde una óptica de lo inservible o desde lo necesario-utilitario para la comunidad como el simple interés de ordenar el territorio, vinculado a un impulso constante y muy antiguo. Careri señala cómo el *land art* reconquistó para la escultura el terreno de la arquitectura, tanto en un sentido disciplinar como físico, transformando el territorio y modelando sus signos y materiales.¹¹⁶⁴

Así ocurre, por ejemplo, en *Observatory* (1971) de Robert Morris,¹¹⁶⁵ *Sod Maze* (1974) de Richard Fleischner o *Complex City* (1972-76) de Michael Heizer,¹¹⁶⁶ pero también en las marcas sobre el territorio de Denis Oppenheim como *Relocated Burial Ground* (1978) o *Cancelled Crop* (1969) o en *Grand Rapid Projects* (1974) de Robert Morris, así como en *Running Fence* (1972-1976) de Christo y Jeanne-Claude. Y también, las caminatas (que no el errabundeo) de Richard Long son expresiones, en parte, de esta lógica, en tanto que hay itinerarios y marcas sobre el mapa de un recorrido sobre el territorio, pero también, porque el andar, como dice Careri, está vinculado a la arquitectura: primero se caminaba por necesidad y posteriormente como acción simbólica que permitía habitar el mundo: se resignificaban los espacios recorridos creando un orden sobre el que se desarrolló la colocación arquitectónica de objetos sobre el lugar.¹¹⁶⁷ Y muchos artistas han seguido participando de la lógica de lo urbanizador arquitectónico, como puede verse en *Perimeters/Pavilions/Decoys* (1977-78) de Mary Miss, *A Simple Network of Underground Tunnels* (1975) de Alice Aycock, *NOAA Bridges* (1983) de Siah Armajani, *Ranch* (1983) de Allan Wood hasta casos como el de *Devil's Lake Wasterwater Treatment* (1990) de Viet Ngo.

Sobre la disolución, acercamiento o convivencia entre arte y arquitectura son varios los textos escritos. En *Artscapes...* Luca Galofaro propone un estudio en el que éstas sean investigadas en su relación, no en su oposición, ya que el límite ente ambas, considera, cada vez se diluye más: “Mediante sus intervenciones en el territorio contemporáneo, el Arte y la Arquitectura intercambian sus papeles en un juego de reenvíos constantes”.¹¹⁶⁸

¹¹⁶⁴ Careri, Francesco (2013): p. 112.

¹¹⁶⁵ Para Maderuelo esta obra sería la que inaugura las esculturas que se apropian de la arquitectura en las siguientes décadas. En: Maderuelo, Javier (2008a): p. 359.

¹¹⁶⁶ Sobre la fuerte presencia de la ciudad abandonada en esta obra se puede leer en: Tiberghien, Gilles A. (2001): pp. 132 y 133.

¹¹⁶⁷ Careri, Francesco (2013): pp. 15-19.

¹¹⁶⁸ Galofaro, Luca (2007): *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo. Art as an approach to contemporary landscape*, Barcelona, Gustavo Gili (1º ed. 2003), p. 31.

Sin lugar a dudas un libro fundamental sobre las relaciones entre el arte y la arquitectura es *La idea de espacio en la arquitectura y arte contemporáneos* de Javier Maderuelo.¹¹⁶⁹ En él habla de cómo a finales de los sesenta las esculturas empezaron a recuperar la escala monumental, recobrando e incluso desbordando las grandes escalas y adquiriendo las cualidades arquitectónicas de “presencia” y estructura y el dominio del espacio.¹¹⁷⁰

Pero no solamente por la escala y las dimensiones se establecen estas inevitables comparaciones. La morfología de muchas de estas obras, el volumen que encierran, los propios procedimientos constructivos, el empleo de materiales y hasta el carácter funcional de algunas esculturas, plantean la evidencia de que el arte de la escultura ha dado un salto cualitativo hacia el dominio de un espacio hasta entonces sólo utilizado por la arquitectura.¹¹⁷¹

Incluso en un momento determinado Maderuelo compara el *land art* con las escalas del urbanismo y de la geografía, y no sólo por sus dimensiones, “sino por el propio sentido de división y acotación del espacio que la obra ejerce”.¹¹⁷²

Pero, como ya se ha visto, esta relación no es exclusiva del *land art*, ya que los escultores a lo largo de las últimas décadas han encontrado un referente en la arquitectura realizando obras que evocan el quehacer del arquitecto, tanto de edificaciones como de espacios, y sus construcciones, llegando incluso hasta confundirse las disciplinas escultórica y arquitectónica. El término *art arch* es empleado por Maderuelo para referirse a aquellas obras en las que arte y arquitectura han terminado por fusionarse, y señala su punto de arranque a mediados de los setenta con Mary Miss y Alice Aycock.¹¹⁷³ Y entre las referencias arquitectónicas que se activan en estas obras se encuentran, por ejemplo, las cabañas, los laberintos o las ruinas.¹¹⁷⁴ Finalmente la relación entre la arquitectura y el arte se diluye hasta el punto de que se construye una poética común, con escultores como Pier Kirkeby y unas obras que encajan mejor, incluso, en el ámbito de la arquitectura.¹¹⁷⁵

¹¹⁶⁹ Maderuelo, Javier (2008a).

¹¹⁷⁰ Estas ideas se encuentran en el capítulo “Metamorfosis de la escultura” de su libro: Maderuelo, Javier (2008): pp. 83-109.

¹¹⁷¹ Maderuelo, Javier (2008a): p. 92.

¹¹⁷² Maderuelo, Javier (2008a): p. 91.

¹¹⁷³ Maderuelo, Javier (2008a): p. 359.

¹¹⁷⁴ Sobre todo ello habla Maderuelo en el capítulo “Mitos y metáforas de la arquitectura” de su libro Maderuelo, Javier (2008a): pp. 357-384.

¹¹⁷⁵ Maderuelo, Javier (2008a): pp. 393-396. Maderuelo dedica el capítulo “Construir la deconstrucción” a esta relación llevada a su máxima expresión. En: Maderuelo, Javier (2008a): pp. 385-411.



Michael Heizer
Complex City, 1972-76
Garden Valley, Nevada (USA)



Denis Oppenheim como
Relocated Burial Ground,
1978
El Mirage Dry Lake,
California (USA)



Alice Aycock
*Wooded Shacks on Stilts With
Platform*, 1976
University of Hartford, West
Hartford, Conéctica (USA)

En los casos de estudio de los que se ocupa esta investigación hay muy poco de desorden y despojo¹¹⁷⁶ y mucho de ordenación y delimitación espacial, así como muchas alusiones arquitectónicas, reconstrucción o simulación de espacios arquitectónicos... Mientras que las propuestas de los sesenta arriesgaban alejándose de lo escultórico en sentido tradicional y tendiendo hacia el suelo, hoy el riesgo es más tímido. La construcción o la señalización de emplazamientos se produjo para algunos, como Krauss, como una progresiva transformación de la escultura desde el siglo XIX, mientras que otros como Beardsley miran, entre otros, hacia un pasado más lejano: pirámides, líneas de Nazca, construcciones de la cultura precolombina...¹¹⁷⁷ Realmente hacer una lectura en este segundo sentido implica, no que mirasen a la historia de la escultura, sino a la arquitectura y a la construcción de paisajes. En el primero, parece que se trata de una experimentación en la que se tensa la disciplina, se desparrama, se deslocaliza para enraizarse, aumenta en dimensiones buscando una relación de escala con el lugar, atiende a los elementos físicos del lugar, aprovecha las sensaciones y experiencias que allí se pueden experimentar. Sin embargo, parte de esta experimentación se repliega en nuestros casos de estudio. Con frecuencia se dibuja sobre el suelo sin cuestionar los límites físicos o mentales del mismo, mientras que la evocación, incluso hibridación con lo arquitectónico sí que ha cobrado cierto protagonismo.

¹¹⁷⁶ Sinaga dedica un texto a cómo el arte va ahogando a la arquitectura, introduciendo el desorden, el despojo, el desprendimiento, la negatividad, lo inhabitable... En: Sinaga, Fernando (1999): "Sobre el desorden", *Cimal. Arte internacional*, 51, 2ª etapa, pp. 45-48.

¹¹⁷⁷ Beardsley, John (1977): pp. 13-19.

4.4.Lógica “natural”

En este caso la obra no gira en torno a sí misma ni en torno a comportamientos urbanizadores (reguladores o arquitectónicos), sino que su funcionamiento principal pivota en torno a la *presentación* de lo “natural”: una obra que se ordena según las lógicas internas de sus componentes, un espacio en el que lo natural tiene el protagonismo casi absoluto, en el que *lo otro*, que no es otro sino un extremo de *lo mismo*, acontece, tiene lugar.

Es el repliegue de la intervención humana *en favor del* lugar o sus elementos, la lógica del lugar y/o sus elementos. Consiste en el protagonismo de los materiales originarios y sus lógicas internas, de los procesos naturales o del lugar específico. En cualquier caso, siempre hay una intervención por parte del artista, algo que pone en evidencia la relación entre el saber hacer y el dejarse hacer por la tierra, siendo esta última resistencia, pero no de manera aislada, sino que reluce en la obra técnica o artística.¹¹⁷⁸ Pero en estas colaboraciones lo natural “domina” a la creación, aunque no por ello ésta quede escondida. Más que nunca, el arte “«desoculta» tierra”, como diría Félix Duque en relación al *land art* americano,¹¹⁷⁹ aunque no siempre se trate de evidenciar las tensiones entre el ser humano y el entorno, sino que, en ocasiones, se pretenda suavizarlas.

La obra no representa -ni la historia pública del lugar ni la privada del mundo interior del artista-, sino que *presenta*. Presenta lo que *hay*, lo que sucede, aquello que cambia, que se transforma, aquello que pone de manifiesto el tiempo, la fuerza, la fragilidad, la imposibilidad, la volatilidad, la tensión... Y aunque *presentar* ya lo hacían con el *minimal* en su apuesta por un arte realmente público, en el sentido de que su significado no estuviera propiamente en la pieza, sino que se construyera culturalmente por quienes la observaban,¹¹⁸⁰ presentaban, decíamos, obras a base de materiales de origen y trabajados industrialmente y los exponían en serie. Realmente, una poesía de la producción en cadena. Pero *presentar*, en nuestro caso, no tiene que ver con una reflexión en torno a la obra, sus significados y nuestra relación con todo ello, porque esta lógica es intrínseca a las esculturas, a su forma de plantearse, pensarse, presentarse. Nuestra reflexión en torno a la posibilidad de que el arte *presente* tiene que ver no con el propio arte, sino con esa apuesta por una parte de los artistas por salir fuera del universo humano para entrar en

¹¹⁷⁸ Duque, Félix (2001): p. 53.

¹¹⁷⁹ Duque, Félix (2001): p. 58.

¹¹⁸⁰ Krauss, Rosalind E. (2002b): pp. 240 y ss.

otro, no menos humano, de lo *natural*. Cuando las obras se enmarcan dentro de proyectos vinculados al entorno y lo presentan como uno de los protagonistas, nos preguntamos entonces qué obras *dejan hablar* – dicho esto sin ningún tono místico- a dicho entorno.

De hecho, en ese vaciamiento interno de significados y relaciones, en esa búsqueda de un nuevo relato en el exterior, vemos que los artistas buscan que sus obras reflejen no una historia o su historia, sino las tensiones de sus construcciones, las cualidades de los materiales. Estamos en un contexto distinto, pero ya estaba en pleno auge con Richard Serra o Carl André la investigación, en la obra, de los materiales. Frente a la lógica de lo intemporal aparece *Dispositivo de una tonelada (Castillo de naipes)* de 1969 que “sustituye el cubo como “idea” –determinada *a priori*- por un cubo que existe, que se crea a sí mismo en el tiempo, totalmente dependiente de las tensiones reales que se producen en su superficie”.¹¹⁸¹ Serra se centra aquí en cómo se construye la obra, cómo se sostiene, sin el milagro del genio, sin el interior romántico, la obra es pura exterioridad y aunque en definitiva tiene que ver con una reflexión en torno al arte y la cultura, en ella aparece la necesidad de explorar y presentar las cualidades de los materiales. Por entonces los industriales, pero no mucho después aparecerían aquellos preocupados por poéticamente descubrir las cualidades de lo *otro*, lo que no es *técnica*, tampoco ser humano, pero que sin ellos tampoco se explica: *la naturaleza*.¹¹⁸²

Entre el *minimal* y el *land art*, que es donde sitúa Félix Duque *Landscape of Time* (1975) de Isamu Noguchi, se refleja también ya la tensión de dos lógicas en una misma obra pues, como dice Duque, se trata de una suerte de menhires en el corazón de Seattle presentando allí, en el centro de la civilización, la *tierra*, su fuerza, su resistencia.¹¹⁸³

Dentro de las lógicas naturales destacan, por ejemplo, las caminatas de Hamish Fulton y Richard Long en tanto que experiencias de lo *real*, pues el protagonista es en ellas la experiencia vivida. Ruiz de Samaniego señala, en un artículo sobre el pensamiento nómada y corporal de Nietzsche, que éste tiene ecos claros en las acciones de estos dos artistas. Caminar es aquí interpretado como una aventura política, pues “no es, desde luego, una escapada o una dejación de responsabilidades, ni siquiera una evasión en lo imaginario, sino al contrario: se trata de huir para *producir lo real*, para intensificar la

¹¹⁸¹ Krauss, Rosalind E. (2002b): pp. 261 y 262.

¹¹⁸² De nuevo nos referimos aquí a la tesis de Félix Duque: hombre, técnica y naturaleza se engendran todas a la vez en el encuentro, no existe una sin las otras dos, no hay una anterior a las demás. En: Duque, Félix (1986). En todo el libro, pero concretamente en las pp. 39 y 40.

¹¹⁸³ Duque, Félix (2001): p. 152.

experiencia de la vida y la realidad”.¹¹⁸⁴ También aparece en *Grass Grows* (1969) o *Fog, Flooding, Erosion* (1969) de Hans Haacke, así como en las series “Silueta” de Mendieta, conviviendo con la intrínseca. El protagonismo de la lógica “natural” aparece también con frecuencia en la obra de Eva Hesse, así como en el arte *poverta*, por ejemplo, de Penone.

Así pues, ¡retorno a la naturaleza! Eso significa: añadir al contrato exclusivamente social el establecimiento de un contrato natural de simbiosis y de reciprocidad, en el que nuestra relación con las cosas abandonaría dominio y posesión por la escucha admirativa, la reciprocidad, la contemplación y el respeto, en el que el conocimiento ya no supondría la propiedad, ni la acción el dominio, ni éstas sus resultados o condiciones estercolares. Contrato de armisticio en la guerra objetiva, contrato de simbiosis: el simbiote admite el derecho del anfitrión, mientras que el parásito –nuestro estatuto actual- condena a muerte a aquel que saquea y que habita sin tomar conciencia de que en un plazo determinado él mismo se condena a desaparecer.¹¹⁸⁵

Entre nuestros casos de estudio la mayoría de las propuestas artísticas no se centran en las características de los elementos naturales, sus cualidades, sus capacidades, etc. La presencia o predominio de lógicas naturales en las obras son, como veremos, realmente reducidas.



Hamish Fulton
Rock Path, 1986
Suiza



Hans Haacke
Grass Grows, 1969
Ithaka, New York (USA)



Eva Hesse
Contingent, 1969
National Gallery
of Australia (Australia)

¹¹⁸⁴ Ruíz de Samaniego, Alberto (2007): “Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y arte...* p. 67.

¹¹⁸⁵ Serres, Michel (1991): *El contrato natural*, Valencia, Pre-Textos (1ª ed. francés 1990), p. 69.

4.5.Las lógicas de las obras en el contexto español de las iniciativas de arte en el campo

Podría decirse que, mayoritariamente, las obras que esta investigación abarca se distancian de esa fase más experimental, y se ha tendido hacia la lógica escultórica “tradicional”. Aun así siguen estando presentes tanto el paisaje como la arquitectura. Sin embargo, la lógica urbanizadora es evidente en muchas de las obras, mientras que el paisaje se ha convertido en marca para la venta de un producto que se hace llamar *site specific* y que como señala Kwon muchas veces poco tiene de ello.

Cuando las propuestas arriesgadas de los sesenta se han canalizado a través de estas convocatorias, el papel del paisaje tiende a modificarse, lo arquitectónico aparece con distinta intensidad y, ante todo, domina lo escultórico en el sentido más tradicional. En ocasiones, en medio de todo ello, acontece la poética del lugar, los materiales, los sonidos, los olores y la luz, la descomposición y el crecimiento.

4.5.1. Siete obras para Huesca: 1994 – 2009. El proyecto *Arte y Naturaleza* irrumpe en España

En el proyecto *Arte y Naturaleza* promovido por la Diputación de Huesca se contrató el trabajo de siete artistas de renombre internacional, siete obras que contaban con la posibilidad de un presupuesto nada desdeñable¹¹⁸⁶ y que, a excepción de la propuesta de Richard Long, se han planteado como obras permanentes y de una evidente y potente presencia física. La presencia de la lógica urbanizadora está latente en más de la mitad de las obras, combinada o no con la intrínseca, también con bastante presencia.

El primero de los artistas invitados fue Richard Long.¹¹⁸⁷ En 1994 tuvo lugar *A circle in Huesca* y, un año más tarde, una exposición en la sala de exposiciones de la Diputación

¹¹⁸⁶ Sobre los presupuestos que se manejaban Teresa Luesma, coordinadora del proyecto, señala en la entrevista que le ha sido realizada: “Durante unos años pudimos trabajar con bastante dignidad económicamente hablando, pero mirando mucho los gastos, mirando mucho...y con cuidado”. Remarca, a la vez, que hay proyectos en España de mayores y menores presupuestos, dependiendo de aspectos como podría ser su carácter público o privado. Además, con respecto al caso oscense, comenta cómo los artistas trabajaban sin límites presupuestarios iniciales y, posteriormente, economía y proyecto artístico tenían que encontrar el equilibrio y ajustar el proyecto a los recursos monetarios disponibles. En: Entrevista a Teresa Luesma...

¹¹⁸⁷ Sobre la selección de los artistas nos dice Teresa Luesma, técnica de cultura de la DPH: “Al inicio, que aún no estaba Maderuelo, a Long le invitamos desde la Diputación [...] Empezamos así y, por ejemplo, Rückriem tenía un proyecto que quería desarrollar y se acercó hasta aquí porque supo lo que Long estaba

Provincial de Huesca bajo el mismo título y comisariada por Gloria Moure, algo que se repetirá con los distintos artistas que han participado en este proyecto, es decir, que existirá siempre un eco, una relación exterior-interior, un registro – a veces en forma de obra –que hará que cada pieza del proyecto mantenga un vínculo físico con la institución.¹¹⁸⁸

La obra de Richard Long se sitúa en los orígenes del *land art*, pues en la temprana fecha de 1967 el artista realizaba a *Line made by walking*, obra que ya presenta las dos formas de hacer tan características de Long: el caminar – que anuncia ya el recorrido como obra en sí – y las formas geométricas simples dibujadas a partir del lugar y con el cuerpo – o partir de la fuerza del cuerpo – del artista. Como dice Careri, esta obra es la presencia de una ausencia: la ausencia de acción, de cuerpo, de objeto; una obra situada entre la escultura, la performance y la arquitectura del paisaje.¹¹⁸⁹ Estas ausencias se han convertido en la materia de su obra, una obra que contiene en sí misma las lógicas intrínsecas a la escultura, las urbanizadoras y las naturales. Como en *A circle in Huesca*, en muchas de sus creaciones aparecen formas geométricas simples creadas en algún punto del camino transitado por el artista. Palos, piedras u otros materiales que no son intervenidos, sino que son reorganizados. Creación de signos, de hitos en un camino que es físico y mental; un transitar que crea una experiencia íntima, un contacto directo, sin interferencias, con el mundo y con uno mismo. Y, además, una ruta sobre el mapa, un dibujo en el territorio, una calzada de huellas que se borran y de hitos que también desaparecerán. Camino que se transita, cuerpo que experimenta, piedras que señalizan un punto, humano, en el recorrido.

haciendo. Y luego ya sí que trabajamos con Maderuelo: él redactó un proyecto global como te he citado antes y trabajábamos de la mano. En total iban a ser 10 obras, no más”. En: Entrevista a Teresa Luesma...

¹¹⁸⁸ A la exposición señalada de Richard Long le siguieron: una exposición monográfica sobre el trabajo dentro del Proyecto de Ulrich Rückriem en 1997 en Amsterdam; otra comisariada por María Dolores Jiménez-Blanco en el Palacio de Cristal de Madrid (coproducida por el Museo de Arte Reina Sofía y la DPH) en 1999 en torno a la obra realizada por Siah Armajani que viajaría en el año 2000 hasta Huesca y también hasta la Fundación César Manrique de Lanzarote; también en torno a la intervención de David Nash se realizó una exposición en torno al tema Vessel en la DPH; Alberto Carneiro tuvo su exposición en el ya inaugurado CDAN en el año 2006, al igual que ocurriría con Per Kirkeby tres años más tarde. En: Luesma, Teresa (2010): pp. 103 y 106. Para los dos últimos artistas la información se ha consultado en sus respectivas carpetas en el INDOC del CDAN: *Carneiro, Alberto. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN]; *Kirkeby, Per. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

¹¹⁸⁹ Careri, Francesco (2013): pp. 115 y 122.



Richard Long
*A Line made by
walking*, 1967
Inglaterra

Como dice Careri, caminar no es antiarquitectónico, sino todo lo contrario, pues el acto de andar contiene en su seno el menhir, la escultura, la arquitectura y el paisaje. En el paleolítico la única arquitectura es el recorrido, pero culturalmente el significado del espacio se va transformando, se sacraliza al tiempo que se organiza. En el neolítico aparece el menhir; en el camino se desarrolla la arquitectura de los objetos colocados en él.¹¹⁹⁰ En el *land art* se revisitaron los orígenes del paisajismo en esa aproximación entre el arte y la arquitectura que convertía el objeto escultórico en construcción del territorio, y también en el *land art* se participó de la construcción del caminar como un acto estético puro, recorrido transitado por la tríada dadaísmo-surrealismo, Internacional Letrista-Situacionismo y minimalismo- *land art*.¹¹⁹¹ Richard Long participa de todo ello.

En el deambular emerge la *experiencia de lo real* que entronca con el pensamiento nómada y corporal de Nietzsche. El cuerpo se convierte en el lugar de encuentro del interior y el exterior,¹¹⁹² se torna poroso y permite que el mundo acontezca y, en su acontecer, es experimentado. Long no es presa de la pereza, sino de “pereza activa” como forma de libertad y de la negación a finalismos que no existen, una entrega al devenir de la que habla Gloria Moure¹¹⁹³ que tendría que ver con esa aventura política que es el caminar en Nietzsche y que Ruíz de Samaniego identifica con el huir de las “reglas de la máquina burocrática de los poderes y de los códigos de dominación, identificación y de inscripción”. Y prosigue: “(...) no es, desde luego, una escapada o una dejación de responsabilidades, ni siquiera una evasión en lo imaginario, sino al contrario: se trata de huir para *producir lo real*, para intensificar la experiencia de la vida y la realidad”.¹¹⁹⁴ Ahora bien, al filósofo se le asocia con el poder demoníaco del movimiento en contraposición a lo divino vinculado a lo estático, sin embargo, como se hace evidente en la obra de Long, el movimiento va acompañado de pausas que cargan las tintas de la sacralización: pausa en el camino con homenajes a lo natural y que dan fe de su presencia

¹¹⁹⁰ Careri, Francesco (2013): p. 19 y ss.

¹¹⁹¹ Careri, Francesco (2013): p. 16.

¹¹⁹² Ruíz de Samaniego, Alberto (2007): pp. 53 y 54.

¹¹⁹³ Moure, Gloria (1998): *Richard Long. Spanish Stones*, Barcelona, Ediciones Poligrafía, pp. 26 y 27.

¹¹⁹⁴ Ruíz de Samaniego, Alberto (2007): pp. 66 y 67.

humana; congelación fotográfica que retrata la grandeza del lugar, un momento del recorrido, una perspectiva escogida; incluso en ocasiones en el trato estático que le da a culturas lejanas, prehistóricas y que provoca la crítica de Yates McKee por ignorar, desde una óptica idealista, las historias de violencia inscritas en el territorio.¹¹⁹⁵ Mientras que este mismo autor vincula la actitud del artista a un neo-romanticismo que busca la reconexión con la naturaleza y alude a un pasado en el que supuestamente esta no resultaba marcada,¹¹⁹⁶ Guatas enlaza su caminar con el gusto por viajar de los románticos enfatizando la soledad y la contemplación¹¹⁹⁷ o Moure habla de un sesgo romántico en la religiosidad, individualismo, la inocencia, la entrega a la naturaleza;¹¹⁹⁸ otros, como Maderuelo, aunque lo vinculen a la tradición del caminante romántico, lo definen mejor en relación al pintoresquismo¹¹⁹⁹ y otros, como Wallis, lo distancian del romanticismo de Thoreau que enfrenta naturaleza y artificio para entender el caminar como algo auténtico.¹²⁰⁰ Existe una sacralidad que, como se ha señalado, resulta evidente en su obra y, desde luego, no parece que su viaje entre en relación con cuestiones de la historia del lugar, pero sí que hay un posicionamiento político, de vida, en su forma de relacionarse con el mundo. Y no nos referimos tanto a la señalada cuestión de lo efímero, la caricia, la no agresividad en su propuesta, sino en que esta tenga que ver con el cuerpo y la experiencia de lo que le rodea. Long quiere tocar el mundo, quiere sentirlo y sentirse a sí mismo; viaje físico y mental, paseos que son también “esculturas mentales” como dice Castro Flórez,¹²⁰¹ con horizontes físicos y mentales.¹²⁰²

Cuando camino, todo se vuelve sencillo. Es un tipo de felicidad estúpidamente simple, pero mi obra se basa en la dimensión humana y es lo que hace mi propio cuerpo al levantar piedras, caminar largas distancias o experimentar con el barro. Refleja mi capacidad física, mi energía y el rastro de mi cuerpo. Para medir el mundo primero tengo que medir mi cuerpo.¹²⁰³

¹¹⁹⁵ McKee, Yates (2010): “Land Art in Parallax: Media, Violence, Political Ecology”, en Baum, Kelly, *Nobody's Property Art...* p. 51.

¹¹⁹⁶ McKee, Yates (2010): p. 51.

¹¹⁹⁷ García Guatas, Manuel (1997): “Paisaje, tradición y memoria”, en Maderuelo, Javier (dir.), *El Paisaje. Actas, Huesca, 1996, Huesca, Diputación de Huesca*, p. 78.

¹¹⁹⁸ Moure, Gloria (1998): p. 27.

¹¹⁹⁹ Maderuelo, Javier (1996c): pp. 38 y 39.

¹²⁰⁰ Wallis, Brian (1998): “Survey”, en Kastner, Jeffrey (ed.), *Land and environmental art...* p. 35. Mientras que otros lo entienden como referente en esa salida e inmersión en el entorno: Castro Flórez, Fernando (2008): “El arte (de perderse) en un bosque”, en Maderuelo, Javier (coord.) *Paisaje y territorio...* p. 98.

¹²⁰¹ Castro Flórez, Fernando (1999): p. 22.

¹²⁰² Tiberghien, Gilles A. (2001): p. 140.

¹²⁰³ Primo, Carlos (2016): “Richard Long. El último artista romántico”, *El País*, s.p. En: http://elpais.com/elpais/2016/03/18/icon/1458294092_537417.html, 12 de julio de 2016.

En su obra se hace evidente la importancia del tocar mundo, de lo corporal. Y no solo de tocar, sino de medir y de medirse. Está presente el cuerpo, el espacio y el tiempo, así como la relación entre los tres.

Junto con la lógica natural, en tanto que experiencia íntima de lo que acontece, aparece aquella que planifica, ordena, mide y organiza el espacio y nuestros movimientos en éste. Se ha podido ver cómo emerge su experiencia del lugar como experiencia estética, el lugar resonando en él, en su cuerpo que avanza y que siente. Sin embargo, tras experimentar el mundo, el ser humano se expresa en el mismo, introduce el signo, culturaliza el espacio. Sus intervenciones, de manera aislada, muestran los materiales sin ser intervenidos: embrutecidos, toscos, pesados, ligeros... El gesto humano se traduce en su ordenamiento, en esas formas geométricas simples que crean una forma escultórica, un signo, un hito. Pero al mismo tiempo el hito no es un gesto aislado, sino que es una marca en y del recorrido, de la experiencia, de lo humano. Nos recuerda que él ha transitado, ha experimentado pero, en su contacto con *lo real* no se ha perdido, sino que ha mantenido el contacto con el orden de las cosas, el orden del mundo, y la línea de su ruta (si la hubiera). Son marcas de caminos que, aunque no formen necesariamente figuras reticulares ni muestren cierto orden, dan fe de formas de organizar el territorio, marcarlo y crear líneas de fuga que conectan, entre experiencia y experiencia, espacios del habitar. En la obra oscense y, en general en sus recorridos en Europa, sus itinerarios están claramente dibujados de antemano, a diferencia de otras ocasiones en las que errabundea sobre un espacio sin cartografiar,¹²⁰⁴ como ocurre por ejemplo en el Sahara.¹²⁰⁵ En sentido general el acto de caminar dio lugar a la primera mapación y a la asignación de valores simbólicos y estéticos del territorio que derivaron en la arquitectura del paisaje.¹²⁰⁶ En los mapas de Long se pueden ver dibujados los trazados geométricos que recorre o los caminos que ha elegido para transitar, en ellos se plasma su propuesta estética y su intención conceptual: señala recorridos, tiempos y lugares.¹²⁰⁷ El mapa, como la foto, la caminata o la intervención, su elección y presentación, ponen de manifiesto la presencia de la experiencia y del conocimiento, la entrega al acontecimiento y la medición, la presencia de lo cotidiano y lo grandioso. Como dice Gloria Moure, la obra de Long se

¹²⁰⁴ Careri distingue entre el errabundeo, sin objetivos definidos, y el posterior nomadismo, asociado a movimientos cíclicos con animales. En: Careri, Francesco (2013): pp. 38 y 39.

¹²⁰⁵ Moure, Gloria (1998): p. 30.

¹²⁰⁶ Careri, Francesco (2013): p. 24.

¹²⁰⁷ Maderuelo, Javier (2008a): pp. 294 y 295.

enmarca en un contexto de recuperación del paisaje como vida, interdependencia, dentro de un marco en el que se deja atrás el análisis interno, fragmentado de la realidad, para entenderla como un todo global.¹²⁰⁸ En esa totalidad aparece lo planificado y lo improvisado, la ruta y el acontecimiento, el no rastro y el monumento.

Sus intervenciones, como en *A circle in Huesca*, son una señal, una construcción de lugar, una marca en el recorrido que indica un centro o una dirección, y que, como dice Tiberghien, ejerce de receptor e impulsor de la mirada, hacia sí y hacia fuera de sí.¹²⁰⁹ Por otro lado, el material no es intervenido, se presenta como es encontrado, pero sus partes son ordenadas creando una señal que anuncia la apropiación cultural del territorio, un signo que nos recuerda al menhir en su calidad de primera construcción simbólica en el territorio.¹²¹⁰ Son señales o hitos que aluden a un momento y un lugar dentro del recorrido, que se enlazan así con la ruta, con la construcción del paisaje, pero que también son en sí mismos ejemplos de escultura – o dibujo –¹²¹¹ de formas geométricas simples. Aunque no se considere un caminante religioso¹²¹² existe en Long una actitud un tanto reverencial que en general la crítica suele mencionar, y que se hace manifiesta en el acto de caminar en soledad, en el leve impacto de su obra en el lugar... Moure escribe: “Pienso que hay mucho de reverencia religiosa en su inmersión solitaria en la naturaleza y mucho también de desdén, de crítica y de lúdico en la efectiva inocencia de sus contrapuntos geométricos”.¹²¹³ Sus intervenciones señalan la presencia de Long en el lugar, son huella de su paso y de su interacción con el espacio, del encuentro entre ambos:

Podría decirse que mi trabajo consiste en un equilibrio entre las formas de la naturaleza y el formalismo de las ideas abstractas de lo humano, como líneas y círculos. Es donde mis características humanas se encuentran con las fuerzas naturales y con las formas del mundo, y este es realmente el tema de mi trabajo.¹²¹⁴

¹²⁰⁸ Moure, Gloria (1998): pp. 11-17 y Moure, Gloria (1996): “El natural como bucle; a propósito de Richard Long”, en *Maderuelo, Javier (dir.), Huesca: arte y naturaleza...* pp. 114-119.

¹²⁰⁹ Tiberghien, Gilles A. (2007): “El arte en los límites del paisaje”, en *Maderuelo, Javier (dir.) (2007): Paisaje y arte...* p. 184.

¹²¹⁰ Careri, Francesco (2013): pp. 110-113.

¹²¹¹ Castro Flórez se plantea revisar muchas de las intervenciones del *land art* de la lógica del dibujo y no desde la idea de la expansión de la escultura. En: Castro Flórez, Fernando (1999): p. 20.

¹²¹² Moure, Gloria (1996): p. 116.

¹²¹³ Moure, Gloria (1998): p. 27.

¹²¹⁴ *Entrevista con Richard Cork en Richard Long. Walking in Circles, Hayward Gallery (1991): Londres, The South Bank Centre. En: Long, Richard. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN, s. p. [Archivo CDAN].*

Long celebra así el encuentro, pone en orden el mundo, un orden y un uso del mundo que es libre y variado, un orden que es al tiempo huella de su presencia, un hito, un monumento al cuerpo y al encuentro: “El *Land art* está más relacionado con las máquinas mientras que yo hago arte monumental, monumentos. Lo que realmente me interesa es dejar huellas”.¹²¹⁵

Existe en Richard Long, y así ocurre en *A Circle in Huesca*, una obra que duró cinco días de caminata entre Huesca y Francia, con una intervención en la falda de la Maladeta, así como fotos y dibujos,¹²¹⁶ el latido vivo de las primeras intervenciones en el territorio. Sus obras están atravesadas por todas las lógicas y guiadas por el eje central de la *experiencia real* en relación al cuerpo, el espacio, el tiempo. Una brecha experimental que se abrió a finales de los años sesenta y a la que Long no ha abandonado.

Rompiendo la línea temporal de intervención nos trasladamos hasta el año 2005. David Nash realizó *Three sun vessels in Huesca*, obra en la que introduce la temporalidad pero no por medio de tiempos o procesos naturales dejados acontecer, sino medidos, calculados, evidenciados. En Nash, de nuevo, existe un claro diálogo entre las lógicas de sus obras. Maderuelo habla de su forma de hacer como trabajo escultórico pero también de formas de intervenir que lo vincularían al *land art* como la poda, el injerto, la plantación, que introducen el tiempo, el proceso como obra de arte.¹²¹⁷ En el caso concreto que aquí nos ocupa su vínculo con el *land art* no pasa por este tipo de manipulación de los materiales sino por la relación creada con los fenómenos naturales, la mirada al cielo y el interés por el tiempo. En este sentido, como señala Javier Pantoja, la obra realizada en Berdún se podría poner en relación con *Observatory* de Robert Morris y *Sun Tunnels* de Nancy Holt,¹²¹⁸ de hecho, Fernando Castro la entiende como un observatorio en el que se añade la dimensión temporal contraponiendo el tiempo cronológico y el natural¹²¹⁹ o, quizás, estableciendo complicidad entre ambos.

¹²¹⁵ Tudelilla, Chus (1995): “Richard Long -Mi trabajo representa un compromiso físico-”, *El Periódico de Aragón*, 4 de julio de 1995, s.p. En: Long, Richard... s. p. [Archivo CDAN].

¹²¹⁶ Luesma, Teresa (2001): p. 124.

¹²¹⁷ Maderuelo, Javier (2008a): p. 290.

¹²¹⁸ Pantoja, Javier (2005): “Madera sagrada”, *LV2*, 27 de marzo de 2005, p. 5. En: Nash, David. *Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

¹²¹⁹ Castro, Fernando (2005): *David Nash. Vessels*, Huesca, Diputación de Huesca, p. 19. En: Nash, David... s. p. [Archivo CDAN]. También se recogen las palabras de Fernando Castro en: Rosas, Teresa (2005): “David Nash, el arte de lo natural”, *Diario del Alto Aragón*, 27 de febrero de 2005, p. 28. Nash, David... s. p. [Archivo CDAN].

No hay en su obra un rechazo a tocar, de hecho, ni en su obra ni en su vida hay presencia de la nostalgia por una naturaleza prístina o de ensueño.¹²²⁰ Lo que rodea al artista es *real*, y lo *real* se toca. Comentando su obra *Ash Dome* el artista señala:

*Ash Dome is very hands-on. It upsets quite a lot of people. When I began it in the 1970s, the environmental movement was just beginning, and I noticed that urban dwellers of the environmental sensibility tended to believe that nature gets along better without the human being, who is largely viewed as a parasite. The message is: "Don't touch!" If you live in a rural agricultural area, you see people touching the ground all the time. It's part of their livelihood, supporting the people in the urban areas. If somebody is touching nature on my behalf there is a dialogue in and with it. Part of the point about Ash Dome was: "Hands On!" It is a central irony that people love hedges but don't like people to slash and cut and bend. "Ooh! Poor trees!" Part of the point was that nature actually gets on very well when a human being is caring for it and lives with it.*¹²²¹

Y cuando toca, Nash no borra por completo aquello que interviene. Beardsley, comentando *Wooden Fish* y *Cracking Box*, habla en el artista de una sensibilidad hacia las formas sugeridas biomórficamente por la madera, reteniendo y explotando así su forma y espíritu inherentes,¹²²² pero al mismo tiempo tampoco disimula el ejercicio de la talla, árbol e intervención humana están igualmente presentes.¹²²³ En Huesca nos encontramos de forma declarada con tres troncos, pero principalmente con una escultura objetual, un gnomon, como señala Teresa Luesma,¹²²⁴ en la que la madera, el tronco, no se borra, pero tampoco se impone. A pesar de que algunos podrían inclinarse hacia una lectura chamánica, mística, de la obra, Nash se afana en desmentir esta posible lectura de la escultura y relación de la misma con el lugar y el tiempo: no se trata de una cuestión ritual, sino práctica, así como no se trata de una cuestión mística o de un ecologismo de la no contaminación, sino de tocar como la gente del campo, de interactuar y manipular.¹²²⁵ En *Three Vessels in Huesca* la cuestión práctica lleva al cálculo y medición precisa, pues la obra tiene para Nash, y para cualquiera que la visite, un sentido

¹²²⁰ Beardsley, J. (1998): pp. 46 y 47. Beardsley incluso señala la elección de un pueblo feo por parte de Nash como lugar para vivir.

¹²²¹ Grande, John (2001): "Real Living Art: A conversation with David Nash", *Sculpture, A Publication of the International Sculpture Center*, Vol. 20, 10, diciembre de 2001, s.p. En: *Nash, David...* s. p. [Archivo CDAN].

¹²²² Beardsley, J. (1998): p. 50.

¹²²³ Grande, John (2001): s.p.

¹²²⁴ Luesma, Teresa (2010): p. 105.

¹²²⁵ Grande, John (2001): s.p.

geométrico, matemático y astronómico¹²²⁶ y que mide los solsticios y los cambios equinocciales, al tiempo que determina el lugar.¹²²⁷



David Nash
Ash Dome, 1977
Fotografías: Robin Friend



David Nash con algunas de sus esculturas de madera

El tiempo es medido para Fernando Castro por medio de tres tótems,¹²²⁸ y también antes hablábamos de gnomons, así que estamos ante una obra en la que el árbol no es borrado al tiempo que la presencia escultórica y el cálculo preciso son evidentes, y así el firmamento toca tierra, estrechando una relación física y formal entre la obra, el suelo y el cielo, pero también generando una relación con el lugar y su celebración del paso del tiempo por medio de romerías anuales a la ermita en los equinoccios de primavera y de otoño.¹²²⁹

Dos años antes Fernando Casás realizaba *Árboles como arqueología*: una obra más escultórica de lo que suele ser habitual en su producción artística, dónde lo intrínseco a la pieza cobra fuerza y dónde el peso de la relación con el espacio recae en el componente histórico, memoria de lo que hubo tiempo atrás.

En la obra escultórica de Casás, desde el inicio de su trayectoria a finales de los años sesenta, los elementos naturales son los protagonistas, sus formas y su carácter, así como sus procesos y la huella del tiempo. Materia y tiempo dominan sus creaciones que, en su mayoría, se muestran en el interior de los espacios expositivos. Dice Casás en la

¹²²⁶ Rosas, Teresa (2005): “Nash muestra su dimensión del tiempo con su “Three Sun Vessels para Huesca””, *Diario del Alto Aragón. Cultura*, 16 de marzo de 2005, p. 30. En: *Nash, David...* s. p. [Archivo CDAN].

¹²²⁷ Luesma, Teresa (2010): p. 105.

¹²²⁸ Rosas, Teresa (2005): p. 28.

¹²²⁹ Rosas, Teresa (2005): p. 30.

invitación a su exposición *Reciclo* de 1978 en la Galería Sérgio Milliet / Funarte (Río de Janeiro): “[...] Yo colecciono registros naturales de la naturaleza y en ellos interfiero un coautor hasta el límite posible de cada uno. En un principio soy siempre un coautor que existo antes, con el olfato del ojo en el campo de la naturaleza. [...]”¹²³⁰ En general predomina en estas obras la lógica natural, mientras que en un número importante de las realizadas para el exterior ésta convive de una forma más evidente con la lógica intrínseca a las obras: diríamos que tiende a proyectos con materiales más perdurables y a la co-participación de una lógica más escultórica. Muchas de las obras que se realizan y permanecen en el exterior han transitado por cierto cambio formal y también material. De la madera, la semilla, los restos arqueológicos, etc. hay un traslado, entre otros, hacia los troncos fundidos en bronce: *Ashé VII* (1993), *Memoria do rio* (2006) o hacia la piedra: *Longa noite de pedra / Terra* (1981-1982), *Lamed Vav / Os 36 xustos* (1999), *Asteroide S09 2010* (2010). La cuestión de la lógica intrínseca se ha ido filtrando desde hace ya décadas, en toda su producción, conviviendo con la natural pero, como señalábamos, se hace más evidente en obras como la realizada en Huesca o las que acabamos de mencionar. También destaca la inserción de lo *natural*, los procesos o los objetos encontrados insertados en el espacio expositivo casi sin ser intervenidos, mientras que al salir fuera de los mismos la idea de obra de arte queda más reseñada. Estoy pensando, por ejemplo, en *Ashé IV* (1992) en la Antigua Estación Marítima de Vigo y, por otro lado, en la obra realizada para Huesca. Sin embargo, también suele ser habitual que a la pieza escultórica exterior le acompañen árboles completando la intervención. Y también encontramos casos en lo que la poética de lo natural, tan dominante en algunas de sus propuestas de interior, aparece en el exterior: *Murundum* (2001), obra que nos recuerda a *Celebració* (2004) del Manuel Bellver, artista también comentado en este trabajo¹²³¹ y que, por otro lado y en relación a la admiración de Juanvi Sánchez siente por este artista -quien lo invitaría a participar en el *Camino de las Raíces* de Salamanca-, se podría también señalar el eco de esta intervención en *De raíces y otras aguas* (2009) que Sánchez realizó en el contexto de OMA. Arte y Otros Medios.

¹²³⁰Casás, Fernando (1978): “Reciclo”, julio 1978, s.p. En: <http://www.fernandocasas.es/reciclo-fernando-casas/>, 9 de agosto de 2016.

¹²³¹ Bellver, en el Bosc de Sant Espirit (Gilet, Valencia) deja caer hilos dorados de pintura sobre una agrupación de piedras. La naturaleza se presenta entonces como azarosa, espontánea. Un montículo de piedras que podría haberse presentado de infinitas maneras, pero ésta es la que ha resultado y los hilos dorados la celebran. En definitiva, se trata de hacer resaltar y de trasladar la mirada a una naturaleza que está en permanente cambio, que deviene. En estas obras, el entorno y sus materiales son los que determina a la escultura.

*Cuando, a final de los años 80, volví [desde Brasil] definitivamente a España e intenté seguir con el trabajo que venía haciendo hasta entonces, de buscar por el interior o litoral restos de naturaleza a los que evidenciar, fue una aventura compleja, casi imposible. La naturaleza europea, controlada por el hombre desde hace miles de años, no deja restos al azar. Lo que podemos encontrar viene de las propias construcciones humanas: restos de ladrillos, de cemento, de cristales y principalmente de plásticos, todo tipo de basura que se superpone a lo natural.*¹²³²

Esto explica, al menos en parte, la inclinación por determinados materiales y el reconocimiento de dos espacios y formas distintas de relacionarse con ellos, reconociendo al mismo tiempo la existencia en todos los casos, en sus obras, de un nexo común: *“la posibilidad de una energía común a toda manifestación vital”*.¹²³³ Pero el cambio de lugar y sus características no explican completamente el tipo de intervención que propone, y es que el propio Casás, en relación al encargo realizado para el proyecto *Arte y Naturaleza*, señala que la obra propuesta la piensa para perdurar por el tipo de encargo, y así se ve en las diferentes obras para espacios públicos que él y otros artistas materializan.



Fernando Casás
Ashé IV, 1992
Fotografía: Fernando Casás



Fernando Casás
Murundum, 2001
Fotografía: Mina Marx.

No es que la piedra u otros materiales sean inexistentes en su obra, pero como él mismo dice *“Mi obra siempre ha ido por caminos paralelos. Un lado efímero, otro de recolectar y aunar; muchas veces trabajando con pigmentos, otras con restos de madera y otros materiales naturales, o haciendo mínimas intervenciones en la naturaleza. [...]”*¹²³⁴ Sin

¹²³² Casás, Fernando (2011): “Buenos días, Brasil. Buenas noches, Brasil. / Una particular visión sobre la energía”, s.p. En: [http://www.fernandocasas.es/buenos-dias-brasil-buenas-noches-brasil-una-particular-
vision-sobre-la-energia-fernando-casas/](http://www.fernandocasas.es/buenos-dias-brasil-buenas-noches-brasil-una-particular-vision-sobre-la-energia-fernando-casas/), 9 de agosto de 2016.

¹²³³ Casás, Fernando (2011): s.p.

¹²³⁴ Casás, Fernando (2011): s.p.

embargo, propuestas como la de Huesca se alejan en ciertos aspectos de esta línea de trabajo, quizás porque el proyecto le permite desarrollar otro tipo de ideas complejas en otro contexto de materializar, quizás porque la combinación de la idea museo y la de patrimonio nos empujen a seguir proyectando obras para la posteridad y que justifiquen, en su materialidad no demasiado fugaz, la inyección de dinero y el trabajo *real* del artista. Casás suele ser definido por la importancia de la materia, los procesos, etc. en sus obras, por lo que se podría decir que su trayectoria más conocida y frecuente es otro tipo de piezas a las presentadas en este proyecto, en absoluto monumentales. Sin embargo, parece que la petición de obra por un proyecto como el de *Arte y Naturaleza*, le imprima la necesidad de dejar una huella en el entorno. No es que no encontremos obras similares en su producción, pero no es lo que domina, no es a lo que los textos suelen referirse.¹²³⁵ Long sería el único, en este sentido que no deja una huella de estas características, donde entra en juego la permanencia y la monumentalidad. En cualquier caso, no se trata de una crítica al artista ni al proyecto de Huesca, sino de la apertura de algunas preguntas ante la evidencia de ciertas tendencias. Casás, al hablar de su escultura en los Monegros comenta:

No es mi forma de trabajar habitualmente, ya que me gusta crear con materiales perecederos como la madera. Con ellos, busco no dejar memoria, que desaparezcan. No quiero dejar demasiadas huellas. Sin embargo, con este proyecto de la Diputación de Huesca, al ver que hay una inversión importante, no me sentí cómodo realizando una obra perecedera. Por eso, no quise ser desagradecido con los promotores y quise que esta obra fuese entrañable, como un puente entre Galicia y esta tierra, ya que la piedra negra de las ocho columnas es de mi tierra. Yo he vivido en Brasil y ahora en Galicia y quería que esos árboles de Piracés se erosionen de forma natural, con el paso del tiempo, pero no tan deprisa como si fuese de madera. Este desgaste es el registro del tiempo. Esos árboles, por más longevos que sean, algún día perecerán.¹²³⁶

En cualquier caso, la obra de un artista suele transformarse con el tiempo, muta mientras uno investiga, descubre, testea, pone a prueba. Casás señala, a pesar de todo lo dicho hasta aquí, que:

¹²³⁵ Según Teresa Luesma todos los artistas que participaron en el proyecto tenían experiencia en el arte público y en trabajos desde lo más sutil hasta lo más rotundo. En: Entrevista a Teresa Luesma...

¹²³⁶ Buisán, Lourdes (2003): "Las cosas están cambiando en el mundo del arte", *Diario del Alto Aragón. Cultura*, 15 de mayo de 2003, p. 27. En: Casás, Fernando. *Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

La exposición de Huesca metodizó sobre el proceso conceptual de mi obra hasta aquel momento, propiciando un eslabón entre la visión que va desde la evidenciación de la naturaleza, pasando por las obras hechas a partir de los restos arqueológicos (restos de paredes de casas antiguas, arrancados y enseñando su reverso), el papel hecho a mano en grandes formatos, el trabajo en piedra, hasta la fosforescencia.¹²³⁷

Y, por supuesto, las circunstancias que le rodean durante la creación también afectan a las decisiones que se van tomando como creador. En Casás la preocupación por el tiempo y la fascinación por los procesos nunca ha desaparecido, aunque a veces sea mucho más evidente o con mayor protagonismo. En cualquier caso, el tiempo en Huesca quizás sea más palpable por la alusión a la memoria histórica de un lugar que por los procesos en la propia materia de la escultura, pues son tiempos no humanos, demasiado lentos para apreciarlos nosotros, aunque sí que podemos imaginarlos; al tiempo que la piedra, así tratada, esculpida, ejerciendo de tronco fosilizado, tiende más hacia una lógica intrínseca a la obra que a la natural que en muchas de sus obras predomina.¹²³⁸ En este tipo de propuestas la representación avanza camino. Los olivos están presentes, el tiempo está allí, contraponiendo el del árbol con el de la erosión pétreo; pero al mismo tiempo la piedra se convierte en monolito que ejerce de monumento, recuerdo, a lo que se cree que fue y ya no está: un bosque de sabinas del que solo queda su representación por medio de la piedra.¹²³⁹ Se trata de una obra en la que, más que ver el efecto del paso del tiempo, o junto a la evidencia del transcurso del tiempo y las transformaciones del espacio, se busca dejar constancia, memoria, de lo que el lugar fue antes de que éste pasara. De hecho en los dibujos presentados para el proyecto tenemos constancia de que el artista también propuso crear un recinto cerrado, enmarcando las esculturas, de piedra y hormigón. Podemos leer también la idea de introducir un árbol del lugar en peligro de extinción o bien uno externo y adaptable, así como de construir alrededor una estructura en hormigón

¹²³⁷ Casás, Fernando (2011): s.p.

¹²³⁸ Incluso otra propuesta del artista incluiría un muro en hormigón y piedra (o elementos-muro en hierro fundido según otra variable) rodeando el conjunto que se hundiría progresivamente en el suelo mientras que los troncos, en vez de en piedra, serían de hierro fundido. Así lo recoge Grego Matos en: Matos Romero, Gregoria (2008): pp. 87 y 88. Y lo podemos constatar en los dibujos y el texto del “Proyecto de Escultura al aire libre para la Provincia de Huesca” del artista consultado en: *Casás, Fernando...* s. p. [Archivo CDAN].

¹²³⁹ Teresa Luesma señala la presencia de esos sabinares previos al espacio semidesértico actual. En: Luesma, Teresa (2001): p. 25.

o piedra y con tierra soterrar la estructura. Nos encontraríamos, en este caso, con el árbol y varios troncos fundidos en hierro en vez de esculpidos en granito.¹²⁴⁰

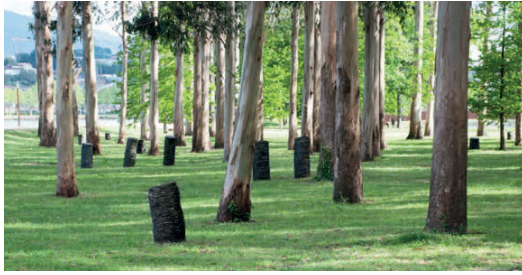
Desde siempre el árbol ha estado presente en la obra de Fernando Casás. De hecho, en otro de los grandes proyectos en los que ha participado el artista dentro de nuestro país, propuso una intervención bastante similar a la de Huesca: “Lo que presenté en Huesca son ocho monolitos circulares de granito negro de Galicia. Es más o menos lo que hice en esta Illa pero con unas dimensiones mucho mayores” Dice Casás relacionando la obra de la *Illa das Esculturas Lamed Vav / Os 36 xustos* con *Árboles como arqueología*, a lo que añade: “Cuando Antón Castro me invitó a participar en la Illa das Esculturas, como ya tenía la idea de Huesca en la cabeza, la aproveché y la introduje entre los eucaliptos, sin entrar en reivindicaciones morales o éticas del significado de este árbol en Galicia”.¹²⁴¹ Es decir, aunque la propuesta formal sea similar, la relación de la obra con cada lugar es distinta y a veces, la cuestión intrínseca se muestra fuerte. Otro ejemplo es *Macieiras para Carazeda* (2000-2009) en el Parque Internacional de Escultura de Carrazeda de Ansiães (Portugal) creado por Alberto Carneiro, en el que dispone diecinueve monolitos junto a cinco manzanos recién plantados, propuesta que forma parte de un ciclo que el artista lleva décadas practicando en el que mezcla troncos de distintos materiales en dialogo con la vegetación del entorno. Tanto en este ejemplo como en el que nos ocupa en particular, los árboles tendrán un ciclo vital concreto y distinto al proceso de erosión de la piedra.¹²⁴²

La visión cósmica y reverencial, así como la crítica a la destrucción masiva de la naturaleza son evidentes en la obra de este artista. Generalmente centrado en procesos de erosión y transformación fácilmente palpables y en el carácter de los materiales, opta en estos encargos por obras que, aunque sigan versando sobre el tiempo, se muestran más rotundas, más perdurables y con una presencia más escultórica.

¹²⁴⁰ También se mencionan alternativas como que la parte no abierta del recinto esté protegida por paredes. En: Casás, Fernando (s.f.): s. p.

¹²⁴¹ López, Belén (2003): “Casás. O artista que venceu as pintadas”, *VivirAqui 2005*, 20 de mayo de 2003, p. 75. En: Casás, Fernando... s. p. [Archivo CDAN].

¹²⁴² <http://www.fernandocasas.es/macieiras-para-carrazeda/>, s.p., 9 de agosto de 2016.



Fernando Casás
Lamed Vav / Os 36 xustos, 1999
Illa das Esculturas (Pontevedra)



Fernando Casás
Macieiras para Carazeda, 2000-2009
Parque Internacional de Escultura de
Carrazeda de Ansiães (Portugal)

Dentro de un lenguaje formal más depurado y por medio de un estudio detallado, matemático, de la relación visual entre los distintos volúmenes que conforman la obra, se inserta la propuesta de Ulrich Rückriem en las proximidades de Abiego. En su trabajo de la piedra no se borran las huellas de la técnica humana, pero tampoco se trabaja dentro de una lógica representacional. Aunque inscrito dentro del *minimal*, sus obras no están carentes de habla.

Rückriem fue el segundo artista en participar en este proyecto, pues su obra, con eco en el espacio urbano de Huesca, data de 1995, solo un año posterior a la de Richard Long. Su producción artística coincide en el tiempo y se vincula con al *minimal*. En este sentido podemos hablar de una obra autorreferencial, pero no se trata del minimalismo de Donald Judd que esquiva toda sospecha de manipulación y que trabaja la pieza como si se tratara de materia inerte, sino que en este sentido como Carl André o Eva Hesse va a explorar las cualidades de los materiales usándolos en su estado en bruto.¹²⁴³ No existe propiamente un retorno al interior de la obra, no hay un lenguaje secreto y privado en ella, pues la piedra es mostrada con crudeza en la superficie de la obra. En la sencillez de la propuesta de Rückriem encontramos lógicas cruzadas: por un lado la presencia rotunda de la obra, su geometría, el espacio calculado, la distancia entre las partes, el pedestal devorado, la evidencia del proceso de construcción: “Mi principal conflicto es la masa y la línea. El corte como una fina línea que parte la masa”.¹²⁴⁴ Un monumento a sí mismo, como esos monumentos de los que nos habla Maderuelo, nuevos conceptos del mismo que lo presentan vacío de significado o celebrándose a sí mismos.¹²⁴⁵ Maderuelo se refiere a *Estela XXI* como pedestales vacíos, sin alusiones, como si engulleran los símbolos que

¹²⁴³ Krauss, Rosalind E. (2002b): pp. 242 y ss.

¹²⁴⁴ Rückriem citado en: Chillida, Alicia [1995?]: “Ulrich Rückriem. Escultura”, s.p. En: *Rückriem, Ulrich. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

¹²⁴⁵ Maderuelo, Javier (2008): pp. 189-216.

debieran contener, sin otra posibilidad de conmemoración que la materialidad de la piedra.¹²⁴⁶ Por un lado destaca el carácter monumental y autorreferencial pero, al mismo tiempo, la piedra, *como piedra*, ocupa también un lugar central. Nos presenta de manera sencilla y directa, sin tapujos, una materia prima prácticamente en estado puro, que es rugosidad, pesadez, robustez... y resistencia; y una intervención técnica, humana, que no se esconde, sino que se muestra, se expone, evidenciando la relación entre ese trío del que tanto habla Félix Duque y en el que la tierra, la naturaleza, aparece, emerge, al confluír: técnica, naturaleza y ser humano.¹²⁴⁷ Fuchs así lo señala: el bloque de piedra original y la transformación técnica son visibles: la piedra no es otra cosa sino piedra y la intervención humana se puede rastrear hasta el origen.¹²⁴⁸ También Maderuelo señala esa mínima intervención en unos fragmentos de cantera que, al mismo tiempo, nos hacen volver al *nonsite*, al “espacio excitado”, esto es, movido, agujoneado.¹²⁴⁹ El lugar de origen y la acción violenta, agresiva, frente a la resistencia del material desplazado de su lugar, se hacen evidentes en las marcas sobre los bloques de piedras. Es la piedra, es la técnica, y es la reorganización calculada de los elementos creando un juego visual, una experiencia en quien visita la obra. Una pieza en la que se instaura el orden, fragmentos de piedras recortados y vueltos a apilar, dejando las líneas bien visibles. Una pieza en la que las diferentes estelas se hunden en la tierra y que se muestran distintas mientras las transitas y se van uniendo en un todo en la lejanía.

En la obra hay piedra, también hay técnica, también un ejercicio de cálculo y orden, y también hay “presencia”, esa cualidad que Maderuelo señala de la escultura desde los años sesenta en relación a la monumentalidad de las obras y su aproximación, incluso confusión o usurpación del lugar de la arquitectura.¹²⁵⁰ En relación a la obra de Rückriem las estelas le recuerdan a los monumentos del Paleolítico por su contundencia y su sencillez¹²⁵¹ o a una construcción ritual megalítica sacralizando el lugar,¹²⁵² al tiempo que Fernando Castro habla de resonancias de un observatorio arcaico.¹²⁵³ Y es que aunque sea cierto que las estelas no son construcciones arquitectónicas, tal y como señala

¹²⁴⁶ Maderuelo, Javier (2008): p. 212.

¹²⁴⁷ Duque, Félix (1986): pp. 39 y 40, 129 y 130.

¹²⁴⁸ Fuchs, R. H. [1989?]: “Piedra vertical”, s. p. En: *Rückriem, Ulrich...* s. p. [Archivo CDAN].

¹²⁴⁹ Maderuelo, Javier (2008): p. 265.

¹²⁵⁰ Maderuelo, Javier (2008): p. 189.

¹²⁵¹ Maderuelo, Javier (2008): p. 211.

¹²⁵² Maderuelo, Javier (1995): “Un año sin tensión”, *El País. Anuario*, pp. 277. En: *Rückriem, Ulrich...* s. p. [Archivo CDAN].

¹²⁵³ Castro Flórez, Fernando (1995): “Derivas naturales”, *Diario 16. Culturas*, 16 de septiembre de 1995, p. 9. En: *Rückriem, Ulrich...* s. p. [Archivo CDAN].

Fuchs,¹²⁵⁴ tienen una presencia monumental rotunda que nos recuerda, además, a formas de organización muy humanas, muy urbanas. Las estelas, desde su presencia imponente y su relación calculada entre ellas, el espacio y la mirada, nos presentan una obra con un funcionamiento fuertemente intrínseco al tiempo que abren la veda a la lógica urbanizadora en este proyecto. De hecho, son dos las obras de Rückriem para este proyecto: dos obras que dialogan, como si fueran dos partes de la misma propuesta artística. *Estela XXI* se ubicó en el entorno de Abiego, mientras que *Estela XX* se situó inicialmente en la ciudad de Huesca (hoy en el exterior del CDAN).¹²⁵⁵ Alicia Chillida, comisaria de esta intervención, señala precisamente como se están articulando dos tiempos (presente y futuro) y dos espacios (campo y ciudad).¹²⁵⁶ Podríamos decir que se está estableciendo un diálogo, una vinculación, un llevar la piedra *brutal* al espacio pulido de la ciudad y del museo, mientras que la verticalidad y la geometría del ritmo de lo urbanizado se instalan en el campo, sin que lo uno sea demasiado embrutecido ni lo otro en exceso depurado. Una geometría y organización espaciales vinculadas al *minimal*, como veíamos, pero en grandes dimensiones y sin dejar de lado el material, su expresividad, su fuerza.¹²⁵⁷

En las tres obras que restan la presencia de lo arquitectónico, lo urbanizador, es evidente. *As árvores florescem em Huesca* (2006), de Arbelto Carneiro, crea en una chopera en Belsué un espacio protegido e íntimo, tributo al mundo con centro de árbol como *axis mundi*, reflejo del *ser*, del artista y su universo, del encuentro entre ambos.

Esta obra compromete indistintamente al lugar, al ubicarse en él y dotarlo de un nuevo sentido, y también al cuerpo de quien penetra en su interior. Los grandes muros ciegos de piedra no configuran ni una casa ni una nave agrícola sino que constituyen una “arquitectura poética”, un mandala, en cuanto que se elevan para ofrecer una potente estructura geométrica sin funcionalidad, que sirve para encerrar en su interior una metáfora del árbol, la escultura en bronce que se deja ver parcialmente en el interior de un gran gnomon, un menhir contemporáneo.¹²⁵⁸

¹²⁵⁴ Fuchs, R. H. [1989?]: s. p.

¹²⁵⁵ *Estela XX* se ubica hoy en el espacio ajardinado exterior del CDAN, habiendo sido desplazada a causa de la reforma de su primera ubicación, el parque Miguel Servet. En: http://www.cdan.info/web/Boletines/0709/Boletin_0709_Ulrich_Ruckriem.htm, 16 de agosto de 2016.

¹²⁵⁶ Chillida, Alicia [1995?]: s. p.

¹²⁵⁷ En esta misma línea sobre su vínculo con el *minimal* pero sin quedarse exclusivamente en ese espacio expresivo: Chillida, Alicia [1995?]: s. p.

¹²⁵⁸ Maderuelo, Javier (2006): *Alberto Carneiro*, Huesca, CDAN de la Fundación Beulas, pp 89-90. Citado en: <http://www.cdan.es/es/arte-y-naturaleza/alberto-carneiro/>, 23 de agosto de 2016.

Es, como dice Maderuelo, una “arquitectura poética” en la que, aunque *inútil*, asoma la estructura del universo urbano, la creación de espacios, la delimitación y construcción de un lugar que pasa a ser ocupado y transitado. Una obra que incita la entrada a su interior, al universo íntimo del artista, que nos despierta curiosidad sobre aquello que alberga y nos empuja a dejar atrás el espacio abierto de la chopera para sumergirnos en el espacio cerrado de la intervención. Y es que su obra se refiere al entorno, pero no tanto a ese que tenemos delante, sino a nuestra relación con el mismo, la construcción del mismo, el encuentro y la experiencia del mismo:

La naturaleza sustenta la obra de Alberto Carneiro más como el resultado de una experiencia interpretativa y vivencial que como un argumento o una temática. Sus diferentes series y trabajos han incidido, desde el inicio de su carrera, en aquellos aspectos en los que la naturaleza se sobrepone a toda noción visual de paisaje y encuentra una conexión corporal con lo humano.¹²⁵⁹

Carneiro construye un centro metafórico, un árbol-monumento que es el eje de un jardín-universo que penetramos y experimentamos. Existe en su obra toda una lectura cultural de lo natural que se hace patente por medio de imágenes y palabras. Carneiro habla de mandala, energías de la naturaleza, las cuatro estaciones y los cuatro elementos junto con cuatro aforismos:

Yo, la Tierra madre, alimento este árbol con el humus de mi vientre.
Este árbol crece hacia dentro de mí y florece hacia afuera.
Los frutos de este árbol maduran y me descubren la vida.
Transformada en sustancia soy la esencia del ser de este árbol.¹²⁶⁰

La naturaleza, el árbol, el universo... todo se nos presenta por medio de metáforas, construcciones simbólicas, palabras. El árbol no es árbol, sino bronce: la savia, la vida, su florecer en la primavera con los rayos de sol incidiendo sobre el mismo son construcciones metafóricas en el jardín privado que nos ofrece Carneiro.

Se produce en esta obra, como ocurre en las dos siguientes, una especie de con-fusión, encuentro entre lo arquitectónico y lo escultórico. Tanto a Siah Armajani como a Per Kirkeby se refiere Maderuelo en su libro *La idea de espacio en la arquitectura y arte*

¹²⁵⁹ Olmo, Santiago B. (2001): *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, p 118. Citado en: <http://www.cdan.es/es/arte-y-naturaleza/alberto-carneiro/#>, 23 de agosto de 2017.

¹²⁶⁰ Carneiro, Alberto (2006): “*Dibujos preparatorios para Belsué, dibujo, 2006*”. En: *Carneiro, Alberto...* s. p. [Archivo CDAN].

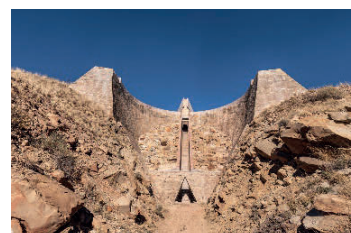
contemporáneos en el que reflexiona en torno a la relación entre ambas disciplinas y la aproximación de la escultura al campo de la arquitectura hasta extremos en los que llegan a confundirse. Propuestas en las que ambas disciplinas llegan a no diferenciarse y que, pudiendo ubicar su nacimiento en el *Observatory* de Morris según Maderuelo, una obra que para nosotros precisamente y de forma clara se inscribe dentro de la lógica urbanizadora, es a mediados de los setenta cuando puede ya hablarse de *Arch art*, es decir, de esa fusión indiferenciada entre las dos disciplinas que practicaban, por ejemplo, Mary Miss o Alice Aycock. Obras que recuperan la relación con el entorno, al menos al inscribirse en el mismo, rompiendo con la autonomía de la escultura modernista, como lo hacen al expandirse por el suelo. Pero como decimos, recuperan, retoman, reinterpretan, formas de relacionarse o de estar en el espacio, pues no es una cuestión novedosa para la historia de la escultura si pensamos en ejemplos como la escalera de la Biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel que propone Maderuelo para ilustrar esta relación entre disciplinas nunca desaparecida.¹²⁶¹ Pero para este autor es en la década de los ochenta cuando la relación entre arquitectura y escultura va incluso más allá y se funden en una poética común en la que, por ejemplo, se recuperan procedimientos constructivos que parecían obsoletos en el mundo de la arquitectura, se emplean materiales en supuestas esculturas que se han asociado siempre con la arquitectura, se crean espacios arquitectónicos desfuncionalizados o esculturas a las que pueden darse uso. Precisamente en este punto nos habla de los dos artistas que nos quedan por comentar en relación al *Proyecto de Arte y Naturaleza* y cuyas intervenciones consideramos que están dominadas por la lógica urbanizadora.¹²⁶²



Alice Aycock
Low Building With Dirt Roof
(For Mary), 1973/2010
Storm King Art Center, New
York (USA)



Alice Aycock.
*A simple network of
underground wells and
tunnels*, 1975
Merriewood West, Far Hills,
New Jersey (USA)



Charles Ross
Star Axis, 1976-
Desierto de Nuevo México
(USA)

¹²⁶¹ Las ideas de Javier Maderuelo aquí presentadas se pueden leer en el capítulo 14 titulado “Mitos y metáforas de la arquitectura” de Maderuelo, Javier (2008a): pp. 357-384.

¹²⁶² Todas estas cuestiones las trabaja Maderuelo en el capítulo 15 bajo el título “Construir la deconstrucción” de nuevo en su libro *La idea de espacio...* (2008): pp. 385-411.

La presencia de la lógica urbanizadora más allá del espacio urbano a la que nos referimos se hace evidente desde los orígenes de las intervenciones artísticas en el espacio extraurbano que reaparecieron abandonando parcialmente el espacio expositivo en la década de los sesenta. En el *land art*, el campo expandido de la escultura, es probablemente el primer impulso hacia propuestas escultóricas que recuperan el espacio y su relación con el mismo, una inscripción en la realidad, pero seguramente no como último arte de inscripción en el territorio, pues al contrario de lo que manifiesta Virilio planteando el *land art* como última manifestación de un arte de inscripción antes de su total deslocalización en el mundo virtual¹²⁶³ parece que la re-vuelta al universo que existe más allá de la sala expositiva se ancla en el suelo para evitar que toda propuesta se esfume en otro espacio, no menos real, que es el virtual. Beardsley señala el *land art* como parcialmente responsable de las *sited sculptures* y señala entonces diferencias entre ambas en este fragmento anteriormente ya citado:

*Land art, to review, is in large measure about the landscape itself – its scale, its topography, and its human and natural history. It is frequently made from the materials at hand. It reveals the changing characteristics that a work assumes in different conditions [...] While any outdoor work will change appearance under different conditions, sited sculptures are less exclusively about the landscape itself. They are also about mass, form, volume, surface: that is, some of the traditional concerns of sculpture. Alternatively, they are manifestations of the organization of space, both internal and external: that is, architecture. They are still made with a great sensitivity to the surroundings – and often, this is the landscape – but have an internal coherence than land art does not. With sited sculptures, there is often an explicit boundary between the work and the environment. Rather than being forms that have emerged from the landscape, they often have the look of objects that have been set down within it.*¹²⁶⁴

En esa progresiva acentuación de la relación e incluso confusión entre lo arquitectónico y lo escultórico, en el origen de todo ello, miramos necesariamente hacia las primeras manifestaciones del *land art*. Y aunque Beardsley entiende como una clara diferencia entre *sited sculpture* y *land art* que el primero es más específicamente arquitectónico cuando señala que “*The aspect of sited sculpture easiest to separate from land art is that*

¹²⁶³ David, Catherin y Virilio, Paul (1997): s.p.

¹²⁶⁴ Beardsley, J. (1998): pp. 103 y 104. También Maderuelo distingue entre las obras que entienden el paisaje como escultura y aquellas que se engloban bajo el nombre de “arte público”, entre las que se encuentra la producción de Armajani. En: Maderuelo, Javier (2006b): “El espacio expandido de la escultura”, en Maderuelo, Javier (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias. 1955-2005*, Madrid, Ábada Editores, p. 100.

which is most specifically architectural”,¹²⁶⁵ se hace evidente por medio de sus ejemplos como por el texto al que acabamos de referirnos de Maderuelo que lo arquitectónico está muy presente desde el principio, piénsese por ejemplo en *Star Axis* de Charles Ross. La lógica arquitectónica-urbanizadora latía en todo su esplendor desde finales de los sesenta.

En cualquier caso, el trabajo de Armajani se inscribe ya dentro del arte público o el *sited sculpture* del que nos habla Beardsley. Pero ni todos entienden lo mismo por público ni el arte público es siempre de un mismo tipo. Miwon Kwon distingue tres paradigmas de arte público en Estados Unidos entre los años 70 y los 90: arte *en* el espacio público (lo que viene a ser una extensión del museo más allá de sus paredes), arte *como* espacio público y arte *en el interés* público.¹²⁶⁶ La obra de Armajani, y en consecuencia así lo hace su propuesta para el Valle de Pineta titulada *Mesa de picnic para Huesca* (2000), se inscribe dentro del segundo tipo. El artista también se posiciona con respecto a *lo público*:

¿Qué es el arte público? El arte público no trata acerca de uno mismo, sino de los demás. No trata de los gustos personales, sino de las necesidades de los demás. No trata acerca de la angustia del artista, sino de la felicidad y bienestar de los demás. No trata del mito del artista, sino de su sentido cívico. No pretende hacer que la gente se sienta empequeñecida e insignificante, sino de glorificarla. No trata acerca del vacío existente entre la cultura y el público, sino que busca que el arte sea público y que el artista sea de nuevo un ciudadano.¹²⁶⁷

En esa búsqueda de hacer el espacio público de la gente no solo disponían cosas en los espacios, sino que los diseñaban y los construían. Aparecen así los elementos pertenecientes al mundo de la arquitectura y del urbanismo que hacen que estos escultores rebasen los límites adquiridos por su disciplina en la modernidad. Pero no sólo es una cuestión estética o de apariencia, sino que, como ya veíamos y Kwon también nos lo recuerda, en sus obras las disciplinas llegan a confundirse completamente cuando sus obras se convierten en funcionales, esculturas-arquitecturas que miden su valor estético en términos de valor de uso, que en su momento álgido de los ochenta buscaban desaparecer por medio de la apropiación del mobiliario urbano o imitando elementos arquitectónicos, una forma de trabajar bien recibida por las instituciones y contra la que

¹²⁶⁵ Beardsley, J. (1998): p. 111.

¹²⁶⁶ Sobre este tema ver el capítulo “Sittings of public art: integration versus intervention” en: Kwon, Miwon (2002): pp. 56-99.

¹²⁶⁷ *Siah Armajani* [cat. exp.] (2000): Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 73. Citado en: <http://www.cdan.es/es/arte-y-naturaleza/siah-armajani/>, 27 de agosto de 2016.

reaccionaron algunos con propuestas como el *Titled Arc* de Richard Serra.¹²⁶⁸ En cualquier caso, se ha seguido pensando sobre el público, lo específico, la comunidad en el arte de las últimas décadas y el libro de Miwon Kwon refleja la complejidad y elasticidad de los términos, las contradicciones en las reivindicaciones y en los procesos de los trabajos que buscan vinculaciones con el público como comunidad concreta.

También lo público es pensado por Félix Duque, para quien esto no consiste en que algo sea *para* o *del* público, sino en que sea el público el propio objeto del arte, elevado a sujeto consciente y responsable de lo individual y social. No se trata de crear un espacio más justo, sino de cuestionar el espacio político existente.¹²⁶⁹ Quizás en este sentido podríamos pensar en la obra de Armajani como arte público, pero no por crear una mesa que poder usar para disfrutar del campo en compañía, ni tampoco como espacio que congrega a la comunidad con una presencia que hace que dicha comunidad se sienta importante, grande, empoderada. Quizás habría que ir más allá y pensar cómo la mesa hace que nos pensemos como pueblo, que pensemos en la belleza de las palabras y en la tragedia de los muertos y huidos por la guerra. Se crea un espacio político en el que la poesía de Lorca nos hace pensar sobre un pasado reciente en el que muchos atravesaron Huesca buscando cruzar una frontera que les llevara a otras mesas con otras gentes en las que el poeta viviera, la comunidad tuviera espacio, su espacio y uso de la palabra.

En esta obra podría parecer que no se atiende al entorno, sino principalmente al espacio común por construir, pues se insiste en su utilidad, en su compromiso para mejorar la vida de la comunidad. Sin embargo, también mira al entorno estableciendo una relación discursiva con el mismo por medio de la poesía: nos hace recordar la tragedia de un lugar y lo que la muerte no permitió que pudiera ser. Kim Bradley señala precisamente como esta obra, no solo como una intervención utilitaria sino como una especie de precedente de su posterior *Fallujah*, que alude a los bombardeos en Guernica, al situarse en una zona fronteriza y plantearse en memoria de las víctimas de la guerra, españoles de la resistencia primero y luego franceses que buscaban refugio con la ocupación de la Segunda Guerra Mundial.¹²⁷⁰ Aquí quizás reside su componente público más ardiente, en el recuerdo y la

¹²⁶⁸ Kwon, Miwon (2002): pp. 65-73.

¹²⁶⁹ Duque, Félix (2001): p. 108.

¹²⁷⁰ Bradley, Kim (2008): “Collateral damage: Siah Armajani’s Fallujah employs some of his signature architectural vocabulary in a new, darkly pessimistic stone”, *Art in America*, junio-julio 2008, p. 2. En: *Armajani, Siah. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

crítica a dos situaciones bélicas que este territorio contempló y que no conviene que olvide.

Sin embargo, además de todo lo anterior, hay un componente claro de arte útil para la sociedad en la obra de Armajani, de un arte *como* espacio público, como señalaba Kwon. María Dolores Jiménez-Blanco explica como Armajani es un artista convencido de que el arte puede influir y mejorar la vida en relación al contexto revolucionario soviético, así como con la tradición americana y el *Federal Art Project* dentro del *Work Progress Administration* desarrollado con Roosevelt en los años 30, por lo que ha estado creando espacios de lectura, jardines, etc. Hasta llegar a *Fallujah*, que antes señalábamos como obra posterior a *Mesa picnic para Huesca*, y que para Jiménez-Blanco muestra que quizás tras el 11S la utilidad del nuevo arte público no esté en lo práctico sino en lo moral.¹²⁷¹ La obra de Huesca contendría ambos aspectos: Lorca como lectura útil socialmente en un espacio útil comunitariamente y Lorca como memoria de la tragedia.

Existe una vinculación, por un lado, con la historia del lugar y, por otro, con las prácticas cotidianas de la comunidad, pues se trata de una zona bastante frecuentada por los habitantes de la zona.¹²⁷² El artista ofrece dos miradas sobre el espacio, aquella sobre la que más se ha hablado en los recortes de prensa y quizás la más obvia, es decir, la que entiende el entorno como esparcimiento y ofrece en él un lugar en el que socializar, y aquella mirada que emerge en la selección de los poemas de Lorca y que remite a la historia del lugar. Hace que lata sobre la gran mesa la memoria del lugar, el paso de las personas de un lado a otro de la frontera huyendo de regímenes fascistas. Los poemas emergen en relación a las bondades y placeres de la lectura y la importancia del conocimiento, pero también porque ese conocimiento es importante a nivel social, político, cultural, un conocimiento que está vinculado a la memoria histórica de un lugar.

Se trata de una mesa que urbaniza el lugar, que ofrece un espacio para la comunidad, que incluso se vincula al espacio del turismo y del domingo en el campo, al de la contemplación y en ocasiones consumo del mismo. Pero en este caso, en este ejercicio de apropiación del mobiliario urbano, en la ruptura de las jerarquías artísticas, en la disolución entre arquitectura y escultura, incluso en la participación de la comunidad en

¹²⁷¹ Jiménez-Blanco, María Dolores (s.f.): “Guernica-Fallujah”, pp. 7-10. En: *Armajani, Siah...* s. p. [Archivo CDAN].

¹²⁷² Matos Romero, Gregoria (2008): p. 87.

el proceso de creación de la obra,¹²⁷³ Armajani no solo plantea un espacio amable que piensa útil para la comunidad, sino que sirve también para recordar y pensar sobre cómo a veces muere la poesía y la sangre se derrama. Es un espacio de ocio, pero también de drama; de domingo, comunidad a veces y consumo en otras ocasiones, pero al tiempo lo es de memoria histórica.

Su *Mesa picnic para Huesca* (2000) se inscribe dentro de su trayectoria de arte público en sentido de participado, usado por quienes visitan la obra. Mobiliario del que habita o visita el campo con aire burgués; nada de piedra para apoyarse, nada de suelo sobre el que sentarse. La relación, desde esta perspectiva, no es con el campo, pues como ocurre en la obra del artista en sentido global, éste se centra en la creación de espacios de uso, espacios colectivos, para la participación colectiva, que suele realizar en espacios urbanos, transitados, y que en esta ocasión traslada al campo, un campo cercano y transitado y que con la obra se revela para algunos como lugar de ocio, de consumo, de domingo. Reproduce, como el espacio urbano, mobiliario presentado como espacio público, y también introduce la lectura, la cultura. Sin embargo, junto a la lógica urbanizadora y a la significación del espacio como lugar de esparcimiento y de lectura, se suma otra significación política, histórica que apela al lugar geográfico concreto: la frontera, el lugar de paso, de escapatoria, de los poetas que, con mayor fortuna que Lorca, lograron transitar con éxito. Un espacio en el que el poeta español nos acompaña y es homenajeado, recordando así una España sangrienta, de la que algunos huían por la frontera pirenaica. A través del poeta, la guerra, y de una guerra, la memoria de la otra guerra. Así, el lugar es historia, política, memoria de un país, frontera. Por un lado el picnic burgués ampliado hacia la asamblea en un espacio urbanizado que nos protege y nos da comodidad en un campo bastante *ausente*; mientras, la memoria colectiva en un espacio colectivo se activa y nos recuerda la historia de un país que vio morir, vivir, sobrevivir, huyendo campo a través.

La última de las intervenciones realizadas dentro de este proyecto fue *Plan* (2009) del artista ya mencionado Per Kirkeby.¹²⁷⁴ Recordemos que Maderuelo también mencionaba su obra como aquella en la que la distinción de lo arquitectónico y lo escultórico se ha

¹²⁷³ En la obra existió la participación directa de escolares y vecinos que seleccionaron con el artista materiales, la ubicación y los textos de Lorca. En: Luesma, Teresa (2001): p. 125.

¹²⁷⁴ Sabemos que también se estuvo trabajando en la realización de un proyecto de Hidetoshi Nagasawa y que se había invitado también a Paolo Bürgui, pues el proyecto global se pensó con un total de diez obras, quedándose al final con un total de siete. En: Luesma, Teresa (2010): p. 106.

diluido y trascendido, identificando en la obra del artista el mito de la cabaña primitiva desde 1973 con sus *Backstein-Skulpturen*. Un artista que ha recuperado el uso del ladrillo, material abandonado en la construcción y nuevo para la escultura y que, partiendo del modelo de la casa, va depurando el lenguaje formal hasta planteamientos muy esquemáticos.¹²⁷⁵ Referencias a ese origen mítico de la arquitectura que el artista desarrolla hasta llegar a la idea del edificio, una presencia de lo urbano rotunda pero sin que quede lugar a duda de que aquello no es un edificio, pues lo que se pone en juego es la plasticidad de la obra en relación al espacio, la contundencia de la pared y los constantes vanos abiertos, planos de cielo recortados y muros de ladrillo bien definidos. Una ocupación del espacio que al tiempo es invadida por el mismo y por nosotros mismos siendo nuestra entrada (y salida) en la misma lo primero que inspira. Es una casa que de ningún modo puede funcionar como tal y que va más allá de la propia idea de edificio por medio de un juego de contrarios que lo son sin serlo, que lo son en convivencia:

La obra que a la vez está y no está. Que no hay necesidad de rodear porque se puede entrar en ella. Que es de apariencia maciza y, no obstante, transparente. Que semeja un edificio pero que no lo es, que no es una escultura ampliada y que tampoco fluctúa entre ambos. Es totalmente lo que es y no plantea estas cuestiones. Pero quizá sí otras cuestiones. Respecto al espacio de cielo que se entrevé. Respecto a la perennidad de las paredes, la precariedad de las casas. Respecto a la sabiduría humana liberada de las cargas intelectuales. Respecto al hecho de jugar al escondite y de tener una pared contra la que se puede jugar al balón.¹²⁷⁶

La presencia de la lógica urbanizadora, muy evidente en el proyecto *Arte y Naturaleza*, se extiende en muchas otras obras en espacios no urbanizados. Grego Matos hace referencia a esa convivencia, difusión de los límites entre lo arquitectónico y lo escultórico, en otros ejemplos de nuestra geografía, como pueden ser *Mestizo #1. Bureau* de Xavier Arenós, *G & J para Espacios Mestizos* de Gilberto y Jorge o *Empty Space/Spiritual Longue* de Pérez y Joel, las tres realizadas para *Espacios Mestizos. II Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo* en 2003 en Osorio (Teror, Gran Canaria); o en el marco de otras iniciativas como en el *Centro de Operaciones de Land Art El Apeadero* y la obra *Mi Casa* (1999) de Bruno Marco, *Nidos* (2001) de Marina

¹²⁷⁵ Maderuelo, Javier (2008a): pp. 393-395.

¹²⁷⁶ Kirkeby, Per (2009): “Notas sobre las esculturas en ladrillo”, “Ladrillos”, “Manual” en: *Per Kirkeby*, Huesca, Centro de Arte y Naturaleza. Fundación Beulas, p 175. Citado en: <http://www.cdan.es/es/artey-naturaleza/per-kirkeby/>, 28 de agosto de 2016.

Abramovic para el NMAC o *Topografías Mansas* (2003) de Sergio Molina en *Otro lugar de encuentros*.¹²⁷⁷

4.5.2. Esculturas en el marco de las convocatorias y circuitos del *Grup de Reüll*¹²⁷⁸

4.5.2.1. Lógicas intrínsecas a las obras

En el caso de los sucesivos encuentros de *Art i Natura* en Jesús Pobre (a excepción del de 2013)¹²⁷⁹ y también de los dos que tuvieron lugar en Pedreguer bajo en nombre de *Pejades a la Dreuera*¹²⁸⁰ se encuentra un número destacado de esculturas en las que dominan las lógicas intrínsecas a las mismas. Hay que recordar que el circuito creado por el *Grup de Reüll* tenía lugar cada verano en una serie de localidades bajo distintos títulos que identificaban la agrupación de obras expuestas en cada localidad, siendo el fomento del arte contemporáneo y su difusión el eje aglutinador de esta iniciativa. En el caso de Jesús Pobre y de Pedreguer, ubicadas las obras en el entorno de las poblaciones, la temática gira en torno a cuestiones de lo natural, su representación, su ocupación, etc. Las obras, en estos dos casos, versan en su mayoría sobre el lugar específico en el que se encuentran, ya sea en sentido físico o discursivo.

En la mayoría de las obras predominan las lógicas intrínsecas a las obras. Se podrá ver cómo los planteamientos intrartísticos van a ser de gran importancia no solo en este circuito, sino en general en las obras que se realizan en el marco de los encuentros en el campo, más allá de cual sea la temática de los encuentros y/o las obras.

Dentro de las lógicas intrínsecas a las obras hay tanto creaciones escultóricas como otras con un alto grado de influencia pictórica en su planteamiento. Obras, por ejemplo, en las que el entorno pasa a enarbolarse como paisaje, es decir, se presenta para ser mirado estéticamente. Y este proceso de *artealización* ya no es *in visu*, sino *in situ*. Vemos el entorno en sí, y no su representación, como paisaje.¹²⁸¹ Esculturas que muestran el

¹²⁷⁷ Matos Romero, Gregoria (2008): pp. 28 y 29.

¹²⁷⁸ Este apartado se publicó, con variaciones, en: Losada Rambla, Sara (2013): 94, pp. 251-267.

¹²⁷⁹ El espacio en que se realizaron las obras este año pertenecía al núcleo urbano de la localidad.

¹²⁸⁰ Las obra de Inmaculada Abarca no está aquí incluida porque está principalmente vinculada al espacio de la ermita.

¹²⁸¹ Sobre el término *artealización* ver: Roger, Alain (2007).

espacio circundante como obra en sí mismo, un entorno que ha sido *artezalizado* al actuar una serie de marcos como intermediarios entre el espectador y el entorno.

En *7 mirades a la natura: paisatges?* (Ximo Canet, 2005) se combina la ventana/puerta al entorno con pinturas abstractas que nos hablarían de un paisaje sin topes pero que, sin embargo, está claramente delimitado, enmarcado por un paisaje real que vemos a través de las formas geométricas. La presencia escultórica está latente, pero cada pieza dirige nuestra atención hacia el entorno a través de mirillas, presentado como marco o enmarcado. Se trata de una mirada dirigida hacia fragmentos de lo *natural*; una toma de conciencia de que la mirada no está “limpia”, sino que lo que vemos lo interpretamos siempre en relación a un contexto cultural en el que nos ubicamos. La obra alude a una mirada geometrizable, calculadora, que busca el espacio aprovechable, como también a la proyección de una mirada estética sobre el territorio.¹²⁸² La naturaleza aparece enmarcada, pero también como marco o fondo de la obra y, así, se abre la siguiente cuestión: ¿qué es lo natural y qué lo artificial? ¿Qué delimita a qué? ¿Qué es obra, qué es fondo y qué marco?... ¿o es que acaso es, quizá, todo parte de lo mismo?

También claramente pictórica es *El jardín de los deseos* de Concha García de Pablos (2008) en la que, a modo seto-mural, *reinterpreta* irónicamente y para la actualidad *El jardín de las Delicias* de El Bosco.¹²⁸³

En las creaciones de Iraidá Cano hay una presencia constante del dibujo: esculturas planas, dibujadas, que se recortan sobre el fondo; líneas que dibujan siluetas de cuerpos vacíos y llenados por el entorno; dibujos sobre las rocas, sobre el suelo, etc... *Galeras y Tartana de Denia* (2007) es una obra tan escultórica como pictórica, ya que se construye a base de líneas, como si de un dibujo se tratara, dejando amplios espacios que convierten al entorno en co-protagonista. Pero su protagonista no es el espacio que deja ver, sino la historia del mismo, pues su conjunto escultórico reproduce unos *graffiti* encontrados en el castillo de Denia de los siglos XIV o XV.¹²⁸⁴ El Consistorio, probablemente porque entiende que es una obra que conmemora y da fe de la historia de la ciudad, decidió ese mismo año conservar la obra y reubicarla en algún espacio público de Dénia.¹²⁸⁵ El

¹²⁸² *Intervencions plàstiques a La Marina 2005* [cat. exp.] (2005): p. 152.

¹²⁸³ *EstiuArt Intervencions 2008* [cat. exp.] (2008): [s.l.], [s.ed.], p. 58.

¹²⁸⁴ Ángeles, Álvaro de los (2007): “Recorrido a través de lo *específico* en el espacio y el tiempo”, en *EstiuArt Intervencions 2007* [cat. exp.]... p. 32.

¹²⁸⁵ Pastor, Concha (2007): “Dénia compra tres réplicas de los grabados del siglo XIV que hay en la muralla del castillo”, *Las Provincias*, 9 de octubre de 2007. En:

estrecho vínculo, por tanto, no se entiende tanto con el campo de Jesús Pobre sino que el pasado histórico de los habitantes que siguen custodiando el castillo es lo que anima a recolocar la obra para que ejerza como monumento de la historia y difusora de los nuevos hallazgos.

El muro organiza y habilita un espacio para su uso. Sobre el bancal, intervención pre-existente que refleja unas formas de uso y de relación con el entorno, Pilar Crespo elabora un juego cromático que hace destacar la presencia de las piedras y su disposición, una forma de organizar el terreno, de utilización de sus materiales que hemos interiorizado y que ahora se pretende evidenciar, pues se trata de una construcción humana que vemos ya como parte *natural* del paisaje. En este sentido podemos hablar de la asunción por parte del arte de la lógica natural, propia del lugar, o, si se prefiere aquí, de lo *natural* o *naturalizado* de las relaciones técnicas, pues nos parece natural “el entorno con que una generación se encuentra ya de antemano como “marco” de su acción (para el moderno, nada más natural que un paisaje, con sus campos labrados, el bosque, el río y la montaña: productos todos ellos de una formación sociotécnica ya dominada por la máquina)”.¹²⁸⁶ En este sentido, *Murs, abancalaments i margens* (2006) entra en relación directa con el lugar y entronca con otras propuestas sobre el habitar. Por otro lado, su trabajo sobre este elemento urbanizador pre-existente es altamente pictórico, pues en él se colorean los muros de los banales como si de un mural se tratara. Una pintura, realizada con leche y pigmentos naturales, no procesados,¹²⁸⁷ que apela a formas de uso del terreno que son ya de una larga tradición y que hemos naturalizado hasta el punto de no ver en ellas una fuerte modificación del lugar. Habitar la tierra siempre ha abierto heridas y las heridas del pasado tienden a parecernos siempre más dulces, tan dulces que llegan a ser representación de armonía en nuestra relación con el entorno. Evidenciar que existe un prejuicio natural no evita, sin embargo, que observemos y empecemos a palpar cada vez más el lugar inhabitable que estamos construyendo.

Mucho más centrada en sus entrañas es la obra *De dentro* (2008) de Erica Landfors, pequeñas protuberancias se depositan o distribuyen por el espacio, utilizado como lugar expositivo, y con un discurso que tiene que ver con contextos, poéticas o temáticas más

http://www.lasprovincias.es/alicante/prensa/20071009/marina/denia-compra-tres-replicas_20071009.html, 2 de junio de 2016.

¹²⁸⁶ Duque, Félix (2001): p. 17.

¹²⁸⁷ Tejada, Isabel y García Álvarez, Antonio (2006): “La escultura como lugar – el lugar como escultura”, *EstiuArt Intervencions 2006* [cat. exp.]... p. 30.

amplias: alusión a los procesos de crecimiento, a los tiempos necesarios para que broten los frutos de la tierra o de la mente, a lo que permanece oculto pero que se está gestando, a lo que emerge desde dentro mientras está aislado, tranquilo, separado, tomando forma.¹²⁸⁸

La pérdida del pedestal se da la mano con la fuerza de la gravedad, ya que “algo extraño ocurre con el suelo en el arte contemporáneo”.¹²⁸⁹ El arte, como señala Díaz Cuyás, se desparramó por el suelo en la década de los sesenta (y sigue haciéndolo) incluso llegando a perder su credibilidad como límite. Las intervenciones fuera de los núcleos urbanos en el contexto español, sin embargo, tienden a mantener dicho límite, estando en este sentido más vinculadas (cuando lo hacen) a ese primer impulso de venirse al suelo y no tanto a utilizarlo como el material mismo de las obras, como ocurriría con el *land art* norteamericano. Y es que el espacio, en general, en Norte América y en Europa, ni física e históricamente es parecido, ni es leído en el mismo sentido. Javier Maderuelo insiste en una clara diferencia entre las actitudes en un lugar y otro, entre el remover la tierra y el acariciarla, entre la actitud de prepotencia y dominio del cowboy de los *earthworks* en Estados Unidos, en los que se transforma la tierra con violencia como mero material escultórico y el *land art* británico, más próximo a la tradición pintoresca y los discursos ecologistas, en el que el territorio es soporte y tema y la obra busca un bajo impacto sobre el mismo.¹²⁹⁰ Sobre la valoración negativa de las obras norteamericanas no hay consenso, y tampoco lo hay sobre el uso de los términos y sus traducciones. Duque plantea el *land art* como un nuevo tipo de arte para el que no encuentra traducción y el *earthwork* (arte de la tierra) como la obra aquí engendrada.¹²⁹¹ Desde el mismo tipo de aproximación a las obras Díaz Cuyás propone traducir *land art* como

arte del suelo, del suelo entendido como solar, como superficie urbana y especulativa, en su doble acepción ontológica y económica. Justo lo que permanece disimulado, cuando no meramente ocultado, en esa versión hispana tan sospechosa de *arte de la tierra*, en la que resuenan,

¹²⁸⁸ *EstiuArt Intervencions 2008* [cat. exp.] (2008): p. 60.

¹²⁸⁹ Tanto Díaz Cuyás como Maderuelo ubican a finales del siglo XIX un cambio importante en la escultura que resultará evidente en los sesenta. El primero reflexiona en torno a la tendencia del arte de venirse al suelo y el segundo del ocaso de la escultura monumental estrechamente vinculado a la pérdida del pedestal. En: Díaz Cuyás, José (2002b): s.p. y Maderuelo, Javier (1994b).

¹²⁹⁰ Maderuelo, Javier (1996c): pp. 14-17.

¹²⁹¹ Duque, Félix (2001): p. 142.

melodramáticos, los temblores de los orígenes: la madre, la naturaleza, lo primitivo.¹²⁹²

También sumamente relevante es la lectura que Félix Duque hace del *land art*, entendiéndolo no como pintura o escultura, sino como algo nuevo que “abre “vacíos” en lo lleno, en lo aparentemente dispuesto de forma sólida y estable para ser habitado”, que *presenta* -y no *representa*- la *inhabitabilidad de la tierra*. Es un arte público “porque muestra al hombre de la ciudad el “afuera” (no las “afueras”) de ésta, porque enseña *in actu exercito*, y a veces con gran brutalidad, que no todo / es disponible ni edificable. Y por ende, que no todo es *mercancía*”, es público porque libera a la tierra de posesión y jurisdicción (simbólicamente y a *distancia*) y muestra una posible relación de cualquier hombre (no alienante) con la tierra que no habita, que *deja ser* por una acción artística (no venal, posesiva, representativa) sobre ella. Quiere romper ese uso político del espacio para que éste se disperse en el vacío, en *favor* de la tierra.

Contra todo romanticismo, el *land art* no deja *hablar* a la tierra, ni menos le presta su voz [...], porque la tierra ni habla ni tiene por qué hacerlo. La tierra es silente, tosca, retráctil. Por eso el artista público la deja surgir, *invisible* en la visibilidad universalmente administrada y controlada, *inhabitable* en medio de la habitabilidad del mundo planificado y espaciado.¹²⁹³

En lo espacial el *land art* crea una relación dialéctica no sólo con el entorno, que resulta así *espaciado*, articulado, y excluido a su alrededor, también con el *sitio* que él *crea* (con la “ocupación” y la “operación” por la que deja ver “tierra”). “[...] el vacío creado por la acción humana *succiona* espacio, en lugar de “abrir lugares” para la vida”. Esto es lo que lo convierte en arte.¹²⁹⁴

Hay que entender que en cada uno de los contextos el espacio físico no es el mismo. Uno parece el espacio por conquistar – otro es el espacio ya domeñado, manipulado, antropizado en todo su ser, sin vastedades en las que poder jugar al espacio exterior del moderno conquistador. Pero aún hay más, porque ese desierto es leído como ese espacio, no natural, sino en sentido ontológico y económico y, por ello, la traducción no sería, como veíamos, *arte de la tierra*, al menos no en el sentido místico, sino en el de la tierra

¹²⁹² Díaz Cuyás, José (2002a): s.p.

¹²⁹³ Duque, Félix (2001): pp. 146.

¹²⁹⁴ Duque, Félix (2001): pp. 142-145.

como resistencia física. Y lo que se presenta con el *land art* en el desierto es lo que se puede o no puede ya explotar, su conquista por el arte y su anulación especulativa. En Europa ya todo estaba explotado.

En cualquier caso, dentro del contexto español poco hay de cualquiera de estas dos aproximaciones, aunque los ecos de la versión británica que plantea Maderuelo están presentes, si no en los modos de hacer, sí en los discursos que articulan las obras y los espacios, tanto para reforzar como para cuestionar enfoques sobre lo *natural*, pues la *tierra*, propiamente dicha, está bastante ausente, siendo utilizada con preferencia como espacio que recibe obras que, incluso en ocasiones, podríamos sentirlas cerca del *plop art* o *parachuted art* por, como dice Fernández Quesada, su bagaje ideológico del arte de galería al plantearse en un “emplazamiento general” para “ningún lugar”,¹²⁹⁵ aunque siempre venga planteado desde la especificidad.

De este mismo año y con un planteamiento muy similar en el uso del espacio es *Continuem?* de Isabel Soler. El planteamiento sobre los usos del entorno y lo Natural como tema de actualidad es general a la vez que particular. Cada uno de los bidones recoge un problema distinto asociado con el entorno exterior, con temas que actualmente se relacionan con aquello que denominamos naturaleza.: la construcción, la naturaleza como objeto de culto, la naturaleza como lo verde...¹²⁹⁶ La presencia del ladrillo y del escombros pone de relieve el problema más agudo de la costa levantina, el avance de la construcción ante el turismo de sol y playa.

Un planteamiento claramente escultórico lo encontramos en *Plataforma de extracción de oxígeno* (Álvaro Tamarit, 2005), una pieza elevada, separada físicamente del entorno aunque hable del mismo, pues procesualmente no están dialogando. El espacio que rodea a la obra es el del presente, que será sustituido en el futuro por la plataforma. La propia temática de la obra revela la lógica con la que se ha trabajado en la misma: una escultura que funciona por sí misma y para sí misma porque lo que le rodea, nos dice, dejará de existir. Al mismo tiempo, no podemos pasar por alto la lógica política presente en el discurso de la obra.

¹²⁹⁵ Fernández Quesada, Blanca (1999): p. 21.

¹²⁹⁶ El contenido y color de los bidones es: ladrillos en el dorado, un barquito de papel que flota en el mar enlatado, plantas en el verde, arena y rama en el marrón, escombros en el rojo y otra planta seca y pintada de dorado dentro del negro. El blanco permanece vacío, sin abrir. En: Ángeles, Álvaro de los (2007): p. 35.



Sergio Ferrúa
Amuleto, 2009



Sergio Ferrúa
Naturaleza equilibrada, 2010

El mismo tipo de planteamiento – ahora en el aire – aparece en *Naturaleza infinita esfera* (2008) de Sergio Ferrúa: una obra suspendida sobre un pseudo-podio también en suspensión. Nos encontramos ante un homenaje escultórico a la naturaleza: sus formas, su belleza, su levedad, sus ciclos, su eternidad... Es habitual en la obra de este artista el trabajo con materiales encontrados en el entorno que, normalmente, conservan su aspecto a no ser por las nuevas formas que adquieren. El material natural es forzado para así convertirse en elemento estructural o pieza constructiva de la obra. A pesar de que las formas de las obras puedan remitirnos a elementos o tendencias naturales (la verticalidad, formas bulbosas...), las obras son el resultado de un proceso de selección, abstracción y combinación de lo que el artista encuentra a su alrededor para crear nuevas formas que terminan insertándose en el espacio. Con respecto a la temática, como ocurre en muchas de las esculturas aquí estudiadas, gira en torno a una naturaleza sumamente politizada, atravesada por fuertes interpretaciones culturales de la misma. Ferrúa introduce numerosas referencias a interpretaciones de las relaciones del ser humano con su entorno en las culturas primitivas y busca sus ecos en la actualidad. En este caso crea un delicado monumento, un homenaje a la infinitud y perfección de la Naturaleza, en otros, como en *Amuleto* (2009) su homenaje carece de pedestales y la obra se inserta en la tierra, señalando así la voluntad de anclarla al lugar. También, en cierto sentido, la esfera presenta algún material más procesado de lo habitual que en sus esculturas en La Jarra (Buñol), como es el caso de la base circular de madera sobre la que se suspenden los espárragos trigueros. En cualquier caso, en obras como *Naturaleza infinita esfera*, *Naturaleza equilibrada* (2010) o *Amuleto* (2009), se repite un mismo esquema en el que sobre una base que realza el objeto nos encontramos con una esfera de las mismas características, una representación metafórica de la naturaleza por la que se rinde culto a la misma, pues para Ferrúa, la construcción cultural y mítica de lo natural está constantemente presente y, para él, el círculo es símbolo de perfección y de eternidad, y

así entiende Ferrúa a la naturaleza. Todo en ella tiene igual importancia, nada destaca, todo se mantiene en equilibrio.

De las ramas enredadas formando esferas nos trasladamos a las ramas colocadas y pulcramente organizadas dentro de los compartimentos de las estanterías de Grego Matos: el pino dentro del pino, lo orgánico y su manipulación, lo irregular y lo regular... Ramas dignificadas al tiempo que reducidas a objeto en un estante. El *Bosque portátil enfrente del Montgó* (2007) nos ofrece la rama tal cual, pero objetualizada, museizada. Plantea una tensión entre lo natural y lo artificial, lo normativo y lo orgánico, y esto se ve reflejado en el recorrido de la obra, extenso y cambiante:

Empezó como una escultura de interior, la hice el último año de carrera y la idea era invadir con la naturaleza el espacio arquitectónico. Lo segundo fue sacar fuera el *Bosque Portátil*: la idea de naturaleza transportable llevada al paisaje. Era obra fotográfica (montajes digitales) y sonaba totalmente artificial. La obra era diferente dentro y fuera, se percibía de forma completamente distinta. La tercera fase era comprobarlo, instalarla fuera realmente, y la llevé a Jesús Pobre. La experiencia que te comentaba antes de ver cómo la naturaleza se va apoderando e integrando lo extraño (la obra), esa entropía... me hizo redescubrir la obra nuevamente.¹²⁹⁷

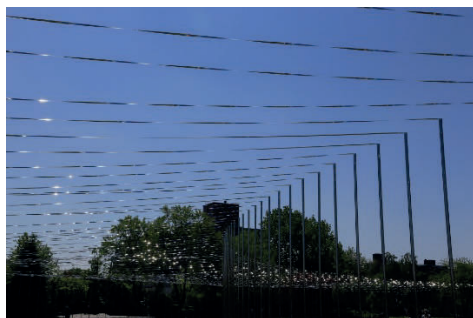
El juego con diferentes elementos del entorno, como la luz o el viento, aparecen con cierta regularidad en las obras realizadas en el campo. Frente al espacio en este sentido prácticamente inerte de la sala de exposiciones hay artistas que buscan establecer cierta relación con el entorno en este sentido. Las relaciones con el medio, con el lugar, sus elementos o características, varían según obras y contextos. En el caso del entorno no urbano aparecen vínculos con la historia, la memoria, el espacio vivido y habitado, el espacio expoliado; también aparecen discursos vinculados a los grandes temas en torno a lo natural –y no tanto al lugar específico–; y por último, aunque cronológicamente en primer lugar, es bien conocida la relación física de la obra con el lugar que exploraron los artistas de finales de los sesenta y principios de los setenta. En cualquiera de estos casos, encontramos obras en las que se hace evidente el predominio de lo intrínseco a la creación, una búsqueda de expresión de la obra y a través de ella de los discursos y poéticas que el artista quiere poner en juego. Sin embargo, a veces las formas y el grado en que operan las obras y los elementos externos en las mismas son más complejas.

¹²⁹⁷ Entrevista a Grego Matos...

Siempre que una obra se sitúa fuera de un espacio expositivo éste se encuentra construido y transitado por numerosos factores ambientales, sensoriales, sociológicos, materiales, etc. Estos factores siempre afectan o se ven afectados, en algún modo, por las obras. Pero es diferente cuando la obra busca directamente interpelar el espacio, exprimirlo o dejarse consumir por éste, cuestionarlo, potenciarlo, poner en evidencia – o en crisis – sus características y que ahí resida su potencia y su poética, el relato y la emoción. También el grado de relación y de afectación con esos elementos varía, así como varía la centralidad y presencia que se le dan a la obra y al espacio en el que esta se despliega. No es lo mismo que el protagonismo de la obra resida, o incluso la propia obra sea, la luz; o que ésta consista en trabajar con o evidenciar sus cualidades por medio de la luz; o que ambas busquen ser coprotagonistas.

¿Qué significa *sonidos de la naturaleza*? ¿Qué son los sonidos que se crean en el encuentro naturaleza-técnica? No es lo mismo el viento o el agua como protagonistas que como intérpretes. Cuando escuchamos un instrumento musical de viento, decimos que suena bien (o mal) y que nos gusta (o disgusta) como es tocado, pero no es el viento o la persona los que suenan, no son sus peculiaridades sonoras las que descubrimos. Todo instrumento necesita de algo/alguien que lo active y, según aquello que lo activa (el intérprete o ejecutor: persona, viento, corriente...) y la calidad y peculiaridades del propio instrumento, se producen variaciones. El sonido proviene, o se hace posible, con la intervención de ambos. Sin embargo, lo que oímos es el sonido de una flauta al ser tocada por una persona o de las cintas de acero inoxidable al ser rozadas por el viento, como en *Scarecrow* de Žilvinas Kempinas en el *Socrates Sculpture Park* (2014), o quizás sea el viento interpretado por éstas. Ni el viento ni el acero sonarán del mismo modo si cambiamos a su intérprete. Cuando se hacen chocar piedras entre sí escuchamos su sonido y descubrimos cualidades como su dureza, cuando el agua impacta sobre una roca – o la roca es impactada por el agua – descubrimos sus sonidos y cualidades en relación con el otro. En *Secretos en el viento* (Nacho Arantegui, 2002), diríamos que visualmente se aprecian los brillos generados por la luz que se proyectan desde el plástico, así que descubrimos la cualidad de hacer brillar de la luz y la del brillo del plástico reflectante; sonoramente, se perciben los sonidos que el plástico en movimiento emite con su roce. Es el material (plástico reflectante) el que permite que viento y luz *se expresen*, al tiempo que el propio plástico también está mostrando sus cualidades al irrumpir entre las fuerzas naturales. Lo que el espectador observa y escucha no es el viento ni la luz, sino su

activación por medio de la obra: vemos el reflejo y escuchamos el sonido del plástico, exploramos sus características que, al mismo tiempo, interpretan con sutileza sensaciones sonoras y visuales que Arantegui vincula con las hojas movidas de los chopos.¹²⁹⁸



Žilvinas Kempinas
Scarecrow, 2014
Socrates Sculpture Park
Nueva York (USA)

La luz también es partícipe en otras obras, como en *Fulles nugades* (Mariló Perles, 2006) o *Teranyina per atrapar la llum* (Anna Perles, 2002), en las que se juega con los reflejos. También en ambas se deja ver el entorno entre las líneas de su dibujo. La primera crea un marco para una pintura, el entorno, llena de destellos decorativos. La segunda imita elementos de la naturaleza, acto que no es aislado y que, en cierto sentido podría denominarse, siguiendo a Rosset, artificio naturalista. Según él, se trata de un doble artificio: primero, en tanto que artificio para el naturalista, se opone a la naturaleza y, segundo, aún se hace más artificial al tratar de imitarla. “Porque el artificio no resulta artificial hasta que no se disfraza de naturaleza; sin este disfraz, es verídico e inocente (...)”.¹²⁹⁹

El uso de la imagen de lo natural, a través de su reflejo o del simulacro del mismo, es también un recurso sugerente para los artistas. En el caso de *Periscopio* (2003) de Choni Escudero nos encontramos con un objeto escultórico con fotos no fijas del entorno, espejos que nos devuelven fragmentos, pequeñas imágenes de la *naturaleza*. Escudero señala que trata de mostrar cómo la Naturaleza observa (y no nosotros), siendo los espejos sus ojos, los de un *sujeto* que está atento a las agresiones que sobre éste se cometen: una Naturaleza-sujeto, eterna, y religiosa: una diosa vengadora.¹³⁰⁰ Desde una aproximación distinta al concepto de lo natural y un lenguaje formal más próximo a las líneas del *minimal* encontramos espejos y plantas artificiales que han descendido hasta el mismo suelo en *Naturaleza reflejada ¿hasta cuándo?* (Nanci Novais, 2008) y fotografías desde

¹²⁹⁸ *Intervencions plàstiques a La Marina 2002* [cat. exp.], Valencia, Grup de Reüll, 2002, p. 169.

¹²⁹⁹ Rosset, Clément (1974): pp. 21 y 22.

¹³⁰⁰ *Intervencions plàstiques a La Marina 2003* [cat. exp.] (2003): p. 164.

un punto de vista ideal e imposible con la obra en su lugar con reflejos sobre su superficie de lo que acontece y cambia en *Reflejar en la tierra* (2007) de Eriel de Araújo. Obras que se expanden como en una galería pero que aprovechan el lugar para hacer una crítica al simulacro, la espectacularización y la idealización que no dejan de construirse en torno al concepto de lo natural, que por un lado nos vende las maravillas de una naturaleza al tiempo que no deja de ser saqueada.¹³⁰¹

4.5.2.2.Lógicas urbanizadoras

En *Halga (Cercle Sagrat)* (2002) Josep Ginestar delimita un espacio circular que el artista sacraliza y hace impenetrable por medio de una arquitectura simbólica y una delimitación real. Lo sagrado se concibe como una figura geométrica simple, círculo perfecto, donde todo entra en armonía y contacto. Pero esa naturaleza que ritualizamos no es geométrica, sino que cada uno de sus elementos es singular, especial, distinto, como lo son los palos irregulares, con su carácter accidental, distinto cada uno del otro, ahora transformados por la pintura blanca llenando así el círculo de luz, de pureza, y como también lo es la propia naturaleza reflejada en el espejo central. Como en algunas obras de Ferrúa, por ejemplo, entran en convivencia lógicas urbanizadoras y naturales. Y no es la primera vez que la naturaleza aparece como imagen reflejada, quizás sugiriendo el conocimiento y aproximación constantes a la misma a través de su espectacularización. Convertimos en sacro la naturaleza o quizás no sea sino la imagen que de la misma nos dejamos impregnar.

Entrando en el ámbito de la muerte, lo que o los que mueren en la tierra, aparecen obras como *Ripcaracol* (Pablo Ruiz, 2003) que responde a la misma idea de delimitación de un espacio ritual, pero aquí enfrentando el interior con el exterior, lo vivo con lo muerto, la luz con la oscuridad. Un monumento a la muerte del caracol poniendo énfasis en su muerte por el uso de venenos en los campos, leemos, pero sin pretender criminalizar al labrador.¹³⁰²

¹³⁰¹ Sobre estas dos obras consultar: Moreno Caplliure, Johanna (2008): ““Hic et nunc”: instal·lant-nos en el compromís”, en *EstiuArt Intervencions 2008* [cat. exp.]... pp. 10 y 11; *EstiuArt Intervencions 2008* [cat. exp.] (2008): p. 48; Ángeles, Álvaro de los (2007): p. 34; *EstiuArt Intervencions 2007* [cat. exp.] (2007): p. 166.

¹³⁰² Castro Florez, Fernando (2003): “Restos, citas y otras catástrofes”, en *Intervencions plàstiques a la Marina 2003* [cat. exp.]... p. 33 e *Intervencions plàstiques a la Marina 2003* [cat. exp.] (2003): p. 172.

Younès Rahmoun en *Chajara* (2003) plantea de nuevo el espacio sagrado y la muerte. Los árboles, si no muertos, con aspecto de estarlo, pasan a insertarse en el mundo ritual humano al ser envueltos en tiras de tela blanca a modo de mortaja. Bajo ellos se sitúan sus tumbas pétreas, rectangulares y bañadas en cal. Dos ejes parecen indicar el destino de estos árboles: el horizontal, la piedra y la tierra, el vertical, el lugar de las almas. Los árboles tienen ya tumbas en las que descansar.¹³⁰³

Otra de las cuestiones que se plantean dentro de este conjunto de obras es la del habitar. Realmente, ¿de qué habla el arte sino de nuestras formas de habitar? ¿De nuestras relaciones, de la manera en que interactuamos entre nosotros y con el mundo? Medina señala que en torno al paisaje, en el que identifica dos corrientes por parte del arte, una más esteticista y otra de corte más político, la cuestión se centra hoy en el problema del habitar.¹³⁰⁴ Hay propuestas artísticas que hacen explícita esta cuestión y la convierten en su discurso central, especialmente en lo que se refiere a las formas de usar el espacio, abrirlo, ocuparlo, moldearlo. Nos encontramos con la exaltación del pasado y/o del otro (lejanos y próximos), con propuestas para el futuro, con críticas al pasado más inmediato, con dudas en torno al futuro, con apelaciones al retiro y la paz calmada frente al frenesí de lo urbano...

Los *Refugis per a somniadors* (2008) de Sara Vilar son pseudoarquitecturas porosas en las que evadirse de lo cotidiano y entregarse al entorno, permitiendo que los sonidos y la luz del exterior entren en este espacio, nuestro refugio. Gozamos y tomamos los placeres relajantes de lo natural desde la protección y la comodidad.

Pero la complejidad de la cuestión no es poca cuando se trata del entorno y de la práctica *real* del habitar. ¿Qué modos de relación con la naturaleza conviene que el ser humano establezca con el territorio, qué relaciones técnicas, en definitiva? Antonio Gallud y Miguel del Rey son los autores de *Fragmentos en la naturaleza* (2004): seis fotografías de distintos fragmentos arquitectónicos distribuidos en un bosque construyendo un nuevo espacio, ordenado, delimitado, un espacio arquitectónico, un espacio habitable. El

¹³⁰³ Esta humanización de los árboles se produce al insertarlos dentro del ritual de la muerte, en este caso de la religión musulmana, en el que hay cuerpo y alma. Leemos en una entrevista al artista realizada por Jérôme Sans: “JS: ¿Viste normalmente ese sudario de luz como un cuerpo vivo, como un farol? / YR: Para mí, el sudario representa lo físico, el cuerpo. La luz que inunda ese cuerpo metafórico encarna el alma. Al igual que en otras religiones, la creencia musulmana quiere que haya una vida eterna en el más allá una vez que uno ha muerto. La luz designa este alma tranquila, en suspense, dispuesta a despertarse”. En: www.younesrahmoun.com, 03/10/2011.

¹³⁰⁴ Medina, Pedro (2010): p. 103.

entorno y la memoria colectiva se ven así afectados, transformados, pero el sentimiento de pérdida con respecto a entornos menos antropizados no es nuevo: en cada cambio de estadio, ese sentimiento se repite, como explica Félix Duque, pues la sociedad anterior se ha visto siempre más natural que la que le sucedía, suponiendo esto un claro prejuicio naturalista.¹³⁰⁵ Los cambios son inevitables, incluso atractivos, no así los abusos.

De nuevo, la lógica de la *polis* es trasladada al campo en forma de refugios, habitáculos destinados a los habitantes del campo. En *Claustrofilia* (Equipo Anca, 2004) la lógica urbana, la ordenación política del espacio *natural*, no pretende ser refugio tranquilizador, sino que, a modo de diminutos chalets, las figuras geométricas de vidrio rojo distribuidas por los árboles ponen de manifiesto una política urbanística que agrede el entorno y al propio ser humano: viviendas despersonalizadas, uniformes, que distribuyen monotonía, repetición.¹³⁰⁶ Y es que, como dice Mijo Miquel, “estamos construyendo un nuevo estilo de vida” que se pone en evidencia y a debate con una valla publicitaria, tarjetas postales, un foro virtual y una tertulia en la sala de cultura del pueblo en *Territori Ocupat* (2006). Publicidad que se hace eco de esas formas del habitar de las que hablaba el Equipo Anca y que son formas de ocupación del suelo habituales en La Marina.

4.1.1.1. Lógicas naturales

La obra de Cristina Ghetti *Blue Ambition* (2004) oscila entre la reproducción del proceder de una planta parásita cualquiera y lo decorativo. Aunque *Blue Ambition* se plantea como metáfora del comportamiento humano “invasivo” y ajeno al lugar que genera un impacto negativo sobre el mismo,¹³⁰⁷ su presencia nos parece llamativa y atractiva y, aunque vampirizadora, no deja de pertenecer a un proceso *natural*. Sin embargo, en la obra predomina la lógica de la instalación, mientras que con *Savia* (2007) de Rocío Gárriga la lógica natural gana terreno. En el marcado carácter escultórico de tejidos orgánicos desplegados por un algarrobo se genera un hueco que deja espacio para el crecimiento real de semillas y esquejes.

Manuel Bellver, quien puede considerarse uno de los pioneros en el trabajo con esculturas en espacios exteriores en la Comunidad Valenciana, ya que lleva realizando obras en este ámbito desde el año 1977, también participó en *Art i Natura* (Jesús Pobre) en el 2005 con

¹³⁰⁵ Medina, Pedro (2010): pp. 138 y 139.

¹³⁰⁶ *Intervencions plàstiques a la Marina 2004* [cat. exp.] (2004): p. 178.

¹³⁰⁶ *Intervencions plàstiques a la Marina 2004* [cat. exp.] (2004): p. 178.

¹³⁰⁷ *Intervencions plàstiques a la Marina 2004* [cat. exp.] (2004): p. 182

la intervención *S/T (lloc d'abandonament)*. Es necesario destacar que no existe un discurso dual entre el material natural y el artificial en sus obras, pues Bellver puede combinar ambos, el no intervenido por el ser humano y el procesado, haciéndolos entrar en relación, sin esconder su procedencia, respetando el lugar, pero dejando constancia de la intervención artística en el mismo. Para Bellver todo es natural (o artificial), todo es parte de lo mismo, y busca las relaciones más evocadoras, más poéticas, entre los distintos tipos de materiales. Con esta obra construye un

Lugar donde abandonar y abandonarse, donde estar afuera, en el margen de. (...) se levanta entre el pensar y la renuncia al pensamiento. (...) En tierra, la piedra, trabajada en forma de pila, contiene dos elementos antagónicos: agua y aceite. Lugar donde abandonarse entre el decir y el callar. Entre la Pregunta y la contemplación.¹³⁰⁸

En una misma pila, el aceite y el agua *se expresan*, se relacionan el uno con el otro *naturalmente*. Pero es el artista quien los hace convivir en un mismo espacio, poniendo en evidencia la relación entre contrarios. También la piedra sigue siendo piedra, pero un nuevo emplazamiento la resignifica. Se apoya sobre vigas de madera, sobre un material intervenido técnicamente, sin que ello sea disimulado y se dispone siguiendo las formas que los árboles proponen. La apertura de un espacio para el abandono, junto con los aspectos ya comentados, plantea una forma determinada de relacionarse con el mundo. Para Manuel Bellver la pureza no está en el lugar en sí, sino en la relación que cada individuo establece con el espacio, la posibilidad de reconocer en cada elemento del mundo lo sacro. Se trata, en definitiva, de un cambio en la relación con uno mismo y con el entorno, del vaciamiento del yo para acoger lo que le rodea.

*Tot caminant per un pla de muntanya esclata una forta tempesta. Agenollat i recollint el meu cos en posició fetal, rep sobre mi tot el que cau. No deixes de repetir, amb veu baixa, els mots "aigua", "pedra", "llamp". Ho dic tantes vegades al llarg de setanta minuts que acabe confontent els mots i allò que signifiquen.*¹³⁰⁹

La tormenta domina, construye la acción, sobre el cuerpo del artista. A pesar de las palabras que tratan de nombrar aquello que le rodea, significado y significante acaban confundiéndose, el lenguaje ya no sirve, el entorno se extiende más allá de las palabras

¹³⁰⁸ *Intervencions plàstiques a La Marina 2005* [cat. ex.] (2005): p. 148.

¹³⁰⁹ Bellver, Manuel (2005): *Accions*, Rafelbunyol, Revista *L'Aljama*, p. 22. La acción transcrita es la número 16 y pertenece a esta recopilación de acciones por parte del artista que fueron iniciadas en 1979. Algunas de ellas son ideas, otras fueron realizadas primero y luego escritas, y otras, por el contrario, primero se escribieron y luego se llevaron a la acción.

que se tornan inservibles. La lógica dominante, aplastante, es la del lugar, la de los fenómenos que escapan a los encorsetamientos del lenguaje frente a la experiencia *real*.

Para concluir diremos que destacan algunas aproximaciones como la del habitar, la espectacularización del territorio, una naturaleza ensalzada o sacralizada o la puesta en relieve de la transformación del territorio. Estas cuestiones se han planteado, mayoritariamente, y como ocurre en otros muchos casos, con propuestas plásticas en las que predomina la lógica intrínseca a las obras y una lectura expositiva del espacio.

4.1.2. Esculturas en Salamanca: OMA y los *Caminos de Arte en la Naturaleza*

Como se expuso en la reflexión en torno a los encuentros de OMA y los *Caminos de Arte en la Naturaleza* de la Diputación de Salamanca, previamente a la creación de los cuatro caminos existió el camino *Asentadero de los Curas* realizado también dentro de un proyecto vinculado a la revitalización de la zona que utilizaba el entorno como lugar en el que situar una serie de obras que ilustrasen *El peregrino curioso y grandezas de España*, un libro de Bartolomé de Villalba y España, que data de 1577 y el que se narran “las leyendas de la Sierra de Francia y el llamado maleficio de la zona o maleficio del desuso, según el cual lo que no se cuenta termina perdiéndose en la historia y el olvido termina imperando en sus habitantes, lo que hace que se borren las páginas de la historia”.¹³¹⁰ Nos situamos ante una serie de esculturas –algunas con clara relación con lo pictórico–, doce escenarios,¹³¹¹ que tienen que ver con la leyenda y la tradición del lugar y, por otro, con un entorno que hace de reclamo para el visitante.¹³¹² Las obras que hoy permanecen se integran en el *Camino Asentadero-Bosque de los Espejos* (2011),

¹³¹⁰ “Proposición No de Ley, PNL 1082-I...” (2007): p. 12137.

¹³¹¹ “Proposición No de Ley, PNL 1082-I...” (2007): p. 12137. Sin embargo, existen referencias a más de doce obras. En: <http://www.casasierrasalamanca.com/camino-asentadero-bosque-de-los-espejos-sequeros-casas-del-conde-san-martin-del-castanar>, 22 de abril de 2016. En cualquier caso no disponemos de información de todas ellas y tenemos datos incompletos o imágenes sin información. Sabemos que en 2013 permanecían *Pluma* de Francisco González; *Ciudad* de Frédéric Creusot; *Vidrieras* de Yolanda Pérez; *Cabeza tallada* de Creusot; *Pájaros del alba* de Vicen Hernández Castro y *Luz* de Creusot. En: Puerto, José Luis (2013): p. 28. Sin embargo, en la web de ya mencionada encontramos otras obras que citamos a continuación sin poder confirmar sus títulos: *Jinetes del Apocalipsis*, además de Pentagrama, Jardín de las raíces, Retablo de tres hojas, Escultura de cerámica sobre base, Mapa del valle, Dibujo sobre musgo, Dragón de siete cabezas, Naturaleza herida.

¹³¹² Así se hace constar en “Proposición No de Ley, PNL 1082-I...” (2007): p. 12137.

como también lo hacen las tallas de figuras piadosas realizadas sobre el tronco de los árboles por el artesano Amador, trabajo que él realiza de manera independiente.¹³¹³

En los *Caminos de Arte en la Naturaleza* de la Diputación de Salamanca nos encontramos con una veintena de propuestas artísticas en el entorno de varias localidades de la Sierra de Francia.¹³¹⁴ La premisa fundamental que anima a esta iniciativa es la turística, por lo que han apostado por obras permanentes y la creación de una serie de recorridos en las que éstas se exponen, participando así del proceso de museización del territorio. Sabemos que aproximadamente la mitad de los artistas presentes aquí también han participado en OMA¹³¹⁵ y, en general, sus propuestas no difieren demasiado en un lugar y en el otro, pero si algunos en OMA han trabajado en distintas ocasiones con distintas lógicas, en los *Caminos*, a excepción de Alfredo Omaña, todos han tendido hacia las lógicas escultóricas o del espacio urbano y arquitectónico, pero especialmente hacia las primeras, dominantes en los *Caminos*. Otra diferencia está marcada probablemente por el presupuesto y la pretensión de permanencia asociada a la idea de patrimonio del museo, pues en los *Caminos* se ha trabajado con materiales prácticamente ausentes en OMA. Como dice Juanvi Sánchez en OMA los objetos desaparecen y no en los *Caminos*, y aunque habla de respeto con el entorno en ambos casos, señala que “cuando trabajas con dinero público los objetivos son otros”.¹³¹⁶

El espacio, en sentido general, es el mismo que el de OMA. La Sierra de Francia es un lugar altamente antropizado, pero en él están presentes los usos tradicionales del campo, y no las formas de especulación a las que el litoral levantino se ha visto sometido. Enfoques críticos en este sentido que han aparecido en otras convocatorias, como en *EstiuArt*, no están por tanto presentes en este caso, pero sí que aparecen cuestiones relativas a las formas tradicionales de relacionarse con el campo circundante y circundado. La naturaleza también está presente como tema, pretexto o sugerencia, pero no está de cuerpo presente más que en una ocasión, aunque ya sabemos que se trata de arte *en la naturaleza* y, en este caso, con propuestas mayoritariamente escultóricas.

¹³¹³ Puerto, José Luis (2013): p 28.

¹³¹⁴ La Alberca, Miranda del Castañar, Sequeros, San Martín del Castañar, Mogarraz, Villanueva del Conde, Monforte de la Sierra y Las casas del Conde.

¹³¹⁵ Destacan como participantes en los *Caminos* y siendo recurrentes en OMA: Juanvi Sánchez –o Luque López cuando trabaja con Pedro Vez-, Juárez & Palmero –tanto en equipo como individualmente-, Miguel Poza, Manuel Pérez de Arrilucea, Fernando Méndez y Carlos Beltrán.

¹³¹⁶ Entrevista a Juanvi Sánchez...

Dentro de una clara lógica escultórica se sitúan las seis obras del *Camino del Agua* de 2008. Algunas se desenvuelven en la verticalidad, como *K'oa* de Miguel Poza o *Serena* de Virginia Calvo. La primera apela a la Naturaleza y no tanto al lugar concreto, con la alusión al ritual milenario de reciprocidad con la Pachamama que el artista conoce en Bolivia, cargando así de religiosidad el lugar.¹³¹⁷ Pero principalmente nos sitúa ante una paradoja muy propia del lugar. Poza habla de una dualidad que convive en la obra: proteger/sentirse protegido, vigilar/sentirse vigilado como analogía de los habitantes del lugar declarado parque natural,¹³¹⁸ pero más que protegidos hay una sensación de atrapamiento, de no poder escapar, ni ellos ni el entorno. Atrapados frente a lo *real*. Por otro lado, desde la coordinación se señala su bajo impacto en el lugar por cómo la obra llega y se inserta en el lugar, pero como reconoce J. Sánchez, no se puede hablar en estos términos en lo que se refiere a la propuesta visual,¹³¹⁹ pues sus vacíos, cargados del paisaje o Pachamama como espectáculo, no eliminan la presencia de una jaula que enfrente lo que se queda dentro con el espacio que se abre ante ella y ante nosotros, un atisbo de la idea de libertad se presenta también a través de las rejas. También jugando con la introducción del espectáculo del paisaje en la obra aparece *Serena*, obra que combina casualmente la leyenda del lugar (la Mora del Charco de la Mora) con el mito en torno a las figuras mitológicas que habitan en las aguas (sirena Serena) y que introduce así también la feminidad y su relación cultural con lo natural. Pero sabemos que tanto los mitos femeninos como este tipo de propuesta formal a base de líneas que dibujan en tres dimensiones son dos constantes en el trabajo de la artista, que generalmente, por otro lado, no tiene lugar en el espacio natural y “si lo hiciera, muy probablemente mis trabajos serían más intimistas, de otra manera”, a lo que añade una referencia a Andy Goldsworthy.¹³²⁰ También apuntando al cielo es *S/T* de Alfredo Sánchez, obra que nos recuerda a esas esculturas autorreferenciales de las que nos hablaba Rosalind Krauss, esas en las que el interior se ha trasladado a la superficie, en las que no hay historia narrada, sino que el significado emerge de la propia experiencia.¹³²¹ Más allá del cromatismo o

¹³¹⁷ Así lo explica el propio artista en *Arte en la naturaleza. Camino del Agua...* (2008): p. 28.

¹³¹⁸ *Arte en la naturaleza. Camino del Agua...* (2008): p. 28.

¹³¹⁹ Juanvi Sánchez señala que, físicamente, los doce agujeros son “como posar la mano, no dar un manotazo” y más adelante nos comenta que la obra fue llevada entre ocho personas al lugar, pero reconoce que hay un impacto visual en el lugar. En: Entrevista a Juanvi Sánchez...

¹³²⁰ Palabras de la artista en *Arte en la naturaleza. Camino del Agua...* (2008): pp. 30-33.

¹³²¹ Krauss, Rosalind E. (2002a).

las perforaciones, encontramos cualidades que tratan de traducir las sensaciones que Sánchez experimenta ante una naturaleza ligereza, suave pero también potente, dura.¹³²²

Otras dos obras nos recuerdan el tránsito, el caminar y el detenerse, más relacionado con el paseo burgués que ya mencionábamos en relación al proyecto de los *Caminos*, pues no tiene que ver tanto con el pastor o labriego, sino con aquel que va de paseo al campo. Ambas se distribuyen por el espacio, nos recuerdan nuestro paso por el mismo y nos dan asiento. *7 sillas para escuchar* de Manuel Pérez de Arrilucea nos plantea ver, escuchar, entregarnos al lugar y experimentar placeres que se constituyen como discurso cultural en un momento histórico. No es que no existiera emoción o sentimiento antes del nacimiento histórico del paisaje, sino que no existían con la fuerza cultural que llegó a tener posteriormente y que hizo que se constituyera como género.¹³²³ No somos el campesino que desalentaba a Petrarca a subir la montaña, ni siquiera somos Petrarca y, realmente, tampoco somos el burgués que se deslumbra ante la sublime grandeza de las montañas, transitando este camino somos más como Courbet o aquellos que le saludaban *Bonjour, monsieur Courbet* (1854). Aquí encontramos el contraste, que no oposición, entre el que ha vivido del lugar durante décadas y el que llega hoy a pasearlo y contemplarlo, olerlo y escucharlo, tocarlo, sentirlo. Unas sillas que han tocado tierra, pues ya no es la *Silla aparición* (2004) suspendida en el aire que planteó Arrilucea en OMA, sino sillas como verdadero mobiliario de la vivienda, como la puerta que necesitamos para transitar de un espacio a otro. *Al otro lado* (*Camino Asentadero-Bosque de los Espejos*, 2011) pertenece claramente a las lógicas de lo arquitectónico: una puerta que se abre y que nos deja ver, contemplar el territorio presentado como paisaje, como ocurría en la obra de Ximo Canet en *EstiuArt*, pero que también se plantea como un espacio de trance, de paso, de apertura, de dentro a fuera, de la transformación de la experiencia.¹³²⁴ Sin embargo, la mayoría de las obras de Arrilucea en OMA, pero también por ejemplo *Stonehead. El que mira al cerro* (2011) en el Cerro Gallinero, se piensan desde una perspectiva marcadamente escultórica.

¹³²² A ello hace referencia el artista en *Arte en la naturaleza. Camino del Agua...* (2008): p. 34.

¹³²³ Milani señala que la emoción y el sentimiento hacia el entorno no aparecen repentinamente. Aunque reconoce que antes del siglo XVIII los sentimientos se vinculaban más al país que al paisaje, y que por tanto la idea es moderna, insiste en que la sensibilidad hacia el mismo se va cuajando desde la antigüedad griega. Hay que tener presente que para Milani en la percepción del paisaje están implicados los cinco sentidos. En: Milani, Raffaele (2007): pp. 49-69 y 145-165.

¹³²⁴ *Arte en la naturaleza. Asentadero-Bosque de los Espejos...* (2013): p. 58.

Volviendo al *Camino del Agua*, la segunda obra que evidencia el caminar es *Elementos de paso. Asientos circulares* de Juárez & Palmero junto con Juanvi Sánchez, que de nuevo nos sitúa por los suelos combinando en este caso el gusto por la instalación-recorrido con el mobiliario urbano, presentándose como pasos de agua, señalización de lugares, descanso... Aluden al agua y a su almacenamiento en las albercas, típicas en la zona,¹³²⁵ como también ocurría en *Como Pozo en el pozo* de Juanvi Sánchez en OMA (2007), obra con la que guarda una clara relación.¹³²⁶ En el *Camino Asentadero-Bosque de los Espejos* (2011) de nuevo encontramos obras de Juanvi Sánchez, en esta ocasión trabajando junto con Pedro Vez y bajo el pseudónimo de Luque López. *A puntadas* es objetual y busca una relación física con el espacio, mientras que *La casa del árbol* entiende el espacio como lugar para habitar y, como en la obra de OMA, limpia el espacio, en este caso un basurero, a través de un proceso urbanizador de recuperación, limpieza y creación de un lugar para uso público, transitando de la colonización-basura a aquella que limpia y urbaniza.¹³²⁷ El ser del hombre, como nos recuerda Félix Duque, es el ahí del claro, y ha de cuidar de éste, mantenerlo abierto.¹³²⁸ El resultado: casa – banco – “maceta” para un árbol superviviente, un lugar pensado para quien lo visita y transita y que ofrece un espacio para el diálogo, proponiendo un espacio para compartir que nos recuerda el trabajo de Siah Armajani.¹³²⁹

Como estamos introduciendo las obras que cada artista ya nombrado ha realizado para caminos posteriores tenemos que mencionar, antes de retomar el *Camino del Agua*, una obra de Jesús Palmero realizada para el mismo camino que las obras comentadas de Luque López: *Estructura Torre de Intercambio*. Se trata de una torre sin función arquitectónica que ha pasado a plantearse como escultura-receptáculo que expone los objetos que cualquiera quiera depositar en ella y que, por tanto, es un espacio de todos y que eleva a una categoría *distinta* lo depositado.¹³³⁰ La obra facilita que los elementos del

¹³²⁵ *Arte en la naturaleza. Camino del Agua...* (2008): p. 45.

¹³²⁶ La propuesta formal de estas obras nos recuerda al *Proyecto Errante* de Fernando Casás, artista por el que Juanvi Sánchez siente admiración.

¹³²⁷ Luque muestra su afán de recuperar también en una caseta de riego en este mismo *Camino: Del reflejo de las palabras*.

¹³²⁸ Duque, Félix (2003): “Introducción: La mirada y la mano”, en Heidegger, Martin, *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. Ohrkizunak arteari, plastikari eta espaziorai buruz / Die Kunst und der Raum. El arte y el espacio. Artea eta espazioa*, (1ª eds. alemán 1996 y 1969), Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, p. 25.

¹³²⁹ Castrillo Soto, Roberto (2013): “El bosque integral”, en *Arte en la naturaleza. Asentadero-Bosque de los Espejos...* p. 16.

¹³³⁰ Conceptualmente la obra continúa la propuesta de presencia física y participación democrática planteada ya en *El archivo del bosque El archivo del bosque en la Dehesa Boyal* (2011) para el parque escultórico La Dehesa Boyal (Las Navas del Marqués). En: *Arte en la naturaleza. Asentadero-Bosque de los Espejos...* (2013): pp. 54-57.

entorno sean democráticamente museizados o, como dice Palmero, se organicen en una “catalogación democrática de objetos encontrados en el recorrido”.¹³³¹ Como comenta su autor, animar al espectador a ser partícipe de la obra, elegir qué elementos colocar en ella y cómo hacerlo, supone una diferencia con la escultura tradicional ya cerrada, con la historia narrada, pero, al mismo tiempo, sigue siendo un objeto artístico con una clara función escultórica, aunque después uno pueda interactuar con la misma.¹³³² Nos encontramos ante un objeto escultórico que, eso sí, nos permite participar de la exposición de nuestros objetos encontrados y que, al mismo tiempo, nos recuerda a lo arquitectónico, lo urbano, aquel lugar del que proviene la idea de dignificar por medio de catalogar y exponer. Lo arquitectónico está presente tanto en esta obra como en *Al otro lado* y *La casa del árbol*. Coincidimos en este sentido con la propuesta de Castro Sotillo, quien indica la existencia de dos grupos de obras en el *Camino Asentadero-Bosque de los Espejos*: las mencionadas, con una clara vocación arquitectónica, y *Mochuelos* y *A puntadas*, que señala como escultóricas u objetuales.¹³³³

Con otra torre se cierran las obras del *Camino del Agua*: la *Cruz de Mingo Molino* de Florencio Maíllo, que de nuevo oscila entre lo escultórico y lo arquitectónico. En contraste, por otro lado, con la obra anterior, los materiales y las formas son propios del lugar, con sus usos y significados. La obra conmemora la historia del lugar, no una concreta, sino aquellos modos de vida, usos y transformaciones del entorno que hoy se ven modificados con cierta velocidad. Aunque se plantee desde un concepto de conmemoración u homenaje mucho más contemporáneo, el planteamiento básico es próximo al concepto que históricamente se ha tenido de la escultura, entendiéndola como aquella cuya lógica parece inseparable de la lógica del monumento, por lo que es conmemorativa al tiempo que versa sobre el significado o uso del lugar en el que se emplaza.¹³³⁴ La diferencia reside en que aquí la historia que se conmemora no es la del poder y uno de sus triunfos, sino la de una forma de vida y de relación con el entorno por parte de aquellos que lo han pisado, dibujado, delimitado. La obra conecta con la memoria de un paisaje domesticado por el labriego que se derrumba con la emigración de la población del lugar. Un campo, abandonado, que empieza a ser conquistado por el

¹³³¹ En: *Arte en la naturaleza. Asentadero-Bosque de los Espejos...* (2013): p. 54.

¹³³² En: *Arte en la naturaleza. Asentadero-Bosque de los Espejos...* (2013): p. 54.

¹³³³ Castrillo Soto, Roberto (2013): pp. 15-19. Castrillo se refiere a dos obras más que pertenecen al *Camino* pero que no entran dentro de nuestra investigación.

¹³³⁴ Esta explicación sobre cómo se ha entendido históricamente la escultura se ha tomado de: Krauss, Rosalind (2002a): p. 63.

bosque.¹³³⁵ Se hace uso de la piedra, característica de la arquitectura popular de los paredones en el lugar, arquitectura tradicional que es homenajeada pero que, como la propia obra, va a ser devorada. Así, el ciprés señala la presencia de una muerte que echará raíces haciendo que la construcción pétreo pase a ser historia, lugar de la memoria de unas formas de vida muy distintas a las de hoy y, en relación, un paisaje transformado.¹³³⁶ Sin embargo, también pudiera ser que en el afán de vender tradición se recupere, apoye o fomenta el trabajo de la tierra o, quizás, se afanen por preservar el lugar a modo de museo congelando la historia, que no se congela, sino que sigue, guiada hoy por la industria del consumo, con mención especial al sector turístico.

También enraizada con las formas del habitar tradicional se encuentra la obra de Lucía Loren en el *Camino de las Raíces* (2010). *La majá* es un monumento a lo que ya es historia; una obra que recupera, poetiza y dignifica las majadas del lugar y que nos cuenta también la historia de sus habitantes, la del despoblamiento y abandono, como señalan Albarrán y Fernández,¹³³⁷ y que se encuentra en sintonía con la obra-monumento anterior que construía un espacio para la memoria de los usos agrícolas del territorio. Lucía Loren levanta un elemento arquitectónico característico del terreno, deja sellado su vínculo con el lugar al incorporar las rocas en su estructura y lo dignifica y le da cierre a la historia por medio de una puerta tan real como simbólica. Se presenta como monumento para la memoria; monumento de lo que fue pero ya no es, de lo ausente, la historia ausente. Y la historia es que esta arquitectura, que era una expresión real del pastoreo y su importancia para la economía de la zona, un espacio simbólico rehabilitado, clausura total de su historia económica, monumento en torno a una ausencia, hoy muere;¹³³⁸ mientras, otra majada se pone en pie de nuevo para vivir del territorio, ahora planteado como objeto de consumo por nosotros, los turistas. Una majada que se levanta como obra de arte, dentro de un proyecto que ha museizado el entorno, y que da fe del cambio acaecido en los usos de la tierra, pasando de la economía primaria a la terciaria. Un monumento que es homenaje y recuerdo de esa economía primaria por medio de la participación en la terciaria.

¹³³⁵ Sobre todo ello habla Maíllo en *Arte en la naturaleza. Camino del Agua...* (2008): pp. 46 y 48.

¹³³⁶ *Arte en la naturaleza. Camino del Agua...* (2008): p. 48.

¹³³⁷ Albarrán, Juan y Fernández, Miguel Ángel (2012): "Caminar las raíces del paisaje. ¿Qué puede el arte?", en *Camino de las raíces...* p. 29.

¹³³⁸ Albarrán, Juan y Fernández, Miguel Ángel (2012): p. 29.

Como caso aislado, desvinculándose de esta historia y usos tradicionales de la tierra, fuera de las propuestas arquitectónicas, nos encontramos con la única obra, caso excepcional, que en su propuesta formal deja espacio para las lógicas naturales: *Instalación cama* de Alfredo Omaña. Propuesta que llegó con el último de los caminos y que nos *presenta* las piedras, el musgo, la hierba, la tierra... y *les deja hacer*. Sus camas son objetos escultóricos sin ninguna duda, pero sobre sus lechos hay espacio para fragmentos de lo *natural*.

Pero recuperemos la tendencia generalizada, claramente mayoritaria de estos cuatro caminos, la de las lógicas intrínsecas a las obras. Y es que las esculturas que restan pertenecen todas a este tipo de propuesta. En el *Camino de las raíces* (2010) nos encontramos con *Del espejismo de un bosque* de Begoña Pérez; *Panal* de Carlos Beltrán; *Hojas de roble* de Iraida Cano; *Sombra* de Fernando Méndez; *Asteroide S 09 2010* de Fernando Casás. Del 2011 en el *Camino Asentadero-Bosque de los Espejos* solo nos queda mencionar *Mochuelos* de Pablo Amargo y del *Camino de los Prodigios* (2013) restan las *Esculturas* de Marcos Rodríguez y las seis propuestas de Félix Curto. De nuevo, como en otros encuentros o convocatorias de arte en el campo, nos encontramos con el juego de los reflejos y la duplicación de la imagen, la espectacularización y la imitación de elementos de la naturaleza – para evidenciar realidades propias del lugar pues, como en el caso de la majada, la práctica tradicional de la apicultura desaparece y, de nuevo, la obra es un monumento a lo que se ausenta,¹³³⁹ o para ponerlos en valor en su grandeza, como las hojas de roble; o simplemente hacerlos notar por medio de su dibujo o a modo de elemento sorpresa en un ambiente pintoresco¹³⁴⁰ , interés en el proceso de envejecimiento de los materiales,¹³⁴¹ la expansión por el suelo de la que Krauss se hizo buen eco hace ya cinco décadas, las alusiones al peso de la cultura en el lugar, la presencia de la piedra y la tradición,¹³⁴² las obras vinculadas no al lugar físico, sino al mundo artístico. Nos detenemos en una de las propuestas que pertenece a Fernando Casás, artista que también ha participado en *Huesca: Arte y Naturaleza*. En Salamanca, su *Asteroide S*

¹³³⁹ Albarrán, Juan y Fernández, Miguel Ángel (2012): p. 30.

¹³⁴⁰ Pozuelo, Abel H. (2014): p. 19.

¹³⁴¹ Iraida Cano utiliza chapa de hierro trabajada en un taller de forja que luego somete a procesos de oxidación y aplica veladuras con aceites. Luego, sus hojas en el camino sufrirán un proceso de envejecimiento por el que la artista se interesa declaradamente. En: *Camino de las raíces...* (2012): p. 45.

¹³⁴² Méndez presenta las piedras enraizadas en la tierra, material que está presente en sus tradiciones (caminos, banales, ermitas...), en lo que permanece, y estrecha el vínculo entre el árbol y la tierra, evidencia el peso y profundidad de las raíces, lo perenne frente a lo caduco. Sobre el vínculo entre la piedra y la memoria: *Camino de las raíces...* (2012): pp. 52 y 53.

09 2010 entronca con la tradición, el tiempo y la memoria, presentándose en clara relación con la ruina arquitectónica como muestra de esa tradición en descomposición. Se produce un choque temporal entre el objeto que *desde siempre* ha estado ahí y la ruina. Algo se descompone y al mismo tiempo permanece en la memoria.¹³⁴³ Un vínculo se estrecha: piedra- tiempo/memoria. En la Sierra de Francia hay una presencia que pesa, como un trozo de tierra arrancado y depositado en este lugar: una obra que revela indisponibilidad, la opacidad de la tierra, como diría Duque.¹³⁴⁴ Nos sitúa entre lo que permanece y lo que perece, lo que se hizo disponible y lo que se presenta como indisponible, ante una relación de fuerzas, tiempo y memoria. Pero al mismo tiempo, no se trata solo del pasado, sino también del futuro:

*Tanto el cometa como el asteroide, como luz o arquetipo que viaja germinando vida, llevando consigo el conocimiento de viajes no concebibles y que son solo intuitas por el hombre, son como paradigma de otra era, un nuevo eon [sic.]. Pese a su naturaleza arcaica, nos transmite la posibilidad del despertar, de lo radiante y de lo poderoso. Enigmático y absolutamente independiente pero también, contrariamente, conectado de manera intrínseca a una trayectoria previsible, eterna y repetitiva, sin parar por millones de años: chronos y ayón [sic.]. Esta idea se hace presente desde los inicios de mi obra.*¹³⁴⁵

Estamos ante unos caminos que han dado cabida a una serie de obras que, dentro de un proyecto de museización del territorio, se han distribuido en torno a una serie de rutas para ser transitadas por el turista-caminante. En su mayoría pensadas y vertebradas desde una lógica escultórica, imitan y espectacularizan aquello que las rodea. En general, destacan en este caso aquellas propuestas que se han enraizado con el lugar, con su historia, sus usos y su memoria.

Las obras realizadas en el contexto de OMA (Herguijuela de la Sierra, Salamanca), tal y como vimos en el epígrafe “OMA. Arte – Otros Medios”, no se realizaron fuera del núcleo urbano con regularidad hasta transcurridos algunos años, pero ya desde sus inicios se dejaba notar el deseo de expansión fuera de la población. Recordemos que en su primer año, 1994, Ana Lila Garda ya realiza una obra en el exterior (*Fiesta de difuntos*) y en 1998, de nuevo, Carlos Beltrán crea una instalación con velas, a la que seguirán la acción *Sueños encendidos* de Juanvi Sánchez y la instalación *Tumbas* de Ramón Martín en 1999, con clara presencia de lógicas intrartísticas y urbanizadoras. El siguiente año se

¹³⁴³ En esta línea de interpretación: Albarrán, Juan y Fernández, Miguel Ángel (2012): p. 30.

¹³⁴⁴ Duque, Félix (2001).

¹³⁴⁵ Casás, Fernando (2011): s.p.

desarrollaron en el exterior tres obras más y lo mismo ocurrió en el 2001. Es en el 2002 cuando prácticamente la totalidad de las creaciones artísticas son en el entorno no urbanizado y en el año 2005 nace el proyecto “Espacio El Collao”, momento en que todas las obras se piensan y realizan en el espacio extraurbano.¹³⁴⁶

Cada año participan distintos artistas y amigos o allegados y, cada año las obras desaparecen para dejar espacio a las nuevas creaciones. Un encuentro sin presupuesto y sin pretensiones de generar una obra permanente que perdure en el lugar y en el tiempo. En este sentido las propuestas que nos encontramos son distintas a las realizadas en los *Caminos de Arte en la Naturaleza*. En lo que respecta a las lógicas, aquellas intrínsecas dominan, pero al mismo tiempo están presentes tanto las urbanizadoras como las naturales.

La protección o ensalzamiento de lo natural se manifiesta en algunas de las obras. También lo está el paisaje por medio de la pictORIZACIÓN del entorno. Como ocurría en los *Caminos* de la Diputación de Salamanca la cuestión de la especulación y ocupación urbanística del territorio no está presente, y sí que encontramos obras que aluden a las formas de vida, la memoria o las raíces del lugar. Por otro lado, algo prácticamente inexistente en los *Caminos*, es la puesta en evidencia y poetización de lo natural, sus cualidades y procesos, en algunas de las obras, especialmente por parte de Juárez & Palmero y Juanvi Sánchez. El movimiento de la tierra también está presente, algo no demasiado común en las intervenciones artísticas en nuestro país. Y, por supuesto, también hay obras que versan sobre los sueños, la vida, el juego, el arte.

Con la eliminación en las esculturas del elemento de distanciamiento y distinción como era el pedestal y el desparrame de la obra por los suelos, muchas de las esculturas tocan el suelo, se sitúan sobre el suelo, pero esto no implica que lo utilicen en otros sentidos, que lo modifiquen, lo penetren, lo dibujen, lo vacíen, lo llenen o lo cuestionen. Se mueve la tierra en *Tumbas* (1999) de Ramón Martín o en *Tierra escrita* (2011) de Begoña Pérez Rivera a modo de relieve, pero también se pone en evidencia el suelo, su superficie irregular, inclinada, en *Tarima flotante sobre plano inclinado* (2011) de José Antonio Juárez Seoane. Sin embargo, otras obras se sitúan sobre el suelo como ocurre con *Cometa piña* (2008) de Manu Pérez de Arrilucea o *Poda* (2008) de Alfredo Sánchez. Al mismo

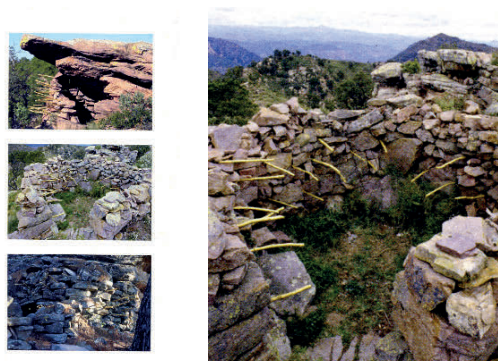
¹³⁴⁶ No pretendemos estudiar con detalle las más de cien obras realizadas dentro de estos encuentros evitando así un texto que consistiría principalmente en la enumeración de las mismas. Por ello, se ha seleccionado una serie extensa de ejemplos que consideramos representativos.

tiempo, cuando se trata de intervenciones en el campo, hay también una tendencia a utilizar los árboles, como ocurría también en los circuitos del *Grup de Reüll*. Un número importante de las obras los utilizan principalmente como soporte, como pilar o muro sobre el que desplegar o descolgar la obra, aprovechando, si se quiere, las estructuras que encuentran en el lugar. Encontramos ejemplos como *Deshojando cronopios* (2000) de Miguel Poza y Chon Muñoz, *Árbol de fiesta* (2003 y 2004) de Juanvi Sánchez, *Telaraña* (2003) de Fernando Méndez Alcalde o *Cuerpo* (2009) de Ramón Martín.¹³⁴⁷ Otras creaciones, además de usar el árbol como soporte toman de él también su forma, generalmente pintándolo o envolviéndolo. El árbol intervenido es obra, un árbol que seguimos reconociendo, pero que en ocasiones tiende a aproximarse más a la idea de objeto al tiempo que pierde su identidad como árbol, oscilando entre lo escultórico y lo natural. Lo podemos ver, por ejemplo, en *Lanart* (2000) de Fernando Méndez Alcalde o en *Cerezo en flor* (2008) de Julio Sánchez Alegría, también en el árbol seco cubierto por algodón por Fernando Méndez un año más tarde o *Cuerpo* (2011), árbol pintado de rojo por Ramón Martín. En el caso del *Árbol azul* (2002) de Alfredo Omaña y Manu Pérez de Arrilucea nos encontramos con una propuesta que busca implicar visualmente el entorno y que es altamente pictórica, pero el árbol sigue presente. En otras ocasiones el árbol tan sólo es señalado, sólo es modificado por cómo nuestra mirada se posa en él tras esa marca que lo cataloga, certificado o que lo convierte en anunciador de su propia muerte, como ocurre en *Certificado de calidad* (2002) Miguel Poza y Chon Muñoz o *Condenados*, obra del mismo año de Fernando Méndez Alcalde en la que además se construye una plasticidad espacial y rítmica entre los alcornocos. En último lugar cabe mencionar el caso de la obra de Juanvi Sánchez *2 x 1* (2008), pues el árbol no es soporte de la obra, sino que la obra es el vacío y la tensión que existe, la fuerza que resiste, entre dos troncos de pino. Al unir los dos árboles se pone en evidencia su espacio y su fuerza que, en definitiva, son el *objeto* de la obra.

Otra cuestión que se repite es la búsqueda de relación con las paredes o muros de piedra, cuando éste constituye un elemento arquitectónico del lugar en el que se interviene. Ya vimos como Pilar Crespo pintaba las piedras de los muros en *EstiuArt*, Cristina Omeñaca, por su parte, pinta sus *Fetos en las piedras* (2004) sobre ellas, mientras que retornando la voluntad de llamar nuestra atención sobre esta construcción Manu Pérez de Arrilucea

¹³⁴⁷ En las intervenciones dentro del circuito *Art i Natura* (Jesús Pobre, Alicante) también encontramos ejemplos de este tipo como la obra de Sara Vilar en 2008, La del Equipo Anca en 2004, o las de Nacho Arantegui y Anna Perles en el 2003.

coloca *Uno tras otro* (2009) los palos azules entre las piedras. Son usos distintos de la piedra, ejerciendo de soporte o tornándose protagonista. Nos recuerdan, por ejemplo, a los animales que Iraida Cano pintó sobre rocas tras su viaje a Tanzania¹³⁴⁸ o a los animales que representaba Rafael Arrabal sobre las piedras en el entorno de Higuera de las Dueñas con voluntad didáctica,¹³⁴⁹ pero por otro lado tenemos el caso del artista Manuel Bellver, quien, dentro de su proyecto *Exili* iniciado en 2004 y que sigue en proceso, recupera o habilita refugios en los que, además, coloca veintidós palos dorados como símbolo de culturalización, de sacralización en tanto que constatación de un espacio habitado para el arte, para el conocimiento, la reflexión, para entrar en contacto con la realidad, con todo lo que le rodea. Señala así la existencia de la intervención humana y la sacraliza, la eleva en tanto que forma de entrar en relación con el mundo.¹³⁵⁰



Manuel Bellver
Refugis, 2004-2007
 Sierra Calderona, Sierra de Espadán y
 Macizo de Peñagolosa (Castellón)
 Dentro de *Exili* (proyecto iniciado en 2004)

Dentro de las lógicas intrínsecas, las pictóricas no están ausentes en estos encuentros. En el 2001 Ramón Martín instaló *Real es edad* en el espacio de una era. Verdaderamente creó un espacio de exposición distribuyendo varias fotografías y marcos por el lugar. En este contexto tanto detalles como la corteza de un árbol e convertida en obra enmarcada, como la mirada empieza a ver paisaje a través de marcos con esta intención dispuestos. Ese mismo año José Navarrete Gil enmarcaba el cielo en un contexto menos ajeno al espacio urbano pero consiguiendo el mismo efecto al poner su foco en el horizonte marino de Moraira. Otra manera de que lo pictórico esté presente es, de nuevo tocando suelo, la colocación de una pintura o, como en este caso, una fotografía, sobre el terreno. José Agustín Sánchez en *Tiempos* (2008), de forma muy similar a como ocurrió cinco años

¹³⁴⁸ *Camino de las raíces...* (2012): p. 45.

¹³⁴⁹ Entrevista a Rafael Arrabal...

¹³⁵⁰ *Manuel Bellver. Exili* [cat. exp.] (2007): Sagunt, Ajuntament de Sagunt.

antes en *Mirador* de Silvia Serrano (proyecto *Mirador*, 2003), retrata el rostro de la vejez enraizándolo con la tierra: lugar, tiempo y surcos los emparentan.

En general, los materiales utilizados no buscan la perdurabilidad. Varios artistas optan por trabajar con materiales encontrados, como Fernando Méndez Alcalde en su obra *Sombra* –que repitió sustituyendo las ramas por piedras en *El Camino de las Raíces*- o Manu Pérez de Arrilucea en su *Guardián del bosque*, ambas de 2006. Como sabemos, el tipo de material con el que se construye la obra no indica el tipo de planteamiento que late en la misma, su relación con el entorno, el *entendimiento* de los materiales. En este sentido, estas dos obras como otras muchas, responden a las lógicas intrínsecas a las obras. También se plantean desde esta misma perspectiva algunas obras en exteriores de los inicios de OMA en los que todavía no se hablaba de arte en la naturaleza. Acciones como la que realizaron Juanvi Sánchez junto con Ramón en 2004 titulada *Juego de niños* es un ejemplo de ello. Pero en su gran mayoría, desde los inicios, y desde luego desde el 2005 con el proyecto El Collao, las obras han tenido presente su entorno en los materiales y discursos. Por ejemplo, José Antonio Juárez Seoane realizó *Insecto de insectos* (2008), un dibujo sobre el suelo, no con materiales de lugar, pero sí un ingrediente cotidiano y perecedero como es el azúcar. La obra, que interpela directamente a los habitantes del lugar, se activa cuando los insectos empiezan a comérsela. En este sentido nos recuerda a los pechos de sal que Lucía Loren elaboró en el *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro* este mismo año y que, un poco más sugerentes, amamantaban a las vacas deseosas siempre de lamer el sabor del mar.

La presencia de lógicas naturales destaca en las obras de Juanvi Sánchez. En el año 2002 presentaba *Conservar la naturaleza*, con una presencia muy escultórica combinada con el proceso de putrefacción de las frutas o *De raíces y otras aguas* (2009), obras que más allá de la obvia lectura que proponen, presentan y ponen la atención sobre procesos o elementos del lugar. Junto con Pedro Vez en el año 2012 realizó *Refugio* y *El peso de la paja*, ambas obras ponen de relieve relaciones de peso y volumen de los elementos utilizados y, además, la primera muestra la tensión y el vacío que ya estaban presentes en *2 x 1*. También Juárez & Palmero, tanto trabajando juntos como separados, han realizado obras con presencia de lo natural. Del 2007 es la acción *Diario Natura-Acción Ocultación*, que se completa un año y dos años más tarde con el desocultamiento del objeto enterrado y la visualización del paso del tiempo y su degradación, hasta que en el 2010 acondicionaron un lugar para albergarlo. Combinando la presencia de lo *natural* con

lo arquitectónico realizan *Sala de ser III-Acción Techado* (2007), instalación que evidencia la imposibilidad de habitar sin adaptar y modificar. Un tronco, como tronco, *hace de tronco*. Sin embargo, su origen tuvo lugar cuatro años antes como *Sala de Ser III*, sin techo, *sin naturaleza*, y continuando una serie de videoinstalaciones como *Sala* y *Sala de Ser II* de 1999 expuestas en el espacio de una galería, así que no será hasta 2007 cuando aparezcan las lógicas de lo natural en su obra. La misma combinación de lógicas se hace evidente en la obra de Palmero *Hortus sanitatis (El jardín de la salud)*, en la que lo arquitectónico se hace evidente en su construcción en 2009 y, un año más tarde, se completa la obra observando, con la forma de actuar y de disponer lo encontrado del arqueólogo, la acción degradadora de la naturaleza sobre las telas. Existe en esta obra la alusión a espacios del habitar y la presencia de elementos o procesos que evidencian que *ese* lugar no se habita *sin más*, que siempre hay huellas, que dejamos y que nos deja. En cierto sentido nos recuerda al artista Manuel Bellver que conocimos participando en Jesús Pobre. Una de las prácticas de Bellver consiste en recuperar o construir refugios de piedra que, una vez habilitados, como artista exiliado, habita y trabaja en ellos y telas blancas son testigo de su presencia. Estos refugios pertenecen a *Exili*, un trabajo de Bellver que comenzó en el año 2004 y que no tiene fecha de finalización, pues sigue en proceso.¹³⁵¹ Son espacios en los que la vida, el tiempo y la erosión transcurren y la pureza de la tela blanca es testigo de los flujos del tiempo y de los cuerpos, animales o vegetales.

Desde el primer año de los encuentros estuvieron presentes las lógicas urbanizadoras. De hecho, la única obra de 1994 lo fue y también la de 1998. Tanto Ana Lila Garda como Carlos Beltrán proponían una señalización de recorridos. También como marca en el territorio, pero no para transitarlo, sino para señalarlo, es la propuesta de Juárez en 2009 de localizar paisajes en el meridiano, un proyecto que se inició en Herguijuela de la Sierra bajo el título *Piedras*. Las *Tumbas* de Ramón Martín nos recuerdan a otras propuestas que encontrábamos también en La Marina (Alicante) y que nos remitían a la relación tierra-muerte. Desde otro ángulo Juanvi Sánchez ha trabajado también dentro de esta lógica, lo hizo en los *Caminos de Arte en la Naturaleza* y también en OMA. A pequeña escala, entre la instalación y lo urbanizador, *Mi casa* (2010) podría recordarnos propuestas como la del Equipo Anca en Jesús Pobre, sin embargo, la narración sobre el espacio es distinta, que oscila entre el mundo de los sueños y una realidad más agresiva y desasosegante. Destaca la acción de desbrozar realizada por Juanvi Sánchez junto con Fernando Méndez

¹³⁵¹ Manuel Bellver. *Exili* [cat. exp.] (2007).

en 2001, la necesidad de agredir la tierra, perturbarla, que nos permite habitarla y cuidarla. Del desbroce como acción artística pasa, seis años más tarde, a una intervención que combina el proceso de limpieza con la introducción de un objeto escultórico en el lugar (*Pozo en el pozo*) y, cuatro años después, a una obra que resignifica el lugar, transformándolo de basurero en un espacio diáfano con una obra urbanizadora de uso público (*La Casa del árbol*, junto con Pedro Vez, en el *Camino Asentadero-Bosque de los Espejos*) que integra una única acacia superviviente, pero que al mismo tiempo, borra el uso anterior del lugar y la acción ejercida para resignificarlo.

En OMA han participado con obras no sólo personas que se dedican profesionalmente al arte, sino también aficionados, interesados, amigos, niños... La poética, los guiños realizados y la precisión técnica son diversos. Y es que OMA es un encuentro para la creación, aunque también se establezca un estrecho vínculo con los *Caminos de Arte en la Naturaleza*. Un encuentro en el que experimentar y compartir. Las cuestiones que surgen, que se plantean, varían según el creador, pero en general muchas obras quieren hacerse *eco de la naturaleza* utilizando lo que en ella encontraban como material o soporte con algunas alusiones a su protección, a su uso campesino, sus procesos o cualidades, pero también en otros sentidos como el del camino transitado. Todo ello no implica que estén presentes las lógicas naturales, pero a diferencia de otros encuentros como podrían ser los *Caminos de Arte en la Naturaleza*, aquí, en número y proporción, la lógica natural tiene una mayor presencia. Sin lugar a dudas, por otro lado, la lógica intrínseca a las obras es la dominante.

4.1.3. Otros casos de estudio¹³⁵²

Si se atiende al conjunto de las obras realizadas en el marco de las iniciativas de arte en el campo puede verse como, en general, predomina con bastante frecuencia la lógica intrínseca sobre la urbanizadora o la natural. Ya se trate de una obra de carácter permanente o una propuesta efímera, el concepto básico de escultura, de objeto con entidad propia que adquiere el protagonismo en primer lugar, triunfa sobre las demás

¹³⁵² No todas las iniciativas son aquí incluidas ya que, por ejemplo, en varias ocasiones no se ha podido localizar un número de obras representativo que permitiera analizar el ejemplo a estudiar apropiadamente en su globalidad. En el sentido opuesto se ha optado, en otros casos, por incluir proyectos de los que, aunque falten por localizar obras que forman parte de los mismos, se considera que se tiene una información suficiente (número de obras, descripciones en textos o en conversaciones del tipo de creaciones realizadas...) como para poder valorarlo en este apartado.

posibilidades. Estas propuestas escultóricas, en ocasiones, establecen un diálogo con el lugar en el que son emplazadas, ya sea en un sentido físico, ya sea apelando a elementos sociopolíticos y/o económicos del lugar. Este vínculo, dado que se trata de espacios vivos, suele reivindicarse con frecuencia, aunque no siempre adquiera la misma potencia ni el mismo interés. Esta cuestión del *site specific*, más o menos lograda, ya sea *en* el lugar, *como* el lugar o basado *en el interés* público prácticamente siempre aflora,¹³⁵³ como término en boga, en estas iniciativas y en sus obras, predominando o conviviendo no solo con las lógicas intrínsecas, sino con cualquiera de las tres que aquí se proponen.

Ya se ha podido ver cómo la lógica escultórica destaca en OMA y también en los *Caminos de Arte en la Naturaleza* de Salamanca, así como en los circuitos comentados de *Intervencions plàstiques a La Marina y EstiuArt*, estas dos últimas con una presencia notable de los vínculos con sus respectivos lugares, en el primero de los casos tanto en lo físico como en las relaciones tradicionales con el mismo y, en el segundo, estando muy presentes cuestiones relativas a la especulación con el territorio. Así mismo es la lógica predominante en *La Xata la Rifa*, un ejemplo en el que cabe destacar para su proyecto global, que se extiende durante todo el año, la vinculación creada con la comunidad, algo que ocurre de manera similar en *ParaisuRural*, donde se presta especial atención a las historias y a los modos de vida en el lugar, en el proyecto y también en las obras concretas. Además, por ejemplo, se encuentra el caso de *Sierra Centro de Arte*, concretamente en su proyecto *Fmale*, una ruta donde junto a la lógica intrínseca convive la urbanizadora y está también muy presente el diálogo con el lugar y sus gentes en las obras que la conforman. Otro caso en el que al menos varias obras muestran una relación estrecha con el lugar en sentido político y social, como espacio habitado y sus habitantes también como protagonistas del mismo, serían los *Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo* en Osorio, en los que sus obras se mueven entre la lógica escultórica y la urbanizadora. La aproximación al espacio desde una perspectiva amplia y compleja probablemente se explica por la presencia de una temática propuesta como eje de cada una de sus dos convocatorias. También en *Histeria Natural*, desde el predominio de la lógica intrínseca, el entorno es algo más que un receptáculo de las obras, partiendo de su inscripción en el proyecto eco-género.

¹³⁵³ Kwon, Miwon (2002): p. 60. Según Kwon estos serían los tres paradigmas del arte público entre 1967 y 2002 aproximadamente.

Las lógicas intrínsecas son también las predominantes en *Open Natura*, en las performances en *Pic-Nic* y otros encuentros de arte de acción, en la *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar* o en *Arte, Industria y Territorio*, todas ellas iniciativas que incorporan obras que interpelan al lugar, con frecuencia en un sentido físico, pero estando este, al menos en el caso de las minas de Ojos Negros, marcadamente vinculado a una historia y usos del lugar que resultan muy patentes.

Otros ejemplos de predominio de la lógica intrínseca entre sus obras son el *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro* y todas las demás iniciativas promovidas por Pájaro (*Espantapájaros*, *El busto es mío*, *Valle de Veletas* y *Música del Paisaje*), el *Parque Artístico Sierra de la Higuera*, *Scarpia*, el *Parque de Esculturas Hinojosa de Jarque*, el *Parque escultórico Arte y Naturaleza del Ricón de Ademuz*, *Parc Art*, *Intervenciones Artísticas sin Huella*, la *Senda de Ursi*, el *Valle de los Sueños*, la *Ruta del Arte*, los *Encuentros Artísticos Urex*, el *Parque escultórico Monte San Isidro*, *Biodivers Carrícola* en 2013, *Arte e Natureza*, *El jardín secreto de Oña*, el *Camino de las esculturas de la Dehesa Boyal*, el paseo escultórico del *Parque Fluvial de Cultura y Ecología*, en la *Muestra de Arte Contemporáneo de Sajazarra* con algunos ejemplos de especial vínculo con el lugar o las obras creadas en *De tal arte tal astilla*. También predominan las lógicas intrínsecas a las obras en iniciativas con creaciones efímeras, como es el caso del *Simposio Artístico Internacional de la Lana* o de *SAÓ. Arts i Natura a L'Alt Pirineu*, una iniciativa del *Centre d'Art i Natura de Farrera*.

Existen otras iniciativas en las que hay un predominio de varias lógicas, como ya hemos visto en el caso de los *Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo* en Osorio o en la *Ruta Fmale de Sierra Centro de Arte*, donde la lógica intrínseca y la urbanizadora cobran un protagonismo muy similar. También conviven estas dos lógicas en la colección exterior de CACiS. *Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad El Forn de la Calç* (mientras que en los encuentros de *Arte y Naturaleza* que allí se realizan se imponen las lógicas intrínsecas) o en *Otro Lugar de Encuentros*.

En el caso del proyecto *Arte y Naturaleza* de Huesca la lógica urbanizadora es la predominante, pero convive con las otras dos. Esta convivencia, con cierto protagonismo de todas las lógicas, también estuvo presente en el *Centro de Operaciones Land Art El Apeadero*, donde la incorporación del lugar más allá de ser un mero espacio expositivo estuvo presente. Algo similar a este centro, aunque despuntando las lógicas intrínsecas

entre las demás, ocurre en *Intervenciones Artísticas sin Huella* o en *Mandarina Borda*. Resulta interesante el caso de *Culturhaza*, pues aunque en algunas obras concretas opera la lógica intrínseca, al poner la mirada en otras y, especialmente, en la propuesta global que trabaja con la agricultura como obra, se descubre una iniciativa que otorga presencia y protagonismo a las tres lógicas.

Existen otros ejemplos en los que lógica intrínseca y urbanizadora están lo suficientemente presentes, aunque ya siempre con la primera en una posición aventajada. Este es el caso ya mencionado de *Intervencions plàstiques a La Marina y Estiu Art*, pero también del NMAC (con bastantes obras estrechando lazos con el lugar), de *Arte en la Tierra* o de *Artesles*.

Por su parte las lógicas naturales, mucho menos habituales en el marco de estas iniciativas, tienen presencia en algunas de ellas en convivencia con otras de las lógicas, siempre siendo inferiores en número. Su presencia, proporcionalmente dentro del número de obras total localizadas, es un poco más destacada, por ejemplo, en el *Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero* conviviendo con las intrínsecas o en el *Centro de Operaciones Land Art El Apeadero*, donde ya se ha visto que todas las lógicas están presentes. También en el curso *Percepción del paisaje* en el marco del *Parque Fluvial de Cultura y Ecología* esta lógica adquiere un protagonismo palpable, así como en *Intervenciones Artísticas sin Huella*. Aparece también en *Mandarina Borda* junto con las lógicas restantes y también en OMA.

La lógica intrínseca, de manera transversal y generalizada, es la que se sitúa como clara protagonista entre las obras que participan dentro del tipo de iniciativas aquí estudiadas. En segundo lugar se sitúan las urbanizadoras, que llegan a tener presencia en iniciativas bastante variadas, pero que destacan principalmente en el seno de proyectos bastante bien armados, generalmente con una base económica relativamente importante o estable y/o con unas motivaciones artístico-culturales funcionando como eje del proyecto (el proyecto *Arte y Naturaleza en Huesca*, la colección exterior de CACiS, la *Ruta Fmrale de Sierra* o los *Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo* en Osorio). En último lugar se encuentran las lógicas naturales, que adquieren presencia, aunque de manera muy débil, en espacios también que tienen como motor el arte (a veces vinculado éste a algún

proyecto de revitalización de un lugar) o que son planteados desde la persistencia de los usos previos del lugar, teniendo además en varios de ellos un respaldo económico escaso.

CONCLUSIONES

En esta investigación se ha realizado un recorrido y una aproximación crítica al fenómeno de las iniciativas artísticas de intervención en el campo en el contexto español desde 1994 y durante las dos siguientes décadas. Se ha podido constatar que estas iniciativas han experimentado un impulso a mediados de la década de los noventa y que, con el paso de los años, han continuado desarrollándose hasta la actualidad. De hecho, aunque la presente investigación se cierra con la entrada del año 2014, las iniciativas de este tipo han seguido reproduciéndose y todo apunta a que esta tendencia no va a detenerse, al menos no en un futuro próximo.

En primer lugar se ha indagado sobre los conceptos que residen tanto en estas iniciativas como en las obras realizadas dentro de las mismas, así como los sustratos culturales que intentan movilizar. Se ha puesto de relieve la problemática del concepto de naturaleza, el paisaje y otros términos y cuestiones que se articulan en torno al espacio no urbanizado. En este recorrido se ha estudiado cómo concebimos e interpretamos en general estos espacios, unas aproximaciones a los mismos que, como posteriormente ha podido apreciarse, están presentes y dan forma a los pilares sobre los que se construyen las iniciativas artísticas en el campo y las obras creadas dentro de las mismas. Las problemáticas existentes detrás de cada uno de los conceptos y las distintas lecturas sobre el campo que han sido estudiadas emergen como sustratos de estas iniciativas poniendo de relieve su carácter heterogéneo y para cuyo estudio se ha propuesto una articulación de cuatro grupos para las iniciativas y tres en el caso de las obras realizadas dentro de éstas.

No se ve el mundo sino a través de lo que nosotros, colectiva e individualmente, proyectamos sobre el mismo. Es entonces importante preguntarse por la proyección realizada sobre el espacio no urbanizado en relación a cómo lo pensamos, lo sentimos y nos relacionamos con él. Es fundamental indagar en el componente humano existente en el entorno, no el físico, sino el mental, que se desprende también en el seno de las intervenciones artísticas realizadas en el mismo. Las obras y los proyectos globales ponen de relevancia no tanto a la naturaleza, sino a las personas y, principalmente, a la cultura: qué vemos, qué queremos ver, cómo interpretamos un espacio, qué proyectamos en él, qué valoramos del mismo, dónde ponemos el acento, la crítica o la fantasía, el deseo o la añoranza.

En el segundo capítulo las iniciativas artísticas en el contexto español se han situado en relación a algunas de las transformaciones acaecidas en la práctica artística y expositiva a nivel internacional. Ha podido constatarse cómo la salida de las obras desde el espacio expositivo tradicional al campo es un fenómeno que ha tenido lugar durante el pasado siglo al menos desde tres ámbitos: los parques y museos de esculturas al aire libre, los simposios de escultura y el *land art*. En el contexto español esta expansión hacia los espacios no urbanizados también ha tenido lugar, pero especialmente desde la década de los noventa. Aunque no siempre se indiquen o identifiquen *a priori* los vínculos con el panorama internacional, los planteamientos desde los que se desenvuelven estas iniciativas ponen de relieve la existencia de unas dinámicas iniciadas hace varias décadas y fuera del territorio español con las que sin duda estos casos de estudio entroncan y reinterpretan. Por un lado se encuentran los museos y parques de esculturas al aire libre, un planteamiento que se ha venido reproduciendo de forma más ortodoxa o con variaciones, como la idea de exposición temporal y la introducción de obras efímeras, pero empleando el lugar como una proyección del espacio expositivo interior, ahora en el exterior, e incorporando en ocasiones los estímulos que este ofrece. Por otro lado aparecen los simposios de esculturas, un fenómeno que de nuevo supuso el traslado de la creación artística pero también del proceso de creación fuera de los espacios tradicionales para el arte y que, en este caso, se asentaba en ideales de libertad, cooperación y experimentación creativa en el seno de una comunidad, buscando escapar de los circuitos comerciales siempre que la independencia consiguiera mantenerse, algo no exento de complejidades dentro de una sociedad capitalista. Este tipo de encuentros, aunque de forma explícita no han tenido casi repercusión en el contexto español, sí que algunos de sus planteamientos forman parte de varias de las iniciativas aquí estudiadas. La importancia del encuentro, la convivencia y la creación artística son motivaciones que dan vida a algunos de estos proyectos. Por otro lado, el despliegue de una exposición artística al aire libre, como ya se ha señalado, suele estar también muy presente. Al principio la escultura reivindicó en este contexto su protagonismo e independencia, pero los proyectos actuales abarcan no sólo esculturas en el sentido más tradicional, sino que lo hacen incluyendo también intervenciones, arte de acción, performance, etc. Otro de los aspectos que aparecieron ya en estos simposios y que posteriormente se han seguido manifestando es, junto al museo-enclave, la idea de la ruta de esculturas. En su día estos recorridos se plantearon como vías de comunicación entre culturas, pero hoy la idea del museo expandido por el que caminar contemplando arte y naturaleza es una modalidad bastante extendida.

Mientras que los parques y museos de esculturas al aire libre y los simposios, en general, responden a planteamientos expositivos y convocatorias para artistas, existe un tercer fenómeno de salida de las obras al espacio no urbanizado que implicó en sí mismo transformaciones o tensiones en el concepto de escultura: el *land art*. Aunque en el contexto español no se han realizado muchas propuestas artísticas que propiamente puedan vincularse al tipo de intervenciones que caracterizan al *land art*, éste sí que ha funcionado como una referencia, en sentido positivo o siendo revisada desde posicionamientos críticos, de la salida del arte al espacio no urbanizado. Dicha salida ha sido asociada con diversos aspectos, tanto contextuales como más específicamente artísticos, pero uno de los más difundidos es el de la salida de los circuitos comerciales en los que se movía la creación artística con obras creadas en la lejanía y no transportables. Sin embargo, muy pronto se pudo constatar que estos artistas no habían salido realmente y en su totalidad de las dinámicas mercantilistas ni de los espacios expositivos tradicionales. En el contexto español de las últimas décadas lo que se ha producido con frecuencia es, apelando en algunos casos a ese espíritu de la no mercantilización y de la vinculación con el lugar, el desplazamiento de la lógica del espacio expositivo hasta el campo, colonizándolo y, en ocasiones, haciendo también del lugar un objeto de consumo. Las propuestas de intervención en el campo ponen de relieve distintas motivaciones, usos y lecturas del territorio que principalmente pueden ser de tipo artístico, especulativo desde diferentes enfoques, así como dialogantes y/o preservantes con el lugar. La lógica del museo o parque de esculturas al aire libre está muy presente en ellas y, en algún caso, para la creación total o parcial de las obras los artistas se reúnen en torno al lugar para trabajar; también existen espacios específicos para la creación donde pueden generarse dinámicas de convivencia y experimentación, ya sea en formatos más antiguos o reactualizados en las residencias artísticas.

Todo ello se ha producido dentro de un contexto específico que, junto a los vínculos internacionales señalados, también ha ayudado a dibujar las características de estas iniciativas de arte en el campo. En España, con el periodo de la transición, se inauguró un recorrido en el que la cultura pasaría de ser un valor en sí misma, a tenerlo políticamente y, después, económicamente. Es especialmente a partir de mediados de la década de los noventa cuando los intereses económicos se introdujeron con mayor fuerza en el mundo de la creación artística, precisamente el momento en el que empezaron a emerger de manera continuada las iniciativas de arte en el campo, bien aprovechando esta dinámica

o como una forma de rechazo a la misma y, con frecuencia, moviéndose en tensión entre estas dos opciones, situándose entre el valor cultural y el económico otorgados a la creación y al territorio desde propuestas dispares en torno al uso que puede hacerse de ambos.

También como parte del contexto específico se encuentran las ayudas europeas para el desarrollo y la expansión de la lógica del turismo, dos elementos clave que explican muchas de las dinámicas en torno a las que se mueven las iniciativas aquí estudiadas, pero también, por ejemplo, se encuentran las preocupaciones ecologistas o la búsqueda de modos alternativos de vida. Estas dos últimas cuestiones se han visto reflejadas en proyectos de arte y mundo rural en general, pero no tanto como elementos centrales de las iniciativas de intervención artística en el campo, aunque sí que se han localizado algunos proyectos de revitalización de determinados lugares sin que prime la lógica turístico-especulativa y, más recientemente, de diálogo y/o preservación de los mismos.

Con anterioridad a la década de los noventa se impulsaron ya tres iniciativas de arte en el campo además de las obras de artistas que trabajaron de manera independiente en este ámbito, como sigue ocurriendo en la actualidad. Todo esto ocurría incluso en fechas previas a la llegada de la transición, entroncando con las dinámicas internacionales. No es extraño, en este sentido, que los artistas que impulsaron las tres experiencias de antes de los noventa aquí trabajadas conocieran de primera mano lo que ocurría en el extranjero. Estos tres proyectos, que se materializaron en tres espacios geográficos distintos, avanzan ya cuestiones presentes en los nacidos desde los años noventa en adelante. En el proyecto de César Manrique para Lanzarote, los encuentros de artistas de Pedro Tramullas en el Valle de Hecho y la actividad artística generada por Wolf Vostell en el entorno de Los Barruecos emergen ya distintas formas de colonización artística del territorio, pero también de especulación y preservación del mismo con tensiones en torno a los procesos de turistificación y de valorización de los lugares y poniéndose ya de manifiesto determinados problemas medioambientales.

Éstas serían las primeras incursiones artísticas en el espacio no urbano en España que, como se ha visto, se retrotraen a la década de los setenta e, incluso, los sesenta. Es a mediados de la década de los noventa, sin embargo, cuando comenzaron a emerger de forma continuada y por todo el país iniciativas para la creación en el campo que aglutinaban, y siguen haciéndolo, a varios artistas. Este fenómeno ha puesto en evidencia la existencia de un planteamiento que propaga la cultura fuera de los núcleos urbanos,

descentralizando así los focos de creación artística y cultural. El arte comenzó así a alcanzar todo el territorio en un proceso de expansión que hoy sigue poniéndose de manifiesto. Las conquistas que se producen son en ocasiones permanentes, en otras pasajeras, con propuestas artísticas de larga duración, temporales y/o efímeras. Pero las diferencias van más allá de estas cuestiones quizás más evidentes, más visibles, apareciendo incluso proyectos muy distintos en su relación con lugar de lo que parecía vislumbrarse inicialmente.

Las decenas de iniciativas de arte en el entorno no urbanizado que se vienen sucediendo en las últimas décadas, lejos de mantener un carácter homogéneo expresan, como las obras que albergan, formas dispares de *ser* y de *estar* con el entorno. A lo largo del tercer capítulo, eje central de esta investigación, se ha propuesto una lectura crítica de estas iniciativas para la que se han establecido cuatro grandes grupos en torno a los que éstas se articulan. Dicha articulación pone de manifiesto cómo estos proyectos significan los espacios en los que se desarrollan en función de sus intereses, generalmente diversos y entre ellos algunos prioritarios, así como de las formas en las que miran y utilizan dichos espacios. Se han identificado, en este sentido, iniciativas en las que destaca la colonización artística del lugar, temporal o permanente, en la que se produce una apertura del territorio como espacio para el arte como cuestión fundamental; aquellas que hacen un uso especulativo del espacio, esencialmente vinculado al turismo, haciendo así del arte y de la naturaleza objetos de consumo; propuestas que se centran en la revitalización del territorio, generalmente vinculadas a proyectos de mayor amplitud; y aquellas, por último que lo preservan y dialogan con los lugares, otorgándoles un protagonismo especial, si no siempre en la obra final, sí en los procesos que llevan hasta la misma. Aparecen, por lo tanto, aproximaciones al entorno que van desde su museización (en tanto que espacio para el arte y/o del territorio en sí) o su mercantilización hasta su preservación y/o su revitalización por medio de estrategias como pueden ser el diálogo o la rehabilitación.

Estas distintas aproximaciones que se han puesto de relieve durante el estudio de las iniciativas artísticas en el campo han sido estructuradas en los cuatro apartados mencionados, lo que ha permitido agrupar de una forma ordenada los distintos proyectos estudiados aquí, pero sin dejar de ser conscientes, como también se ha constatado, de que en cada iniciativa pueden convivir distintas motivaciones, lecturas y usos de los lugares, a veces unas con un peso destacado sobre las demás, y en otras haciéndolo de una manera más equilibrada. Estas tensiones son a la vez expresión de las complejas dinámicas

existentes en las relaciones que la sociedad actual mantiene con el territorio: conservar para especular, colonizar para revalorizar, turistificar para vivificar... Se reflejan así estas tensiones, a veces contradictorias, y que no en pocas ocasiones también mantienen relación con quién es el ideólogo de un proyecto y/o quién lo financia. Por ejemplo, una misma persona puede poner en marcha proyectos muy dispares según el respaldo económico con el que cuenta o si la idea ha partido de ella misma o es, por el contrario, un encargo que ha recibido. En varias ocasiones se combinan también los intereses y planteamientos del que crea la iniciativa y de quien la apoya económicamente.

Los espacios en los que se han venido planteando estas iniciativas tampoco son siempre los mismos. En ocasiones hay una voluntad de trasladarse hasta enclaves alejados de las poblaciones, pero son numerosos los ejemplos de iniciativas que han nacido en las cercanías de una localidad con la que el vínculo permanece remarcado, poniéndose en evidencia la tendencia de salir fuera los núcleos urbanos por medio de una dinámica centrífuga hacia su exterior de estas iniciativas artísticas. Pero a la vez también han aparecido algunos casos en los que no se funciona tanto dentro de la lógica de dentro-fuera, sino que todo lo que está alrededor forma parte de una unidad compleja de la que la iniciativa participa, lo que se hace evidente en algunos proyectos de diálogo con el lugar, pero también en otros de carácter revitalizador.

Si se realiza una aproximación global al conjunto de iniciativas artísticas en el campo en el contexto español de las últimas décadas, puede constatarse que en un número importante de ellas prima o es un aspecto fundamental la práctica artístico-cultural dentro de un proceso de colonización del campo, mayoritariamente como espacio expositivo y puntualmente como lugar de encuentro, experimentación y/o indagación. Y aunque dentro de esta dinámica hay matizaciones (exposiciones permanentes o temporales, obras efímeras o de larga vida, etc.), puede hablarse en un sentido general de una expansión de los espacios tradicionales para el arte, con sus variaciones, al espacio no urbanizado. De esta manera la lógica expositiva llaga al campo, mientras que en el segundo grupo aquí propuesto, donde pueden localizarse también un número importante de iniciativas, llega a ser también el propio campo objeto de exhibición.

Como se ha visto en relación al contexto internacional, muchas de estas iniciativas no mantienen un vínculo demasiado estrecho con las motivaciones presentes detrás de la salida de los espacios tradicionales para el arte que protagonizó el *land art* y que estuvieron, a grandes rasgos, relacionadas con la propia creación y el cuestionamiento (al

menos simbólico) de la mercantilización del arte. Por el contrario, entroncan de una manera más evidente con los parques y museos de esculturas al aire libre en un sentido amplio e, incluso, con el fenómeno de los encuentros de artistas. Por un lado, más que una salida de los museos se ha producido una ampliación de los mismos al espacio no urbanizado; por otro, en el segundo grupo de iniciativas se aprecia cómo la salida al campo ha venido también motivada y/o acompañada por planteamientos especulativos en los que el arte y la naturaleza se convierten en objetos de reclamo y consumo.

Por lo general, no se comercia con sus obras pero éstas funcionan como un imán para potenciar el turismo cultural y el turismo rural del lugar en el que se inscriben. Es interesante tener presente la idea de museo como patrimonio y riqueza cultural, como valor en sí mismo, así como la lectura del *land art* como una respuesta a un sistema mercantilista y, después, mirar este giro que se produce cuando el arte se convierte en una forma de reclamo para reactivar la economía del mundo rural especialmente desde el turismo. Destaca en este sentido un enfoque mercantilista en el que las obras y, o mejor, los proyectos aumentan el interés por el consumo de un lugar.

El turismo ha jugado un papel importante en la aparición o el sustento de algunas de estas iniciativas que, como se ha visto, está en relación a las transformaciones político-económicas acaecidas en el contexto español. Con el desmantelamiento de una parte importante del sector primario y secundario español en la década de los ochenta el turismo se ha convertido en una base económica destacable. Las poblaciones rurales se han visto mermadas y los sistemas de producción que las sostenían han decaído considerablemente. Un número destacado de las iniciativas que aquí se investigan se preocupan por la reactivación y recuperación de este tipo de espacios, sin embargo, hay dos cuestiones a destacar. Entre las propuestas aparecen muchas vinculadas al turismo en base a la oferta de naturaleza y arte y, conociendo las consecuencias de este tipo de industria en buena parte de la costa levantina, sería conveniente pensar hasta qué punto se quiere centrar una recuperación en este tipo de industria o, al menos, cómo quiere ser enfocada: límites de impacto, tipo de turismo, discursos para la venta del producto, en su lugar, comprensión y fomento del diálogo con un espacio que está vivo, etc.

El tercer grupo de iniciativas ilustran este tipo de cuestiones: proyectos que tratan de comprender y de relacionarse con el espacio dentro de un marco más complejo en el que el turismo, aunque puede estar presente, suele combinarse con otras opciones que ayuden también a la revitalización de los lugares. El foco no se pone en el consumo del lugar,

sino en los posibles usos para la vida que hay en él, los posibles beneficios que éste nos puede aportar y que no son necesariamente siempre de tipo monetario. Generalmente son proyectos que se mueven entre el cuidado de los espacios y la búsqueda de nuevas opciones para que la vida digna pueda seguir teniendo lugar en ellos. La cuestión artística no siempre es el origen de los mismos y, como se está viendo, ésta forma parte integrante de un planteamiento global más amplio y complejo. Dentro de este punto también es interesante plantearse el origen de las propuestas de revitalización, si vienen del propio lugar o de fuera del mismo, si se han programado tras asimilar cómo es la vida en el espacio y las necesidades de las gentes del lugar o si responden a una planificación general previa. Es esencial poner en primer lugar a la población, sus necesidades, sus preocupaciones y sus deseos, las historias del lugar, las formas de vida que se dan en él, las relaciones entre sus gentes y de éstas con el territorio, etc. De poco sirve un proyecto que muere cuando su diseñador se retira del lugar, por ello es necesario que la idea provenga de dentro o que quien la tenga la haga crecer atendiendo a los intereses de los que allí habitan y a las posibilidades reales de los lugares.

Un último grupo, minoritario como el anterior en relación a los dos primeros, recoge dos tipos de propuestas, todas ellas además bastante recientes, pues ninguna lleva más de diez años en activo. En ellas la creación y el lugar son coprotagonistas, ya sea en los procesos de creación y/o en el resultado final. Por un lado aparece el diálogo con el lugar y la vida en él por medio de colaboraciones y/o relecturas, incursiones desde la escucha que hacen que la tradición del mundo rural y la actualidad se encuentren, buscando revitalizar el espacio, o quizás no, pero poniendo la vida y el acontecimiento en primer lugar. Por otro lado se encuentra la persistencia de los usos previos de la tierra, agrícolas o naturales. Aquí aparece una línea de *environmental art* nada habitual dentro de este tipo de iniciativas. En su conjunto, como ya se ha señalado, son propuestas que ocupan solamente la última cuarta parte del tiempo investigado, lo que quizás signifique que sea una lectura del entorno que se está abriendo, al menos en el seno de este tipo de proyectos.

El último capítulo se ha centrado en el estudio de las obras realizadas en el seno de estas iniciativas. Como ocurría en aquéllas, se ha observado que se trata de unas propuestas artísticas que en absoluto conforman un corpus de obras homogéneo. También se ha detectado que el tipo de lógica operante en ellas no se ve necesariamente afectado por el tipo de iniciativa artística en el que hayan sido realizadas y que no todas las lógicas han alcanzado hoy el mismo grado de presencia.

Es importante recordar, previamente, que en el contexto español ya había artistas que de forma individual estaban trabajando en espacios no urbanizados desde hacía bastantes años atrás, algo que, como resulta obvio, no ha dejado de suceder. Sin embargo, el crecimiento de las iniciativas artísticas en el campo ha hecho que más artistas se acerquen a este tipo de espacios de manera habitual o puntual aprovechando estos encuentros o convocatorias para llevar o crear sus obras en estos lugares. En general, puede decirse que esta nueva situación, en la que el territorio es leído en numerosas ocasiones como un espacio más en el que trabajar y por la que se genera un acercamiento hasta él de todo tipo de artistas en relación a la posibilidad que les brinda la convocatoria o el encuentro, probablemente esté contribuyendo en el tipo de obras que, mayoritariamente, son realizadas en este tipo de proyectos. Pero esto tampoco quiere decir que los artistas que sí que suelen trabajar de forma más recurrente en estos espacios lo hagan necesariamente desde unas lógicas distintas a las de los otros participantes, más allá de la sensibilidad y/o vínculos con el lugar con los que suelen trabajar.

Entre los artistas que, independientemente de estos proyectos corales, realizan una parte de su trabajo en el entorno natural, puede mencionarse a Lucía Loren, Manuel Bellver, Sergio Ferrúa, Iraida Cano o, por ejemplo, Josep Ginestar. Es importante señalar que no todos estos artistas que se ocupan del espacio no urbanizado, de manera aislada o en relación a otros espacios y problemáticas, como podría ser el caso de Bárbara Fluxá, o Lorena Lozano, están presentes en esta investigación. Participando o no de las iniciativas corales de creación en el entorno no urbanizado, una parte significativa de sus obras y discursos tiene que ver con el tema de esta investigación, ahora bien, el campo es en estos casos objeto de investigación artística y creación poética, pero sin la necesidad de que la obra se quede inscrita en su seno, relacionándose directamente con el espacio no urbanizado, situándose físicamente en él, desarrollándose y presentándose en él. Esta investigación, sin embargo, se ha ocupado específicamente del estudio de las obras en su relación con el entorno; obras que existen y se inscriben necesariamente en el espacio extraurbano, para poder ver cómo operan en su relación física con el espacio y cómo lo significan, no desde las propuestas individuales, sino desde dentro del fenómeno de las iniciativas corales de arte en el campo. Las obras se han mostrado dispares y sus diferencias se han articulado a través de tres lógicas que funcionan como ejes vertebradores de las relaciones que las creaciones establecen con el espacio en el que se inscriben.

¿De qué forma se ponen en juego el espacio y sus elementos? ¿Desde qué lógica, desde qué forma de operar se está poniendo en relación la obra con el lugar? ¿Cómo lo articula o se (des)articula en el mismo? Lo que se quiere evidenciar son las diferentes formas que las obras tienen de relacionarse, de estar *con* o *en* o *estar-siendo-con* el espacio. Se trata de cómo se está pensando y planteando nuestras formas de ocupar y usar el espacio, las lecturas que hacemos del mismo, las miradas y discursos que creamos y proyectamos sobre un territorio para comprenderlo y relacionarnos con el mismo.

Como ha podido constatarse, en su relación con el territorio las obras reflejan diferentes formas de entender/asentar/difundir/construir discursos sobre qué es ese espacio extraurbano y/o cómo lo utilizamos y nos relacionamos con él, cómo lo imaginamos o deseamos. Podría decirse que son una manifestación de nuestras posibilidades y/o formas de establecer una relación física con el espacio no urbanizado.

Lo que hace que estas obras sean distintas es el estatus que en ellas ocupa la naturaleza, pues ésta se encuentra siempre presente en las obras pero desempeñando papeles diferentes en cada caso. Por ello, para su estudio se ha planteado un criterio de análisis con el que poder apreciar las diversas problemáticas presentes en ellas. Se propone una estructura de análisis que problematiza un corpus de obras que, en principio, podría parecer homogéneo, pero que no lo es, en tanto que estas obras están atravesadas por tres lógicas distintas que serían: intrínsecas a las obras, urbanizadoras y naturales.

Es precisamente el estatus de la naturaleza en estas obras lo que otorga sentido y cohesiona el fenómeno estudiado. La situación que ocupa el entorno en cada escultura, el funcionamiento de la misma en el espacio, nos permite observar cómo entra en relación con el entorno a través de la forma, la temática, la historia de lugar y/o el trabajo con los materiales.

¿Cómo funcionan las obras? No se trata sólo del qué, sino del cómo, que puede modificar profundamente el fondo de las mismas. Piénsese en una obra que habla del espacio pero lo ignora en su forma de relacionarse con él, u otra que poetiza sobre una naturaleza sin domesticar desde comportamientos impositivos... No se trata tan sólo de su carácter efímero o permanente, sino de cómo se plantea, mientras está presente, la obra en su relación con el espacio. Esto tiene que ver, principalmente, con la forma y con los materiales. Ahora bien, tampoco se trata solo de los materiales empleados, sino de cómo son empleados (por ejemplo, un material encontrado en el lugar pero que es doblegado, forzado, para crear una forma que responde a la de una forma escultórica previamente

decidida, como podría ser una forma antropomórfica). Hay obras encerrándose en sí mismas, respondiendo en sus formas y manipulaciones a sus propias lógicas intrínsecas, otras que urbanizan el espacio o emulan lo urbanizador, es decir, que mantienen lógicas urbanizadoras con el mismo y, finalmente, obras que dan protagonismo a elementos y procesos naturales por encima de ideas previas de la obra o de referentes urbanizadores, obviamente sin que desaparezca la poética de la intervención. Dichas lógicas funcionan como una forma de aproximación a las tan dispares intervenciones que se producen en los espacios no urbanizados, pero tampoco se trata de una fórmula rígida, sino que estas lógicas mayoritariamente tienen lugar atravesando y coexistiendo en una misma creación, por lo que la flexibilidad es requisito imprescindible en esta propuesta de aproximación a las obras.

Estas tres lógicas se pueden rastrear ya en las obras del primer *land art*. De la escultura monumental se pasó a la autorreferencial y, a continuación, entró en juego el campo expandido de la escultura, una propuesta de interpretación de las transformaciones en el seno de la escultura de Rosalind Krauss en la que ya se pueden identificar los elementos que vertebran las creaciones de las últimas décadas en los espacios no urbanizados del territorio español. A finales de los sesenta y durante la década de los setenta se identifican determinadas relaciones con el lugar por parte de las obras en las que ya se dibujan las tres lógicas aquí planteadas: la intrartística, la arquitectónica y la “natural”.

En el contexto español y en el marco de las iniciativas artísticas en el campo la lógica intrínseca es la protagonista, con una presencia constante en este tipo de proyectos. Es seguida por la lógica urbanizadora, cuya presencia es también bastante generalizada alcanzando iniciativas de carácter dispar, pero llama la atención su presencia en proyectos de cierto empaque. En último lugar, con una presencia mucho más reducida, se encuentran las lógicas naturales, cuya existencia minoritaria, en las iniciativas en las que aparece, suele tener lugar conviviendo con otras lógicas en una misma obra. Puede señalarse su presencia, aunque tiende a ser siempre muy reducida, en proyectos que trabajan con un enfoque persistente del lugar o de motivación artístico-cultural en general. Aunque la lógica de la escultura (o pintura) es la que prima, la arquitectura y el lugar no han desaparecido.

El espacio no urbanizado y sus problemáticas se extienden más allá del campo y también es trabajado desde otros formatos y registros artísticos. Sin embargo, el interés de esta investigación ha residido en preguntarse qué ocurre en un tipo de espacio concreto cuando las obras, dentro de unas iniciativas colectivas, se plantean en estos emplazamientos extraurbanos afectándoles directamente, viendo cómo las propuestas artísticas se comportan en su relación con ellos y cómo están significándolos. Consiste en poner en evidencia cómo operan las obras *in situ*, cómo significan los lugares cuando los tocan y residen, aunque sea fugazmente, en ellos. Sin embargo, la investigación debe entenderse más allá de lo concreto, y aunque trabaje en un ámbito con características específicas, abre el camino a descubrir cómo otros espacios y prácticas artísticas entran también en dinámicas similares a las aquí vistas y cómo, por otro lado, el campo es abordado desde otros formatos y registros artísticos.

Por otro lado, con esta investigación parece evidente que el territorio no ha desaparecido como espacio de intervención artística y que, de hecho, desde hace ya más de dos décadas se suceden los proyectos en esta dirección. La idea de “polución por escultura” que apareció en los ochenta ponía ya de manifiesto este brotar continuo de obras en los espacios no urbanizados, un fenómeno que está hoy vigente.

BIBLIOGRAFÍA

I. Bibliografía

1ª Bienal de Escultura Rincón de Ademuz. Parque Escultórico Arte y Naturaleza. Exposición permanente 2001-2003 [cat. exp.] [2001]: [s.l.], ADIRA.

Aguiló, Miguel (1999): *El paisaje construido. Una aproximación a la idea de lugar*, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

Aguiló, Miguel (2006): “El paisaje desde la acción”, en Maderuelo, Javier (dir.) (2006): *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores, pp. 209-233.

Albarrán, Juan y Fernández, Miguel Ángel (2012): “Caminar las raíces del paisaje. ¿Qué puede el arte?”, en *Camino de las raíces. Un camino circular de arte y naturaleza por el territorio de La Alberca*, Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca, pp. 22-31.

Albelda, José y Saborit, José (1997): *La construcción de la Naturaleza*, Valencia, Generalitat Valenciana.

Ángeles, Álvaro de los (2007): “Recorrido a través de lo específico en el espacio y el tiempo”, en *EstiuArt Intervencions 2007* [cat. exp.], Valencia, Editorial de la UPV, pp. 14-35.

Ante portas. Klaus Berends, Javier Camarasa, Miguel Molina. Sajazarra, agosto 1993 [cat. exp.] [s.f.]: [s.l.], Sajazarra.

Antesala del lenguaje. Fabra. XVI Encuentros de Arte de Sajazarra [cat. exp.] [2006]: [Logroño], Gobierno de La Rioja.

Alonso, Juanjo (2004): “El arte de la tierra. Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro” [Entrevista a Roberto Pajares], *Aire Libre*, 4, pp. 30-34.

Álvarez-Uría, Fernando, “El historiador y el inquisidor. Ciencia, brujería y naturaleza en la génesis de la modernidad”, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 15, 1993, pp. 43-60.

Anguita, Francisco y Arsuaga, Juan Luis (2000): “¿Es Gaia una teoría adelantada a su tiempo o una broma vitalista? Reflexiones para C.T.M.A.”, *Enseñanza de las Ciencias de la Tierra*, Vol. 8, 3, pp. 197-201.

Ara Fernández, Ana (2007): “Diferentes modalidades de promoción escultórica en la segunda mitad del siglo XX: el caso aragonés”, *Artigrama*, 22, pp. 759-769.

Arrabal, Rafael (1996): “Ecoarte. La lógica del paisaje”, *Trasierra*, 1, pp. 147-152.

Arribas, Diego (coord.) (2002): *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, Teruel, Artejiloca.

Arribas, Diego (2004): “Mudar la piel. Arte, Industria y Territorio”, *Encuentro Cero. Actualizar la mirada. Arte y Territorio. Burgos 2002. Actas*, Burgos, Espacio Tangente, pp. 131-145.

Arribas, Diego (coord.) (2006): *Arte, industria y territorio 2. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, [Huesca], Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas.

Arribas, Diego (2006): “No lo pienses dos veces, está bien”, en Arribas, Diego (coord.), *Arte, industria y territorio 2. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, [Huesca], Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, pp. 23-30.

Arribas, Diego (2009): “Arte contemporáneo y minería a cielo abierto”, *Studium. Revista de Humanidades*, 15, pp. 269-307.

Arribas, Diego (2010): “Paisajes alterados. La acción entrópica del arte”, en Maderuelo, Javier (coord.): *Paisaje y patrimonio*, Madrid, Ábada Editores, pp. 275-302.

Arribas Herguedas, Fernando (2014): “Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados”, *Enrahonar*, 53 (“Ètica i política del paisatge”), pp. 77-91.

Arribas Herguedas, Fernando (2015): “Belleza sin autoría: una visión pluralista de la apreciación estética de la naturaleza”, *Ecozon@*, Vol. 6, 2, pp. 94-109.

Art i Natura. Sis intervencions plàstiques a l'entorn del calvari. Pedreguer [cat. exp.] (1994): [s. l.], Ajuntament de Pedreguer, Regidoria de Turisme, Regidoria de Cultura.

Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje (2000): Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

Arte en la naturaleza. Asentadero-Bosque de los Espejos. Una ruta circular entre Sequeros, Las Casas del Conde y San Martín del Castañar (2013): Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca.

Arte en la naturaleza. Camino de los Prodigios (2014): Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca.

Arte en la naturaleza. Camino del agua. Una ruta circular entre Mogarráz y Monforte en el Parque Natural Las Batuecas-Sierra de Francia (2008): Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca.

Arte de la tierra [cat. exp.] (2001): [Logroño?], [s.ed.].

Arte en la Tierra. 5 artistas intervienen en el paisaje. Santa Lucía de Ocón (La Rioja), 7, 8 y 9 de agosto de 2003 [cat. exp.] [2003]: [Logroño], Gobierno de La Rioja, Fundación Caja Rioja.

Arte en la Tierra. 4 artistas intervienen en el paisaje. Santa Lucía de Ocón (La Rioja), julio de 2004 [cat. exp.] [2004]: [Logroño], Gobierno de La Rioja, Fundación Caja Rioja.

Arte en la Tierra. 4 artistas intervienen en el paisaje. Santa Lucía de Ocón (La Rioja), agosto de 2005 [cat. exp.] [2005]: [Logroño], Gobierno de La Rioja, Fundación Caja Rioja.

Arte en la Tierra '06. 4 artistas intervienen en el paisaje [cat. exp.] [2006]: [Logroño], Gobierno de La Rioja, Fundación Caja Rioja.

Arte en la Tierra '07. 5 artistas intervienen en el paisaje. Santa Lucía de Ocón, La Rioja [cat. exp.] [2007]: [Logroño], Gobierno de La Rioja, Fundación Caja Rioja.

Arte en la Tierra. 4 artistas intervienen en el paisaje [cat. exp.] [2008]: [Logroño], Gobierno de La Rioja, Fundación Caja Rioja.

Arte en la Tierra. 5 artistas intervienen en el paisaje. Santa Lucía de Ocón, La Rioja [cat. exp.] (2009): [Logroño], Gobierno de La Rioja, Fundación Caja Rioja.

- Arte en la Tierra* [cat. exp.] (2010): [Logroño], Gobierno de La Rioja, [Fundación Caja Rioja].
- Arte en la Tierra 2011* [cat. exp.] (2011): [Logroño], Gobierno de La Rioja, Fundación Caja Rioja.
- Arte en la Tierra 2013. Santa Lucía de Ocón* [cat. exp.] (2013): [Logroño], Gobierno de La Rioja.
- Arte en la Tierra. Santa Lucía de Ocón 2014* [cat. exp.] (2013): [Logroño], Gobierno de La Rioja.
- Arte y Naturaleza 1994 / 2014. Alberto Carneiro. Fernando Casás* [cat. exp.] (2014): Huesca, Diputación Provincial de Huesca.
- Arte y Naturaleza. Montenmedio Arte Contemporáneo* [cat. exp.] [2001]: [Cádiz], Fundación NMAC.
- Artesles. Esles de Cayón, Cantabria, 17 de julio-19 de septiembre de 2004* [cat. exp.] [2004]: [Santa María de Cayón], Ayuntamiento de Santa María de Cayón.
- Artesles. Esles de Cayón, Cantabria, 16 de julio-4 de septiembre de 2005* [cat. exp.] [2005]: [Santa María de Cayón], Ayuntamiento de Santa María de Cayón.
- Artesles. Esles de Cayón, Cantabria, 22 de julio-10 de septiembre de 2006* [cat. exp.] [2006]: [Santa María de Cayón], Ayuntamiento de Santa María de Cayón.
- Artesles. Esles de Cayón, Cantabria, 22 de julio-9 de septiembre de 2007* [cat. exp.] [2007]: [Santa María de Cayón], Ayuntamiento de Santa María de Cayón.
- Atrapar el paisaje. Libro de mapas. J. Antonio Juárez, Jesús Palmero* (1999): [Madrid y León], RENFE, Dirección de Comunicación Corporativa y Relaciones Externas, Ayuntamiento de León, Concejalía de Cultura.
- B.L.S. (2002): “Cebollera se incluye en un plan estatal para impulsar la calidad turística”, *La Rioja. Vida y Ocio*, 16 de diciembre de 2002, p. 26.
- Barrie, Brooke (2008): “Sculpture Parks as Outdoor Museums”, en Harper, Glenn and Moyer, Twylene (eds.), *Landscapes for Art: Contemporary Sculpture Parks*, Hamilton, New Jersey, ISC Press y Seattle, University of Washington Press, pp. 14-21.
- Baum, Kelly (2010): *Nobody's Property Art, Land, Space, 2000-2010*, New Haven & London, Princeton University Art Museum.
- Beardsley John (1977): *Probing the Earth. Contemporary land projects* [cat. exp.], Washington DC, Smithsonian Institution.
- Beardsley, John (1998): *Earthworks and beyond*, New York, Cross River Press (1ª ed. 1984).
- Beguiristáin, María Teresa (2000): “Ars Naturalitas”, en *Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, pp. 113-123.
- Bell, Graham (2011a): “Exposición / Exhibition”, en *Eco-género: un proyecto (R)evolucionario sobre la Ecología y el Género desde la perspectiva Queer*, [s.l.], Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Cultura, Regidoria de Medi Ambient, pp. 14-47.
- Bell, Graham (2011b): “Parque Temático: Histeria Natural”, en *Eco-género: un proyecto (R)evolucionario sobre la Ecología y el Género desde la perspectiva Queer*, [s.l.], Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Cultura, Regidoria de Medi Ambient, pp. 48-58.

- Bellver, Manuel (2005): *Accions*, Rafelbunyol, Revista *L'Aljamia*.
- Bellver, Manuel (2009): *Estrats*, Rafelbunyol, Revista *L'Aljamia*.
- Berque, Agustin (1997a): "El nacimiento del paisaje en China", en: Maderuelo, Javier (dir.), *El paisaje*, Huesca, Diputación de Huesca, pp. 13-21.
- Berque, Agustin (1997b): "En el origen del paisaje", *Revista de Occidente*, n 189, pp. 7-21.
- Berque, Agustin (2006): "Cosmofonía y paisaje moderno", en: Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Ábada, pp. 187 y 207.
- Berque, Augustin (2009): *El pensamiento paisajero*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva (1ª ed. francés 2008).
- Bernués Sanz, Juan Ignacio (1999): "El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Echo (Huesca). Una experiencia artística incomprendida", *Rolde. Revista de Cultura Aragonesa*, 88-89, pp. 46-63.
- Bernués Sanz, Juan Ignacio (2000): "Una utopía artística: el "symposium internacional de escultura y arte del valle de Echo" (Huesca)", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, 13, p. 579-604.
- Bernués Sanz, Juan Ignacio (2002): "10 años de arte y cultura en el Pirineo aragonés", en Bernués Sanz, Juan Ignacio y Pérez-Lizano Forns, Manuel, *El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho [1975-1984]*, [Hecho], Ayuntamiento de Hecho, pp. 13-83.
- Bernués Sanz, Juan Ignacio y Pérez-Lizano Forns, Manuel (2002): *El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho [1975-1984]*, [Hecho], Ayuntamiento de Hecho.
- Bernués Sanz, Juan Ignacio y Lorente Lorente, Jesús Pedro (2013): "Los simposios internacionales de escultura de Hecho (Huesca): una utopía hippie de convivencia y su museo (1975-1984)", *On the w@terfront*, 26, junio de 2013, pp. 48-68.
- Besse, Jean-Marc (2006): "Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas", en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores, pp. 145- 171.
- Biodivers Carrícola. Espai d'art mediambiental* (2010): [Carrícola, Valencia] : Ajuntament de Carrícola.
- Blázquez Abascal, Jimena (2001): "Vivencias en el espacio natural, pensamiento y creación. Experiences in nature, thoughts and creation", en *Arte y naturaleza. Montenmedio Arte Contemporáneo* [2001]: [Cádiz], Fundación NMAC, pp. 17- 24.
- Blázquez Abascal, Jimena (idea); Varas, Valeria y Rispa, Raúl (eds.) (2006): *Parques de esculturas arte y naturaleza. Guía de Europa*, Cádiz, Fundación NMAC, Documenta Artes y Ciencias Visuales.
- Bonet Solves, Victoria E. (2005): "L'emoció pintada", *Mètode. Revista de Difusió de la Investigació*, 47, otoño 2005 ("Del natural. La percepció de la natura en l'art"), pp. 89-95.
- Cabero Diéguez, Valentín (2000): "Parque de Cultura y Ecología en Huerta", en: *Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, pp. 11-19.

Calle, Román de la (2014): “Proemio: La construcción histórica & la mirada crítica, aplicadas sobre las tres últimas décadas del arte valenciano contemporáneo”, en Calle, Román de la (coord.), *Navegando entre dos siglos (1978-2008). Nuevas aportaciones en torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 9-17.

Caminals [cat. exp.] (1994): Xàbia, Ajuntament de Xàbia.

Camino de las raíces. Un camino circular de arte y naturaleza por el territorio de La Alberca (2012): Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca.

Canales Hidalgo, Juan Antonio (2012): “El arte público en el panorama valenciano de las tres últimas décadas (vinculado al muro)”, en Calle, Román de la (Coord.), *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 54-65.

Carbó, Enrique L. (1997): “Paisaje y fotografía: Naturaleza y territorio”, en Maderuelo, Javier (dir.), *El paisaje, Actas, Huesca, 1996*, Huesca, Diputación de Huesca, pp. 23-54.

Careri, Francesco (2013): *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili (1ª ed. 2002).

Carreras, Fernando (2004): “Canarias: regresarás desde lejos”, en Santa Ana, Mariano de (ed.), *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*, Lanzarote, Fundación César Manrique, pp. 73-92.

Casariego, Joaquín (2005): “El espacio de los chonis”, *BASA*, 28, pp. 37-41.

Castrillo Soto, Roberto (2013): “El bosque integral”, en *Arte en la naturaleza. Asentadero-Bosque de los Espejos. Una ruta circular entre Sequeros, Las Casas del Conde y San Martín del Castañar*, Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca, pp. 8-19.

Castro Flórez, Fernando (1999): “Storyboard (cine pantanoso) de Nazca al Hotel Palenque, Cimal. *Arte internacional*, 51, 2ª etapa, pp. 19-28.

Castro Flórez, Fernando (2002): “Tierra de nadie”, Arribas, Diego (coord.), *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, Teruel, Artejiloca, pp. 135-139.

Castro Florez, Fernando (2003): “Restos, citas y otras catástrofes”, *Intervencions plàstiques a la Marina 2003* [cat. exp.], Valencia, Grup de Reüll, 2003, pp. 16-34.

Castro Flórez, Fernando (2008): “El arte (de perderse) en un bosque”, en Maderuelo, Javier (coord.) *Paisaje y territorio*, Madrid, Ábada Editores, pp. 83-142.

Centeno González Noelia (2015): “Mapeando Scarpia como territorio de lo afectivo”, en *Scarpia*, pp. 12-14.

Chema Madoz. José Luis Santalla. XII Muestra de Arte [cat. exp.] (2001): Sajazarra, SAMART.

“Conversaciones con Heizer, Oppenheim i Smithson” (2000): en *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*, Barcelona, Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, (1ª ed. inglés 1970), pp. 37-49.

Cortés, Morillo, Josefa (2005): “Wolf Vostell, Juan José Narbón y Extremadura”, *NORBA-ARTE*, 25, 2005, pp. 269-285.

- Darío Urzay. Sajazarra, La Rioja, agosto de 2006* [exp.] [2009]: [Logroño], Gobierno de La Rioja.
- De tal arte tal astillas. Variaciones artísticas sobre el bosque. Plan Forestal de Asturias* [cat. exp.] (2003): Oviedo, Consejería de Medio Rural y Pesca.
- “De visita en Cebollera” (2002): *La Rioja*, 16 de diciembre de 2002, p. 27.
- Delgado, Manuel (2008): *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama (1ª ed. 1999).
- Domènech, Maribel (2012): “El arte público en el panorama valenciano de las tres últimas décadas”, en Calle, Román de la (coord.), *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 67-95.
- Duque, Félix (1986): *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Madrid, Tecnos.
- Duque, Félix (2001): *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal.
- Duque, Félix (2003): “Introducción: La mirada y la mano”, en Heidegger, Martin, *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio. Ohrkizunak arteari, plastikari eta espaziorai buruz / Die Kunst und der Raum. El arte y el espacio. Artea eta espazioa*, (1ª eds. alemán 1996 y 1969), Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza, pp. 15-58.
- Duque, Félix (2008): *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*, Madrid, Ábada Editores (1ª ed. 2007).
- Eco-género: un proyecto (R)evolucionario sobre la Ecología y el Género desde la perspectiva Queer* (2011): [s.l.], Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Cultura, Regidoria de Medi Ambient.
- El Jardín Secreto. Del 18 de julio al 30 de noviembre_2015. Oña (Burgos)* [folleto] [2015]: [s.l.], Ayuntamiento de Oña.
- El paisatge a l'art modern. Tres experiències per a un mateix paisatge* (1997): Farrera, Centre d'Art i Natura.
- Enredarte. Arte e Natureza no Pazo de Tor* [cat. exp.] (2014): Lugo, Deputación de Lugo.
- Escondarse. Perejaume* [cat. exp.] [2005]: [Logroño], Gobierno de La Rioja.
- Espacios Mestizos 26 mayo-30 junio, Osorio 2003, Teror, Gran Canaria / Hibryd Spaces april 26-june 30* [cat. exp.]: [2003]: [Madrid], Ediciones del Umbral.
- Espai d'Art Puig Campana. Finestrat 2004* [cat. exp.] [2004]: [s.l.], [s.ed].
- Espai d'Art Puig Campana. Finestrat 2009* [cat. exp.] (2009): [Alicante], Joan Llobell.
- EstiuArt Intervencions 2006* [cat. exp.] (2006): Valencia, Editorial de la UPV.
- EstiuArt Intervencions 2007* [cat. exp.] (2007): Valencia, Editorial de la UPV.
- EstiuArt Intervencions 2008* [cat. exp.] (2008): [s.l.], [s.ed.].
- Europa Press (2003): “Más de 2.000 personas han asistido a los conciertos de “Música del paisaje””, *La Rioja*, 13 de agosto de 2003, p. 52.
- Ezquerro, Ana (2003) “Música para el espíritu”, *El Correo*, 22 de junio de 2003, p. 9.

Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando (2000): [León], [Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de León, Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León].

Formes i Llocs. Intervencions plàstiques a Teulada i Moraira. Juliol-agost-setembre 2001 [cat. exp.] (2001): Teulada, Ajuntament de Teulada, Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta.

Fundación NMAC, Montenmedio arte contemporáneo 02-03 (2003): Cádiz, Fundación NMAC.

Fumagalli, Vito (1989): *Las piedras vivas. Ciudad y naturaleza en la Edad Media*, Madrid, NEREA, 1989 (1ª ed. italiano 1988).

Galofaro, Luca (2007): *Artscapes. El arte como aproximación al paisaje contemporáneo. Art as an approach to contemporary landscape*, Barcelona, Gustavo Gili (1º ed. 2003).

García Calvo, Agustín (1993): “Naturalmente” [entrevista], *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, pp. 94-97.

García Guatas, Manuel (1997): “Paisaje, tradición y memoria”, en Maderuelo, Javier (dir.), *El Paisaje. Actas, Huesca, 1996, Huesca, Diputación de Huesca*, pp. 75-96.

Gómez Aguilera, Fernando (2010) “El proyecto creativo de César Manrique en Lanzarote: paisaje, arte público y economía turística”, Maderuelo, Javier (coord.): *Paisaje y patrimonio*, Madrid, Ábada Editores, pp. 303-329.

Gracia, Carmen (2007): “Albirar nous horizons en la naturalesa. Un diàleg amb Sergio Ferrúa”, *Mètode*, 55, diciembre de 2007, pp. 6-9.

Gracia, Carmen (2008): “El reencantamiento de la naturaleza: una aproximación al Eco-Arte”, *CBN. La revista de Estética y Arte Contemporáneo*, 0, p. 48-57.

“Gran éxito de la II Bienal de Escultura” (2003): *Rincón de Ademuz*, 5, junio-julio 2003, pp. 1 y 4.

Guardado, Mercedes (2011): *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*, Madrid, La Fábrica.

Guattari, Félix (1996): *Las tres ecologías*, Pre-textos, (1ª ed. francés 1989).

Hardt, Michael y Negri, Toni: (2002): *Imperio*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós (1ª ed. inglés 2000).

Harper, Glenn and Moyer, Twylene (eds.) (2008): *Landscapes for Art: Contemporary Sculpture Parks*, Hamilton, New Jersey, ISC Press y Seattle, University of Washington Press.

Heidegger, Martin (2003): *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum. Observaciones relativas al arte, la plástica, el espacio. Ohrkizunak arteari, plastikari eta espaziorai buruz / Die Kunst und der Raum. El arte y el espacio. Artea eta espazioa*, (1ª eds. alemán 1966 y 1969), Pamplona, Universidad Pública de Navarra.

Hernández, Ana B. (2004): “Tierra de artistas”, *El Correo*, 12 de agosto de 2004, p. 9.

Hernando Carrasco, Javier (2001): “Arte público y naturaleza. El Apeadero, un modelo de intervención en un marco de desarrollo sostenible”, *Cimal. Arte internacional*, 2º etapa, 54, pp. 32-36.

Hernando Carrasco, Javier (2002a): “Centro de Operaciones Land Art El Apeadero”, 0, [pp. 4 y 5].

- Hernando Carrasco, Javier (2002b): "Naturaleza, territorio, paisaje y creación", *Territorio público*, 0, pp. 8- 23.
- Hernando Carrasco, Javier (2003): "Entrevista con Tonia Raquejo", *Territorio público*, 1, pp. 8-15.
- Herrero, Yayo (2011): "Golpe de estado en la biosfera: los ecosistemas al servicio del capital", *Investigaciones Feministas*, Vol. 2, pp. 215-238.
- Herrero, Yayo (2013): "Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible", *Revista de Economía Crítica*, 16, segundo semestre 2013, pp. 278-307.
- Hurt, R. Douglas (1978): "Agricultural Museums: A New Frontier for the Social Sciences", *The History Teacher*, Vol. 11, 3, mayo 1978, pp. 367-375.
- Informe Empleo verde en una economía sostenible* (2010): Madrid, Observatorio de la Sostenibilidad y Fundación Biodiversidad.
- Intervencions plàstiques a La Marina 2002* [cat. exp.] (2002): Valencia, Grup de Reüll.
- Intervencions plàstiques a la Marina 2003* [cat. exp.] (2003): Valencia, Grup de Reüll.
- Intervencions plàstiques a la Marina 2004* [cat. exp.] (2004) Valencia, Generalitat Valenciana.
- Intervencions plàstiques a La Marina 2005* [cat. exp.] (2005): Valencia, Generalitat Valenciana, 2005.
- Intervencions plàstiques i concerts. La ruta de les ermites V* [cat. exp.] (2001): Altea, Ajuntament d'Altea.
- Iribas, José Miguel (2005): "El tiempo en la construcción del espacio", *BASA*, 28, pp. 104-109.
- J.S. (2003): "El chileno Claudio Recabarren ofrece un concierto de Piano en un pajar de Villoslada", *La Rioja*, 20 de junio de 2003, p. 56.
- J.S. (2004): "La Rioja planea en el Alto Najerilla su segundo parque natural diez años después de Cebollera", *La Rioja*, 21 de marzo de 2004, p. 58.
- J.S. (2004): "El pianista chileno Recabarren dará un concierto sobre las aguas de El Rasillo", *La Rioja*, 29 de julio de 2004.
- J.S. (2008): "El nido de "El Pájaro"", *La Rioja*, 3 de octubre de 2008, p. 59.
- Jiménez-Blanco, María Dolores (2007): "Significados del paisaje en la España moderna", en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y arte*, Madrid, Abada, pp. 137-159.
- Kastner, Jeffrey (ed.) (1998): *Land and environmental art*, London, Phaidon.
- Kastner, Jeffrey (1998): "Preface", en Kastner, Jeffrey (ed.), *Land and environmental art*, London, Phaidon, pp. 10-17.
- Krauss, Rosalind (2002a): "La escultura en el espacio expandido", en Foster, Hal, *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós (1ª ed. inglés 1979) pp. 59-74.
- Krauss, Rosalind E. (2002b): *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal (1ª ed. inglés 1977).

Kwon, Miwon (2002): *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge and London, Massachusetts Institute of Technology.

Lee, Kai N. (2013): *Humans in the landscape: an introduction to environmental studies*, New York, W. W. Norton & Company, Inc.

Lehane, Debra N. (2008): "Art, Nature, People: The Sculpture Park Experience", en Harper, Glenn and Moyer, Twylene (eds.), *Landscapes for Art: Contemporary Sculpture Parks*, Hamilton, New Jersey, ISC Press y Seattle, University of Washington Press, pp. 8-13.

Lippard, Lucy R. (2004): *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal (1ª ed. inglés 1973).

López Silvestre, Federico (2009): "Pensar la historia del paisaje", en Maderuelo, Javier, *Paisaje e historia*, Madrid, Abada Editores, pp. 9-52.

Lorente, Jesús-Pedro (2002): "Arte y revitalización: ¿Qué revitalización?", Arribas, Diego (coord.), *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros (Teruel)*, Teruel, Artejiloca, pp. 179-186.

Lorente, Jesús Pedro (2013): "¿Qué es un museo de escultura al aire libre? Consideraciones sobre la denominación de colecciones artísticas musealizadas en el espacio público", *HUM. Papeles de cultura contemporánea*, diciembre de 2013, 18 ("Periferias escultóricas"), pp. 71-84.

Losada de la Fuente, Rafael (2000): "El parque de esculturas de Villoslada y el C.E.I.P.", *La Rioja*, 20 de julio de 2000, p. 23.

Losada Rambla, Sara (2013): "Sobre obras y lugares. El estatus de la naturaleza en la escultura valenciana desde la década de los noventa" *Archivo de Arte Valenciano*, 94, pp. 251-267.

Lozano Bartolozzi, M^a del Mar (2000): *Wolf Vostell (1932-1998)*, Guipúzcoa, Editorial Nerea.

Lozano Bartolozzi, M^a del Mar (2012): "Artistas portugueses en el Museo Vostell (MUM) (Extremadura-España). Documentación del Archivo Happening Vostell (AHV)", en Barral Rivadulla, María Dolores; Fernández Castiñeiras, Enrique; Fernández Rodríguez, Begoña y Monterroso Montero, Juan Manuel (coords.), *Mirando a Clío: el arte español espejo de su historia* [actas del XVIII Congreso del CEHA, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010], Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 393-414.

Luesma, Teresa (2001): "Huesca: Arte y Naturaleza", en Gómez de la Iglesia, Roberto (dir.): *Cultura, Desarrollo y Territorio*, Coria-Gasteiz, Xabide, Gestión Cultural y Comunicación, pp. 121-129.

Luesma, Teresa (2010): "Arte público: Paisaje, Arte y Naturaleza", en *Actas del Congreso internacional de críticos de arte, 2009. Arte público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica*, Madrid, AECA/ACYLCA, pp. 101-110.

Luesma, Teresa (2014): "Arte y Naturaleza 1994 / 2014", en *Arte y Naturaleza 1994 / 2014. Alberto Carneiro. Fernando Casás* [cat. exp.], Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 121-143.

Luginbühl, Yves (2008): "Las representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones", Maderuelo, Javier (coord.) *Paisaje y territorio*, Madrid, Ábada Editores, pp. 143-180.

- MacCannell, Dean (2007): *Lugares de encuentro vacíos*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina (1ª ed. inglés, 1992).
- Maderuelo, Javier (1994a): *Arte público*, Huesca, Diputación de Huesca.
- Maderuelo, Javier (1994b): *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes.
- Maderuelo, Javier (dir.) (1996): *Huesca: arte y naturaleza. Actas, Huesca, 1995*, Huesca, Diputación de Huesca.
- Maderuelo, Javier (1996a): “Earthworks-Land Art: una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco”, en *Huesca: arte y naturaleza, Actas, Huesca, 1995*, Huesca, Diputación de Huesca, pp. 95-106.
- Maderuelo, Javier (1996b): “Introducción: Arte y Naturaleza”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Huesca: arte y naturaleza. Actas, Huesca, 1995*, Huesca, Diputación de Huesca, pp. 11-18.
- Maderuelo, Javier (1996c): *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*, Lanzarote, Fundación César Manrique
- Maderuelo, Javier (dir.) (1997): *El paisaje. Actas, Huesca, 1996*, Huesca, Diputación de Huesca.
- Maderuelo, Javier (1997a): “Del arte del paisaje al paisaje como arte”, *Revista de Occidente*, 189, pp. 23 y 36.
- Maderuelo, Javier (1997b): “Introducción”, *Revista de Occidente*, 189, pp. 5 y 6.
- Maderuelo, Javier (1997c): “Introducción: El paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir.), *El paisaje. Actas, Huesca, 1996*, Huesca, Diputación de Huesca, pp. 7-12.
- Maderuelo, Javier (2005): *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Ábada.
- Maderuelo, Javier (dir.) (2006): *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores.
- Maderuelo, Javier (2006a): “La actualidad del paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores, pp. 235-252.
- Maderuelo, Javier (2006b): “El espacio expandido de la escultura”, en Maderuelo, Javier (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias. 1955-2005*, Madrid, Ábada Editores, pp. 89-106.
- Maderuelo, Javier (dir.) (2007): *Paisaje y arte*, Madrid, Abada.
- Maderuelo, Javier (dir.) (2008): *Paisaje y territorio*, Madrid, Ábada.
- Maderuelo, Javier (2008a): *La idea de espacio en la arquitectura y arte contemporáneos, 1960-1989*, Madrid, Akal.
- Maderuelo, Javier (2008b): “Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje”, en Maderuelo, Javier (coord.), *Paisaje y territorio*, Madrid, Ábada Editores, pp. 57-82.
- Maderuelo, Javier (dir.) (2009): *Paisaje e historia*, Madrid, Ábada.
- Maderuelo, Javier (dir.) (2010): *Paisaje y patrimonio*, Madrid, Ábada.

Maderuelo, Javier (2014): “Arte y Naturaleza: un proyecto para el futuro”, en *Arte y Naturaleza 1994 / 2014*. Alberto Carneiro. Fernando Casás [cat. exp.], Huesca, Diputación Provincial de Huesca, pp. 95-107.

Magazine Ecoarte (1997a): 1, primavera de 1997.

Magazine Ecoarte (1997b): 2, otoño de 1997.

Magazine Ecoarte (1999): 4.

Magazine Ecoarte (2000): 5.

Manuel Bellver. *Eremita* [cat. exp.] (2005): Valencia, Club Diario Levante

Manuel Bellver. *Exili* [cat. exp.] (2007): Sagunt, Ajuntament de Sagunt.

Manuel Bellver, *S/T* [cat. exp.] (1999): Alcora, Ajuntament de l'Alcora.

Manuel Bellver. *Sequentia* [cat. exp.] (2007): Rafelbunyol, Agrupació Cultural Vianants

Marchán Fiz, Simón (2006): “La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Abada Editores, pp. 11-54.

Margulis, Lynn (2003): *Una revolución en la evolución. Escritos seleccionados*, Valencia, Universitat de València.

Marín García, Teresa (2013): “Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982- 2012), en Calle, Román de la (Coord.), *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (III)*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 48-78.

Martín, Beatriz (2005): “Islas como paraísos”, *BASA*, 28, p. 110.

Mateu Bellés, Joan F. y Nieto Salvatierra, Manuel (eds.) (2008): *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, Valencia, EVREN, Evaluación de Recursos Naturales.

Matos, Grego (2002): “Sobre el término Land Art”, *Territorio público*, 0, pp. 60-73.

Matos, Grego (2005): “Un paseo por los límites”, en *Encuentro Uno. Ciudades por hacer. Urbanismo, participación ciudadana e intervención artística. Arte y Territorio. Burgos 2003. Actas*, Burgos, Espacio Tangente, pp. 103-119.

McKee, Yates (2010): “Land Art in Parallax: Media, Violence, Political Ecology”, en BAUM, Kelly, *Nobody's Property Art, Land, Space, 2000-2010*, New Haven & London, Princeton University Art Museum, pp. 45-63.

Medina, Flavia (2005): “El Parque de esculturas crece”, *La Rioja*, 20 de mayo de 2005, p. 20.

Medina, Pedro (2010): “Paisajes habitables”, *Enrahonar*, 45 (“Estética de la Natura”), pp. 95-106.

Méndez, Fernando (2001): “Texto para la exposición del V Encuentro. 1998”, en *OMA. Encuentro. Arte-Otros medios*, Salamanca, [Caja Duero], 2001, pp. 3 y 4.

- Milani, Raffaele (2006): “Estética del paisaje: formas, cánones, intencionalidad”, en Maderuelo, Javier, *Paisaje y pensamiento*, Madrid, Ábada Editores, pp. 55-82.
- Milani, Raffaele (2007): *El arte del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva (1ª ed. italiano 2001).
- Minca, Claudio (2008): “El sujeto, el paisaje y el juego posmoderno”, en Nogué, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 209-231.
- Miradas contrapuestas. Arte último en el Museo de León* [cat. exp.] (2001): [León], Consejería de Educación y Cultura.
- Mirador. 12-26 julio 2003* [cat. exp.] [2004]: [s.l.], [s.ed.].
- Mitchell, W. J. T. (2002a): “Imperial Landscape”, en Mitchell, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press (1ª ed. 1994), pp. 5-34.
- Mitchell, W. J. T. (ed.) (2002b): “Introduction”, en Mitchell, W. J. T. (ed.), *Landscape and Power*, Chicago, The University of Chicago Press (1ª ed. 1994), pp. 1-4.
- Morales Matos, Guillermo y Marías Martínez, Daniel (2004): “Naturaleza, cultura y paisaje en las Islas Canarias: el ejemplo del Bosque de Doramas”, en Ortega Cantero, Nicolás (ed.), *Naturaleza y cultura del paisaje*, Madrid y Soria, Universidad Autónoma de Madrid y Fundación Duques de Soria, pp. 201-221.
- Moreno Caplliure, Johanna (2008): ““Hic et nunc”: instal·lant-nos en el compromís”, en *EstiuArt Intervencions 2008* [cat. exp.], [s.l.], [s.ed.], pp. 7-16.
- Moreno Carretero, Miguel A. (2015): “Un sueño cumplido”, en *Scarpia*, [Córdoba], Editorial Scarpia, pp. 10 y 11.
- Moreno Feliu, Paz (1993): “Higiene, jardinería y tomate natural”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 15, pp. 61-65.
- Moreno Montoro, Isabel (2001): “El tiempo de los sentidos”, en: *Arte de la tierra* [cat. exp.], [Logroño?], [s.ed.], pp. 8-13.
- Moure, Gloria (1996): “El natural como bucle; a propósito de Richard Long”, en Maderuelo, Javier (dir.), *Huesca: arte y naturaleza. Actas, Huesca, 1995*, Huesca, Diputación de Huesca, pp. 107-119.
- Moure, Gloria (1998): *Richard Long. Spanish Stones*, Barcelona, Ediciones Polígrafa.
- Moure, Gloria (2001): “Creación plástica en el espacio urbano”, en Maderuelo, Javier (ed.) *Arte público: Naturaleza y ciudad*, Lanzarote, Fundación César Manrique, pp. 99-112.
- Muñoyerro, Íñigo (2005): “El Parque de Cebollera”, *El Correo*, 20 de octubre de 2005, p. 79.
- Muñoz, Clara, “Seguro de sol” (2004): en: Santa Ana, Mariano de (ed.), *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*, Lanzarote, Fundación César Manrique, pp. 93-109.
- Naturaleza, Utopías y Realidades. Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo 5 mayo-30 junio, Osorio 2001, Teror, Gran Canaria / Nature, Utopias and Realities. International Meeting of Contemporary Art may 5-june 30* [cat. exp.]: [2001]: [Madrid], Ediciones del Umbral.
- Nogué, Joan (ed.) (2008): *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Nogué, Joan (2008): “Paisaje, territorio y sociedad civil”, en Mateu Bellés, Joan F. y Nieto Salvatierra, Manuel, *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, Valencia, EVREN, Evaluación de Recursos Naturales, pp. 216-241.

Nogué, Joan (2010): “El retorno al paisaje”, *Enrahonar*, 45 (“Estètica de la Natura”), pp. 123-136.

Novo, María (dir.) (2002): *Ciencia, Arte y Medio Ambiente*, [Alicante] y Madrid, Caja de Ahorros del Mediterráneo y Mundi-Prensa.

Núñez Florencio, Rafael (2008): “Ontología del paisaje”, Mateu Bellés, Joan F. y Nieto Salvatierra, Manuel (ed.): *Retorno al paisaje. El saber filosófico, cultural y científico del paisaje en España*, Valencia, EVREN, Evaluación de Recursos Naturales, pp. 71-115.

OMA. Encuentro. Arte – Otros medios (2001): Salamanca, [Caja Duero].

Otro lugar de Encuentros. Proyecto de arte público. Sahagún, Grajal de Campos, 2003, julio, septiembre [cat. exp.] [2003]: [Valladolid], Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.

Parcerisas, Pilar (2007): *Conceptualismo(s) Poéticos/Políticos/Periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal.

Parreño, José María (2006): “Naturalmente artificial”, en Parreño, José María; Matos, Grego; Arribas, Fernando, *Naturalmente artificial. El artes español y la naturaleza. 1968-2006* [cat. exp.], Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, pp. 15-71.

Peregrinatio. La mirada interior. Arte en las ermitas de Sagunto 2007 [cat. exp.], Valencia, Generalitat Valenciana, 2007.

Peregrinatio. Tierra Madre. Art a les ermites de Sagunt 2008 [cat. exp.], Valencia, Generalitat Valenciana, 2008.

Pérez-Lizano Forns, Manuel (2002): “Esculturas al aire libre. Museo-Exposición Permanente de Arte Contemporáneo del Valle de Hecho”, en Bernués Sanz, Juan Ignacio y Pérez-Lizano Forns, Manuel, *El Symposium Internacional de Escultura y Arte del Valle de Hecho [1975–1984]*, [Hecho], Ayuntamiento de Hecho, pp. 94-253.

Pérez Ocaña, Óscar Luis (2011): *Land Art en España*, Málaga, Ediciones Rubeo.

Pla Vivas, Vicente (2010): *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*, Valencia, Universitat de València.

Portugueses en el MVM ¿Y qué hace usted ahora? 1979-2001 [cat. exp.] [2001]: [Mérida], Editora Regional de Extremadura de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, Consorcio Museo Vostell Malpartida, Galeria Diferença.

Pozuelo, Abel H. (2014): “Buscando Arcadia. Lo pintoresco en el arte del camino y el paisaje”, en *Arte en la naturaleza. Camino de los Prodigios*, Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca, pp. 8-19.

Puerto, José Luis (2008): “Un arte nuevo en un itinerario paradisiaco”, en *Arte en la naturaleza. Camino del agua. Una ruta circular entre Mogarráz y Monforte en el Parque Natural Las Batuecas-Sierra de Francia*, Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca, pp. 7-13.

Puerto, José Luis (2013): “Hebras de Paraíso”, en *Arte en la naturaleza. Asentadero-Bosque de los Espejos. Una ruta circular entre Sequeros, Las Casas del Conde y San Martín del Castañar*, Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca, pp. 20-29.

Raquejo Grado, Tonia (2001): *Land Art*, Madrid, Nerea (1ª ed. 1998).

Raquejo Grado, Tonia (2013): “Herencias del paisaje Pop: *Marketing* y visión del territorio en el arte actual”, *Goya*, 343, abril-junio 2013, pp. 166-181.

Rau, Bodo (dir. y coord.) (1999): *Un Parque de Cultura y Ecología en Huerta*, [s.l.], TransKULTUR y Ayuntamiento de Huerta [textos de Valentín Cabero Diéguez].

Roger, Alain (2007): *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, (1ª ed. francés 1997).

Roger, Alain (2008): “Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos”, en Nogué, Joan (ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 67-85.

Romero Caballero, Belén (2010): “El simposio internacional de escultura: un fenómeno al margen”, *Actas del Congreso internacional de críticos de arte, 2009. Arte público hoy. Nuevas vías de consideración e interpretación crítica*, Madrid, AECA/ACYLCA, pp. 117-123.

Rosset, Clément (1974): *La anti-naturaleza. Elementos para una filosofía trágica*, Madrid, Taurus (1ª ed. francés 1973).

Ruíz de Samaniego, Alberto (2007): “Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar”, en Maderuelo, Javier (dir.): *Paisaje y arte*, Madrid, Abada, p. 53-76.

Salabert, Perret, Parret, Herman y Château, Dominique (dirs.) (2006): *Estética plural de la Naturaleza*, Barcelona, Laertes.

Santa Ana, Mariano de (ed.) (2004): *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*, Lanzarote, Fundación César Manrique.

Santa Ana, Mariano de (2004): “Promesas de felicidad”, en Santa Ana, Mariano de (ed.), *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*, Lanzarote, Fundación César Manrique, p. 55-71.

Scarpia (2015): [Córdoba], Editorial Scarpia.

Serres, Michel (1991): *El contrato natural*, Valencia, Pre-Textos (1ª ed. francés 1990).

Serres, Michel (1993): “Sobre el contrato natural” [entrevista], *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 15, pp. 39-42.

Silvestre García, Laura (2012): “Los espacios expositivos y la política museística en la Comunidad Valenciana en los últimos 30 años”, en Calle, Román de la (coord.), *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, pp. 33-53.

Sinaga, Fernando (1999): “Sobre el desorden”, *Cimal. Arte internacional*, 51, 2ª etapa, pp. 45-48.

Smithson, Robert (1996): *The Collected writings*, Berkeley, Los Ángeles y Londres, University of California Press (1ª ed. 1979).

Sobrino Manzanares, María Luisa y López Silvestre, Federico (2006): “De la situación de “pospaisaje” a las nuevas visiones del paisaje. Introducción”, en Sobrino Manzanares, María

Luisa y López Silvestre, Federico (eds.), *Nuevas visiones del paisaje. La vertiente atlántica*, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura y Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea, pp. 13-29.

Tejeda, Isabel (1994): “Art i Paisatge”, en *Art i Natura. Sis intervencions plàstiques a l’entorn del calvari. Pedreguer* [cat. exp.], [s. l.], Ajuntament de Pedreguer, Regidoria de Turisme, Regidoria de Cultura, s. p.

Territorio público (2001): 0.

Territorio público (2002): 1.

Tiberghien, Gilles A. (2001): “Horizontes”, en Maderuelo, Javier (ed.) *Arte público: Naturaleza y ciudad*, Lanzarote, Fundación César Manrique, pp. 123-150.

Tiberguien, Gilles A. (2007): “El arte en los límites del paisaje”, en Maderuelo, Javier (dir.) (2007): *Paisaje y arte*, Madrid, Abada, pp. 183-200.

Tudelilla, Chus (1999): “Arte y Naturaleza”, *Cimal. Arte internacional*, 51, pp. 35-40.

Urry, John y Lash, Scott (2005): “El final del turismo”, *BASA*, 28, pp. 30-34.

Vega, Carmelo (2004): “Paisajes de tránsito: Inventiones de la mirada turística”, en Santa Ana, Mariano de (ed.), *Paisajes del placer, paisajes de la crisis. El espacio turístico canario y sus representaciones*, Lanzarote, Fundación César Manrique, pp. 39-53.

Virilo, Paul (1997): *El Cibermundo, la política de lo peor*, Madrid, Cátedra (1ª ed. francés 1996).

Wallis, Brian (1998): “Survey”, en Kastner, Jeffrey (ed.), *Land and environmental art*, London, Phaidon, pp. 18-43.

I.A. Archivo¹³⁵⁴

Arte y Naturaleza I. Dossier de prensa. Junio de 2005 – Junio de 2007 [Archivo CDAN].

Armajani, Siah. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN [Archivo CDAN].

Carneiro, Alberto. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN [Archivo CDAN].

Casás, Fernando. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN [Archivo CDAN].

CDAN I. Dossier de prensa. Año 2003. Año 2004. Año 2005. Hasta febrero de 2006 [Archivo CDAN].

CDAN II. Dossier de prensa. Febrero de 2006 – Junio de 2006 [Archivo CDAN].

CDAN IV. Dossier de prensa. Diciembre de 2006 – Abril de 2007 [Archivo CDAN].

CDAN V. Dossier de prensa. Abril de 2007 – Agosto de 2007 [Archivo CDAN].

CDAN VI. Dossier de prensa. Agosto de 2007 – Enero de 2008 [Archivo CDAN].

¹³⁵⁴ En primer lugar se enumeran los Dossiers del INDOC (Centro de documentación Arte y Naturaleza) consultados. Seguidamente se señalan los documentos concretos citados a lo largo de esta investigación.

CDAN VII. Dossier de prensa. Enero de 2008 – Mayo de 2008 [Archivo CDAN].

CDAN VIII. Dossier de prensa. Junio de 2008 – Diciembre de 2008 [Archivo CDAN].

CDAN IX. Dossier de prensa. Diciembre de 2008 – Junio de 2009 [Archivo CDAN].

CDAN X. Dossier de prensa. Junio de 2009 – Marzo de 2010 [Archivo CDAN].

CDAN XI [Archivo CDAN].

CDAN XII (2010) [Archivo CDAN].

CDAN XIII (2011) [Archivo CDAN].

Huesca Arte y Naturaleza. Dossier de prensa Arte y Naturaleza [Archivo CDAN].

Kirkeby, Per. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN [Archivo CDAN].

Long, Richard. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN [Archivo CDAN].

Nash, David. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN [Archivo CDAN].

Rückriem, Ulrich. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN [Archivo CDAN].

Bradley, Kim (2008): “Collateral damage: Siah Armajani’s Fallujah employs some of his signature architectural vocabulary in a new, darkly pessimistic stone”, *Art in America*, junio-julio 2008, p. 2. En: *Armajani, Siah. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

Buisán, Lourdes (2003): “Las cosas están cambiando en el mundo del arte”, *Diario del Alto Aragón. Cultura*, 15 de mayo de 2003, p. 27. En: *Casás, Fernando. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

Carneiro, Alberto (2006): “*Dibujos preparatorios para Belsué, dibujo, 2006*”. En: *Carneiro, Alberto. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

Casás, Fernando [s.f.]: ““Proyecto de Escultura al aire libre para la Provincia de Huesca”. En: *Casás, Fernando. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

Castro, Fernando (2005): *David Nash. Vessels*, Huesca, Diputación de Huesca, p. 19. En: *Nash, David. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

Castro Flórez, Fernando (1995): “Derivas naturales”, *Diario 16. Culturas*, 16 de septiembre de 1995, p. 9. En: *Rückriem, Ulrich. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

“CDAN: La construcción del paisaje contemporáneo” (2008): *Diario del Alto Aragón*, 23 de mayo de 2008, p. 3. En: *CDAN VII. Dossier de prensa. Enero de 2008– Mayo de 2008* [Archivo CDAN].

Chillida, Alicia [1995?]: “Ulrich Rückriem. Escultura”, s.p. En: *Rückriem, Ulrich. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

“Centro de Arte y Naturaleza”, *Diario de Aragón*, 27 de enero de 2006, p. 6. En: *CDAN I: Dossier de prensa. Año 2003. Año 2004. Año 2005. Hasta febrero de 2006*, s. p. [Archivo CDAN].

EFE (2006): “Almunia defiende el CDAN y sostiene que “el Guggenheim lo tenemos ya en Huesca””, *Heraldo de Aragón*, 30 de marzo de 2006, p. 45. En: *CDAN II. Dossier de prensa. Febrero de 2006 – Junio de 2006*, s. p. [Archivo CDAN].

Entrevista con Richard Cork en Richard Long. Walking in Circles, Hayward Gallery (1991): Londres, The South Bank Centre. En: *Long, Richard. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

Fuchs, R. H. [1989?]: “Piedra vertical”, s. p. En: *Rückriem, Ulrich. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

García, Eva (2011): “Teresa Luesma. Directora del CDAN” [entrevista], *El Periódico*, 30 de enero de 2011, p. 73. En: *CDAN XII (2010)*, s. p. [Archivo CDAN].

Grande, John (2001): “Real Living Art: A conversation with David Nash”, *Sculpture, A Publication of the International Sculpture Center*, Vol. 20, 10, diciembre de 2001, s.p. En: *Nash, David. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

H.A. (2006): “El legado de la discordia”, *Heraldo de Aragón. Galería*, 10 de diciembre de 2006, p. 54. En: *CDAN IV. Dossier de prensa. Diciembre de 2006 – Abril de 2007*, s. p. [Archivo CDAN].

J.O. (2006): “Un centro dinámico, que potencia la investigación y esté abierto a la ciudad”, *Diario del Alto Aragón*, 21 de diciembre de 2006, p. 3. En: *CDAN I: Dossier de prensa. Año 2003. Año 2004. Año 2005. Hasta febrero de 2006*, s. p. [Archivo CDAN].

Jiménez-Blanco, María Dolores (s.f.): “Guernica-Fallujah”, pp. 1-10. En: *Armajani, Siah. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

L. B. (1995): “La DPH acoge a una serie de obras naturales del artista británico Richard Long”, *Diario del Alto Aragón*, 27 de mayo de 1995, p. 31. En: *Long, Richard. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

López, Belén (2003): “Casás. O artista que venceu as pintadas”, *VivirAquí 2005*, 20 de mayo de 2003, p. 75. En: *Casás, Fernando. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

Rosas, Teresa (2005): “David Nash, el arte de lo natural”, *Diario del Alto Aragón*, 27 de febrero de 2005, p. 28. *Nash, David. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

Rosas, Teresa (2005): “Nash muestra su dimensión del tiempo con su “Three Sun Vessels para Huesca””, *Diario del Alto Aragón. Cultura*, 16 de marzo de 2005, p. 30. En: *Nash, David. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

Pantoja, Javier (2005): “Madera sagrada”, *LV2*, 27 de marzo de 2005, p. 5. En: *Nash, David. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

Tudelilla, Chus (1995): “Richard Long -Mi trabajo representa un compromiso físico-”, *El Periódico de Aragón*, 4 de julio de 1995, s.p. En: *Long, Richard. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

Maderuelo, Javier (1995): “Un año sin tensión”, *El País. Anuario*, pp. 277. En: *Rückriem, Ulrich. Carpeta de artista. Artistas en la colección del CDAN*, s. p. [Archivo CDAN].

II. Recursos electrónicos

#kedarte 2012. *I Encuentro en el medio rural Arte & Tecnología* [2012]: [s.l.], [Latamuda]. En: https://issuu.com/latamuda/docs/memoria__kedarte2012.

#kedarte 2013. *II Encuentro en el medio rural Arte & Tecnología* [2013]: [s.l.], [Latamuda]. En: <https://issuu.com/latamuda/docs/inmemoriam2013ff>.

“#kedarte2013: II Encuentro rural: arte y tecnología”. En: <https://vimeo.com/channels/203905>.

“#kedarte 2012 In Memoriam”. En: <https://vimeo.com/44157205>.

#Lab rural. *Expedición Peluche* [2012?]: http://sibarkia.com/wp-content/uploads/2012/10/Expedicio%CC%81n_PELOCHE.pdf.

Iº Certamen –FACTORYART. Intervenciones Artísticas sin Huella [cat. exp.] [2009]: [s.l.], Fundación Rey Ardid y Factoryart. En: https://issuu.com/factoryart/docs/1__certamen_factoryart_-_intervenciones.

“I Certamen de Intervenciones Artísticas sin Huella – Factoryart”. En: <https://www.youtube.com/watch?v=ZE9t-eA9ISk>.

I Encontre d'Art i Agroecologia [s.f.]: http://www.mandarinaborda.org/descargas/I_EncontroArtyAgroecologia.pdf, 13 de octubre de 2016.

“II Certamen de Intervenciones Artísticas sin Huella – Factoryart”. En: https://www.youtube.com/watch?v=_7n1wUFaMnQ.

“VI Bienal Internacional de Escultura El Valle de los Sueños”. En: <http://www.arteinformado.com/fichas/publicacion?id=120870>.

Abad, Rubén (2014): ““Muriel” conmemora los seis años de la “Senda de Ursi”, en Villabellaco”, *Diario Palentino*, 16 de noviembre de 2014, s.p. En: <http://www.diariopalentino.es/noticia/Z0C53400A-AF4E-0C9C-44BAA4A14F56CE00/20141116/muriel/conmemora/seis/a%C3%B1os/senda/ursi/villabellaco>.

Abati Gómez, Pedro (2011): “Reseña de actuaciones de gestión y actividades medioambientales desarrolladas por Montes de las Navas S.A. durante la campaña 2010”. En: <https://montesdelasnavas.es/public/files/cats10-att8-actuaciones-relacionadas-con-e.UJF.pdf>.

Acontecimientos escénicos por pueblos de Llanes // Poo, Balmori, Niembro, Asturias: <https://laxatarifafestival.wordpress.com/>.

“Acuerdo 10/2016, de 11 de febrero, de la Junta de Castilla y León, por el que se declara Villanueva del Conde (Salamanca), bien de interés cultural con categoría de conjunto histórico” (2016): *BOE*, 59, Sec. III, 9 de marzo de 2016, pp. 18844-18847. En: https://www.boe.es/boe/dias/2016/03/09/indice_departamentos.php?d=59&e=COMUNIDAD+DE+CASTILLA+Y+LE%D3N.

Agnes Denes: <http://www.agnesdenesstudio.com/>.

Alan Sonfist: <http://www.alansonfist.com>.

Alfar Galería Azul: <http://alfargaleriaazul.com/>.

Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar. Almería, 2006: del 15 de julio al 15 de septiembre de 2006, Rodalquilar [cat. exp.] [2006]: [s.l.], Junta de Andalucía. En: <http://es.calameo.com/read/0007887713e0b9db1c9fd>.

A Mano Cultura: <http://www.amanocultura.com/>.

Amayuelas. Pueblo Ecológico: <http://amayuelas.es/>.

Arreciado-Wool: <https://www.facebook.com/El-Prat-Verd-El-Prat-Xic-149016984437/>.

Arribas, Diego (2016): *Arte, industria y medio rural: La implicación del arte en los procesos de transformación del territorio. La experiencia de las minas de Ojos Negros (Teruel)*, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Departament d'Escultura [Tesis doctoral dirigida por Miguel Molina Alarcón]. En: <https://riunet.upv.es/handle/10251/61308>.

Art Motile. Resources on Spanish Artists in residency Programmes: <http://www.artmotile.org/>.

Art Transhumant. Avinyó-Prats de Llucanès. Cal Gras-Itineràncies [2011]: [Barcelona], [s.ed.]. En: <https://issuu.com/calgras/docs/arttranhumant>.

Arribas, Diego (2010-2011): “La escultura pública contemporánea de Teruel”, *Teruel*, Vol. 93, 2, pp. 137-139. En: http://www.ieturolenses.org/media/downloadable/files/samples/d/i/diegoarribas_5.pdf

Arribas, Diego (2003): “Arte actual, patrimonio minero y sociedad. La experiencia de Ojos Negros”, *Fabrikart*, 3, pp. 138-156. En: <http://www.ehu.es/ojs/index.php/Fabrikart/article/view/5345/5201>.

Artal, Rosa María (1980): “El simposio de arte del valle de Hecho, una experiencia única de creación colectiva”, *El País*, 19 de agosto de 1980, s.p. En: http://elpais.com/diario/1980/08/19/cultura/335484005_850215.html.

Arte-Caudete: <http://arte-caudete.blogspot.com.es/>.

“Arte en la Tierra. 10º aniversario 2003-2013”. En: <https://vimeo.com/103033110>.

Arte en la Tierra: <https://es-es.facebook.com/arteenlatierra>.

Artón: <http://arton33.blogspot.com.es/>.

ARTÓN. Arte en acción: <https://vimeo.com/arton>.

Asociación de Geógrafos Españoles: http://age.ieg.csic.es/v2/recursos_didacticos/index.php.

Asociación para el Desarrollo Rural de Andalucía: <http://andaluciarural.org/>.

Association of European Open Air Museums: <http://aeom.eu/en/>.

Asociación Territorios Vivos. Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente: <http://www.mapama.gob.es/es/ceneam/recursos/quien-es-quien/territorios-vivos.aspx>.

Aula de músicos: <http://www.aulademusicos.com/>.

Axis web: <https://www.axisweb.org>, 26 de junio de 2016.

Ayuntamiento de Huerta: <http://www.ayuntamientohuerta.es/>.

Ballester, María Victoria G. (2013): “La Xata de la Rifa asturiana de paso por La Habana”, *Enfoque cubano*. Ismael Almeida, 2 de mayo de 2013. En: <http://enfoquecubano.blogspot.com.es/2013/05/la-xata-de-la-rifa-asturiana-de-paso.html>.

Barroso, Rubén [s.f.]: “Lo que piensan las mujeres”. En: <http://fmale.sierracentrodearte.com/index.php/informacion-generica-de-la-rura-fmale>.

Bases del concurso de paisajismo – Creación de espacios exteriores: Intervenciones paisajísticas Hitos del Rodenal (2009). En: <http://geofocus.rediris.es/variados/Bases%20Festival%20Paisajismo%20Hitos%20del%20Rodenal%202009.pdf>.

Berlanga, Chechu G^a (dir.) [s.f.] *La Ruta del Arte*. En: <https://vimeo.com/26228542>.

Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar. Almería, 2006: del 15 de julio al 15 de septiembre de 2006, Rodalquilar [cat. exp.] [2006]: [s.l.], Junta de Andalucía. En: <http://es.calameo.com/read/0007887713e0b9db1c9fd>.

Biodivers 2015: <https://biodivers2015.wordpress.com/>.

Biodivers Carrícola. Contexto [2010?]. En: <http://campushabitat5u.es/wp-content/uploads/2011/07/Biodivers-Carricola.pdf>.

“Biotica de un zahorí. Residencias 2013 Sierra Centro de Arte”. En: <https://www.youtube.com/watch?v=FBjNA8F5kOo>.

Blog Oficial de Bodo Rau, Artprojects: <http://bodorauprojects.blogspot.com.es/>.

BokACCIÓN: <http://bokaccion.blogspot.com.es/>.

Buenas Prácticas en Turismo Rural [s.f.]: http://www.magrama.gob.es/imagenes/es/Manual_BBPP_turismorural_tcm7-361341.pdf.

CACiS. Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad El Forn de la Calç: <http://www.cacis.cat/>.

CACiS. Centre d'Art Contemporani y Sostenibilitat El Forn de la Calç: <http://cacisforndelacal.blogspot.com.es>.

Cal Gras: <http://www.calgras.cat>.

Caminos Naturales. Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente: <http://www.mapama.gob.es/es/desarrollo-rural/temas/caminos-naturales/>.

Campo Adentro: <http://www.campoadentro.es/es>.

Campus Habitat 5U: <http://campushabitat5u.es/>.

Cano Vidal, Fernando (2006): *La actitud ante la naturaleza en el arte actual*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura [Tesis doctoral dirigida por Manuel Parralo Dorado]. En: <http://eprints.ucm.es/tesis/bba/ucm-t29149.pdf>.

Carla Boserman. Enlazadora de mundos: <http://www.carlaboserman.net/>.

Casa Sierra Salamanca. Caño Chico y La Fuente: <http://www.casasierrasalamanca.com/>.

Casa Sierra Salamanca. Caño Chico y La Fuente: www.facebook.com/casasierrasalamanca/.

Casás, Fernando (1978): “Reciclo”, julio 1978, s.p. En: <http://www.fernandocasas.es/reciclo-fernando-casas/>.

Casás, Fernando (2011): “Buenos días, Brasil. Buenas noches, Brasil. / Una particular visión sobre la energía”, s.p. En: <http://www.fernandocasas.es/buenos-dias-brasil-buenas-noches-brasil-una-particular-vision-sobre-la-energia-fernando-casas/>.

Catie de Balmann: <http://catiedebalmann.e-monsite.com/>.

Caudete10: <http://caudete10.blogspot.com.es/>.

Centre d' Art i Natura: <http://www.farreracan.cat>.

Centro de Arte y Naturaleza: <http://www.cdan.es>.

Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero: <https://cerrogallinero.com/>.

Centro de Información y Promoción del Medio Rural (CEIP - GAL La Rioja) (2000): “La Rioja, Parque Natural de las Esculturas Tierras Altas-Lomas de Oro: en coproducción arte y naturaleza”, *Actualidad Leader. Revista de desarrollo rural*, 12, pp. 24 y 25. En: http://www.magrama.gob.es/ministerio/pags/Biblioteca/Revistas/pdf_LEAD%2FALE_2000_12_24_25.pdf.

Centro Europeo de Información y Promoción del Medio Rural: <http://www.ceiprural.com/es/>.

Christian Philipp Müller: <http://www.christianphilipmueller.net>.

Cofiño, Mónica (2013): “La Xata en su tour”, *SNEO DANZA*, 30 de mayo de 2013, s.p. En: <http://sneodanzalared.es/profiles/blogs/monica-cofino-la-xata-en-su-tour>.

Cofiño, Mónica [2013]: “Una carta de la Santa Xata”, *II Festival La Xata la Rifa. 1-13 octubre 2013. Asturias*. En: <https://laxatarifarifestival.files.wordpress.com/2013/09/laxatarifa-dossier-es-med2.pdf>, pp. 34-37.

Comisión Europea (2006): *El enfoque Leader: guía básica*, Luxemburgo, Oficina de Publicaciones Oficiales de las Comunidades Europeas. En: <http://enrd.ec.europa.eu/enrd-static/fms/pdf/2B954035-C7F2-D93C-B2DB-07C04ED1F1A7.pdf>.

Concha Márquez. Estudio de pintura: <http://www.estudioconchamarquez.es/>.

Consejería de Medio Ambiente, Urbanismo y Turismo de la Junta de Extremadura (1996): “DECRETO 29/1996, de 19 de febrero, sobre declaración del monumento natural «Los Barruecos»”, *D.O.E.*, 25, 29 de febrero de 1996, pp. 875-877. En: http://extremambiente.gobex.es/files/Decreto29_1996Declaracion_Barruecos.pdf.

“CowShow Tour”. En: <https://vimeo.com/59033915>.

“CowShowTour 2012. Al pasar per el puertu”. En: <https://vimeo.com/60017867>.

Cultura de Ribera. Arte para la conservación y el disfrute de la naturaleza: <https://culturaderibera.wordpress.com/>.

Culturhaza: <http://culturhaza.blogspot.com.es/>.

David, Catherin y Virilio, Paul (1997): “*Alles fertig: se acabó (una conversación)*”, *Acción Paralela. Ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo*, 3, s.p. En: <https://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/docencia/movimientos/conversacion.pdf>.

Díaz Cuyás, José (2002a): “La naturalización del arte del suelo: el paradigma de Tindaya”, *Acto*, 1, s.p. En: <http://reacto.webs.ull.es/pg/n1/5.htm>.

Díaz Cuyas, José (2002b): “Sobre el suelo”, *Acto*, n 1, s.p. En: <https://reacto.webs.ull.es/pg/n1/sobreelsuelo.htm>.

Díaz Viana, Luis (2015): “Mirando desde lo rural el escenario de la contemporaneidad: recursos para una crisis”, en *IX Curso de Cultura Contemporánea; Sostener la vida; Alianzas, experiencias y aprendizajes desde lo rural*, octubre/diciembre 2015, MUSAC, 4 de noviembre de 2015. En: <https://vimeo.com/145134010>.

Diputación de Alicante. Unidad de documentación: <http://documentacion.diputacionalicante.es>.

Diputación de Huesca: <http://www.dphuesca.es>.

Diputación de Huesca: <http://www.dphuesca.es/arte-y-naturaleza/arte-y-naturaleza/introduccion>.

Dirección General de Desarrollo Sostenible del Medio Rural (dir.) [s.f.]: *Red Rural Nacional. Leader en España (1991-2011). Una contribución activa al desarrollo rural*, [Madrid?], Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino. En: http://www.mapama.gob.es/es/desarrollo-rural/publicaciones/publicaciones-de-desarrollo-rural/INFORME_LEADER_tcm7-233672.pdf.

Ecologistas en Acción (2004): “Desarrollos urbanísticos en Montanmedio (Barbate)”, mayo de 2004. En: <http://www.ecologistasenaccion.es/article153.html>.

Ecologistas en Acción (2008): “Satisfacción por la demolición de la casa club de Montanmedio”, octubre de 2008. En: <http://www.ecologistasenaccion.es/article12353.html>.

Econodos. Ecología & comunicación: <http://econodos.net/>.

El Cubo Verde. Espacios de arte en el campo: <https://www.facebook.com/groups/815959721812973/>.

El Cubo Verde. Red informal de espacios de arte en el campo.: <http://www.meipi.org/espaciosartecampo>.

El Jardín Secreto. Oña. Del 6 de julio al 30 de noviembre de 2013 (2013): [Burgos], [s. ed.].

El Parque Público Monte San Isidro. Diputación de León: <http://www.dipuleon.es/frontdipuleon/frontDipuleonAction.do?action=viewCategory&categoryName=El+Parque+Publico+Monte+San+Isidro&id=1338667>.

“El Plan de Dinamización Turística del Iregua organiza el ciclo "Música del Paisaje". Gobierno de La Rioja: <http://www.larioja.org/comunicacion/es/portavoz/plan-dinamizacion-turistica-iregua-organiza-ciclo-musica-pa>.

El Prat Verd: <http://aws.elpratverd.com>.

El Prat Verd / El Prat Xic: <https://www.facebook.com/El-Prat-Verd-El-Prat-Xic-149016984437/>.

“El oído pegado al agua. Acción de inmersión en la ruta. Sierra Centro de Arte”: <https://www.youtube.com/watch?v=hma1UMwVIGk>.

El Valle de los Sueños: <http://elvalledelossuenos.wixsite.com/elvalledelossuenos/>.

“Entrevista a Juanvi Sánchez (colectivo OMA), 2 de abril de 2014” [Entrevista MUSAC]. En: <https://vimeo.com/94641736>.

Escultura y Arte: <http://esculturayarte.com>.

Espacio Tangente. Centro de Creación Contemporánea: <http://www.espaciotangente.net/>.

Europa Press (2010): “Turismo pone en marcha el programa 'Música del paisaje' con conciertos al aire libre en cuatro localidades riojanas”, *20 minutos*, 22 de julio de 2010, s.p. En: <http://www.20minutos.es/noticia/772143/0/>.

Factoryart. Plataforma de Arte Independiente: <http://plataformadearte-factoryart.blogspot.com.es/>.

FAR: <http://www.foroarterelacional.com/>.

Fernández Quesada, Blanca (2005): *Nuevos Lugares de Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales. Estados Unidos 1965-1995* [Tesis doctoral dirigida por Manuel Parralo Dorado, Universidad Complutense de Madrid, 1999], Barcelona, Centre de Recerca Polis Universitat de Barcelona. En: http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez01.pdf.

Fernando Casás: <http://www.fernandocasas.es/>.

FITUR. Feria Internacional de Turismo: http://www.ifema.es/fitur_01/.

Fmale. Sierra Centro de Arte: <http://female.sierracentrodearte.com/index.php/informacion-generica-de-la-rura-fmale>.

Fundación César Manrique: <http://fcmanrique.org/>.

Fundación NMAC. Montanmedio Arte Contemporáneo: <http://www.fundacionnmac.org>.

Gallimó, Imma (2015): “Lluís Llobet: «Vam venir a Farrera el 1981, quan tothom marxava del Pallars»” [entrevista], *Nació Digital*, 15 de noviembre de 2016, s.p. En: <http://www.naciodigital.cat/pallarsdigital/noticia/6603/lluis/llobet/vam/venir/farrera/1981/quant/othom/marxava/pallars>.

GDR Sierra de Aracena y Picos de Aroche [s.f.]: *Pliego de Prescripciones Técnicas. “Edición de material informativo y de difusión de la Red de Senderos de la provincia de Huelva”*. En: https://issuu.com/gdrsaypa01/docs/pliego_definitivo.

Gómez Aguilera, Fernando (2005): “Un auto judicial, un buen puñado de euros y girasoles para César”, *La Voz de Lanzarote*, 18 de octubre de 2005, s.p. En: <http://www.lavozdelanzarote.com/articulo/opinion/auto-judicial-buen-punado-euros-y-girasoles-cesar/20051018175854035692.html>.

Gómez Xàtiva, Sergio (2014): “Carrícola, el pueblo que resistió al ladrillo”, *Levante*, 30 de marzo de 2014, s.p. En: <http://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2014/03/30/carricola-pueblo-resistio-ladrillo/1095454.html>.

González Fernández, María (2014): “Recuperación del patrimonio mediante prácticas artísticas contemporáneas”, *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 21, pp. 143-152. En: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RAHA/issue/view/851>.

González Fernández (2015): María, *Prácticas artísticas híbridas contemporáneas en el ámbito rural. Paraisurural*, Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts de Sant Carles, Departamento de Dibujo, Valencia, Noviembre 2015 [Tesis doctoral dirigida por José Manuel Guillén Ramón y Desamparados Cubells Casares]. En: <https://riunet.upv.es/handle/10251/61461>.

González Fernández, María (2016): “Arte y medio rural, la ruptura del paradigma clásico del arte” [entrevista], *Máster Industrias Culturales*, Universidad Europea Miguel de Cervantes, 8 de marzo de 2016, <http://masterindustriasculturales.com/blog/55-arte-y-medio-rural-la-ruptura-del-paradigma-clasico-del-arte>.

Grizedale Sculpture: <http://www.grizedalesculpture.org/>.

Grup de Reüll: <https://www.facebook.com/GrupDeReull>.

Grup de Reüll: <http://grupdereull.blogspot.com.es/p/historia-historia.html>.

Grupo Muriel: <http://grupomuriel.wix.com/muriel#>.

Guided Tour: Natural Hysteria (Visita Guiada: Histeria Natural): <https://www.youtube.com/watch?v=BD25bj9gWAE>.

Herrero, Yayo (2015): “Lo que la economía convencional oculta”, en *UdB - 1ª sesión de Economía: 'Lo que la economía convencional oculta' - (16-11-15)*, en: <http://especiales.publico.es/publico-tv/universidad-del-barrio/542333/udb-1-sesion-de-economia-lo-que-la-economia-convencional-oculta-16-11-15>.

Herrero, Yayo (2016): “Ecologismo: una cuestión de límites” [entrevista por Dara Medina Chirino], *ENCRUCIJADAS. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, Vol. 11, pp. 1-22. En: <http://www.encrucijadas.org/index.php/ojs/article/view/252>.

Imprevisual: <http://www.imprevisual.es/>.

INDOC. Centro de documentación sobre Arte y Naturaleza del CDAN (Hueca), <http://www.cdan.info/web/>.

Ingelmo, Pedro (2013): “Trasplante de Trasplantado”, *Diario de Cádiz*, 7 de febrero de 2013, s.p. En: http://www.diariodecadiz.es/ocio/Trasplante-Trasplantado_0_668633281.html.

Inland – art, agriculture & territory: <http://inland.org/es/>.

Institut d'Estudis Comarcals de La Marina Alta, <http://www.iecma.net/>.

Instituto Leonés de Cultura. Diputación de León: <http://www.institutoleonessdecultura.es>.

Instituto Nacional de Estadística: <http://www.ine.es/>.

Interacció. Diputació Barcelona: <http://interaccio.diba.cat/>.

Intervenciones Artísticas sin Huella: <http://factoryart-intervencionesartisticas.blogspot.com.es/>.

Irene Hoppenberg: <http://www.irenehoppenberg.de>, 26 de junio de 2016.

Jardinería y paisajismo: <http://jardineriaypaisajismo.blogspot.com.es/>.

Joan Llobell: <http://www.joanllobell.es>.

Jobell Andrés, Juan José (2015-2016): “El arte y la conexión ecológica. El Espacio de Arte y Naturaleza «La Font del Molí»”, *Revista Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 13; pp. 81-100. En: [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20BELLAS%20ARTES/13%20-%202015-16/Revista%20BBAA%2013%20\(2015-16\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20BELLAS%20ARTES/13%20-%202015-16/Revista%20BBAA%2013%20(2015-16).pdf).

Josef Bayer: <http://www.josef-baier.at/>, 26 de junio de 2016.

Katharina Prantl: <http://www.katharinaprantl.at/>.

L’Ovella Vermella. Centre d’Art d’Acció del Tarragonès: <http://laovellavermella.blogspot.com.es/>.

La Herrería (House of Bent): <https://erreriahouseofbent.wordpress.com/>.

Las Loras. Proyecto Geoparque: <https://lasloras.wordpress.com/>.

La Revuelta al Campo. Contagiando una alternativa: <https://larevueltaalcampo.wordpress.com/>.

“La 'Senda de Ursi' de Barruelo, Palencia incorpora seis esculturas y suma ya 40 piezas en el recorrido natural” (2012): *rtvcyl.es. Senderismo*, 7 de diciembre de 2012, s.p. En: <http://www.rtvyl.es/noticia/767D3B83-04B9-F02A-DF5EE23A3FC7473/20121207/senda/ursi/barruelo/palencia/incorpora/seis/esculturas/suma/ya/40/piezas>.

Lata Muda: <https://issuu.com/latamuda/docs>.

Latamuda: <https://www.flickr.com/photos/latamuda/albums>.

Latidos del olvido: <http://www.latidosdelolvido.com/>.

Latidos: <http://www.lttids.org/>.

“La Tierra Asoma. Amayuelas.’ 3_03_2011”. En: <https://vimeo.com/20838013>.

La XaTa la RiFa: <http://www.tea-tron.com/laxatarifa/blog/>.

La Xata la Rifa Festival: <https://laxatarifafestival.com/>.

Leader. Gobierno de La Rioja: <http://www.larioja.org/agricultura/es/desarrollo-rural/leader/antecedentes-leader>.

León olvidado: <http://leonolvidado.es/>.

Líder-Arte: <http://liderarte.blogspot.com.es/>.

Lorena Lozano: <https://lorenalozano.net/>.

“Los santeros de Lomos reciben el III 'Premio Turismo de Cameros” (2008): *Rioja2*, 25 de agosto de 2008, s.p. En: http://www.rioja2.com/n-30274-2-santeros_Lomos_reciben_III_Premio_Turismo_Cameros/.

Lozano Lorena (2015): “Encontrarse en lo común. ¿Cómo pueden contribuir planteamientos artísticos trans-disciplinarios a generar nuevas formas de vivir y coexistir?” en *IX Curso de Cultura Contemporánea; Sostener la vida; Alianzas, experiencias y aprendizajes desde lo rural*, octubre/diciembre 2015, MUSAC, 11 de noviembre de 2015. En: <https://vimeo.com/145852113>.

Maestrazgo. Parque cultural:

http://www.maestrazgo.org/centros_parque_esc_hinojosa.php#informacion.

Mandarina Borda. Centro de arte, naturaleza y geometría: <http://www.mandarinaborda.org/>.

Mateos, Javier (2010): “Parque de Esculturas en Lomas de Oro”, *Paisajismo*, 35, pp. 50-53. En: http://www.mateosbardi.com/web/sites/default/files/25/pdf/Paisajismo35.artey_naturaleza.Parque_de_Esculturas_en_Lomas_de_Oro.pdf.

Matos Romero, Gregoria (2008): *Intervenciones Artísticas en “espacios naturales”: España (1970-2006)*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura [Tesis doctoral dirigida por Tonia Raquejo Grado]. En: <http://eprints.ucm.es/8132/1/T30331.pdf>.

Matsu: <http://matsuestudio.blogspot.com.es/>

Matsu Estudio: <http://www.matsuestudio.com/>.

Martin, Tilo [s.f.]: “El Piano Flotante en La Xata La riFa FesTivaL 2013”. En: <https://vimeo.com/102459668>.

Martin, Tilo [s.f.]: “La Xata la Rifa Festival 2013 *DesFile Bovino Y ReSurección*”. En: <https://vimeo.com/80677787>.

Middelheim Museum: <http://www.middelheimmuseum.be/nl>.

Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medioambiente *Buenas Prácticas en Turismo Rural* publicado probablemente en 2014 o 2015 por el (MAGRAMA) y que puede consultarse on-line en: http://www.magrama.gob.es/imagenes/es/Manual_BBPP_turismorural_tcm7-361341.pdf.

Mónica Cofiño Arena: <https://vimeo.com/monicacofinho>.

Montenmedio. Golf & Country Club: <http://www.montenmedio.es/>.

Morales, Mercedes (2011): “Blázquez vende Montenmedio”, *La Voz Digital*, 12 de enero de 2011, s.p. En: <http://www.lavozdigital.es/cadiz/v/20110112/ciudadanos/blazquez-vende-montenmedio-20110112.html>.

Morillo, Cosme (2016): “Las Tablas de Daimiel, un referente en la historia de la conservación de la naturaleza española”, en *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos*, pp. 15-18. En: https://www.academia.edu/29790078/I_JORNADAS_SOBRE_ARTE_ECOLOG%3%8DA_Y_USO_P%3%9ABLICO_DE_ESPACIOS_NATURALES_PROTEGIDOS.

Museo de Ursi: http://museoursi.com/?page_id=102.

Museo Vostell Malpartida: <http://museovostell.gobex.es/>.

Neira, Chus (2012): “Y que bailen las vacas”, *lne*, 6 de octubre de 2012, s.p. En: <http://www.lne.es/oviedo/2012/10/06/bailen-vacas/1307947.html>.

Nilo Gallego: <http://www.tea-tron.com/nilogallego/blog/>.

Nowhere: <https://www.goingnowhere.org/>.

Observatorio de la Sostenibilidad en España [2006]: *Cambios de Ocupación del Suelo en España. Implicaciones para la sostenibilidad*, [Madrid?], OSE. En: <https://www.dropbox.com/s/zo2ow8tcepmtd5r/informe%20final%20suelos.PDF?dl=0>.

Observatorio de la Sostenibilidad en España (2016): *Sostenibilidad en España 2016. Cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible de Naciones Unidas*. En: http://www.observatoriosostenibilidad.com/documentos/SOS16_v23_PDF_final.pdf.

OMA: <http://www.omacolectivo.com/>.

“Oña acoge un innovador ‘sendero cultural’ denominado El Jardín Secreto, tras el éxito de Las Edades del Hombre” (2013): *Nexotur*, 12 de julio de 2013, s.p. En: <http://www.nexotur.com/nexotur/ontildea/acoge/innovador/lsquosendero/culturalrsquo/denominado/jardiacuten/secreto/eacutexito/edades/hombre/59917/>.

Open Natura: <http://opennatura.blogspot.com.es/>.

Open Natura: <https://es-es.facebook.com/CertamenOpennatura>.

Otero, Eloísa (2007): “Anexo 1: Parque escultórico de la Diputación de León: Monte de San Isidro”, en *León escultura urbana. Open Air Sculpture*, León, Concejalía de Educación y Cultura y Ayuntamiento de León, pp. 138-147. En: http://docplayer.es/12529715-Leon-escultura-urbana-open-air-esculpture.html#show_full_text.

Ovideo, J. Blanco (2016): “‘La Xata la Rifa’, un lustro de otra mirada al arte”, *La Nueva España*, 19 de mayo de 2016, s.p. En: <http://www.lne.es/sociedad/2016/05/19/xata-rifa-lustro-mirada-arte/1929037.html>.

“P.N.L. 1082-I. Proposición No de Ley presentada por los Procuradores Dña. Ana María Muñoz de la Peña González y D. José Miguel Sánchez Estévez, instando a la Junta de Castilla y León a que, en colaboración con los diferentes Ayuntamientos afectados, ayude a recuperar, promocionar y potenciar la Ruta del Asentadero de los Curas, para su tramitación ante la Comisión de Cultura y Turismo” (2006): en *Boletín Oficial de las Cortes de Castilla y León*, 291, 13 de septiembre de 2006, pp. 21154 y 21155. En: <http://sirdoc.ccy.l.es/POCCYL/Boletin.asp?Leg=6>.

ParaiSu Rural: <https://paraisurural.wordpress.com/>.

ParaiSurural de Valdedios a La Campa, Villaviciosa. 10-16 Sept [2014]: [Oviedo], [s.ed.]. En: <https://issuu.com/paraisururalextenido/docs/memoria2012paraisurural>.

Pájaro en Mano. Gestión+Arte+Cultura: <https://www.pajaroenmano.net/>.

Parque Escultórico Hinojosa de Jarque: <http://www.parque-escultorico.com/>.

Parc Art: <http://www.parcart.net/>.

Parque Fluvial de Cultura y Ecología de Huerta [2006?]. En: http://www.tierradepenaarandigital.com/tdp/sistema/download/1242817101_Parque-Fluvial-Huerta-pdf.pdf.

Pastor, Concha (2007): “Dénia compra tres réplicas de los grabados del siglo XIV que hay en la muralla del castillo”, *Las Provincias*, 9 de octubre de 2007. En:

http://www.lasprovincias.es/alicante/prensa/20071009/marina/denia-compra-tres-replicas_20071009.html.

Patrimonio Natural de Castilla y León: <http://www.patrimonionatural.org/paginas/la-fundacion/informacion-institucional>.

Pedañas de la Provincia de Alicante, <http://www.dip-alicante.es/documentacion/pedantias.as>.

Pellicer Corellano, F. (2005): “La recuperación de las riberas del Ebro en Zaragoza. Un efecto perdurable del evento efímero Expo 2008”, en Riva, J. de la; Ibarra, P.; Montorio, R.; Rodrigues, M. (eds.), *Análisis espacial y representación geográfica: innovación y aplicación*: pp. 353-362, Zaragoza, Universidad de Zaragoza-AGE, 2015. En: http://congresoage.unizar.es/eBook/trabajos/037_Pellicer%20Corellano.pdf.

Pepe Miralles, <http://www.pepamiralles.com>.

PFC. Asociación Española para la Sostenibilidad Forestal: <http://www.pafc.es/np25.html>.

“Poblet. Natura i Art’ 2012. Tac 12 TV (18/10/2012)”. En: <https://vimeo.com/108767935>.

Porto Varela, Francisco (s.f.) “La Lata Muda”, *Festival We are Ads. Revista digital de arte contemporáneo*. En: <http://tv.uvigo.es/video/113146.html>.

Primo, Carlos (2016): “Richard Long. El último artista romántico”, *El País*, s.p. En: http://elpais.com/elpais/2016/03/18/icon/1458294092_537417.html.

“Proposición No de Ley, PNL 1082-I, presentada por los Procuradores Dña. Ana María Muñoz de la Peña González y D. José Miguel Sánchez Estévez, instando a la Junta de Castilla y León a que, en colaboración con los diferentes Ayuntamientos afectados, ayude a recuperar, promocionar y potenciar la Ruta del Asentadero de los Curas, publicada en el Boletín Oficial de las Cortes de Castilla y León, 291, de 13 de septiembre de 2006” (2007): en *Cortes de Castilla y León. Diario de Sesiones*, 581, 2 de marzo de 2007, pp. 12136-12139. En: <http://2004.ccyL.es/SIRDOC/PDF/PUBLOFI/DS/COM/6L/DSCOM6L00581A.pdf>.

Proyectos artísticos Casa Antonio: <http://pacaproyectosartisticos.com/>.

Puebla de la Sierra: <http://www.puebladelasierra.es>.

Rafael Arrabal: <http://www.rafaelarrabal.com/>.

Red Arrayán: <http://www.redarrayan.org>.

Red Digital de Colecciones de Museos de Aragón, <http://servicios3.aragon.es/reddigitalA/>.

Red Rural Nacional, <http://www.redruralnacional.es>.

Red Transibérica. Espacios culturales independientes: <http://www.transiberica.org/>.

Rede Museística Provincial de Lugo: <http://redemuseisticalugo.org>.

Rede Museística Provincial de Lugo:
<https://rede-museistica-provincial-de-lugo.culturalspot.org/home>.

Res artis. Worldwide Network of Artist Residencies: <http://www.resartis.org/es/>.

Residents a Cal Gras: <https://calgrasavinyo.wordpress.com/>.

“Resumen La xaTa la Rifa FesTiVal 2012”. En: <https://vimeo.com/77350819>.

Reyes, Félix (2010): “Arte en la Tierra en Santa Lucía de Ocón”, *Codal: revista de creación literaria y artística*, 3, pp. 197-224. En: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3669987.pdf>.

Rural-C: <http://www.ruralc.com/>.

Rural Actual: <https://www.facebook.com/ruralactual/>.

Ruta#, un proyecto de arte y territorio. Almonaster la Real – Huelva: <http://rutadelarte.jimdo.com/>.

Ruta del Arte. Almonaster la Real: <http://rutadelarte-almonaster.blogspot.com.es/>.

Rutas por el Valle de Hecho: <http://www.rutasvalledehecho.com/ruta/hecho-la-cuesta/>.

Salamanca emoción.es. Web turística oficial de la provincia de Salamanca: <http://www.salamancaemocion.es/>.

Scarpia: <https://www.facebook.com/MiguelAngelMorenoCarretero>.

Scarpia XIII: <http://scarpia.es/2014/>.

Sendas de Madrid: <http://sendasdemadrid.es/>.

Sculpture Network: www.sculpture-network.org/es/home.html, 26 de junio de 2016.

Sculptures, Installations, and Drawings by Anne de Harlez: <http://annedeharlez.blogspot.com.es/>, 26 de junio de 2016.

Senderos de Gran Recorrido de la Reserva de la Biosfera de las Sierras de Béjar y Francia [s.f.]: http://turismo.altoalagon.es/docs/SenderosDeGranRecorrido_RSBF.pdf.

“Sentido y Sostenibilidad” (2012): *Irekia*, 19 de julio de 2012, s.p. En: <http://www.irekia.euskadi.eus/es/news/11802-sentido-sostenibilidad>.

Sergio Ferrúa: www.sergioferrua.blogspot.com.

Sierra Centro de Arte: <http://www.sierracentrodearte.com>.

Sierra Centro de Arte: <https://www.facebook.com/sierracentrodearte/>.

Sierra Centro de Arte: <https://www.youtube.com/channel/UCzHSpa5IVNvb7Kqt8Thq2fw>.

Sierra del Ricón. Reserva de la Biosfera: <http://www.sierradelrincon.org/>.

Skulptör Karl Chilcott: <http://kc.skulptorforbundet.se/>, 26 de junio de 2016.

Skulpturen in öffentlichen Raum: <http://www.zuzuku.de>, 2 de mayo de 2017.

Sociedad Fulgurita. Sociedad artística-festiva: Imagina, crea, diviértete: <https://sociedadfulgurita.com/>.

“Taro, el eco de Manrique”. En: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-taro-eco-manrique/3561244/>.

Tejeda, Isabel y García Álvarez, Antonio (2006): “La escultura como lugar – el lugar como escultura”, *EstiuArt Intervencions 2006* [cat. exp.], Valencia, Editorial de la UPV, pp. 19-37.

“Teresa Luesma” [entrevista] (2007): *Cuadernos de arquitectura del paisaje*, Vol. VII., pp. 60. En: http://www.horticom.com/revistasonline/cuadernos/cuadernos7/060_067.pdf.

Territorios Vivos: <http://emprendimientoenmontana.territoriosvivos.org/>.

Teruel Escala 1:1: <http://teruelaldetalle.blogspot.com.es/>.

TexTo y Danza Para Vacas: <http://textoydanzaparavacas.tumblr.com/>.

Toxiclesbian: https://www.youtube.com/channel/UC8Cr5nCA3UIMhRx_pNDwX9Q.

Tramullas, Pedro (1978): "International Symposium of Culture at Hecho, Spain", *Leonardo*, Vol. 11, 4, pp. 308 y 309. En: <http://www.jstor.org/stable/1573959>, pp. 308-309.

TransArtists. Your artist in residence guide: <http://www.transartists.org/>.

Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes: <http://www.transductores.net/>.

Turismo en la Navas del Marqués: <https://turismolasnavas.es/>.

Universidad Rural Paulo Freire: <http://www.universidadruralpf.org/>.

Uriarte Toledo, Cristina (2013): *Memoria Urbaiarte: Sentido y Sostenibilidad*, Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura, 16 de julio de 2013. En: <http://www.legebiltzarra.eus/irud/10/00/007288.pdf>.

ValdelArte. Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental: <http://valdelarte.com/>.

ValdelArte. Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental: <https://www.facebook.com/Valdelarte/>.

YR: <http://www.younesrahmoun.com/>.

ANEXOS

Anexo I. Entrevistas

1. Entrevista a Teresa Luesma, coordinadora del proyecto *Arte y Naturaleza* de la Diputación de Huesca, 22 y 23 de diciembre de 2016. Entrevista oral transcrita y revisada.

SLR: ¿Cómo nace el proyecto *Arte y Naturaleza*?

TL: El proyecto *Arte y Naturaleza* nace como consecuencia de unos talleres de escultura que hicimos en Roda de Isábena y Alquézar, de los que publicamos un libro, *Arte público*. Fue una invitación por parte de la Diputación de Huesca a artistas jóvenes, de unos treinta años. Se invitaron a tres artistas cada año para intervenir en esos núcleos urbanos que eran de la provincia y que tenían una peculiar situación. Los dos primeros años fueron en Alquézar y el tercero en Roda de Isábena. Son dos conjuntos históricos, uno más medieval románico y el otro más islámico, que tienen una doble problemática: por un lado la pérdida de población, que es algo generalizado en las zonas rurales de Huesca y, por otro, la especulación urbanística, que era brutal: se compraban casas y se hacían aberraciones lógicas de la expansión urbanizadora. Lo que pretendíamos era, en este contexto, reactivar la dignidad de estos pueblos, crear esculturas que tuvieran que ver con el lugar, trabajar en el lugar y con los ciudadanos. Se trabaja de manera muy coordinada, una vez presentados los proyectos, se celebraba un pleno municipal en el que se negociaban. Se ponían todos los medios desde el ayuntamiento y la Diputación y se trabajaba in situ. Además, los artistas invitados tenían una sensibilidad para recuperar espacios degradados y que la gente se desplazara hasta allí con otra perspectiva, para ver arte contemporáneo junto al patrimonio histórico.

El análisis de esta experiencia y su aceptación generó un nuevo paso al pensar que la identidad más importante de nuestro territorio era y es el paisaje [...]. El paisaje es un valor fundamental y dimos ese paso: encargar a artistas internacionales que nos enseñaran el paisaje desde otro punto de vista y reflexionar sobre su concepto y su construcción. Pero también es importante la necesidad de la educación y la difusión. En ese sentido las obras funcionan como una excusa para pensar sobre el arte y el paisaje, el arte y el territorio... En paralelo a la creación de obras desarrollamos los cursos teóricos, dirigidos por Javier Maderuelo, que tuvieron dos ciclos, el primero en los noventa, eran anuales y con carácter de investigación, los textos que se presentaban eran inéditos e interdisciplinarios y cubrían un importante hueco editorial sobre los temas de arte y naturaleza y posteriormente sobre el paisaje.. Junto a ello se desarrollaron también unos programas de comunicación, didácticos y de difusión. Con cada pieza se actuaba de la misma manera. Por ejemplo, en el caso de Rückriem, el autor venía a Huesca y sobre el terreno elegía el territorio donde quería trabajar, la idea se proyectaba sobre el lugar con una concesión sobre el mismo. El proyecto tenía que ser apoyado por el ayuntamiento del territorio municipal al que pertenecía el espacio en el que se quería intervenir, si se aprobaba estupendo y, si no, pues había que trabajar en otro lugar en el que se consiguiera la aceptación ciudadana: se explicaba la obra, el artista, la importancia que tenía para el lugar... y posteriormente se resolvían todos los aspectos de gestión e informes administrativos.

SLR: Has hablado de Alquézar y Roda de Isábena, pero también se mencionan otros dos casos como antecedentes o proyectos relacionados con el de *Arte y Naturaleza*: el de Calatorao y el de Hecho.

Especialmente del primero no tengo ninguna información... no sé sus características, su vínculo o relación con *Arte y Naturaleza*...

TL: La conexión soy yo, la experiencia de gestión en escultura [risas]. Soy historiadora del arte y en el inicio de mi trabajo profesional propuse un proyecto escultórico para las canteras de caliza negra de Calatorao [...]. En ese momento tuvieron un retroceso en la explotación (bueno, ahora también están con dificultades, pero se recuperaron durante un tiempo) y se nos ocurrió plantear hacer un taller para rehabilitar el uso de la piedra. Se disponía de 15 días durante los que se construían las esculturas, 15 proyectos seleccionados por un jurado nacional de entre más de cien ideas anuales que se presentaban. Siempre se invitaba a un artista encargado de dirigir y dinamizar el taller y se trabajaba con los maestros de cinco canteras activas. Normalmente convivían el artista invitado, los canteros y trabajadores de las canteras y los 15 autores ganadores del concurso. Se celebró durante 4 años y, como ves, no era un simposio, que era una fórmula ya algo caduca, sino un taller.

Las piezas no se quedaron allí, sino que se generó una bolsa de compra y algunas pasaron a ser propiedad del ayuntamiento, otras de la Diputación de Huesca y otras se quedaron en propiedad de los artistas

Con este proyecto se daba a conocer el material específico de la piedra de Calatorao. Difundir su uso y sus cualidades para el arte y la arquitectura.

Tuvo cuatro directores: Máximo Trueba, Curro Ulzurum, Manolo Paz, Evaristo Belloti.

SLR: ¿Y en qué años se realizó?

TL: Fue a finales de los ochenta: cuatro ediciones de 1988 a 1991.

SLR: Algunas de las esculturas entonces se quedaban en el espacio del pueblo...

TL: Se quedaban las que se adquirían y se colocaban por el pueblo de manera convencional. Especialmente en los jardines públicos del municipio. Pero la forma de trabajar, vinculada a la tierra y al lugar, en las propias canteras y pensando en el espacio público, es lo que nos llevó a pensar otras fórmulas.... En esos años, desde la Diputación de Huesca se quería dar continuidad a un proyecto propio de los años setenta: el Simposio de Escultura de Hecho, pero fue difícil su continuidad como estaba configurado de origen porque el Ministerio de Cultura ya no lo apoyaba y tampoco era una actividad renovada. Desde la Diputación de Huesca, se activó el trabajo con la escultura, bajo la fórmula de concurso de ideas y proyectos, se celebró durante dos años con alumnos de Bellas Artes, y con el objetivo de reclamar una facultad de Bellas Artes, porque esa es otra historia pero no había en Aragón una facultad para estudiar Bellas Artes.

Mi trabajo pasa por la pasión por la escultura y por la intervención en el espacio público: la escultura y la escultura pública, de ahí que surgiera Hecho, sobre el territorio y el paisaje, y luego Alquézar y Roda de Isábena, también con el uso del territorio... Y en este camino leemos e investigamos mucho buscando otras referencias, y me encuentro con *El Espacio raptado* de Javier Maderuelo, un texto que alumbró bastante el recorrido que he ido realizando.

En 1991, en su cuarta edición, el Taller de Escultura de Calatorao sufre una crisis. El alcalde decide de manera unilateral, saltándose la decisión de un jurado, que ya no había porque comprar más "eso tan moderno", sino otras esculturas... porque en torno al Taller surgieron otros escultores a los que les interesaba más la escultura de canon griego [...] nosotros dijimos que no íbamos a hacer eso, que no tenía nada que

ver con nuestra convocatoria y la decisión de un jurado profesional. Hicimos un encuentro con los escultores y el director de ese año y se acordó que eso no podía ser... pero nadie daba su brazo a torcer políticamente y las canteras demandaban que se siguiera trabajando el taller como hasta ahora... ellos tenían estudiados sus resultados económicos a lo largo del año. Preparamos mesas redondas sobre arte, el uso de la escultura, la escultura pública... Ahí conocí personalmente a Maderuelo y desde entonces hemos ido colaborando continuamente. Y desde ahí, ya en Huesca, presenté los distintos proyectos a la Diputación de Huesca: Roda de Isábena y Alquézar.

SLR: ¿Todo ese tiempo trabajabas en la Diputación?

TL: No, trabajé como autónoma en Calatorao y en los proyectos presentados en Huesca desde 1988 hasta 2004, año que gané mi plaza de funcionario como técnico de artes plásticas. Desde entonces seguí programando desde la Diputación Provincial de Huesca, desde donde se tiene competencia sobre toda la provincia y damos asistencia a los 220 ayuntamientos.

SLR: ¿Con *Arte y Naturaleza* ya estabas en la Diputación?

TL: Sí, *Arte y Naturaleza* nace directamente de nuestro departamento de artes plásticas de la Unidad de Cultura de la Diputación de Huesca.

SLR: Y antes de cambiar de tema, ¿entonces en Calatorao las obras no se colocaron en el paisaje, no?

TL: No, en Calatorao las obras no estaban en el paisaje. Algunas después se podían colocar en distintos espacios de la localidad, como en jardines... pero no en el paisaje. Incluso las obras se desplazaban: todos los años se hacía una exposición en Calatorao;

en dos ocasiones se llevó la muestra hasta Zaragoza y una a Madrid [...].

SLR: ¿Y la participación de la Diputación en Hecho? El proyecto de Tramullas finalizó en 1984, pero posteriormente la Diputación de Huesca realizó otra actividad en Hecho, ¿en qué consistió?

TL: Bueno, entre finales de los 70 y los 80 el Symposium estuvo también parado, supongo que ya lo sabes, en el catálogo que se editó sobre su historia, seguramente lo podrás ver detallado. Algo pasó... con la financiación, también pasó algo con el ayuntamiento... era además un momento de gestión diferente de la cultura.

Y lo que hicimos consistió en un encuentro de escultores, también con convocatoria pública por parte de la Diputación Provincial de Huesca. Un encuentro de 15 días en el que se realizaron diferentes proyectos, algunos vinculados al paisaje, pero con independencia con respecto al simposio.

SLR: Y esas obras, como las del *Symposium*, ¿estaban en interior, en el pueblo y también en el campo?

TL: Había obras en interior, otras de exterior y algunas vinculadas al paisaje. Se quedaron también en la colección de Hecho. Algunas siguen y otras desaparecieron. Era gente muy joven entonces, que después construyó una trayectoria profesional de interés, como Ana Laura Aláez, Alberto Peral, Esther Pizarro, José Prieto, Vega Ruiz, etc, se aprobaban por un jurado proyectos que económicamente se pudieran sacar, y además se trataba de hacer unas jornadas de reflexión en la Casa de la Cultura en los diferentes encuentros, por ejemplo con Antonio Saura, Fernando Huici... y eran sobre arte público y/o especialmente sobre educación y formación en el arte...

Fueron dos años con tres convocatorias públicas: 1989, 1990 y 1991.

SLR: No tengo imágenes de las obras, no sé si se pueden conseguir...

TL: No se editaron catálogos y no queda mucha documentación de esas fechas.

SLR: ¿Y cuántas personas participaban?, ¿también eran unas 15 personas?

TL: No, en Hecho eran menos, serían unas 5 o 6 personas al año las que participaban, y tenían libertad de creación.

SLR: He leído que las obras de la Diputación, a diferencia de las realizadas durante el *Symposium*, no tienen cartelas.

TL: Sí, eso es así. ¿Por qué? Porque no se llegaron a hacer... y luego también se reubicaron... sin mayor información.

SLR: ¿Fue totalmente financiado por la Diputación de Huesca?

TL: Sí, al 100%.

SLR: El proyecto *Arte y Naturaleza*, según he leído, ha sido coordinado por ti, mientras que Javier Maderuelo ha sido su director...

TL: Sí, así es.

SLR: La idea del proyecto, ¿fue tuya, o conjunta...?

TL: Es un trabajo conjunto. Cuando terminamos Alquézar y Roda de Isábena, al hacer la publicación llamé a Javier Maderuelo, entre otras personas, para hacer una valoración crítica. Conoció la experiencia en una visita y le interesó... Le propusimos hacer el texto del catálogo, y ahí descubrimos la confluencia de objetivos en nuestros caminos de trabajo y pensamos en un proyecto para realizarlo en la Diputación de Huesca. En esos momentos la gestión de la cultura en Huesca estaba muy activa e impulsada por un equipo muy consciente de las capacidades y cualidades del territorio. Acabamos de invitar a Richard Long a trabajar con nosotros y teníamos sobre la mesa el proyecto de Rückriem. Javier

Maderuelo estaba trabajando en estos temas de la relación entre arte y naturaleza.

La Diputación quería trabajar desde la contemporaneidad en la gestión del patrimonio y la cultura. El valor turístico de la provincia era altísimo. Tenía el valor del patrimonio histórico y también el de los deportes de aventura, el senderismo, la nieve... se pensaba en una contribución desde el arte contemporáneo y hacer que la gente se desplazara motivada a sitios a los que normalmente no llegaba el turismo. La Diputación tenía objetivos más allá de la creación contemporánea. Generar cultura contemporánea, generar patrimonio contemporáneo en relación al paisaje, generar patrimonio en relación a la didáctica y la educación, estábamos como siempre con el problema de la despoblación y la presión turística... ahí encajaban los programas de Arte y Naturaleza. Estaban presentes todos estos objetivos y así comenzamos a solicitar de Javier Maderuelo un proyecto que fundía lo académico con la creación de obras y sugestión.

Es importante decir que se trabajó con la colaboración de muchos profesionales. Habremos sido más de 500 personas trabajando. Lo interesante aquí es que la Diputación fue capaz de definir un programa de este calado, que lo consigue generar y financiar... Toda la parte pública es muy interesante, y como ahora la hemos perdido creo que es importante reivindicarla. Si no llega a haber un diputado que lo apoya y nos permite tener los recursos adecuados nunca hubiera sido posible. Ha habido mucha generosidad; no grandes presupuestos pero sí dignidad. Incluso los propios artistas valoraban esta libertad de acción sobre el territorio, sin límites económicos a priori, pero que luego se adaptaban a la realidad. Ahora es muy difícil crear escultura pública, pero tuvimos esa suerte: la dignidad, el ajuste a lo que había... y todo con transparencia, con concurso público.

SLR: La primera obra, de Richard Long, es de 1994, pero en varios lugares se menciona 1995 como la fecha de inicio del proyecto, ¿por qué esta segunda fecha?

TL: En 1994 Richard Long realizó su paseo atravesando los Pirineos y en 1995 se celebró la exposición resultado de su segunda visita a Huesca.

SLR: Sí, yo entendía que 1994 es la fecha de inicio. De hecho, es la fecha en la que empiezan a emerger más iniciativas de este tipo, y la de Huesca es de suma importancia... Pero quería confirmar contigo el inicio en 1994.

TL: Sí, es el 94. Celebramos los veinte años del programa y lo hicimos en 2014, así que es 1994.

SLR: Ya lo has mencionado, pero por remarcarlo. Comentabas antes que para la Diputación el interés del proyecto no residía solamente en el aspecto artístico, cultural, sino que el turismo era también un motivo importante.

TL: Sí, turismo y despoblación.

SLR: ¿Generó algún impacto material, la creación de infraestructuras más o menos asociadas..., en la zona? He visitado los lugares y tengo la impresión de que no fue así, pero quería confirmarlo.

TL: No. Y, aparte, ha sido imposible cuantificarlo. Depende del sitio, creo que en Berdún sí que ha podido ocasionar que alguien se haya quedado a comer... pero generalmente es gente que va de paso. Estando en el CDAN sí que se hacían visitas guiadas. La repercusión económica... no se sabe, pero el impacto más importante fue en la ciudad, eso seguro.

SLR: Las visitas guiadas que comentas, ¿en qué consistían?, ¿se hicieron otras más allá de las del día de la inauguración de las obras?

TL: En las inauguraciones hacíamos una gran fiesta: comida campestre, la presentación de la obra con gente del pueblo... Desde el CDAN organizábamos visitas didácticas para escolares por toda la provincia, pero desde la Diputación no es posible. También ofrecíamos varios sábados al año una excursión con autobús para visitar las obras con un guía, y eso resultó muy bien: prácticamente se llenaban cada vez.

SLR: ¿Cómo nace el CDAN?, ¿cuál es la relación que existe entre el nacimiento del CDAN y el proyecto *Arte y Naturaleza*? Porque entre medio también estaba la colección Beulas, la intención de crear un espacio con un título sobre arte contemporáneo... No sé si es una historia muy larga...

TL: Te lo puedo resumir bien. En Huesca, José Beulas le propuso al Ayuntamiento de Huesca ceder, que no donar, la colección (no de su autoría, sino una colección de intercambio de autores sin una calidad global museable) y su finca, a cambio de un estipendio anual. Todo cedido al ayuntamiento y, a finales de los noventa, el ayuntamiento le plantea darle cobijo a esa colección. El acuerdo implica su exposición. Después de buscar varios lugares y no conseguir una solución óptima para las instituciones que debían de financiarlos, Rafael Moneo hace un boceto a mano alzada, a petición de José Beulas, de lo que será el edificio del CDAN.

La obra se empieza pero tiene tres fases constructivas: una, que es la actual realizada, y otras dos... La realidad a principios de nuevo milenio es que existe un compromiso y una colección para exponer, un edificio parado, sin terminar... y entonces se constituye una Fundación para conseguir terminar la obra. Son tres instituciones, en ese momento de un mismo color político, las que se incorporan y forman la Fundación: la Diputación Provincial de Huesca, el Ayuntamiento de Huesca y el Gobierno de

Aragón, y se llega a un acuerdo: se constituye la Fundación Beulas y se lleva a cabo el final de la obra... pero ahí se queda el primer impulso, porque se considera que no se puede abrir con una colección insuficiente sin más. Entonces nos sugieren hacer un proyecto museográfico para dar sentido a toda esta problemática. Hablamos y buscamos un modelo que sea coherente con nuestra trayectoria... lo relacionamos con Beulas como pintor de paisaje... y también miramos a las colecciones específicas europeas. Se plantea una serie de necesidades en un proyecto que entregó a la Diputación de Huesca, promotora desde 1994 del trabajo relacionado con arte y naturaleza y esta Institución lo presenta al Patronato de la Fundación... Se aprueba y nos volcamos en la génesis de un centro de arte contemporáneo que sirva de referencia en los temas relacionados con la investigación, creación y comunicación del arte y la naturaleza. Creamos el INDOC, un grupo de investigación con otros museos, una Red de trabajo coordinado... Se aprueba y trabajamos siete años sin parar bajo conceptos rigurosamente museológicos y museográficos.

SLR: ¿Cuál fue la relación de los oscenses con el CDAN?

TL: Ummm... ¿En qué momento?

SLR: Pues... principalmente mientras se realizaron las siete intervenciones en el territorio...

TL: Te lo pregunto porque hubo cambio político y a mí me cesaron y a los demás los echaron, se quedaron solo dos personas. Hasta 2011 la relación era bastante positiva, pero compleja. Conseguimos construir una comunidad internacional vinculada al programa arte y naturaleza y diseñar un montón de acciones para acercar el CDAN a la ciudad. Por ejemplo inventamos un millón de actividades para atraer a gente por el camino posterior, que la gente viniera caminando por detrás...

SLR: ¿Entonces sí que se puede ir a pie?

TL: Sí, sí. Y también peleamos para que un bus llegara hasta allí contra todos y contra todo...

Teníamos el Club CDAN con niños que venían todos los viernes... No era un lugar de afluencia masiva pero sí de gran calidad. También hay que tener en cuenta que Huesca es una población de cincuenta mil habitantes y el estar a las afueras era un problema. Pero venía gente de la ciudad y de fuera a ver las exposiciones... Estaban contentos... En el Código de Buenas Prácticas, no sé si lo conoces, se dice que son importantes las visitas pero también la presencia en otros foros, y nosotros estuvimos en muchos sitios [...].

Yo creo que sí que había esa conexión entre la ciudad y el centro de arte. Éramos gratuitos, eso también ayudaba, pero ahora ya no... la conexión se redujo: se cobra entrada, se ha reducido el horario de apertura... Ha vuelto a salir a concurso y lo ha ganado Javier Guardiola, una persona con mucha experiencia... pero no tiene recursos, ni humanos ni económicos. Esperemos que consiga desarrollar su proyecto, merecerá la pena.

SLR: ¿Cómo se puede cesar así a alguien de un manotazo y despedir a los trabajadores?

TL: Te digo mi opinión: cuando las fundaciones se crean en España la mayoría que las conforman es política. En el Catálogo de Buenas Prácticas se defiende la presencia de especialistas y expertos: un 30% de políticos, un 30% de expertos y un 30% de entidades, públicas o privadas, para su financiación. Las fundaciones tienen sus órganos, y si quienes aprueban las propuestas no saben sobre los contenidos, ¿cómo se puede mantener así un museo? Si todo se deja en manos de responsables políticos y no de especialistas... Y cuando llega el cambio político con las elecciones...

Nosotros pedimos a los patronos que incluyeran a expertos en la fundación. Nosotros, el equipo técnico sí que convocábamos a expertos, creábamos varias comisiones, pero que eran ajenas al patronato; no contábamos con expertos dentro de los órganos de decisión de la propia Fundación... Con el cambio político llegan los despidos y los cambios.

SLR: ¿Cómo se seleccionaba a los artistas? ¿Era Maderuelo el encargado de esto?

TL: De diferentes maneras. Al inicio, que aún no estaba Maderuelo, a Long le invitamos desde la Diputación [...] Empezamos así y, por ejemplo, Rückriem tenía un proyecto que quería desarrollar y se acercó hasta aquí porque supo lo que Long estaba haciendo. Y luego ya sí que trabajamos con Maderuelo: él redactó un proyecto global como te he citado antes y trabajábamos de la mano. En total iban a ser 10 obras, no más.

SLR: Quería preguntarte sobre los presupuestos, sobre quien proponía las primeras cifras... aunque antes ya has mencionado que los artistas tenían libertad en todo y que luego se iban ajustando sus propuestas a lo que era posible...

TL: También estaba José Luis Ferrando, un arquitecto oscense que desarrollaba los proyectos constructivos, que realizaba los cálculos de estructura, a partir de los diseños de los escultores invitados, es decir, él desarrollaba el proyecto técnico y luego con un presupuesto orientativo licitábamos la construcción a partir de concursos públicos.

Desde la Diputación hemos buscado financiación. Por ejemplo, la Caixa colaboró en la obra de Rückriem. Y luego, ya siendo CDAN, la propiedad de las obras pasa a ser de la Fundación y la Fundación acometía su financiación.

SLR: ¿Cuál ha sido el impacto del proyecto, de las obras, sobre el territorio? ¿Cómo ha afectado a los lugares, tanto en el aspecto inmaterial, de las personas, como en el material?

TL: Desde el punto de vista emocional ha habido dos posiciones siempre. Una que era de rechazo, al principio especialmente, y que tenía que ver con la incompreensión que sigue habiendo por parte del público hacia el arte contemporáneo, especialmente en el mundo rural.... La recepción requiere de un esfuerzo similar a leer; una cosa es leer y otra comprender. Hubo un primer rechazo, pero también ha habido un punto emocional de aceptación, estaban orgullosos de enseñar algo positivo de su territorio. En unos casos más que en otros, la obra de Fernando Casás, creo que es la que más positivamente ha llegado a la gente. No creo en estas cosas... pero repetiría el eslogan que se usa en comunicación sobre la provincia de Huesca, "la magia", una magia que ha calado en los lugares donde se ubican estas piezas... ha habido gente que ha dejado mensajes dentro de los olivos que constituyen la obra de Casas. Es una pieza con especial sintonía con todo tipo de público. La pieza de Rückriem es más fría, más intelectual y ha tenido una recepción más compleja. La conexión con el lugar lo más significativo, es lo emocional lo que más les une con el público.

También ha habido vandalización hacia ellas, hubo dos ocasiones complejas de vandalismo. Sobre la de Casás fue el día anterior de la inauguración y estaba muy bien hecha plásticamente... puede ser una expresión de rechazo, quizás... de quien quisiera haber sido protagonista y no lo fue... Pero lo primero es denunciar ante la policía y luego se restaura.

Y la segunda fue el árbol de bronce de la escultura de Alberto Carneiro. Se lo llevaron en 2013. Una de mis luchas desde que dejamos el CDAN ha sido restituir esa pieza,

no con bronce, los tiempos son los que son y las piezas tienen su recorrido... Carneiro rediseñó el proyecto, una adaptación con tres losas en el suelo con un dibujo del árbol tallado, como recuerdo y con el significado de la obra. Pero hasta ahora no he conseguido que el CDAN se involucre en la restauración de esta pieza. La Diputación tiene la propiedad hasta Armajani, pero las de Carneiro y Kirkeby son propiedad del CDAN. Hay problemas económicos, jurídicos y competenciales que hacen complicado el mantenimiento del patrimonio artístico contemporáneo... si no lo cuidas lo que tenemos es basura visual... pasamos de pieza patrimonial a ruina contemporánea.

Por la evolución de todas estas situaciones existen siete obras, habíamos pensado en diez porque creíamos que eran suficientes para conseguir los objetivos de trabajo sobre el paisaje y trabajar lo que queríamos contar. La economía cambia...y no queríamos construir sin límites, había que ver el impacto sobre el paisaje; teníamos mucho cuidado sobre donde construir... en todos se miraba la flora, la fauna y el suelo; no se cometían imprudencias medioambientales. Por ejemplo la obra de Casás está en el borde del Desierto de los Monegros y se hizo un estudio botánico del lugar. Siempre se hacía un estudio del suelo, de la resistencia... por ejemplo la obra de Carneiro está en una zona inundable de un pantano... siempre se ha contado con distintos especialistas y con el máximo cuidado. La idea no era llenar el territorio de piezas sino poner un límite, crear una colección de obras que conformasen un conjunto coherente y suficientemente atractivo como para realizar un itinerario de visitas a lo largo del territorio de Huesca.

SLR: En un texto decías que “se trabaja con el territorio como objeto museológico”, ¿en qué sentido lo dices?

TL: En el sentido de que lo que hacemos no son esculturas aisladas: es una colección con un sentido: territorio, arte contemporáneo y patrimonio. No está hecha al azar, todas las obras están rotuladas y explicadas, todas como un hito en la provincia, con una ficha técnica y una explicación. Estaban vinculadas a documentación en la web que se podía consultar y se generó una ruta GPS. Consideramos que es patrimonio y que requiere de conocimiento, difusión, estudio y conservación.

SLR: He leído sobre la elaboración, durante uno o más años, de alguna intervención en la ribera de Ranillas, y quería saber qué me podías decir sobre esto.

TL: Lo que hicimos fue actuar como tutores y coordinadores de la obra de Lara Almárcegui. En este plan de intervenciones artísticas en la ribera de Ranillas de la Exposición Internacional EXPO Agua, 2008, el CDAN era parte del jurado. La intervención de Almárcegui era una obra compleja de la que hicimos la gestión, la coordinación y asumimos parte de la cuestión económica; así como la didáctica que desarrolló un programa en torno a las obras de la Expo.

SLR: También hablas en un texto sobre otros proyectos en el territorio, por ejemplo, mencionas unos talleres de artistas para crear intervenciones en el medio natural... No sé si se hicieron o en qué consistieron...

TL: ¿De qué año es el texto?

SLR: ... de 2011.

TL: Todo esto forma parte de la génesis de todo. Al llegar al CDAN sí que hicimos talleres... Queríamos ampliar las facetas del paisaje... más con un concepto de taller que de creación de obra. Con el CDAN sí que desarrollamos talleres específicos según los artistas que iban viniendo. Se convocaron de

manera abierta concursos de ideas como *Un jardín una idea*, que permitía pensar proyectos efímeros en el jardín del propio centro o *Instantes de paisaje* con piezas audiovisuales. Por ejemplo con Albert Gussi, con su exposición monográfica, realizamos muchísimo trabajo público. Gussi hizo un trabajo fotográfico en el Valle de Ordesa y luego generó una pieza, pero también hicimos con los alumnos un taller [...]. Con Bernard Plossú, se realizaron talleres que dieron lugar a dos exposiciones de fotografías que le acompañaban caminando. Iban dos o tres días caminando con él y luego se exponía las obras que generaban.

Sí que se realizaron grandes esfuerzos desde el CDAN para ampliar el concepto de Arte y Naturaleza y trabajar de manera más transversal.

SLR: Desde tu punto de vista, claro, quería preguntarte cómo crees que afectan los grandes presupuestos que manejabais en el artista... Aunque entiendo que esto es relativo, porque antes me decías que no contabais con grandes presupuestos para el proyecto... pero creo que sí que disponíais de más dinero que en otros casos, que otras iniciativas... No sé si me explico bien, no quisiera condicionar la respuesta...

TL: Pero... ¿comparándolo con qué?, ¿con la Expo de Sevilla?, ¿con La Harinera? Porque claro, no es lo mismo...

SLR: Claro... pero creo que en general el CDAN contó con más apoyo económico que en otros casos, pero por supuesto que hay diferencias... una cosa es el NMAC y otra, por ejemplo, el Cerro Gallinero en Ávila. Claro, te entiendo. Pero lo que te quería preguntar es que si disponer de... digamos bastantes recursos (aunque antes ya nos contabas cómo luego se ajustaba todo a la realidad, a lo que era posible), si crees que esto afecta de alguna manera a los artistas... No quisiera condicionar la

respuesta, pero me refiero a que si, por ejemplo, sus obras cambian, se vuelven, por ejemplo, más rotundas... Por ejemplo... en el caso de Casás...

TL: Pues no lo sé, porque todos éstos... quizás otros no, son más sutiles, pero todos los que han participado aquí tienen experiencia en el arte público, todos cuentan con versatilidad en el uso de distintos materiales, desde lo más sutil a lo más rotundo. Armajani ha llegado a construir puentes, Casás también tiene intervenciones en el paisaje, bastantes importantes en Latinoamérica... Que es lo que pasaba en España: hasta que llegó "el rotondismo" (y no me voy a meter ahora en eso) los artistas españoles no tuvieron esta posibilidad de trabajar en el paisaje, tampoco en los noventa había aquí muchos que teorizarán sobre estos temas.

Durante unos años pudimos trabajar con bastante dignidad económicamente hablando, pero mirando mucho los gastos, mirando mucho... y con cuidado. Lo que pienso es que el problema es que la escultura está denostada, se requiere de los medios adecuados y que las obras tengan dignidad... si formamos artistas profesionalmente con la universidad y luego... Hay un código ético de gran nivel y buenas prácticas... por eso te preguntaba "¿público o privado?", porque con lo privado no me meto, pero con los de dinero público hay que extremar el cuidado: hay que asegurarse de que se cuenta con la financiación concreta y los recursos humanos necesarios. Porque es un problema si se hace al revés: la construcción de centros que se han quedado obsoletos por falta de dirección y de los recursos humanos y económicos necesarios. Tendrían que tener una larga duración, un proyecto se desarrolla con el tiempo. [...] ¿Qué está pasando también con los artistas? Si miras en la web... es uno de los gremios con mayor índice de paro y de precariedad laboral. Todas estas cosas, hoy en 2016, hay que verlas con esa perspectiva: cómo se iniciaron

los proyectos y cómo han derivado hasta hoy. En los noventa España era diferente: el contexto de la gestión, de la museografía y la museología. Cada cosa tiene su contexto.

SLR: Quisiera ahora retomar un par de cosas que ya hemos comentado, alguna duda o comentario sobre el que volver... Cuando estuve en Huesca, fui al CDAN varios días y quise hacerlo a pie pero no vi la manera, no vi ninguna indicación... Pero sí que me hablabas de la existencia de un camino posterior para llegar caminando...

TL: Sí, se puede ir a pie. En la web se indicó: con autobús, con coche y por el camino de la cruz del Páramo. Y de hecho se hicieron actividades con los artistas para –claro, para gente de Huesca– animarles a ir andando por diferentes recorridos y transmitir la idea de que el CDAN era un parque, un jardín más de la ciudad. Señales en la ciudad no hay, y en la autovía se ha colocado ahora, pero costó mucho. Existía la idea de fusionar el CDAN con la finca de José, supongo que se terminará uniendo cuando José no esté. Se creará así un nuevo parque para la ciudad, ¿tal vez?

SLR: Sobre la participación de la Diputación en Hecho y en relación a lo que comentábamos de las cartelas... he leído que Tramullas fue bastante crítico, bastante reticente... y también algo relacionado con su idea de colocación de las piezas con cierto elemento mágico o esotérico.

TL: Sí, fue crítico, fue reticente. Supongo que cuando uno empieza un proyecto quiere darle continuidad, mantener la idea original. Creo que Bernués lo cuenta en la publicación sobre el simposio.

SLR: Y, de nuevo sobre Hecho... ¿Intervenir allí después de Tramullas se hizo con la intención de retomar su proyecto o no tenía que ver tanto con continuarlo, sino quizás con aprovechar

un camino ya empezado y una predisposición por parte del ayuntamiento...?

TL: Era dar respuesta desde la Diputación de Huesca a una solicitud del Ayuntamiento de Hecho: dar vida cultural al municipio Hecho. Están orgullosos con las piezas que tienen pero no quieren seguir con la tónica del simposio y, además, la cantera ya no está viva y cuesta dinero llevar la piedra. Querían la actividad cultural pero no repetirlo igual con la fórmula del simposio. La Diputación les propuso dos años (1990 y 1991) para pensar y trabajar sobre escultura.

SLR: ¿Y las canteras estaban en funcionamiento con el *Symposium de Tramullas*?

TL: Yo creo que sí, que la extracción de piedra se hacía por allí y luego ya las canteras se fueron muriendo, pero míralo en el libro, porque no lo recuerdo bien.

SLR: Antes me comentabas que me querías decir algo antes de terminar...

TL: Sí. Creo que *Arte y Naturaleza* ha sido un esfuerzo colectivo muy grande, con muchas personas involucradas. Todas las exposiciones tuvieron sus comisariados. Maderuelo fue el alma teórica de todo, los libros han sido el soporte de todo, la teoría desde tantos puntos de vista interdisciplinarios. Además, en Huesca hay un máster en educación en museos que genera una cantera de gente que ha sido tenida en cuenta desde el minuto cero. Compartimos la idea de que los museos de arte contemporáneo tienen la obligación de estar vinculados al presente y a su territorio. Es difícil responder en la distancia física y en la del tiempo. Suerte con la tesis.

2. Entrevista a María García, coordinadora de los Encuentros de Arte Contemporáneo de Sajazarra, 14 de octubre y 2 de noviembre de 2016. Entrevista oral transcrita y revisada.

SLR: ¿En qué fecha comenzaron los encuentros? En algún lugar se menciona 1989 pero la primera información que tengo es de 1990.

MG: Sí, fue en 1990.

SLR: Me comentó Carlos Rosales que fue iniciativa de tu padre, Carlos García Escobillas, ¿cómo surgió?

MG: En los noventa y en nuestro entorno más cercano nadie hablaba, como ahora, de conceptos como el de “Consumo de Cultura”, “Arte Público”, “Procomún,”..., la idea de sacar La Cultura de las ciudades y llevarla al entorno rural era muy nueva y arriesgada. Sumando también, la creación de un diálogo entre Música Antigua y Arte.

Mi padre lo tenía claro, Sajazarra era el lugar perfecto para que estas dos disciplinas convivieran y que el resultado fuera un éxito.

Aun habiendo nacido en Hondarribia siempre se ha sentido muy sajeño; nosotros al margen de tener raíces en Sajazarra, nuestro arraigo también es muy emocional, sentimental... Su afición por la Música Antigua y el Arte junto con el amor a Sajazarra le llevó a crear este proyecto

Fue “mágico” en el papel parecía imposible. Él trabajó y movió todos sus contactos para lograr que se hiciera realidad. Hay mucha gente que le ayudó, empezando por nosotras, su familia, que cuando nos pidió implicación aceptamos; José Gabriel Moya en el Gobierno de la Rioja, Ricardo Etxepare en el Gobierno Vasco, En Sajazarra el ayuntamiento (Isaac Salazar, Tito Corral...), el cura del pueblo (Félix) ...

Y el “milagro” se hizo, en 1990 en Sajazarra, un pequeño pueblo de la Rioja Alta (poco conocido incluso en La Rioja) durante unos días del mes de agosto convivían la Música Antigua y el Arte Contemporáneo.

SLR: Pero, ¿cómo empieza?

MG: No fue sencillo, en 1989, ninguno de los que trabajamos en este proyecto teníamos experiencia organizando este tipo de eventos. Mi padre había sido secretario del coro Ametsa de Irún, yo era estudiante de Bellas Artes, tenía, 24 años; mi hermana de Historia del Arte tenía 25 años, Gonzalo Ubani el director del Festival había cantado en el coro Peñaflorida, no tendría más de 30 años, y así podemos numerar a algunas personas, que como nosotros, lo hicieron lo mejor que supieron.

SLR: Había mucha colaboración...

MG: Ya teníamos el dinero..., pero fue duro, nos ocupábamos de “todo” no solo de lo artístico, también de la intendencia: camas, comidas, viajes, transporte de obra, diseño del catálogo... Eras camarera, comisaria, diseñadora, taxista... la multitarea vamos. Al principio el pueblo se volcó y las tareas se repartían entre la gente que quería y podía colaborar, pero con el tiempo las colaboraciones fueron menores y más relajadas.

Año a año se podía ver que la supervivencia dependía de la profesionalización. Durante los 24 años sólo han cobrado dos personas Gonzalo Ubani, y Carlos Rosales, y son muchos años de vacaciones hipotecadas al margen de la nula retribución económica.

Todos los artistas y los músicos se alojaban en el pueblo, en nuestra casa, en nuestra bodega (auténtico lugar de encuentro entre los músicos y artísticas plásticos) y en casas de las familias del pueblo, que incluso el primer año hasta hacían la comida o bajaban a fregar a nuestra bodega que era donde

comíamos todos. Luego se profesionalizó “algo” y contratamos a una cocinera y una señora de la limpieza. Era una locura porque había días que comíamos hasta 50, 60 o más personas, era muy difícil prever y de resolver, si necesitabas dos camas más porque había gente que venía acompañada o pensar que comíamos 20 y terminábamos comiendo 50.

Siempre hemos cuidado que la gente se sintiera bien acogida cuando venían a Sajazarra, los músicos estaban encantados, porque cambiaban un hotel por un pueblo de La Rioja donde había vino chuletillas, más de uno aprendió a beber en porrón. Para los “plásticos” cuando les contabas que tenían que pasar dos semanas en Sajazarra, al principio había que vendérselo, luego no había problema, en general todos han disfrutado de su estancia en el pueblo.

Que los artistas convivieran en y con el pueblo era importante para mi padre, de hecho durante los primeros años cuidaban ellos las salas. El objetivo “el artista está presente” como la obra de Marina Abramovic, para el “observador” era un lujo poder conocer, convivir, hablar, ... tomarse un vino con los artistas.

Ahora estamos acostumbrados a oír hablar sobre “lo experiencial” en todos los ámbitos marketing experiencial, educación experiencial, ... Había personas en el pueblo que nunca habían ido a un concierto o acudido a una exposición, estábamos fuera del ámbito académico no éramos un museo ni una galería. La cercanía era la que rompía las barreras con el Arte contemporáneo y la Música Antigua.

SLR: ¿Hasta qué año lo estuviste llevando?

MG: Siempre hemos estado, mi padre, mi madre, mi hermana y yo. El grado de implicación ha ido cambiando dependiendo del momento de nuestras vidas, son muchos

años, pero no podíamos dejar algo que era tan nuestro.

Todo lo que es Sajazarra ahora, en parte, se debe a que mi padre; tuvo la idea, la proyectó, la vendió y la llevó a cabo. Esos 24 años en los que todos disfrutamos del Arte Contemporáneo y La Música Antigua, no solo han cambiado el pueblo, también a sus habitantes; Sin su trabajo no sería posible situaciones como la de esta última semana en la que han estado Manuel Ballester pasando el fin de semana y Mateo Mate con TVE-2 grabando un reportaje.

SLR: Pasó de denominarse *Muestra de artistas Noveles a Encuentros de Arte de Sajazarra*, ¿por qué cambió?

MG: La música (Antigua), como disciplina tenía “ventajas” sobre el arte contemporáneo, el público no tenía “esos prejuicios” con la música que es habitual encontrar en el arte contemporáneo. La música llegaba a un público más amplio – somos capaces de disfrutar de la música en distintos idiomas, de diferentes momentos, lugares... Los Músicos que vinieron a Sajazarra eran intérpretes reconocidos a nivel internacional de compositores como Monteverdi, Mozart, Scarlatti... y por otro lado la labor de los artistas “plásticos” se enfrentaban a un público, que al margen de tener o no conocimientos, no tenían la “profesión” ni el “reconocimiento” de los artistas de los últimos años.

La muestra-encuentros cambió de formato varias veces, o cada año. La idea inicial es que no contara con financiación pública para conservar la independencia en la selección de los artistas. Los primeros años invitábamos a artistas noveles con el objetivo de darlos a conocer, proporcionarles un espacio expositivo, una experiencia que todavía no tenían; Se les pedía que cedieran una obra con la idea de

un futuro, hacer un museo de Arte Contemporáneo en Sajazarra.

Cuando los colaboradores pequeños empezaron a caerse el Gobierno de la Rioja entró como patrocinador de la Muestra y fue entonces cuando la presencia de los artistas riojanos se instauró. Fue entonces cuando el Gobierno de La Rioja pasó a patrocinar no solo el Festival sino también la Muestra.

El otro cambio importante surgió de la necesidad de simplificar los esfuerzos y rentabilizarlos en la difusión, tener mayor presencia en la prensa y sobretodo en la especializada. El objetivo era igualar el nivel entre El Festival y la Muestra. Decidimos que la propuesta de creación de obra en y para Sajazarra sería para un artista ya con proyección nacional y empezamos con Dora Salazar, (1998) y dos becarias, Nerea Martínez y Belén Magariños que exponían en las antiguas escuelas (espacios expositivos) y colaboraban con ella en el proceso de “Una mujer en la Luna”.

Y todavía simplificamos más y llegamos a invitar a un único artista, como a Manuel Ballester, Pamen Pereira, Teo Sabando, Darío Urzay, Mateo Maté...

SLR: ¿Pero la ayuda inicialmente fue entonces del Gobierno del País Vasco?

MG: Sí, si hablamos de la más cuantiosa sí, luego teníamos patrocinadores pequeñitos: Ramondín Castillo de Sajazarra, Mr Cat, Ibercaja...

El Gobierno de La Rioja nos puso como condición que el Gobierno Vasco financiara también nuestro proyecto y entonces ellos se comprometerían con Sajazarra.

SLR: ¿Estos gobiernos influían de alguna manera en el funcionamiento de los Encuentros?

MG: En la última entrega de los premios “Princesa de Asturias” Nuria Espert empieza una frase de su discurso «Los políticos piensan que la Cultura no da un voto”...

No es fácil que desde la Consejería de La Rioja entendieran lo que sucedía en Sajazarra más de una vez he tenido que oír “no pagamos las vacaciones a nadie” ahora se llama “residencias para artistas”. Volvemos al principio entender lo que sucedía en Sajazarra en 1990 no era fácil sino lo vivías.

Y lo que te comentaba antes, a partir de entrar como patrocinadores de la muestra los artistas riojanos tenían que tener mayor visibilidad.

SLR: Y pasó de llamarse Muestra a Encuentros...

MG: Sí, primero era “muestra” porque la gente llevaba obra y la exponía, y luego se dio el paso de presentar obra hecha para Sajazarra. El año que vino Dora ya cambió [1998]: hizo obra en Sajazarra para Sajazarra pero se la llevó. Hasta ese momento el ayuntamiento guardó el patrimonio que se expuso, luego ya no. Es decir, a partir del año en que participó Dora ya no se le pedía a los artistas que cedieran obra al pueblo, era voluntario.

Fue con Carmelo Argáiz y Natividad Bermejo cuando cambiamos el nombre.

SLR: ¿Y por qué desde el País Vasco sí que os apoyaron?

MG: Sajazarra está muy cerca del País Vasco y en muchos pueblos de al lado hay bizkainos y gipuzkoanos con segunda residencia, Vitoria está media hora y nosotros somos de Irún (Gipuzkoa), el director del Festival también es irunés... En el Gobierno Vasco tuvieron la misma visión que nosotros, parte de la gente que asistiría a

los conciertos y que visitaría la muestra sería del País Vasco, y así fue.

SLR: Entonces les interesó...

MG: Creo que les interesó y también porque mucha gente de aquí se desplazaba hasta allí, pero no solo de Bilbao, también de Vitoria, Donostia.... Y porque estamos muy cerca, hay mucho riojano viviendo aquí.

SLR: ¿Y el gobierno de La Rioja?

MG: Yo creo que pensaron que si el Gobierno Vasco invertía en Sajazarra (La Rioja), igual teníamos razón y sería un éxito. Entonces se sumaron; puestos a ser un poco más justos, creo que no pensaron que el Gobierno Vasco nos financiaría, por eso la condición de convertirse en patrocinadores pasaba porque Gobierno Vasco también pondría dinero.

SLR: Las intervenciones principalmente se concentran en el núcleo rural ¿El lugar es elegido por los artistas?

MG: Invitábamos a los artistas a conocer el pueblo y, si era el caso a conocerse entre ellos., paseábamos, hablamos, comíamos, dormíamos... no establecíamos ningún protocolo previo, ni condiciones, ni contratos... A lo largo del año íbamos hablando del proyecto que querían desarrollar para tener el tiempo necesario de realización cuando vinieran a Sajazarra en agosto, pero condiciones ninguna, tampoco del lugar de emplazamiento.

Ofrecíamos a los artistas un pueblo donde intervenir, contaban con la posibilidad de incluir a "voluntarios" como se ve en el trabajo de Manuel Sanz (1999), fue el primero que contó con gente del pueblo como protagonistas de "Relevos", eran ellos los que elegían el lugar donde se les hacía la entrevista, algunos fuera del casco urbano. "Escondarse" de Perejaume en "El Cerro del Otero" en el que vino un autobús del de la facultad de Bellas Artes de Bilbao

Dario Urzay (2006) "Vértice del observador" quiso intervenir en "Arrebatacapas" situando dos contenedores llenos de intimidades, deseos, secretos... de las casi doscientas personas que acudieron aquel día.

SLR: ¿Quiénes intervinieron en el campo? Por ejemplo Perejaume quiso colocar la proyección en el campo, Fabra intervino fuera del pueblo, también Urzay...

MG: Perejaume y Urzay seguro que podemos decir que intervinieron fuera del pueblo, y de una manera más cercana Carmelo Argaiz y Fabra cruzaron el río. La obra de Fabra era básicamente dentro del pueblo, dentro del espacio del castillo y en la viña también de dentro. A Santalla aunque en montaje fotográfico también, le interesó "el campo" y parte de las fotos que expuso se veía campo.

Mateo Maté trabajó sobre una finca-granja llamada "Ternero", que pertenece a Burgos.

SLR: ¿Y la relación de los artistas y las obras con el lugar?

MG: Creo que en general la obra, como obra artística, tenía y tiene interés, algunas se han quedado en el pueblo, pero yo diría que lo más interesante era el proceso creativo y de realización. Chema Madoz: para la realización de la puerta trabajó con un herrero músico, de un pueblo de al lado, que también aportaba sus "conocimientos" y en la partitura Scarlatti de la puerta había dudas con una nota, que los músicos de Festival ayudaron a solucionar.

A nivel sociológico era muy interesante observar las situaciones y relaciones que surgía entre la gente del pueblo los músicos y los plásticos...eran unos días muy intensos en los que se trabajaba mucho pero disfrutábamos mucho también.

SLR: ¿Qué repercusión tuvo en el lugar?

MG: No puedo evitar hacer referencias al pasado, el mundo de la cultura ha cambiado mucho desde la financiación, ahora hay iniciativas colaborativas como “goteo” que en 1990 no existían. La gente de Sajazarra, lugareños y veraneantes, como nos llaman ellos, han estado dispuestos a participar siempre, el año que estuvo Fontcuberta (2010) llevaron 12.000 fotografías para componer el mosaico “La Campana de la Mora”.

Aportó un patrimonio importante, unas experiencias únicas... “el trabajo colaborativo” creo que fue muy enriquecedor para muchas personas del pueblo. En muchas ediciones han sido protagonistas o incluso hacedores en distintos proyectos, ya Dolo Navas (1996), buscaba relacionarse con cada visitante que acudía al antiguo lavadero, entablando un discurso individual que terminaba con un sombrero en la cabeza, elegido entre los dos.

Sajazarra se conocía ya no solo nivel nacional, estaban orgullosos claro, sin la ayuda de la gente del pueblo hubiera sido imposible durar 24 años.

SLR: Entiendo que estaba vinculado al pueblo y desde un propósito cultural, no turístico, no se creó infraestructura turística a partir de los encuentros...

MG: Se trata de una perspectiva humana. No, no se creó ningún albergue... era cultural, sin ánimo de lucro. Ni siquiera el Gobierno de La Rioja tuvo esa visión.

Si no recuerdo mal Turismo se acercó uno de los últimos años, más con la idea de informarse que la de aprovechar la situación, ahora eso no pasaría a nivel turístico la zona se ha desarrollado mucho.

Al año siguiente de acabar nosotros Casa la Reina cogió el relevo: actualmente tiene un festival de música antigua.

SLR: ¿Informarse de qué, para qué?

MG: Yo creo que para informarse.

SLR: ¿Quiénes llevabais los encuentros?

MG: Desde el principio he estado yo con más o menos grado de implicación, e Isaac Salazar también desde un principio ha sido imprescindible y no solo como el gran “montador” que es, por su manos han pasado todas las obras que han estado en Sajazarra durante estos años. Adelina Moya comisarió el “El Recreo”. En 1996 Carlos Rosales expuso y continuó viniendo año tras año, nos hicimos amigos y le comentamos la posibilidad que se uniera al proyecto, entendía muy bien lo que sucedía en Sajazarra, lo había vivido y creía en el proyecto y la verdad, la ayuda no sobraba, yo ya estaba trabajando y tenía menos tiempo.

SLR: La selección de los artistas supongo que cambió con los años

MG: Cambió mucho. El primer año expuso José María Salazar que es nacido en Sajazarra, el segundo yo con unos compañeros de la Facultad, a los que impliqué en esta aventura porque si no recuerdo mal estábamos en tercero de BBAA. El tercer año comisarió Adelina Moya, que era profesora de Historia del Arte en la Facultad de BBAA de Bilbao. Cada año era distinto, me interesaba la obra que hacían en la facultad, en aquel momento estudiantes, como Garikoitz Fraga (1995), David Cívico (1996) o Txelu Balboa (1997) y les invitaba a conocer el pueblo ofreciéndoles la posibilidad de participar en esta experiencia creativa en un ámbito rural.

Cuando dimos del cambio hacia artistas más reconocidos al principio fue difícil, a Javier Pérez, le invitamos, conocíamos su obra y

nos interesaba, tenía una exposición en aquel momento en la sala Rekalde de Bilbao, pero nos dijo que no.

Según pasaban los años fue más fácil después de que viniera Mitsuo Miura (2000), Chema Madoz (2001), cuando hacías la propuesta a otros artistas el interés era mayor.

SLR: ¿Y las demás?, ¿recibían dinero?

MG: En 1997 ya empezamos a financiar obra, con un mínimo presupuesto, pero esto lo hacía más atractivo, no nos vamos a engañar. En los últimos años el presupuesto se incrementó, pero si vemos los números, seguro que nadie piensa que con ese dinero que teníamos podíamos llevar adelante las propuestas de los creadores.

SLR: Revisando la obra de los artistas, ¿las intervenciones de Miguel Molina y de Fabra fueron dentro del pueblo?

MG: No es tan fácil, estaban justo en el río, justo como en la frontera. Yo considero que el río funciona como muga, separación.

SLR: ¿Y las de Luí Santalla?

MG: Sí, alguna fue fuera, pero eran fotografías, las intervenciones se hacían solo para realizar las fotografías.

SLR: ¿Y la de Manuel Argáiz?

MG: Está muy cerca del pueblo pero sí, está fuera, además ahí ya pasas la carretera.

SLR: Las obras de Ballester y Mateo estaban dentro del pueblo, aunque el proceso de realización era también fuera...

MG: La de Ballester sí, el proceso era fuera, recogía las maderas en el campo, pero la obra en sí estaba en la torre de la iglesia. De Mateo Maté creo que en el catálogo veremos el fin de su obra. El discurso que en aquel momento tenía era muy geopolítico.

3. Entrevista a Carlos Rosales, coordinador de los Encuentros de Arte Contemporáneo de Sajazarra, 10 de abril de 2015. Entrevista escrita.

SLR: Los Encuentros de Arte de Sajazarra nacieron en 1989 de la mano de Carlos García ayudado por María García ¿Qué le motivó a crear esta iniciativa? ¿En qué contexto surge?

CR: Carlos García ha sido siempre un amante de la Música Antigua y del Arte. El contexto que ofrecía un pueblo con un patrimonio arquitectónico y artístico tan interesante como Sajazarra, que además es su lugar de origen, le pareció el escenario perfecto para poner en marcha unos Encuentros de Arte en los que coincidieran durante algunos días de verano la Música Antigua y el Arte contemporáneo. Sajazarra es un lugar lo suficientemente pequeño como para poder formar un equipo de trabajo muy compacto que pudiera sacar adelante los Encuentros, además, desde el primer momento el Ayuntamiento se interesó por el proyecto facilitando el acceso y la adecuación de las infraestructuras mínimas necesarias. Incluso los habitantes se involucraron en la intendencia necesaria para alojar y dar de comer en Sajazarra a los artistas y músicos ya que Sajazarra carecía en aquel momento de espacios hosteleros. La dinámica de trabajo de una asociación en este tipo de contexto, por todo lo expuesto, es más factible que en un lugar más grande y complejo. Además, en verano Sajazarra cuenta con una buena cantidad de visitantes interesados por un entorno cultural como el que se ofrece en la zona.

SLR: He leído que estaban organizados conjuntamente por SamArt y el Ayuntamiento de Sajazarra y dirigidos por María García y por ti ¿Qué es SamArt? ¿En qué sentido serían los organizadores?

CR: SamArt era la asociación sin ánimo de lucro que se creó para poder organizar los

Encuentros de Arte. De ella formaba parte también el Ayuntamiento de Sajazarra. En este tipo de actividades, viene bien organizarse como asociación y así poder relacionarse con las diferentes administraciones que pueden prestar ayuda económica o sus infraestructuras. De esta manera, a través de SamArt (Sajazarra Música y Arte), podíamos optar a las subvenciones que hacían viable los Encuentros en cada edición. El Gobierno de La Rioja ha apoyado siempre con decisión estos Encuentros de Arte y los ha patrocinado en su mayor parte, pero también era muy importante para nosotros contar con la ayuda del Ayuntamiento del pueblo por motivos evidentes.

SLR: ¿Con qué “objetivos”, con que expectativas, con qué propósito se lanzó este proyecto?

CR: Pienso que descentralizar la oferta cultural y hacerla posible en un entorno tan singular como Sajazarra justificaba el esfuerzo. En cuanto a la parte que yo decidía en los Encuentros de Sajazarra, quiero pensar que había dos aspectos que la diferenciaban del contexto en el que se suele desarrollar la creación y la exhibición del arte contemporáneo y que yo he intentado de posibilitar aquí. En el aspecto de la creación, me interesaba crear unas circunstancias diferentes, ofrecer al artista la alternativa de afrontar su obra lejos de su hábitat natural, abandonar la seguridad de un estudio y enfrentarse a una manera de trabajar que quizás no fuera la que utiliza en su proceso habitual. Aquí, las circunstancias son muy estimulantes, pero obligan a trabajar de una forma distinta. Hay que analizar y entender el lugar, adaptarse y ofrecer soluciones que, a veces, abren nuevas vías de trabajo en la dinámica de la creación. Por otra parte, en cuanto a la relación del público con los proyectos que se han realizado, creo que es una fórmula que facilitaba al espectador su acercamiento al arte contemporáneo de una manera natural. Permitía poder observar

todo el proceso, el de la creación y el de la exhibición en un mismo espacio, al mismo tiempo y sin intermediarios. Se podía contar con toda la información necesaria para comprender el resultado. La fórmula también abría la posibilidad de conocer personalmente al artista, su forma de afrontar la obra y la manera de relacionarse con un proyecto en el que el público podía ser testigo de todas las fases y poder disfrutarlas desde esa cercanía.

SLR: ¿En qué año relevas a María como comisario y qué te animó a ello?

CR: Yo participé en los Encuentros de Arte de Sajazarra en una de sus ediciones, en 1996. La experiencia fue muy enriquecedora para mí y, a partir de ese contacto, la relación con el equipo se fue estrechando hasta que me invitaron a unirme a la asociación, cosa que hice en 1998. Al principio realizamos una labor conjunta y más tarde, me hice cargo de la organización y del comisariado en solitario.

SLR: ¿Qué tipo de apoyo económico reciben los encuentros? He leído que estaban patrocinados por el Gobierno de La Rioja y la colaboración de Norberga S.A, Gas Natural, Beissier, Castillo de Sajazarra, Parroquia de Sajazarra e Ibercaja, pero tú me has comentado que el País Vasco también ha participado...

CR: El patrocinador principal siempre ha sido el Gobierno de La Rioja. Por otra parte, siempre hemos contado con pequeños patrocinios de empresas que han confiado en nuestra labor. Lo de la colaboración del Gobierno del País Vasco fue algo puntual, casi anecdótico porque no pudo tener continuidad al ser una actividad que se desarrollaba fuera de su Comunidad.

SLR: ¿Qué motivó, o crees que motivó, a estas instituciones para financiar una propuesta de estas características?

CR: El Gobierno de La Rioja ha considerado los Encuentros como una actividad importante dentro de sus Consejerías de Cultura y de Turismo y siempre los ha apoyado más allá de lo económico. Por otra parte, ha habido una búsqueda continuada de patrocinadores por las personas encargadas de esta labor dentro de la asociación SamArt, su trabajo siempre ha dado resultados suficientes, aunque, con el paso del tiempo y el comienzo de la crisis, cada vez era más difícil. El hecho de colaborar económicamente en una actividad desarrollada en un entorno rural, con el que las empresas a las que se les proponía tenían algún tipo de relación social, siempre ayudaba.

SLR: ¿Cómo crees que ha afectado este evento en el entorno y a los habitantes de Sajazarra?

CR: Los Encuentros siempre han tenido una repercusión muy positiva y amable con el entorno. La sensibilidad y la atención tanto por parte de los artistas como de los habitantes de Sajazarra han hecho que la relación fuera siempre muy fácil. Cada proyecto se ha convertido, finalmente, en un trabajo en el que las personas a las que les seducía, se involucraban, convirtiéndose en algo parecido a unos asistentes del artista. Esta experiencia para los habitantes de Sajazarra, que no necesariamente tienen relación con el mundo del arte, ha sido muy enriquecedora y pienso que también para el artista y finalmente, muy reveladora porque permite al espectador entender el mundo del arte contemporáneo desde una perspectiva poco accesible habitualmente.

SLR: Y en relación a la vida material de lugar, ¿se ha notado un incremento de proyectos urbanísticos u otro tipo de iniciativas que de alguna manera estén asociadas a los Encuentros?

CR: No creo que haya afectado a los proyectos urbanísticos que, por otra parte, siempre han funcionado de manera

independiente. Quizás los Encuentros hayan podido influir en el mayor conocimiento del lugar y, de alguna manera, en la posibilidad de aumentar la infraestructura hostelera.

SLR: Cambiando un poco el tema ¿Cuál es el proceso de selección de los participantes?

CR: Siempre he tratado de invitar a los artistas que creía que encajarían con nuestra filosofía. Visto con perspectiva, supongo que el hilo conductor formado por los artistas que han participado, genera inevitablemente una línea con la que yo me siento identificado a nivel conceptual y artístico.

A los artistas les ofrecíamos una fórmula de trabajo diferente, una fórmula con la que podrían disponer de un pueblo entero como punto de partida y eso, a veces, era suficientemente seductor a la hora de decidirse a participar en un proyecto artístico propio, pero menos viable si se afronta de manera individual.

SLR: ¿Hay algún tipo de mensaje que se traslada a los artistas de cara a la creación de su obra? Por ejemplo, la línea de la convocatoria, algún tipo de restricciones...

CR: Siempre hemos tratado de ser lo más receptivos y abiertos con los proyectos de cada artista pero, evidentemente, ellos han entendido nuestras limitaciones y nuestros puntos fuertes para poder llevar a cabo sus propuestas. Cada artista, como no puede ser de otra forma, ha aportado su idiosincrasia y ha descubierto positivamente nuestras posibilidades para hacer crecer los Encuentros juntos.

SLR: ¿El lugar es elegido libremente por el artista? ¿Existe en este sentido algún tipo de restricción o alguna anécdota que contar?

CR: En principio, nosotros siempre ofrecíamos trabajar en todo el entorno sin

ninguna limitación. Parte de nuestro trabajo consistía en conseguir las condiciones, los lugares, los materiales, el personal necesario, etc. en cada proyecto. Esta parte, que también es muy creativa, nos mantenía siempre dentro del proyecto. Sin esta actitud hubiera sido difícil conseguir la motivación de los colaboradores, que siempre se han sentido parte del proyecto.

En el terreno de las anécdotas, se producían siempre situaciones especiales por trabajar la mayoría de las veces al aire libre y expuestos a los cambios meteorológicos. El viento, la lluvia, el calor... a veces se aliaban con la obra y otras simplemente eran elementos que tratábamos de superar. También el hecho de estar conviviendo prácticamente todo el día, facilita que la relación se relaje, se encuentren otras motivaciones y no se tenga exclusivamente una relación de trabajo.

SLR: Ya con los artistas elegidos, éstos conocen el lugar y comienza el proceso de creación de la obra, ¿siempre han sido sus propuestas aceptadas desde el primer momento o ha habido debates sobre la conveniencia de las mismas? Si fuera así ¿sobre qué puntos se ha centrado el debate?

CR: En contadísimas ocasiones, hemos hecho alguna pequeña matización que hiciera viable el proyecto. Por lo general, el artista siempre ha sabido leer con inteligencia nuestras posibilidades y la filosofía del proyecto.

SLR: En general ¿los artistas han preferido el espacio urbano o el entorno de la población?

CR: Si tuviéramos que hacer un resumen, creo que la mayoría de los proyectos se han desarrollado en el casco urbano. Pensar en que Sajazarra tiene una estructura y una gran parte de edificaciones de origen medieval lo hace muy atractivo y singular de por sí.

SLR: En relación a las obras en zonas no urbanizadas, como la de Carmelo Argáiz en 2002 o Perejaume en 2004, por ejemplo, ¿crees que hay factores comunes en torno a las propuestas artísticas más allá de los obvios? Estoy pensando, por ejemplo, en algún discurso común que las una o en los usos y relaciones con el espacio que se crean o en los significados construidos en torno al lugar, por ejemplo.

CR: Inevitablemente, cada uno de los artistas se ha acercado a los *Encuentros* desde su propia idiosincrasia. Algunos de ellos han centrado su intervención en el paisaje o en ciertos aspectos de éste porque ya formaban parte de su obra y de su manera de entender el arte.

Supongo que los artistas se han sentido cómodos con la trayectoria de los Encuentros y con las propuestas realizadas por los artistas que les precedían. Siempre hemos utilizado las intervenciones anteriores para poder explicarles nuestra manera de trabajar y las potencialidades de nuestro proyecto.

En cuanto a una búsqueda de elementos comunes en los trabajos llevados a cabo a lo largo de estos años, me resulta difícil verlos. Pienso más bien que cada artista ha trabajado de una manera singular y ofreciendo unas claves que lo hacen diferente. Lo que quizás tengan en común todos los trabajos sea la ausencia de un espacio convencional tipo el museo o la galería que, de alguna forma, siempre condicionan la mirada del espectador e incluso la del artista. Creo que la de Sajazarra podía ser una mirada más directa y menos cargada. La ausencia del factor económico en cuanto a posibles ventas de la obra o de la necesidad de obtención de resultados de otro tipo, también creo que ha jugado a nuestro favor.

4. Entrevista a María García-Ibáñez, coordinadora de *Demuestra y Mirador*, 27 de julio de 2015. Entrevista oral transcrita.

SLR: Creo que en *Mirador* trabajabais tanto en Berzosa, el pueblo, como en los alrededores, ¿fue así?

MG: Hicimos varias ediciones. En el origen sí, se hizo más bien en el pueblo, que es donde tengo mi taller y parecía algo interesante trabajar en un entorno fuera del circuito artístico, donde el arte contemporáneo casi no llega. Pero después, en otras ediciones, hicimos más cosas, igual no era el evento principal, pero trabajamos en sitios como en la universidad, en Matadero... Hicimos diferentes cosas, pero el eje principal, lo que nos interesó más desde el principio, era trabajar en Berzosa.

SLR: Tengo anotado que hicisteis un *Mirador* 2003 y otro en 2005, ambos en Berzosa, luego tengo el de Matadero en 2007, que ya se quedaría fuera de mi trabajo, y luego...

MG: Y en el 2001 también. En realidad *Mirador* empezó sin llamarse *Mirador*...

SLR: *Demuestra*, ¿verdad?

MG: Sí, efectivamente. Sin las ideas muy claras. Tampoco me interesaban unas direcciones tan claras más allá de las obvias: trabajar fuera del circuito, que los propios artistas sean los que gestionan... Fue convocar a la gente y que cada uno hiciese un poco lo que quisiera, aunque esto también tuvo muchos pros y contras porque fueron muchos artistas, unos treinta, y no siempre es fácil trabajar con ellos. Con la experiencia te ibas dando cuenta, te ibas posicionando más, veías que tenías que tener las cosas más controladas, era importante plantear qué querías hacer y por qué lo querías hacer. Luego en 2005 ya fue una edición mucho más pensada, con las ideas mucho más claras.

También un año hicimos una cosa en la facultad y también otra en Alemania, que se llamó *Prima Kunst* y que era solo de vídeo. Era como un *container* que salía de un centro cultural, un museo, que lo utilizaban para anexos de la programación general del centro. Normalmente, cuando hacíamos cosas fuera buscábamos lugares un poco especiales, dentro de la idea de ocupar el espacio, como pasó también en la facultad. Puede parecer extraño que no se hiciera más, que los artistas no “ocuparan” más las aulas, el edificio. Cuando nosotros lo hicimos fue bastante innovador. Bueno, seguro que alguien lo había hecho, pero no era lo común.

Trabajábamos tanto, teníamos también una imagen súper bonita, una web muy chula... incluso los dossiers que presentábamos para las subvenciones y demás nos los currábamos mucho. Pero bueno, como se fue disolviendo... por ejemplo la web, que te hubiera servido mucho, ya no está.

SLR: ¿Y en 2001, en *Demuestra*, hubo intervenciones fuera de la localidad de Berzosa?

MG: Siempre fue en el pueblo, no en los alrededores.

SLR: ¿Siempre dentro del pueblo?

MG: Sí, en lo que es la mancha del pueblo. Es un pueblo muy pequeño y en seguida te sales del pueblo, pero sí, lo que es el pueblo. De hecho, una de las cosas principales era interactuar con la gente de allí, entonces teníamos que pedir permiso si alguien quería meterse en alguna casona, intervenir en un huerto... siempre teníamos que estar muy de acuerdo con el ayuntamiento... Todos estaban informados y, de hecho, ellos eran parte de la producción.

SLR: ¿Conoces las convocatorias de *Arte en la Tierra* o la de Sajazarra?

MG: No.

SLR: Era por comparar *Mirador* con alguna otra para entender bien cuál era la relación con el espacio no urbanizado...

MG: Siempre ha habido alguna propuesta vinculada a la naturaleza, pero normalmente a los artistas no les interesaba eso. Es el perfil de un artista urbanita en general, aunque alguna vez alguien ha trabajado en el perfil de lo que hizo Maderuelo en Huesca o Lucía Loren, pero no siempre. En general actuaban dentro de su línea de trabajo y lo adaptaban allí.

2003 fue una de las mejores ediciones, incluso hicimos conferencias, nos dieron dinero para el catálogo... Fue mucho trabajo y yo era joven, no fue perfecto, pero lo veo ahora con admiración. Luego ya no volvieron a hacerse catálogos con tanto dinero.

SLR: ¿Quién lo subvencionaba?

MG: Lo puedes ver en el catálogo de 2003 más detallado, pero era el Ministerio, la propia la zona... También supuso un apartado más feo con artistas de la zona que teníamos que meter, pero al mismo tiempo estaba bien, era una manera de integrar. Tuvimos mucha publicidad, por ejemplo salimos en Telemadrid... fue un esfuerzo faraónico. Un esfuerzo político, de convencer a la gente, al ayuntamiento... en el aspecto económico, pero también explicando el sentido de las piezas, que no necesitábamos marcos, que íbamos a colgar cartas en la pared del atrio de la iglesia... Esas cuestiones desgastan mucho.

SLR: Estoy mirando en el catálogo y veo intervenciones dentro del pueblo, también algunas en casonas, casas medio derruidas... me imagino que esto es en las afueras del pueblo, pero dentro del mismo, ¿no?

MG: Sí, en las casonas. En 2005 ya no nos dejaron y nos dieron un sitio que iba a ser residencia de ancianos. No estuvo mal pero

le quitó mucho encanto al paseo. La gente sale de Madrid, camina, platica... escucha música por la noche.

En 2005 el pueblo se llenó. Luego, la última, fue en Matadero. Fue una cosa muy diferente, casi un regreso a aquello de los que nos habíamos alejado, a un circuito más estándar. Se hizo una exposición con convocatoria y todos los filtros del arte contemporáneo que nos daban tanta pereza.

SLR: Volviendo a Berzosa... Estoy viendo la obra de Silvia Serrano, *Mirador*, de 2003...

MG: Sí, esa obra funcionó muy bien, conectó muy bien con la gente. Parece un proyecto simple, manido, pero no fue así. Son las fotos de los abuelos del lugar que van falleciendo, es la gente del pueblo. Las fotografías las colocó en un mirador... fue muy lindo. Luego, ella les dio una foto a cada uno, cada uno tiene su foto.

SLR: ¿Y esa obra estaba en una era del pueblo o ya fuera de éste? Porque las fotos a veces son engañosas...

MG: Es de las que más a las afueras está, como a un kilómetro del pueblo.

SLR: Ah! Entonces esta sí. Me parece que es una convocatoria que está muy en los límites. Por lo que me comentas está más vinculada al mundo rural: a la localidad, su gente... Pero al mismo tiempo esta pieza se escapa totalmente... se escapa físicamente, pero por lo que me cuentas está totalmente vinculada al pueblo y su gente. ¿Había alguna obra más en las afueras? ¿Por ejemplo la de Marchesi?

MG: Si... bueno, a unos 300 metros. También hubo otra obra de Helena Fernández-Camada en la que mezcló agua del mar de África con agua de la fuente. Pero son espacios que están prácticamente en el pueblo...

SLR: Pero, realmente, un espacio así me interesaría. No es como en una ciudad, donde su mancha se extiende mucho más sobre el territorio; en el ámbito rural el campo es incluso el que invade el pueblo. Por eso hay zonas que, aunque cercanas, ya podrían considerarse dentro de mi investigación.... Por eso mis dudas con las imágenes que tengo de las obras, porque algunas son claramente urbanas, pero hay otras como las de Silvia y Marchesi que me generaban dudas, especialmente esas dos. Quizás alguna otra... La obra de Ana Robledillo, por ejemplo, sí que parece que está en el pueblo, realmente en unas ruinas...

MG: Sí, en una casona. Ana, Helena... no trabajan *land art*. Helena, la del altar de naipes, en la primera edición llenó la calle principal con jabones lagarto forrados de oro que se deshacían y olían porque los partió en dos. La gente alucinada de que alguien trabajase con eso. El próximo año también usó el oro en los naipes. Aquí se ve la serialidad de algunos trabajos. Estaban en la parte del altar, a veces se veían las cartas y otras el dorado, parecía un mar. Esta chica, por ejemplo, es pintora. Para muchos era como jugar en el lugar, con el lugar, desde el lugar. Mi generación estaba acostumbrada a ver estas cosas, pero muchos no lo hacían.

SLR: ¿Y una obra que era *pop art* o...?

MG: Sí, una obra con palés de Dani Silva.

SLR: Sí, ¿Estaba dentro o fuera? Porque no sé si está en un parque...

MG: Sí.

SLR: ¿Dentro, dentro?

MG: Sí, estaba dentro, es en un terreno dentro del pueblo.

SLR: ¿Cómo surgió la idea de estos encuentros? ¿Fue tuya? ¿Fue con alguien más?...

MG: Yo tenía mi taller allí y puse la idea, que fue bastante camicace. Convoqué y empecé con dos amigos. El año siguiente se puso la cosa más seria y tenía que atarlo más. Ese año y también el siguiente lo hice con Iván Gómez España y Alfonso Ruíz Falcón. Ellos fueron los que estuvieron más tiempo y con los que hice las dos ediciones más importantes. La última la hice con Santi, que también había estado ayudándonos antes. Luego hubo también otros colaboradores. Teníamos el espíritu de que se apuntase quien quisiera para ayudar, plantearlo como algo más colaborativo, pero no sé por qué no hubo mucho espíritu de colaborar.

SLR: ¿Cuáles eran tus expectativas? ¿Se cumplieron? En fin, tú idea inicial y si más o menos se cumplió.

MG: Yo aprendí muchísimo, aunque ahora no me dedico a nada de eso. Trabajo en mi obra, que también lo hacía en aquel entonces. Fue mucho trabajo, una súper experiencia, para mí fue importante la relación con la gente del pueblo, me llevo muy bien con ellos y se acuerdan mucho de todo ello. Me dijo una mujer “Nunca más se ha hecho algo en el pueblo!” Y desde entonces ya ha pasado mucho tiempo. Lo recuerdan como algo muy positivo y eso, a nivel personal, me encanta, porque siempre se buscó que fuéramos respetuosos, que no hubiera imposición por parte de los artistas.... La lucha con el ayuntamiento es una cosa y otra cosa es la señora Aniseta. Fue una experiencia con la que aprendí.

SLR: No sé si lo recuerdo bien, apoyo financiero no tuvisteis en la primera convocatoria, en la segunda si...

MG: No. En la primera tuvimos del ayuntamiento, en la segunda tuvimos más ayuda, lo puedes ver en el catálogo. En Matadero fue una convocatoria a la que nos presentamos. Siempre fue muy difícil conseguir dinero. Conseguimos subvenciones del Ministerio, pero no podíamos cobrar como organizadores y

tampoco podíamos pagar a los artistas. Era como una especie de mentira, un Ministerio que no sabe lo que significa montar una exposición. Fue todo muy complicado. Nosotros no cobramos nunca, para los artistas conseguimos que cobraran algo, aunque fuera simbólico. Les conseguimos pagar el alojamiento y cosas así. Fue una complicación enorme, todo una mentira. No poder pagar a los artistas...

SLR: Y más o menos lo que encuentre en el catálogo de 2003 será la misma subvención que la de 2005, ¿no?

MG: Sí, fue parecido, aunque hubo algo menos de dinero en 2005, pero fue similar.

SLR: ¿Cómo participaban en *Demuestra* y *Mirador* los artistas? ¿Habíais una convocatoria, eran todos los que querían participar, había una selección...?

MG: Era bastante fluido. En la primera participaba quien se lanzase. En la segunda, Iván y yo estudiábamos en la uni y se lo comentábamos a la gente que nos gustaba. La única convocatoria en forma fue la de Matadero.

SLR: Aunque no duró mucho tiempo, ¿hubo alguna repercusión en el lugar? A nivel de experiencia ya me has contado cosas, pero a nivel material, tipo turismo o....

MG: Sí, sí, mogollón. En 2003, con el éxito de la primera, subió bastante gente. A ver... enténdeme, en relación a la gente que suele ir normalmente, tampoco fue algo desproporcionado.

SLR: Me imagino que fue algo más colateral, ¿no? Supongo que no se creó ninguna infraestructura en torno a la convocatoria, sino que era algo más espontáneo, que la gente, subía, lo veía y se iba...

MG: Sí, claro.

SLR: Tengo alguna pregunta más pero sobre las obras en relación con el entorno... Es interesante porque a veces leo un texto en relación a mi tema e igual aparece tu convocatoria u otras, y es interesante ver esas dinámicas, porque varias están más relacionadas con el espacio rural. Se escapan de mi tema pero quizás sea interesante señalarlas ya que a veces se han mencionado dentro de estos temas y quizás sea interesante, al menos, indicar estas dos vertientes: la del entorno y la de un ámbito rural pero muy vinculado al campo porque está muy presente, aunque en realidad tienen que ver más con la población. Como algunas convocatorias ya no existen y tengo que guiarme por las fotografías, estas pueden ser engañosas, por eso tengo que preguntaros, porque me surgen dudas...

MG: Sí, esta fue una convocatoria vinculada a Berzosa. Sería interesante que hablaras con Lucía Loren, ella sí que trabaja en lo que estás investigando y creo que fue en Montejo donde llevó a cabo algo de este tipo.

SLR: Hablaré con ella. Y aparte de la publicación de 2003, que ya la tengo ¿hay algo más para consultar?

MG: El catálogo se hizo solo en el 2003, tienes el material más importante. En el 2005 se hicieron fichas como las de Félix Rodríguez de la Fuente, con el mismo diseño y, por detrás, la explicación del proyecto. En el 2005 fue dentro del pueblo, en el edificio que te comentaba. Bueno, alguno salió del edificio, como una chica con lápices que hizo la obra donde la de Marchesi, la chica de los naipes.

SLR: ¿Y en la primera? ¿La de 2001?

MG: En *Demuestra* fue parecido a 2005, fuimos tantos que tuvimos que ocupar el frontón, que quedó como una exposición más, al uso. El próximo año se utilizó el frontón pero con otro sentido, ya no como espacio expositivo.

5. Entrevista a Rosa Castellot, secretaria ejecutiva de *Arte en la Tierra*, 16 de febrero de 2015 en Logroño. Entrevista oral transcrita.

SLR: Hola, Rosa. Tengo unas preguntas anotadas, para que no se me olvide ningún punto, pero tú puedes ir contándome también todo lo que te apetezca sobre la marcha. Me interesa saber cómo surge *Arte en la Tierra*, con qué apoyos contáis, cómo habéis sobrevivido tantos años...

RC: *Arte en la Tierra* y Sajazarra son iniciativas particulares, privadas... Es más precario pero también te da más independencia. Para nosotros la próxima será la XIII edición, pero nunca lo sabemos hasta junio... depende del donante anónimo.

SLR: Antes que nada me gustaría preguntarte algo. El otro día, en la inauguración de la exposición, fuiste tú quien hizo la presentación. Da la impresión de que los encuentros los lleváis entre los dos, aunque es Félix el que aparece siempre como comisario. ¿Qué labor desempeñáis cada uno en *Arte en la Tierra*? ¿Es un proyecto que lleváis entre los dos?

RC: Yo soy la secretaria ejecutiva y Felo es el comisario. Felo coordina lo que se hace en el pueblo, hace la gestión con las personas... Yo me ocupo más de organizar los presupuestos, la correspondencia... Luego Rosales, Balanza, Cenzano y Naváridas, que trabajaron en la primera convocatoria, desde entonces nos ayudan a seleccionar los proyectos. Así tenemos un apoyo.

SLR: Ya nos es conocida la experiencia de Félix en Italia en 1997 con *Arte nell'ambiente*, que le motivó a iniciar un proyecto similar en La Rioja. Pero ¿qué es en concreto lo que te motiva a crear este tipo de iniciativa?

RC: A Italia fuimos en el 97 y le gustó mucho cómo funcionaba allí. Lo hacían en

su pueblo y en otros cercanos con ayuda del ayuntamiento, la gente, los artistas... Le pareció muy bonito y desde entonces miraba como hacerlo aquí, aunque era mucho para una sola persona. Pensó en la posibilidad de hacerlo junto con Galilea y Corera y habló con dos artistas relacionados con esos pueblos para hacerlo entre los tres pueblos, pero no acabaron de decidirse.

Finalmente llamó a los cinco artistas de la primera convocatoria (Rosales, Balanza, Cenzano, Naváridas y Argáiz), que estaban dispuestos a implicarse sin más. La obra tenía que ser efímera porque se hace en los campos, por lo que se pensó que al menos tendría que hacerse un catálogo. Entonces se hizo necesario encontrar una subvención. Fueron a hablar con el Director General de Cultura y se entusiasmó, pero nos dijeron que sería conveniente más gente que financiase el proyecto y, así, se sumó la Fundación Caja Rioja. *Arte en la Tierra* arrancó con esos cinco artistas y estos dos apoyos. Cultura siempre nos da la subvención, pero Caja Rioja desde hace unos cuatro años dejó de colaborar definitivamente. Tuvimos suerte con quien se encargaría ese año del diseño del catálogo, conocía a un señor anónimo que nos ayuda desde entonces económicamente, pero él prefiere permanecer en el anonimato...

SLR: ¿En qué año empezó a tomar cuerpo *Arte en la Tierra*?

RC: Se empezó a cuajar en 2002 y el primer encuentro fue en 2003. Al principio los artistas se quedaban en casas de vecinos, nuestra casa... Luego algunos vecinos se fueron cansando, y también yo, que hacía la cena para todos cada día... A comer íbamos a Corera. Luego alquilamos la Casa Rural en Ruedas de Ocón y el dueño pensó en hacer la comida allí. Era estupendo que conviviesen los artistas entre ellos. Así lo llevamos haciendo desde 2006, los artistas se

quedan en la Casa Rural y una cocinera prepara allí la comida.

SLR: ¿Qué “objetivos”, qué expectativas, con qué propósito lanzasteis este proyecto?

RC: Sencillamente para hacer una manifestación artística en el pueblo. Nos gustó mucho lo de Italia, era una cosa nueva, una actividad cultural que atraía gente, y nos parecía interesante y permitía conocer artistas incluso internacionales. A *Arte en la Tierra* han venido artistas de Francia, México, Estados Unidos, Dinamarca, Colombia, Argentina, Reino Unido... y de diferentes lugares de España.

También Felo tenía una ilusión: hacer un intercambio, un artista de aquí en Dinamarca y al revés. Pero es complicado, hay que mover muchos hilos, contactos, dedicar mucho tiempo... Yo quiero tiempo para dedicarme a la pintura también ahora que me he jubilado.

Ayer mismo vino un artista a proponernos un proyecto, pero necesitamos un presupuesto porque no estamos seguros de que podamos pagarlo. También otras personas vienen porque nos las recomienda Pájaro, o alguno de los artistas que ya han participado... Hay años en los que entran muchas propuestas y tenemos que decir a algunos artistas que su proyecto no entra dentro de los criterios con mucha delicadeza.

SLR: ¿Cuál es el proceso de selección de los participantes?

RC: Lo habitual con los proyectos recibidos es que todos nos reunimos y valoramos los proyectos que son viables. Quisimos poner *Arte en la Tierra* y no *land art* porque en éste se trabaja solo con elementos de la naturaleza, pero en nuestro pueblo es siempre la misma... acabaría siendo repetitivo. Pensamos que el proyecto debía de relacionarse con la vida, el paisaje y la población del lugar. No es propiamente una

manifestación del *land art* pero sí que tiene que estar en relación con el lugar, con Santa Lucía y su alrededor y sus significados. Por ejemplo, una artista nos ha propuesto trabajar la cerámica con diferentes tipos de tierra del lugar. Otras obras hablan de la historia del lugar, de las personas... como una obra que recogía historias íntimas de las personas... fue muy emocionante.

SLR: Precisamente una de las preguntas que quería hacerte era sobre el porqué habíais elegido el nombre de *Arte en la Tierra*. Por lo que me comentas, la referencia a la “Tierra” sería en referencia concreta a un lugar específico, a Santa Lucía.

RC: Sí, la “Tierra” sería en el sentido del lugar, de Santa Lucía. Igual habría que llamarle *Arte en Santa Lucía*, pero ahora ya no vamos a cambiar el nombre, ya todos lo conocen como *Arte en la Tierra*.

SLR: Al buscar apoyo económico para esta convocatoria artística, ¿cómo consigues que la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de La Rioja y la Fundación Caja Rioja patrocinen esta iniciativa?, ¿qué motivó, o crees que motivó, a estas instituciones para financiar un tipo de propuesta de estas características?

RC: La primera vez fue porque al Director Provincial le pareció precioso. Y también porque lo presentó Felo, quien el año anterior había recibido el Galardón de las Bellas Artes y es conocido y respetado en La Rioja. Y en el caso de Caja Rioja fue porque se sumaba ya Cultura y porque sus objetivos son promocionar cosas culturales y sociales en La Rioja.

El primero proyecto *Arte en la Tierra* recibió el premio por mejor proyecto apoyado por Caja Rioja.

SLR: ¿Cómo crees que ha afectado este evento en el entorno y los habitantes de Santa Lucía de Ocón?

RC: Lo acogieron muy bien. Bueno, hubo de todo. Allí vivimos 18 personas. Quizás al principio lo acogieron más o menos, pero luego la gente se ha involucrado, incluso preguntan por la convocatoria del próximo año. En 2013 Balanza tenía que enhebrar 4 kilómetros de paja, pero tuvo un accidente y no podía con todo y más de 40 personas se involucraron para cortar y enhebrar las pajas. También conocemos a las personas y según lo que necesitamos pedimos ayuda a unos u otros. De Floren hay que hablar especialmente... este hombre es algo especial, es bueno y para cualquier cosa ahí está. Es una persona muy tímida que empezó a colaborar y es el mejor que podríamos tener, es una ayuda inestimable y en todos los catálogos lo hemos incluido en los agradecimientos.

A la inauguración llegan entre 800 y 1000 personas... esto hace que se conozca.

SLR: ¿Y ha afectado de alguna manera en relación a la vida material: proyectos de urbanismo, casas rurales...?

RC: No, por no tener, no tiene ni un bar. Antes había uno... un bar que casi solo recibía la clientela de *Arte en la Tierra* y al final se cerró, porque en el pueblo somos muy pocos para que se mantenga.

Económicamente no aporta nada al pueblo. Bueno, sí, a la Casa Rural, que alquilamos para los artistas... Quizás luego la gente va a comer a otros pueblos... no lo sé [su expresión reforzaba la duda]. Con los artistas vamos a Las Ruedas de Ocón, otro municipio del valle. El dueño también es artista y ha participado, hizo la obra de las amapolas.

SLR: ¿Hay algún tipo de mensaje que se traslada a los artistas de cara a la creación de su obra? Por ejemplo, la línea de la

convocatoria, algún tipo de restricciones...

RC: Si nos mandan proyectos es porque lo han visto, ya saben de qué se trata. También invitamos nosotros a personas que nos parecen interesantes. Por ejemplo, para la última convocatoria los buscamos nosotros: Teresa, Jesús Rocandio, Félix y Rafa. Félix hizo durante los primeros años las fotografías oficiales para los catálogos y luego fue Rafa. Ahora ya no les podemos contratar porque no hay suficiente presupuesto, las fotos las aportan los propios artistas.

SLR: ¿El lugar es elegido libremente por el artista? ¿Existe en este sentido algún tipo de restricción?

RC: Sí, no hay ninguna restricción, lo único es que los terrenos no estén muy alejados, que las obras estén en un radio cercano para que la gente pueda ir en la inauguración y que sean fincas del pueblo, pues ya nos conocemos todos y es más fácil organizarlo.

SLR: He leído en varios lugares que se trata de obras efímeras ¿en qué sentido?, ¿hasta que duren o hasta ser retiradas? En el segundo de los casos, ¿cuándo se retirarían? ¿Por qué?

RC: Al principio Cenzano trajo una escultura que había que asegurar. Pagamos el seguro por 15 días, no podíamos más. En el 2013 trajo dos obras y no las aseguró y estuvieron un mes.

Los demás a veces lo quitan o lo dejan. Por ejemplo, un día llovió y las barras de pan de Balanza se empaparon y llegaron las ovejas y se las comieron muy rápidamente... no duraron ni 15 minutos, eso fue muy divertido. La obra de Michel Herrería se inauguró el sábado y el martes hubo una tormenta y desapareció. Hay otras obras como *El nido* de Raquel Monje que duró dos o tres años, hasta que se deshizo.

La cosa está en que las tierras las trabajan en septiembre entonces, normalmente, lo quitamos todo para esas fechas. En agosto las obras están allí, es un mes en que la gente tiene vacaciones y también lo bueno es que la prensa en agosto saca noticias de este tipo, porque en verano no tienen tanto que contar.

SLR: Ya con los artistas elegidos, éstos conocen el lugar y comienza el proceso de creación de la obra ¿siempre han sido sus propuestas aceptadas desde el primer momento o ha habido debates sobre la conveniencia de las mismas? Si fuera así ¿sobre qué puntos se ha centrado el debate?

RC: Sí, lo ha habido. A veces no puedes incluir a todos y los dejas para otro año o incluso no. Elegimos las que representan mejor *Arte en la Tierra* o las más viables. A veces llegan cosas muy disparatadas, como una especie de atracción de feria... y que no tienen relación con el lugar. Cosas que no son para Santa Lucía.

SLR: Félix me comentaba el otro día el problema que hubo con una propuesta artística que no era viable y, finalmente, el artista cambió su intervención. Tenía que ver con hacer una explosión en el campo de los agricultores o algo similar...

RC: ¡Ah, sí! Julio Hontana, a quien invitamos nosotros, quería hablar de cosas como las heridas de la tierra y tenía la idea de hacer una explosión, pero además era en verano y no iba a poder ser. Al final hizo dos cosas que nos gustaron mucho: con film transparente industrial, el que es más grande, envolvió árboles y creó un espacio, y en la chopera de al lado hizo la ameba, que es como la llamábamos. Y luego, en la carretera por la que malamente pasan los coches y que no tiene ni señalización, por la que es imposible ir en un día de niebla, a Julio se le ocurrió escribir nombres de artistas sobre la carretera, en el tramo que ya se ve Santa Lucía ¡Por fin teníamos una carretera señalizada! Se estuvo trabajando por la

noche con linternas para no interrumpir el tráfico y para que la pintura se secase.

Tomar fotografías de las obras a veces era complicado, por ejemplo la de Demetrio se fotografió en globo. Al año siguiente ya no lo teníamos pero alguien con avioneta nos ayudó... Yo decía: "¡El próximo año en cohete espacial!". Lo que se hizo fue contratar una plataforma que se eleva.

Arte en la Tierra es una experiencia muy bonita, se puede conocer a los artistas y también son importantes los vínculos creados entre ellos, las veladas en la Casa Rural... y hay gente que ha trabajado en *Arte en la Tierra* porque se lo ha ganado a pulso ayudando otros años, y también los primeros artistas que participaron han vuelto. En 2005, en la víspera de la inauguración, vinieron unas chicas: Lucía Loren, Grego Matos, Iraida Cano, Raquel Fernández y Marta Fernández Calvo. Queríamos que participasen, las reunimos a las cinco y les dijimos que estaban invitadas para el próximo año. Ese fue un año precioso, crearon unas indicaciones en la ermita y la idea del cartel que hicieron se repite cada año.

SLR: También el día de la inauguración me comentaba Félix que se había producido un cambio en el tipo de intervenciones desde la cuarta convocatoria aproximadamente, si no recuerdo mal ¿Cómo se produjo?

RC: El cambio se fue produciendo por las propuestas de los artistas y vimos que las obras funcionaban. Al principio se les ofrecía el material del lugar, pero luego, si era viable, si se podía costear, se podía traer cualquier material. Ha habido intervenciones muy poéticas y, aunque efímeras, siguen ahí. Por ejemplo García de la Santa hizo unos cráteres con cabezas de adobe dentro, una por habitante (entonces éramos 16 o 17) y las cabezas siguen ahí. Se ha labrado la tierra pero las cabezas no se sacaron, siguen debajo de la tierra.

SLR: ¿Crees que hay factores comunes en torno a las propuestas artísticas más allá de los obvios?

RC: Por lo general cada artista se expresa como es él mismo, las obras suelen ser muy personales, como por ejemplo este año: cuatro fotografías... era un reto difícil pero estuvieron encantados, fueron todas muy diferentes y muy integradas también.

Algún año ha habido desigualdad entre las obras porque alguna no era lo que esperabas, pero también ha ocurrido al contrario, a veces nos han sorprendido. Un año al final solo vinieron tres artistas porque uno, de Canadá, al final no pudo venir por motivos personales, otra obra fue un fiasco y otra se voló. Finalmente solo quedó el nido. Desde ese año intentamos traer a cinco artistas y no cuatro.

SLR: ¿Y crees que existen discursos, temas predominantes de las obras?

RC: Los conceptos han sido también muy variados y distintos. Yendell, por ejemplo, a la que invitamos, necesitaba ramitas y utilizó sarmientos porque hay muchas viñas en Santa Lucía. Entre todos las fuimos apilando y ella hizo un gran colador en el patio de una casa prácticamente hundida y en la entrada hizo una cosa preciosa con harina que hablaba sobre la tierra, la inmigración... Le dio otro enfoque a Santa Lucía. Además, descubrimos un nido de golondrinas con crías en la viga que parecía parte de la obra.

El ambiente es muy bonito, los vecinos se sienten partícipes. Para el ovillo los vecinos estuvieron ayudando y un herrero también ayudó con la forma... hubo que trasladarlo y se necesitaron coches... Parecía una fiesta. *Arte en la Tierra* es una fiesta más bonita que la fiesta del pueblo.

SLR: ¿Y sobre los factores comunes me comentarías algo más?

RC: A veces sí que los hay porque se inspiran en la vida del campo, la

agricultura... Otros crean algo nuevo pero que se integra en el paisaje. Pero los trabajos son siempre diferentes. En la XI edición, pero hacía diez años, invitamos a los artistas de la primera convocatoria [abrimos el catálogo y comparamos las obras de las dos convocatorias].

SLR: ¿Y hay aspectos comunes en los significados creados en torno al lugar?

RC: En torno a los significados hay de todo... muchos sobre lo que te da la tierra y lo que te devuelve. En otros se refleja la situación personal del artista. Por ejemplo la obra de Blanca Navas, que hizo un vientre y unos pechos en la tierra, porque ella estaba embarazada en ese momento. Lo tituló *Madre Tierra*.

SLR: Sí, recuerdo también la obra. Creo que había también una especie de asiento.

RC: Sí, estaba en otro lugar, en lo alto de una colina.

Muy del paisaje fue François Méchain. Él hizo una bola de alambre con espino y una fotografía panorámica del paisaje con la bola dentro. Luego expuso la fotografía en París... Santa Lucía llegó a París [*Galerie Michèle Chomette*, París, 2010-2011]. En la inauguración los niños le ayudaron.

SLR: ¿Han predominado determinados usos y/o relaciones con el lugar, los espacios, por parte de las obras?

RC: El lugar es como la propia obra, también es el material, también labran... también como lugar de exposición... Creo que hay de todo. También han trabajado en espacios cerrados. Otros han creado otra cosa, otra atmósfera, como por ejemplo el círculo de Jesús Rocandio. El segundo año Joern Hansen hizo una obra en la que entrabas y no había ruido, ni viento... era como un útero, se creaba una atmósfera de aislamiento. Dos vecinos trabajaron con él codo con codo. Eran pacas de paja y él lo tenía súper calculado, ya en Dinamarca lo

había calculado, sabía exactamente cuántas necesitaba. También trajo unos taquitos de madera e hizo una maqueta para la exposición en Logroño.

SLR: Me ha surgido una última pregunta releendo la entrevista. Me comentabas que *Arte en la Tierra* y Sajazarra son iniciativas particulares, privadas, lo que las hace más precarias pero también más independientes, y que la próxima edición todavía está en el aire, ya que dependéis del donante anónimo. Pero, por otro lado, también señalabas que recibís ayuda económica de la Dirección General de Cultura y, durante los primeros años, también de la Fundación Caja Rioja. ¿En qué sentido te refieres entonces a que es algo privado?

RC: Es una iniciativa privada pero no tenemos dinero, por lo que hemos buscado *sponsors*. El primer año llevamos el proyecto a Cultura y al Director le gustó mucho y lo apoyó pero se iba en poco tiempo. Entonces otro técnico de Cultura pasó a ser el nuevo Director y también le entusiasmó la idea. Pero aunque tenemos este apoyo la iniciativa es nuestra y lo decidimos todo nosotros, y en Sajazarra creo que pasa lo mismo. Aunque ellos lo tienen como asociación pero nosotros no queremos, funcionamos de manera muy voluntaria y una asociación nos parece que lo haría más rígido todo, ya que conlleva muchas cosas. Decidimos que no porque así nos sentimos más libres.

Ahora que no está Caja Rioja tenemos el apoyo de una fundación privada, pero que quiere permanecer en el anonimato, así que fíjate si somos algo privado, más no podríamos serlo...

6. Entrevista a Josep Ginestar, miembro del Grup de Reüll, 10 de noviembre de 2016. Entrevista escrita.

SLR: *L'Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta* es una entidad cultural que nace en 1985 tras dos *Congressos d'Estudis* sobre la comarca, ¿quién organizaba estos congresos y cómo los definirías?

JP: Lo primero que he de puntualizar es que de Reüll en sus inicios no está relacionado con el Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta, tras un tiempo y al ser yo miembro de la junta directiva de l'institut entendí que era de interés el formar parte del mismo. Es cierto que participé con una ponencia en uno de sus congresos pero en realidad la relación fue más "oficial" que real motivado entre otros factores porque los intereses de la mayoría de los socios de l'Institut giraban alrededor de la literatura, la etnografía, la historia etc. pero no la plástica contemporánea y al revés puedo decir lo mismo. La organización de los mismos corría a cargo de la directiva.

SLR: Dicho *Institut* ¿surgió gracias a los organizadores de los congresos, a los asistentes, al trabajo conjunto de ambos?

JP: L'Institut d'Estudis Comarcals nace como otros institutos comarcals por el interés hacia la literatura en catalán y por los intereses ligados a la Marina Alta, como la etnología, historia, botánica etc. Pasado un tiempo de consolidación se decidió dar un salto con la organización de un congreso, el primero de la larga lista.

SLR: ¿Su principal razón de ser fue cultural?

JP: Situándolo dentro de la época, y me estoy refiriendo otra vez a l'Institut nace por inquietudes culturales, ligadas al mundo nacionalista de raíz pan catalanista, color que le sigue tiñendo, el deseo de trabajar por

el país, por la cultura ligada a ese proyecto más o menos visible de hermandad con las tierras que hablan la misma lengua se mantiene también en la actualidad.

SLR: ¿Cuál es el apoyo y/o la colaboración recibida por parte de las instituciones?

JP: Continuo refiriéndome a l'Institut, las ayudas venían de básicamente todos los municipios de la Marina Alta así como de sus numerosos socios, algunos de esta zona otros de otros ámbitos de la lengua catalana.

SLR: ¿Y cuáles serían las principales actividades realizadas en su seno?

JP: El proyecto se vertebra básicamente a través de dos pilares que integran asimismo dos revistas, la literaria a través de l'AIGUADOLÇ, y la de investigación a través de la revista AGUAITS., otras actividades son la coedición de libros, participación con ponencias en encuentros o congresos ligados a las preocupaciones del propio instituto, sean estos encuentros en el País Valencià sean en otros ámbitos de la lengua catalana, asimismo se montan exposiciones temáticas sobre etnografía o historia, cada año se edita un calendario con textos y fotos en las líneas de interés del propio instituto.

SLR: Dentro de dicho Institut, ¿cómo nace y de la mano de quienes el Grup de Reüll? (Josep Ginestar, Pepe Miralles, Tomás Ruíz e Isabel Tejada).

JP: De Reüll surge después de que, por motivos personales, debo de dejar de vivir en París para trasladarme a vivir a mi comarca natal, concibo la estructura de un grupo que contrariamente a las características de otros grupos preexistentes, o intentos de creación de un grupo de "artista" reflexiona sobre la necesidad de traer, de acercar el arte contemporáneo a esta zona económicamente desarrollada pero plásticamente nula. Nunca

dudé que no tenía ningún sentido estructurar algo para difundir a los autores residiendo en la zona, no es pues casual que el título de la primera actividad del grupo y que iba a ser la presentación del mismo al País Valencià, pues se expuso en València, Alacant, y otros municipios fuera de la Marina, fuese L'ART AVUI A LA MARINA y no art avui DE la Marina. Una vez resuelto el marco conceptual del mismo me puse en contacto con un amigo que era estudiante de Bellas Artes en ese momento Toni Simó y comprendimos la necesidad de que actuase de portavoz, de voz representativa Tomás Ruíz, no era artista, era coleccionista y de otra generación, pensamos que podría ser un buen aglutinador una persona de esas características así como por sus propias características personales de cordialidad etc. Posteriormente se integraron en el mismo por un relativamente corto espacio de tiempo Isabel Tejada y Pepe Miralles.

SLR: ¿La primera convocatoria de intervenciones plásticas fue en 1992 en Benissa y la última en 2013?

JP: La última convocatoria de L'Espai Trobat y prácticamente del circuito fue en el 2008.

SLR: En 2008 es la última convocatoria que se ha venido repitiendo anualmente, pero me consta que de manera aislada, en 2013, volvió a haber un EstiuArt en Xàbia (Camins Oberts XVI), Jesús Pobre (Art i Natura VIII) y Dénia (Temps, Memòria VIII)...

JG: Sí, es cierto que se celebró esa convocatoria pero por los resultados de las obras, por no haber editado ningún catálogo etc. hemos pensado en no incluirlo como un ciclo más de Reüll.

SLR: Según veo en el mapa las intervenciones en Jesús Pobre de 2013 tuvieron lugar dentro de la localidad, ¿cierto?

JG: Las intervenciones en Jesús Pobre fueron en la naturaleza excepción hecha del epílogo de hace pocos años.

SLR: Entre las motivaciones del *Grup de Reüll* creo que destacan la activación cultural en la zona, el posibilitar determinadas formas de creación, el apoyo a los jóvenes creadores, el dar a conocer el arte contemporáneo y sus artistas, el generar comunidad...

JP: Efectivamente, enmarcado, al menos en mi caso, dentro de un servicio al país. Quisimos optar asimismo en una de nuestras ramas de investigación por un tipo de arte que tenía dificultades de exhibición como eran las instalaciones, intervenciones sean estas en un marco natural o urbano.

SLR: Su actividad cultural se centra en una comarca no en decadencia, como ocurre en muchas otras zonas rurales españolas, sino “sobre-activada” ¿Podría decirse que la actividad del *Grup de Reüll* serviría para compensar otro tipo de actividad, como es la explotación económica de la zona, con una inyección de cultura?

JP: Siempre pensamos que había y desgraciadamente continúa habiendo un inmenso desfase entre el nivel económico y de formación universitaria de esta zona y la paupérrima situación plástica, nulas programaciones expositivas con un mínimo de interés o coherencia, ausencia de galerías comprometidas con la actualidad, inexistencia de coleccionistas. Intentamos aportar un poco de plástica contemporánea a un tejido social conformado por gente nacida aquí, de otras partes del estado o de otros sitios de Europa a lo que hay que sumar una gran cantidad de turistas que de muchísimas partes del planeta que pasan semanas en la Marina en particular durante el verano.

SLR: En el circuito de intervenciones plásticas, ¿la gestión la realizabais

vosotros?, ¿con qué apoyos económicos contabais?

JP: Toda la gestión la llevaba a cabo el colectivo sin cobrar por la gestión cultural excepción hecha de Dénia. Los miembros nos dividíamos las responsabilidades, una se encargaba de Teulada-Moraira, otro de Dénia otra de Xàbia etc. Contábamos asimismo con la participación de servicios culturales de diferentes municipios que participaban en el circuito. Cabe destacar como apunté anteriormente que solo Dénia firmaba un convenio de colaboración con de Reüll y una pequeña cantidad era para poder pagar las múltiples gestiones que suponían llevar a cabo el anual circuito expositivo.

SLR: ¿Es un proyecto entonces subvencionado principalmente con dinero público?

JG: Efectivamente, pues salvo la convocatoria del 2006 y del 2007 en las que intervinieron la Politécnica y la Facultad de Bellas Artes de Altea las subvenciones venían de los diferentes ayuntamientos. Hay que hacer una salvedad que consistió en que los últimos años participó también el Palau Ducal de Gandía.

SLR: ¿Dónde residía el interés de este circuito para las instituciones que os apoyaban?

JP: Siempre pensamos que el interés de esas instituciones hacia la contemporaneidad artística eran nulas sin embargo siempre vieron que el circuito al ser una actividad que duraba dos meses contribuía a la oferta turística de la zona, también los artículos en prensa les eran muy interesante pues contantemente su localidad era publicitada.

SLR: A veces contrastan las motivaciones alegadas por el *Grup de Reüll* y las que dan las instituciones: el turismo, la promoción del arte valenciano...

JP: Si no me equivoco ya la contesté en la anterior pregunta.

SLR: ¿Supusieron algún impacto de tipo material en la zona (hospedería, etc.)?

JP: Esa respuesta tiene una difícil respuesta pues se tendría que haber hecho un estudio sociológico, siempre pensamos que debería de aportar algo positivo a las localidades que participaban pues año tras año fueron repitiendo la propuesta al tiempo que el número de localidades interesadas también creció.

SLR: Esta investigación se centra en el circuito veraniego de intervenciones artísticas, pero además existían otras actividades: una revista, conferencias y la gestión de una sala de exposiciones, ¿qué nos podrías decir al respecto?

JP: En sus inicios de Reüll montó, (como ya apunté anteriormente), la exposición L'ART AVUI A LA MARINA compuesta por pintura, escultura, cerámica, fotografía, instalación etc. con artistas de otras partes del estado y dos de origen croata así como algunos autores residentes o nacidos en la Marina Alta, en esos inicios se montaron exposiciones temáticas, como una sobre el Kisek, un homenaje a María Zambrano o a la escritora María Ibars, Dins o fora, Intervenciones en el campus de la Universitat d'Alcant. Antes de completarse el circuito de instalaciones nació la gestión de l'Espai Lambert en Xàbia, y la edición de una revista, ECO que desgraciadamente solo tuvo dos números. Un motivo importante fue que no supimos solucionar la difusión de la misma. Es cierto que se repartía a todos los socios de l'Institut de'Estudis Comarcals, pero también lo es que no era el público indicado.

SLR: ¿Qué fue antes, la sala de exposiciones o el circuito de intervenciones plásticas?

JP: Antes fue el inicio del circuito porque como dije antes con el tiempo se fueron añadiendo otros municipios, algunos de fuera la Marina como Altea, Oliva, València, o Gandía. Desde el 1993 se gestionó la sala es decir que al momento de abrirse la sala organizábamos únicamente el l'ESPAI TROBAT de Benissa y Llocs Lliures en Xàbia

SLR: Son dos espacios distintos para el arte pero ¿su planteamiento general es similar?, ¿destacarías alguna diferencia entre ambos?

JP: Las diferencias son más que considerables, en una sala de exposiciones la exposición suele ser visitada por amantes o interesados por el arte, el resto simplemente no acuden y punto. Recuerdo que tuvimos una muestra en l'ESPAI LAMBERT con imágenes de sado masoquismo explícito y no hubo ningún revuelo. Las obras en el exterior se dirigen a todos los que patean la calle, recuerdo asimismo que una artista presentó 3 fotos de su abuela con un pecho cortado por cáncer y se armó un gran revuelo.

SLR: ¿Cómo se produjo la extensión del circuito a otras localidades?

JP: Las localidades de la zona se fueron añadiendo a partir del momento en que comprendimos que tenía más sentido construir un circuito que abordara diferentes tipos de espacios, calles, Benissa, Xàbia, naturaleza Pedreguer, Jesús Poble, entorno histórico Castillo de Dénia etc.. El resto de localidades vino por condicionantes externos, al entrar la Politécnica se reflexionó sobre la necesidad de incluir el campus de la Facultad de Bellas Artes de Altea, en la última etapa se incluyó el Palau Ducal de Gandía lugar este que contó con una de las pocas performances en ese caso de Juan Hidalgo.

SLR: ¿Cómo se seleccionaban las obras para los circuitos? Creo que existían dos formas distintas de hacerlo...

JP: Menos Dénia y Jesús Pobre en que el propio grupo actuábamos de comisario había un jurado diferente por cada una de las localidades, este jurado cambiaba cada año. En Xàbia se proyectaban obras de autores con una trayectoria, en Benissa sea en el casco histórico sea en la playa de la Fustera se optó por defender a los artistas jóvenes.

SLR: En 1994 aparece por primera vez el tema *Art i Natura* y lo hace en la localidad de Pedreguer. Principalmente las obras se vincularon a un antiguo depósito, el camino del Calvario y la ermita, pero no tanto a lo natural, ¿podríamos decir que en este caso las intervenciones se vinculaban quizás más a espacios y prácticas culturales del lugar, las tradiciones...?

JP: Ese año las intervenciones tuvieron lugar en ese entorno por considerar que estaba cerca de la localidad y era muy visible. Posteriormente continuamos *Art i Natura* en Jesús Pobre pero esta vez ya dentro de un entorno completamente natural. Posteriormente Pedreguer volvió a acoger otras convocatorias de arte y naturaleza pero no en el anterior entorno sino en plena naturaleza.

SLR: La “naturaleza” como tema no regresó – o casi diríamos apareció - hasta Jesús Pobre en 2002. En 2007 también “regresó” a Pedreguer, a su ermita y a su entorno. ¿Cuáles serían las características o qué elementos destacarías tanto de *Petjades a la Dreuera* como de *Art i Natura*?

JP: Antes que nada quiero aclarar que a la vuelta en Pedreguer se trabajó en un entorno más natural. Las diferencias venían determinadas por el propio entorno natural, más frondoso en el caso de Jesús Pobre y

menos en el de Pedreguer pero el concepto era similar, introducir obras contemporáneas dialogando con la naturaleza, nunca hubo un motivo central.

SLR: Siguiendo con las obras realizadas en el campo, ¿qué elementos comunes señalarías entre las mismas?

JP: La utilización de elementos naturales, algunas plantearon propuestas que buscaban el lado poético o estético, otras fueron más reivindicativas. Todas las obras no podían dañar a la naturaleza ni dejar huellas con posterioridad a su desmontaje, todo debía de quedar como estaba antes de las intervenciones.

SLR: ¿Y cuál sería su relación con el espacio?

JP: Sea eran obras en las cuales su volumetría etc. producía una visibilidad sea en otros casos en cambio las obras se mostraron más interesados sus autores por unas obras más introducidas en la naturaleza y con una visibilidad por tanto menor. Algunas obras tenían un referente más formal, otras la naturaleza se representaba sacralizada, otras tipologías de trabajos los autores cuestionaron el modelo urbanístico, la especulación etc.

7. Entrevista a Rafael Arrabal, coordinador del proyecto *Ecoarte*, el 28 de mayo de 2015 en Higuera de las Dueñas. Entrevista oral transcrita.

SLR: ¿Cómo y cuándo nació *Ecoarte*?

RA: En una servilleta de un bar en una noche de borrachera lúcida donde se cuajaron todos los planes. Luego se pasó a un acuerdo más formal.

SLR: ¿Y la fecha de su nacimiento?

RA: Creo que en el 96.

SLR: Creo que en un folleto leí 1995, ¿podría ser?

RA: No sé... aproximadamente.

SLR: ¿Cuáles fueron las motivaciones para llevar a cabo el proyecto?

RA: Encontrase un mundo artístico cerrado solo por los popes del arte y, por otro lado, un espacio natural digno para arrancar. Salir del mundo de las galerías y el comercio del arte.

El desencanto.

SLR: Entonces, ¿el lugar que se buscó fue por ser un espacio alejado?

RA: Sí, fuera del mundo urbano. Un lugar sin limitaciones doctrinales ni espaciales y, sobre todo, por el primer curso que hice con un amigo de *Arte y Naturaleza* en Huesca con Maderuelo y Fernando Castro Flórez... eso fue un detonante. Empezó la idea con un fanzine, pero a raíz del curso pensamos en hacer un parque.

SLR: ¿Se realizó sin ningún tipo de apoyo económico?

RA: Exacto. Gracias a la vejación de funcionarios de los ayuntamientos y de la comunidad... con eso es suficiente, no vamos a tirar a nivel nacional. Por la falta de criterios éticos y estéticos, la incompetencia, ignorancia... y otras virtudes.

Aparte del esfuerzo de cada uno de nosotros, incluso el tuyo, nosotros somos los protagonistas. Entonces también hay que decir quienes no lo son, los que no ayudan... Al final te cansas. Solicité subvenciones y no hubo manera, incluso hablamos de turismo, de cuidarlo y que sirviera como reclamo.

SLR: ¿No piensas que el reclamo habría cambiado el lugar?

RA: Seguro, es inevitable. De hecho, cada fin de semana recogía la basura que los "ecologistas" dejaban. Y también he tenido "ecologistas" molestando porque pintaba el

musgo. No tenía sentido. La gente del pueblo sí que viene a arrasar, yo no altero el lugar, la alteración es mínima, hay otras intervenciones mínimas que sí que alteran el espacio.

SLR: ¿Y esas personas que venían los fines de semana, venían a ver el parque?

RA: Sí, el parque era el reclamo. Venían a ver los animales pintados, a aprender la flora y la fauna de la zona.

SLR: ¿Y quizás no es mejor así, que el tema del turismo no haya prosperado y no venga toda esa gente?

RA: Sí, que no venga nadie. El quid de la cuestión es sólo decírselo a las personas fiables. A veces, sólo por poner algo en una revista o en un libro, al año está todo arrasado. Al final es sólo para personas concretas, se acabó lo público. Es un país de bárbaros que todo lo arrasa.

No quiere decir que sea mejor porque no lo ve la gente, lo importante es la educación. Las cosas se hacen para que la gente las vea, pero hace falta una educación previa.

SLR: ¿Durante cuánto tiempo se estuvieron realizando las intervenciones artísticas?

RA: Por lo menos seis años seguro. De hecho, hay un par de esculturas enterradas, que ni yo sé dónde están... pero eran artistas tan conceptuales que quisieron enterrarlas... Se han perdido en el tiempo y en el espacio por esas manías conceptuales de algunos artistas que están más en otros planetas que en este.

SLR: ¿Quiénes intervenían? ¿Se trataba de una selección de artistas, una convocatoria o un grupo de amigos?

RA: Un grupo de amigos. Yo convocaba, me lo comía todo.

SLR: ¿Cuántas personas?

RA: Generalmente cuatro... cinco. Hemos llegado a ser doce, pero algunos han desaparecido...

SLR: **¿Entonces hay obras de hasta doce artistas?**

RA: Sí, han llegado a haber obras de doce personas.

SLR: **¿Se ponían limitaciones de algún tipo a las intervenciones?**

RA: No las había, pero había un comité asesor que decía cuáles sí y cuáles no se ponían según los medios que teníamos. Todo era muy sencillo, de madera, metal y pintura.

SLR: **¿Existían elementos comunes a las obras? Estoy pensando en los discursos de las mismas, la relación establecida con el lugar o la resignificación del espacio...**

RA: Efectivamente, hay una resignificación del espacio. Mirábamos el territorio y actuábamos en relación a esto. En función de cada espacio decidíamos qué tipo de obras se podían hacer, sobre todo respetando el entorno. En el número 1 de *Ecoarte* que te he dado está la declaración de intenciones de *Ecoarte*.

Las campanas taoístas son fruto del último fichaje y están más relacionadas con los cencerros y los sonidos animales. Gironella es alumno aventajado de Llorenç Barber. Los sonidos están en relación con los cencerros y también con el silencio, la naturaleza...

SLR: **Serían objetos escultóricos, ¿no? Aparte de la relación sensorial que podemos establecer con el lugar, se trata de piezas puramente escultóricas...**

RA: Sí, efectivamente. Podrían estar en otro lugar, pero el lugar le da caché al estar en relación con los sonidos... le da más calidad.

SLR: **Las pinturas, ¿no utilizan las piedras como lienzo?**

RA: Así es, para hacer pedagogía animal, para ilustrar, enseñar... los animales del lugar.

SLR: **¿Y las pinturas primitivas?**

RA: Se trata de insinuar una falsa arqueología: descubrimientos actuales pero que remiten a un pasado prehistórico.

SLR: **¿Y las tres espirales y la línea de carretera en las rocas?**

RA: La espiral es símbolo de evolución... de muchas cosas, lo que tú quieras. Era una manera de delimitar el espacio del parque: la Sierra de la Higuera.

La línea recta era una obra más en función de los accidentes del territorio, de la geografía.

SLR: **¿Piensas que podrían ser un elemento urbanizador, delimitador... las espirales?**

RA: Delimitador; urbanizador, no.

SLR: **Sí, cuando digo urbanizador lo estoy haciendo en el sentido de ordenación espacial...**

RA: Sí, exacto.

SLR: **¿Y las repercusiones del proyecto más allá de la cuestión de la basura?**

RA: Me hubiera gustado saberlo... no lo sé, hay que preguntarles a ellos. La elucubración mental de un niño al ver la sombra de una rana... el que salgan al campo y reconozcan cosas...

Sí, ojalá deje huella en quien lo ha visto, pero bueno, no importa tanto, ya está hecho y ya pasó... y la memoria es muy frágil.

SLR: **¿Por qué se terminó el proyecto?**

RA: Porque me cansé. Por la incompetencia y ausencia de los organismos públicos, por la falta de colaboración. Todo empieza con mucha ilusión pero luego aparecen los pretextos, las disculpas... la gente no puede

venir... Excusas. Yo vivía entre Madrid y aquí y acabé cansado. Especialmente me cansé de la falta de apoyos para algo que pretendía ser un reclamo turístico para esta zona abandonada, deprimida. Un turismo respetuoso, ecológico. Hice propuestas de caminos para rutas por la montaña... pero nada, fue imposible.

SLR: ¿Quiénes eran los artistas?

RA: Rafael Arrabal (entre cincuenta y sesenta pinturas de animales y “el alma de las piedras”, las espirales, la carretera), Carlos Felices (las sillas), Jesús Gironella (las campanas), Gabriel Fuertes (el que abastecía el papel, lo guillotina...). Este era el núcleo duro, luego hubo otros.

SLR: ¿Y la frecuencia de las reuniones?

RA: Ufff... es muy relativo. A veces cada semana, a veces cada año.

[...]

SLR: Conoces muchas iniciativas de las que estoy investigando. A veces encuentro centros, convocatorias... y con la información disponible no estoy segura de si pertenecerían a mi ámbito de estudio. Por ejemplo, he hablado con Fernando Cano Vidal, a raíz de su tesis, para averiguar si en La Fábrica o en el Museo Vostell ha habido intervenciones en espacios no urbanizados. Ha sido muy amable y me ha animado a ir al Museo Vostell, sobre el que me ha comentado varias cosas, pero con respecto a La Fábrica, especialmente, tengo falta de información ¿Sabes si aparte del interior del edificio y la entrada tenían obra por los alrededores?

RA: No, en La Fábrica lo tenían todo dentro, bien encerrado.

SLR: Ah! Es estupendo salir de dudas. También he ido al Museo Vostell. Un técnico de arte me ha dado información sobre intervenciones por Los Barruecos.

Me ha hablado de las intervenciones de los portugueses allí, y yo ya había leído cosas sobre las SACOM, y también Mercedes, a quién he visitado, me habló de las DACOM y de Bartolomé Ferrando haciendo performances con sus alumnos. Me interesa lo que se hizo allí como precedente, a modo de apunte.

RA: Sí, al principio había intervenciones de ese tipo, cuando estaba por construirse el museo. Se hicieron talleres, obras... Estuvieron Manolo Izquierdo, Eva Lootz... Fue una pena que yo fuera tan joven... Aquello ha cambiado totalmente. Hace unos años le dije al director: “Habéis traicionado el espíritu del maestro”. Yo lo sé, estuve desde el origen... El director se excusaba...

Pero sí, al principio había convocatorias extraordinarias, se hicieron cosas fantásticas. Aquí se creó la cantera vanguardista de este país, con Vostell, el dadaísmo... pero como el museo se hizo rico... yo ya hace unos tres o cuatro años que no voy.

SLR: ¿Eran intervenciones en el exterior?

RA: Sí, en los alrededores. Empezó él, llevaba alumnos allí, por Los Barruecos. También estuvo un colectivo canario... Se hicieron obras de Vostell en Los Barruecos y también de otros, pero ya no están. Eso era territorio Vostell.

SLR: Volviendo a Ecoarte, ¿el espacio es público?

RA: Sí, ganadero básicamente, de la mafia ganadera castellana.

SLR: ¿Te pusieron algún problema al empezar a intervenir?

RA: A efectos de aquí, no... algunos comentarios, pero es lo de siempre. Te dejan hacer pero no te ayudan, ¿por qué? Por interés: les traía aquí autobuses con gente que gastaban en la tienda, el bar... y hacían el día en un sitio por el que no pasa nadie. En

este contexto, ¿cómo no te vas a cansar? Ya no solo es una cuestión de pasta, sino de apoyo desde el ayuntamiento con cartelería, por ejemplo.

En Madrid llevamos obras, una exposición del mundo rural a la ciudad... Uno llevó mierda de vaca a una galería...

Se trata de conservar, unirse y hacer cosas... pero si ni siquiera eres del lugar...

8. Entrevista a Fernando Zamanillo, coordinador de Artesles, el 12 de julio de 2015. Entrevista escrita.

SLR: *Artesles* es una iniciativa que se materializó por primera vez en 2003 y que en 2004 emprendió un rumbo un tanto distinto. Creo que la idea surge a partir del potencial que ves en la casa vacía familiar y en el trabajo de Fernando Bermejo en la Capilla de San Antonio ¿Es así?

FZ: Desde hacía poco tiempo venía tratando con más intensidad a Orlando Britto Jinorio, al que conocía desde los años 90. Él me invitó a visitar los Encuentros Internacionales, que organizaba todos los años en la Finca Osorio, de Teror (Gran Canaria), en marzo de 2003, para lo cual viajé allí. La visita me impactó mucho, provocando en mí la necesidad de hacer algo similar en Cantabria. Britto venía dirigiendo también con gran acierto y mucho éxito el proyecto del Espacio C, del Ayuntamiento de Camargo, en Cantabria, en colaboración con otro buen amigo, el escultor Daniel Gutiérrez Adán. A ellos les invité a conocer el pueblo de Esles de Cayón, en donde mi familia tenía una casona solariega y en el que también residía y reside aún el pintor Fernando Bermejo. Esles es un pequeño pueblo que tiene una configuración urbana muy apropiada para realizar un itinerario expositivo de arte al aire libre de forma muy ordenada. Es una localidad muy pintoresca,

apartada del nudo de comunicaciones del Valle de Cayón y que también cuenta con espacios cubiertos, interiores, como capillas y ermitas sin culto, lavadero cubierto, sin uso y recientemente reparado, y otros lugares al aire libre, todos muy interesantes para hacer en ellos instalaciones diversas. En ese mismo año, pues, de 2003, se hizo ya lo que se llamó *I Encuentro Internacional de Arte y Naturaleza* de Esles.

SLR: ¿Cuáles fueron las motivaciones que te empujaron a poner en marcha este proyecto?

FZ: El principal motivo de fondo, aparte de lo referido en la anterior respuesta, fue que yo llevaba un tiempo meditando sobre la necesidad de llevar el arte al campo, al aire libre, al considerar que no sólo desde el punto de vista museográfico, sino también sociológico, los espacios tradicionales de exposición estaban bastante agotados, como las galerías de arte, las salas de los museos y de los centros de arte contemporáneo. Es decir, llevar / acercar aún más el arte al público en entornos de ciudades o del campo.

Sabiendo que no era una idea novedosa, ni mucho menos, era algo que quería experimentar por mí mismo, contando con la ayuda de mi colaboradora Gloria Bermejo. Es cierto que para nosotros era, pues, una experiencia nueva y un reto diferente. Además, yo contaba con alguna experiencia en exposiciones de arte en entornos urbanos, pues de una manera directa con mi socio y compañero en la Galería Siboney, de Santander, Juan González de Riancho habíamos llevado a cabo alguna muestra en este sentido, como fue la denominada “Interior/Exterior” en el Hospital Universitario Marqués de Valdecilla de Santander; y de una manera indirecta, por mis colaboraciones curatoriales en la Bienal de Zamora y en la Exposición Galiza Terra Nostra, ambas en los años ochenta.

SLR: ¿Cuáles serían los objetivos, las expectativas?

FZ: Partíamos de cero, era un experimento, y nuestro objetivo era exponer arte en el medio rural, ya en exteriores, ya en interiores singulares, y las expectativas se basaban en posibles ediciones posteriores, anuales, tras el éxito que esperábamos en la primera edición. Nos guiaba la ilusión, pese a la incertidumbre, pero sabiendo que partíamos dirigidos por un comisario ya experimentado en estas lides, como Orlando Britto.

Esles es un lugar muy pintoresco y aislado dentro de un valle central de la geografía de Cantabria, en la vertical Norte-Sur y entre la Bahía de Santander y la Vega de Pas, el río cuyo nacimiento, así como el de su afluente, el Pisueña, se encuentran al Sur de la provincia, colindando con la de Burgos. Por otro lado, también es un valle central, en el eje Este-Oeste, marcado por un gran nudo de carreteras y ya entonces la autovía del Cantábrico en proyecto de construcción por esa zona. Con esto quiero decir que, pese a encontrarse en una situación central privilegiada y pese a tener monumentos de arquitectura románica muy importantes, era una comarca bastante abandonada por el turismo generalizado y por supuesto el cultural. Se trataba, pues, de estimular la duplicidad cultura y turismo en la zona.

SLR: En una entrevista hablas de *Artesles* como modelo para otras experiencias, ¿cuál sería ese modelo?

FZ: No recuerdo esa entrevista, pero creo que me refería a consolidar ese modelo tras cinco años (1 + 4) de recorrido y extenderlo a otras zonas del Valle de Cayón, como Festival de Arte y Música de Artesles, durante los meses de julio y agosto, puesto que la parte musical de conciertos y recitales de música de carácter muy ecléctico había ido creciendo y mejorando año tras año, animándonos a utilizar los recursos arquitectónicos de gran valor histórico y

artístico que nos ofrecía el municipio fuera ya de la localización de Esles.

SLR: En 2003 ofreciste el proyecto a la gente del Espacio C de Camargo y, desde el siguiente año, habéis sido Fernando Bermejo y tu quienes lo habéis coordinado ¿Por qué decidisteis continuarlo vosotros? ¿Cuáles serían las principales diferencias entre la primera convocatoria y las restantes?

FZ: Durante el desarrollo del taller del Encuentro Internacional de Arte y Naturaleza, que curó Orlando Britto en aquel verano de 2003, se manifestaron ciertos desacuerdos entre él, con su equipo del Espacio C, y nosotros, diríamos los radicados en Esles, es decir, Fernando Bermejo y yo, junto con Gloria Bermejo; desacuerdos técnicos y funcionales por un lado y de objetivos por otro. Estos últimos referidos al cariz marcadamente político de algunas obras de sus artistas convocados. Había, pues, un temor a que se fuera de nuestras manos en las próximas convocatorias y se descontrolara, perdiendo así el apoyo económico del Ayuntamiento de Cayón y el anímico del pueblo de Esles, que ya entonces mostró su rechazo a algunas de las instalaciones y acciones artísticas. Por eso decidimos tomar las riendas de Artesles en 2004, dándole un cariz más formalista y de menos contenido político, además de utilizar todos los espacios cerrados que nos podía ofrecer el pueblo.

SLR: ¿Con qué tipo de apoyos económico partió *Artesles* y con cuáles continúa? ¿Se trata de financiación pública, privada o mixta?

FZ: Artesles siempre se financió con el apoyo exclusivo del Ayuntamiento de Santa María de Cayón, cuyo Alcalde, Gastón Gómez, confió siempre en el proyecto. Ha sido, pues, de financiación pública, excepto en la primera convocatoria, la de Orlando Britto, que contó también con el apoyo

parcial de Quesería Lafuente, empresa de Cantabria.

SLR: ¿Cuáles podrían ser las motivaciones de estas personas/entidades para financiar este encuentro anual de arte?

FZ: Como es lógico suponer, las motivaciones de la Corporación Municipal eran políticas, pero teniendo muy claro que podría llegar a ser una inversión muy buena de tipo turístico y cultural para el Valle de Cayón.

SLR: ¿Se ha celebrado *Artesles* desde 2003 de forma ininterrumpida?

FZ: No, *Artesles* se interrumpió definitivamente y a nuestro pesar en el año 2007, en cuanto comenzaron a sentirse los primeros avisos de la crisis económica, al decrecer los ingresos municipales por el estallido de la burbuja inmobiliaria.

SLR: ¿Van a continuar los encuentros?

FZ: No, se acabó definitivamente

SLR: ¿Cuántos días dura la convocatoria?

FZ: La convocatoria del encuentro y taller de los artistas duraba quince días, en la primera quincena de julio, los previos a la inauguración de la muestra, que permanecía abierta al público hasta principios del mes de septiembre.

SLR: ¿Cómo crees que *Artesles* afecta al lugar? ¿Y concretamente al espacio y a sus habitantes?

FZ: La verdad es que el festival de arte revolucionó la tranquilidad estival de un pueblo muy pequeño y tranquilo. La fama del evento se extendió rápidamente no sólo en la región cántabra, sino también fuera de ella, recibiendo durante los veranos a multitud de personas. En el último año se alcanzó la cifra de 25.000 visitantes en el mes de agosto.

SLR: ¿Ha supuesto algún tipo de impacto en la vida material del lugar?

FZ: El impacto más visible fue social, por la elevada afluencia de visitantes ya desde la primera convocatoria. Del impacto económico consecuente, muy elevado, se beneficiaron directamente los locales hosteleros del lugar.

SLR: ¿Ha sido *Artesles* pensado de alguna manera en relación al turismo? Y, en cualquier caso, ¿se ha notado un incremento turístico en el lugar? En caso afirmativo, ¿cómo afecta dicho turismo en la localidad y en el entorno circundante?

FZ: En principio no se pensó, desde la dirección del evento, en el aspecto turístico, pero rápidamente todos nos dimos cuenta de esa trascendencia, aceptándola como algo perfectamente natural y beneficioso para la zona. Verdaderamente se notó un gran incremento turístico en Esles y su entorno.

SLR: ¿Quién, cómo y en función de qué se selecciona a los artistas?

FZ: En la primera convocatoria, que consideraremos única, aunque fundacional, la selección corrió a cargo de Orlando Britto, que actuó de comisario. En las siguientes cuatro fui yo mismo el comisario, seleccionando en función de mi experiencia de trabajo, adquirida durante muchos años como galerista y anteriormente como Director del Museo de Bellas Artes de Santander. Hay que decir que también el plan de cada edición lo exponía al equipo de trabajo, con Fernando Bermejo a la cabeza, además de Gloria Bermejo y otros componentes del montaje, como Jorge Rojo y Javier Lamela artistas que expusieron en la segunda y tercera convocatorias, pero que trabajaban en los montajes.

SLR: ¿Se les traslada algún mensaje o restricciones (ubicación, materiales...) que deban de tener en cuenta en sus intervenciones?

FZ: Había un presupuesto por artista para materiales, que tenían que gastar en ferreterías y otros comercios del ayuntamiento. La ubicación de las zonas y lugares de exposición las consensuábamos entre todos.

En alguna parte, creo recordar que en una tesis doctoral de La Universidad Autónoma de Madrid, se dice falsa e injustamente que las obras venían producidas por los artistas desde sus estudios de origen, como obras ajenas a la intención del encuentro y adaptándolas a la circunstancias del mismo. Una opinión falsa, pero interesada, para salvar por contraste la primera edición. Es injusto por cuanto no es cierto, excepto en muy determinadas dos o tres ocasiones, como una exposición complementaria de pintura y escultura en la Ermita del Ángel, en 2004. Es verdad que las obras se iban pensando por los artistas en los meses anteriores en sus estudios para después presentarlas al equipo director del evento y, una vez aprobadas, producirlas “in situ” en Esles.

SLR: ¿Cómo y quién decide la ubicación de cada obra?

FZ: La ubicación exterior e interior de las obras se decidía por consenso entre todos y cada uno, conforme a un plan previo, susceptible de modificaciones.

SLR: ¿Ha surgido alguna vez algún problema en torno a la conveniencia de alguna intervención artística?

FZ: En ningún momento de manera expresa o directa, pero a juzgar por los actos vandálicos que se dieron en todas las ediciones, ya desde la primera, concluíamos necesariamente que había una parte importante del pueblo, con poder de violencia e intereses ocultos, a la que no le gustaba ni admitía la totalidad del evento. Esa actitud contraria fue también un fuerte elemento de desgaste que se unió a la crisis

económica y que contribuyó al total desánimo y cierre definitivo del proyecto.

SLR: ¿Crees que existen factores comunes a las obras?

FZ: En absoluto, nos animaba a todos conscientemente un espíritu ecléctico.

SLR: ¿Hay algunas temáticas más presentes que otras?

FZ: A priori, no, y además ese es un análisis que nunca me he planteado, puesto que una vez cerrado el proyecto, mi rechazo al mismo fue total.

SLR: ¿Cómo se plantean las obras en su relación con el espacio no urbanizado? Me refiero, por supuesto, a las que se encuentran fuera del núcleo urbano.

FZ: No había obras fuera del núcleo urbano. Todo se planificaba conforme a un itinerario por los diferentes barrios del pueblo, señalizando en cada lugar las obras con fichas museográficas. Además se editaba un folleto de mano, con un plano de ubicación y descripción somera de las obras, además del programa de eventos a lo largo del mes de agosto.

SLR: He estado mirando algunas intervenciones de la convocatoria de 2006 y no tengo clara cuál sería su ubicación, porque según lo que veo en las fotografías (lo que obviamente puede ser engañoso), da la sensación de que están en el campo, fuera de la población, pero quizás sean zonas verdes dentro del núcleo urbano. Estoy pensando en las obras de Natalia Abot-Glenz, Begoña Calzada, Luis Ramírez, Salva Sánchez, Arancha Vidal e Isabelle Smeets.

FZ: Esos espacios están dentro del núcleo urbano y como muy bien has observado tú misma, las fotografías son engañosas.

9. Entrevista a Orando Britto Jinorio (A), director y comisario del Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo de Esles (2003), 16 de octubre de 2016. Entrevista escrita.

SLR: Fuiste el director del *Encuentro de Arte Contemporáneo de Esles* en 2003, que luego fue continuado por otros directores bajo el nombre de Artesles. Fue un proyecto que te propusieron, ¿por quiénes y cómo?

OB: Fui el Director Artístico y Comisario. El artista cántabro Daniel Gutiérrez Adán fue el coordinador técnico de todo el proyecto.

En el segundo semestre de 2002 el crítico cántabro Fernando Zamanillo me visita en Espacio C, un espacio internacional interdisciplinar de arte contemporáneo que dirigí en Camargo, Cantabria, desde 2001 a 2007 y me comenta que tiene una casa familiar señorial en un pueblo de Cantabria llamado Esles de Cayón, y me proponía visitar tanto la casa como el pueblo por si se me ocurría algún tipo de proyecto artístico que allí se podría desarrollar.

Fuimos unos días después a ver su casa y el pueblo y me quedé fascinado con el lugar, por su belleza, por lo bien conservado que estaba y por las posibilidades tan maravillosas que ofrecía de poder desarrollar allí un encuentro de arte contemporáneo en la naturaleza como el que había desarrollado en 2001 en la Finca de Osorio en la Isla de Gran Canaria, y como el que íbamos a desarrollar precisamente en el mes de mayo de 2003 nuevamente en Osorio en su segunda edición. Ambos proyectos contruidos sobre el modelo de la Bienal alternativa de Uppsala, Eventa, de la que había sido yo mismo su comisario general en su quinta edición de 2000.

Las condiciones eran óptimas, una casa central de buena dimensión que podría funcionar como residencia para los artistas

invitados y ayudantes, espacios para guardar material y como talleres de producción, casa que acogería igualmente una serie de mesas redondas, y unas excelentes relaciones con el pueblo que facilitarían el poder conseguir espacios de diferentes características, tanto naturales como urbanos, donde plantear ubicar las distintas intervenciones de los artistas invitados.

El esquema de trabajo sería el mismo. Se invitaría a un grupo de artistas locales, en este caso de Cantabria (Emilia Trueba, Daniel Gutiérrez Adán y Fernando Bermejo) a trabajar en diálogo con artistas nacionales e internacionales (Óscar Mora, Pedro Déniz, Jack Beng-Thi, Emeka Udemba) junto a un grupo de artistas jóvenes de la región que colaborarían en la producción y también con algunas propuestas artísticas colectivas (Silvia Antolín Guerra, Majo García Polanco, Juan López, Antonio Díaz Grande...)

Una de las características fundamentales de este proyecto es que el comisario establece un marco temático sobre el que los artistas deben presentar sus propuestas de proyectos. Normalmente el comisario pide dos o tres propuestas por artista para seleccionar de ahí una final que se lleva a cabo. En esta ocasión el marco temático fue “Naturaleza y Coexistencia”.

Junto a la dimensión simbólica que contienen las propuestas artísticas contemporáneas una de las características de los proyectos que desarrollo es el invitar a los artistas a proponer proyectos que tengan junto a su dimensión estética también una dimensión social, política. Esto quiere decir que aunque intervenimos en la naturaleza podemos operar en ella con esta dimensión junto con la estética de diálogo con el entorno.

SLR: ¿Y qué te animó a implicarte en el mismo?

OB: Me animó el hecho de intentar, poder desarrollar, un modelo de proyecto que había funcionado muy positivamente en otros contextos donde los había planteado. Quería que los artistas y comunidad de Cantabria tuvieran la posibilidad de disfrutar de un proyecto de estas características, pues en los otros lugares había funcionado con éxito.

SLR: ¿Cuál sería la principal diferencia o diferencias entre la convocatoria de 2003 y las posteriores?

OB: La principal diferencia es sobre todo que en 2003 se trabajó desde un marco temático, todas las obras se acercaban a esa realidad de Naturaleza y Coexistencia desde diferentes perspectivas y esto enriquecía mucho el proyecto. También era importante el diálogo de los artistas de Cantabria con artistas internacionales de muy diferentes contextos.

En siguientes ediciones no había marco temático, sino que se invitaba a diferentes artistas a hacer intervenciones y primaba lo estético.

SLR: ¿Se planteó como intervenciones en el pueblo, en el campo, o en ambos espacios? Te lo pregunto porque según Fernando Zamanillo los que él dirigió están vinculados al pueblo, pero he leído que el que tú dirigiste tenía más intervenciones en los alrededores, ¿fue así?

OB: El proyecto nuestro, de 2003, tuvo intervenciones en espacios naturales y en espacios urbanos. Tuvo cuatro intervenciones muy importantes en distintos prados cercanos al pueblo, alguno cercano a zona de bosque y río, como las obras de Jack Beng-Thi, Emilia Trueba, Pedro Déniz y Daniel Gutiérrez Adán, hubo dos en dos casas abandonadas del pueblo y una tercera colectiva de artistas jóvenes en una antigua capilla gótica.

SLR: ¿Había una temática para la convocatoria?

OB: Sí, Naturaleza y Coexistencia.

SLR: ¿Cómo se seleccionaron a los artistas?

OB: Seleccioné como comisario aquellos que me constaba que tenían capacidad contrastada para poder desarrollar un proyecto en un espacio público, en este caso en la naturaleza, sin problemas, y por la dimensión simbólica, social y política de su trabajo.

SLR: ¿Había algún tipo de restricción en cuanto a los espacios a intervenir, los materiales, etc.?

Hay un marco económico de producción. Una cuantía de dinero de producción a la que se tenía que adaptar cada artista. Junto a esto el Ayuntamiento nos proporcionaba, máquinas, personal de ayuda y algunos materiales.

SLR: Especialmente en relación a las obras fuera del núcleo rural, ¿cómo se relacionaban éstas con el espacio?, ¿qué papel jugaba éste?

OB: Era fundamental el entorno escogido. Quiero decir que como parte del proceso de trabajo, el comisario, (yo mismo) les envié varias fotos del espacio específico que debían intervenir, al que debían adaptar sus propuestas, y desde ese espacio ellos planteaban varias propuestas de las cuales yo elegía una final. El espacio asignado era previo y fundamental. En el caso de Emilia Trueba la propuesta fue trabajar incorporando en su obra un maravilloso árbol seco, muy viejo. Jack Beng-Thi puso en contacto un hombre gigante que sale su torso desde la tierra con un roble centenario del que se alimentaba a través de sondas con líquidos de colores. Emeka Udenba planteó una celda cárcel en medio de un prado donde normalmente nos debemos sentir en libertad.

La celda se podía alquilar como así hizo un coreógrafo...

SLR: ¿Con qué financiación contaba el encuentro?

OB: Acabo de mirar en mis archivos, y la cifra final que se consiguió para el proyecto fue de 30.000 euros.

Finalmente no hubo catálogo.

SLR: ¿Quién financió el encuentro?

OB: El encuentro fue financiado en su totalidad por el Ayuntamiento de Cayón a donde pertenece Esles. De hecho se suele denominar este pueblo como Esles de Cayón.

SLR: ¿Por qué no continuaste a la cabeza de esta iniciativa?

OB: Me hubiera gustado pero me invitaron a marcharme a través de un artículo en prensa publicado el mismo día que presentábamos la primera edición donde el propio Fernando Zamanillo dejaba claro que para la siguiente edición contarían con otro comisario.

P.D.: Una cuestión que es importante, a tener en cuenta, es la forma en que denominé al primer proyecto de Esles. Su nombre genérico, como en Osorio- Gran Canaria, eran Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo, esa era la filosofía, generar espacios de encuentro internacionales en la periferia.

De esta manera el primer proyecto de Esles se llamó "Naturaleza y Coexistencia" I Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo de Esles de Cayón, Cantabria, España. Una vez que me "retiran" del proyecto le cambian el nombre por Artesles y eliminan cualquier rastro de este primer encuentro hasta el punto de que crean una página web y esta primera edición no aparecía, como si no hubiera existido.

Cosas de este mundo del arte.

10. Entrevista a Orlando Britto Jinorio (B), director de los Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo de Osorio (Gran Canaria) 2001 y 2003, 28 de abril de 2015. Entrevista por videoconferencia transcrita y revisada.

OB: Fui miembro del equipo fundador del CAMM (Centro Atlántico de Arte Moderno), un centro de arte contemporáneo y de pensamiento con exposiciones, seminarios, publicaciones... Se trata de un espacio fundado, atendiendo, intentando ser coherente con la situación geoestratégica e histórica de Canarias. Empezamos trabajando con África (Latinoamérica-Caribe), algo novedoso [...] Focalizamos las actividades allí desarrolladas hacia África, Caribe, Latinoamérica y Occidente. Comenzamos con mucha intensidad a nivel de pensamiento y de exposiciones, y con la imprescindible aportación de la revista *Atlántica* dirigida por los hermanos Zaya... Fue algo muy novedoso en aquellos años de finales de los ochenta y principios de los noventa en la escena contemporánea de nuestro país.

Te cuento todo esto para que entiendas de qué fuentes me he nutrido. Todo este trabajo me permitió entrar en contacto con nuevas geografías del arte que no eran consideradas como tal en aquellos años dominados claramente por el *main stream* occidental. Se trataba de un arte desconocido para Occidente y por supuesto no estaba normalizada su presencia y circulación. Tras esos nueve años en el CAAM me trasladé a vivir a Santander desde las Islas Canarias y comencé a trabajar como curador independiente. Ya desde el año 95 había entrado en conexión con bienales de las periferias de Occidente, como la Bienal de Dakar en Senegal. Una bienal que como muchas otras y en aquellos años se centraban básicamente en trabajos pictóricos y escultóricos, y que con los años fueron progresivamente incorporando otros lenguajes y expresiones formales la

fotografía, instalación, vídeo... En aquellos años y contextos lo que se podía ver siempre era pintura y escultura, lo demás era extraño, desconocido o no considerado. Colaboré de diferentes maneras con la Bienal de Dakar: como miembro del jurado, como evaluador de la Bienal, como curador de proyectos específicos, con proyectos en su programa paralelo u Off... Una de mis obsesiones fue (y es aún) que los artistas canarios entraran en contacto con África, también su continente y prácticamente desconocido. Esta labor la hacía presentando en muchas de sus ediciones un proyecto, sufragado por el Gobierno de Canarias, en la sección *Off*, cuyo objetivo era propiciar un encuentro de estos creadores con ese contexto de creación africana y dar visibilidad a sus propuestas artísticas. Esta misma labor la pude desarrollar en seis ediciones de la Bienal de Bamako de Fotografía Africana Contemporánea (2001 a 2009), en Mali, un maravilloso punto de encuentro con la fotografía contemporánea del continente en todos sus géneros, que fue con los años incorporando progresivamente el vídeo. Estas bienales son y funcionan como auténticos puntos de encuentro.

Otra Bienal surgida en estos años desde el sur del continente fue la Bienal de Johannesburgo, pero no sobrevivió a dos ediciones por motivos políticos... Suelen ser proyectos que dependen del apoyo institucional y sujetos a las contingencias de las mismas... En nuestro país, España, no hay una ley de mecenazgo “generosa”, lo que provoca que la cultura dependa mayoritariamente de las instituciones públicas y sujetas desgraciadamente a sus contingencias, como por ejemplo a las propias estrategias políticas de los responsables que estén en cada momento en las mismas. Son los políticos lo que controlan la cultura, mientras que en otros países se trabaja desde la iniciativa privada y está en manos de profesionales en todos sus eslabones. Así, en muchos proyectos su

supervivencia depende y se personaliza en el deseo o aversión (odio) que se profesen determinados partidos políticos, propiciando su supervivencia o desaparición, algo aberrante.

En aquellos años entramos en contacto igualmente con la Bienal de La Habana, proyecto que se convirtió en un referente de mucha importancia y coincidente en muchas líneas de actuación que llevamos en el CAAM. Comencé desde finales de los noventa a colaborar con esta Bienal y a intentar presentar en la misma a artistas de las Islas Canarias. Cuba es un lugar de enorme conexión histórica con las Islas Canarias en un proceso de migración de ida y vuelta. El proceso de selección consistía en que desde la Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias se invitaba al director, subdirector o algún curador de la Bienal de La Habana aquí a ver estudios de artistas preseleccionados por mí. Se trata de una bienal curatorial. Es una bienal histórica a nivel mundial que nace como bienal del tercer mundo. El sistema de arte contemporáneo dominante le había dado la espalda a Asia, África, y Latinoamérica y su vocación es unir, dar visibilidad a estos lugares, lo que estaba dentro de mis intereses. Hemos participado en cinco ediciones de esta bienal.

También participé en dos trienales de Luanda, en Angola. Allí Fernando Alvim decide ponerla en marcha, en un contexto de un país destruido por la guerra, tras décadas de conflicto, con la finalidad de volver a dotar de cultura a un espacio que se le había sustraído por la guerra. En la primera edición colaboré con una charla y en la segunda invité a dos artistas, uno de Canarias (Yapci Ramos) y otro de Euskadi (Txuspo Poyo). El director de esta trienal es un artista activista que participó como artista en el proyecto Espacios Mestizos de Osorio (2005). Irás viendo que se repiten artistas porque es un proceso donde con los años se crean redes.

Sobre los proyectos de Arte-Naturaleza señalaría que se nutren de dos ideas: generar un punto de encuentro cada dos años, a modo de una bienal de pequeño formato, pero especialmente en intervenir en un lugar, un espacio natural. En el año 1987 visité la Finca de Osorio en la isla de Gran Canaria por primera vez porque había leído un artículo en la prensa donde anunciaba su compra por parte del Cabildo de Gran Canaria. Es importante entender que Canarias tiene tres administraciones: la central, el gobierno autónomo (un gobierno para siete islas) y, en lugar de la Diputación Provincial, tenemos cabildos insulares por islas, independientemente de que haya dos provincias. El Cabildo tiene un peso específico muy importante, invierte más dinero en cultura que el Gobierno de Canarias, pues hay muchas transferencias realizadas a estas instituciones. En el año 87 El Cabildo acababa de comprar en la zona de Osorio una casona del XIX, de tipo colonial, de una familia noble, que incluía una finca preciosa y el último reducto en esta isla de laurisilva, que es toda una flora, vegetación, que solo se da en la Macronesia: Cabo Verde, Islas Canarias, Madeira y Azores. En algunos de estos lugares aún perviven espacios importantes de esta vegetación de laurisilva.

El Cabildo compró las fincas de alrededor para preservar esa vegetación y mantener el *modus vivendi* de la finca, en la que vivían unas pocas familias, para crear un Aula de Naturaleza dependiente de El Cabildo. Es un espacio protegido que se puede visitar, van los niños...

Desde mi primera visita a este increíble espacio pensé que me encantaría hacer un proyecto artístico allí. Hablé con Martín Chirino, director del CAAM, para desde ahí generar un proyecto de Arte-Naturaleza con talleres... Esto fue en 1989, pero ahí se quedó.

En 1998 me dijo un amigo que iba a participar en el proyecto Eventa, lo que sería como una Bienal alternativa de Uppsala, en Suecia, y dado el interés que suscitó en mi el modelo de trabajo que allí estaban desarrollando decidí visitar ese lugar, participar de ese proyecto que se desarrollaba, o tenía su centro neurálgico, en la aldea de Ekeby Qvarn, junto al río Firis, a pocos kilómetros de la histórica ciudad universitaria de Uppsala. En aquella zona fueron enterrados los reyes vikingos, en toda esa zona... se puede ver en el paisaje los túmulos de los enterramientos porque no se han tocado, tan sólo han excavado uno para ver cómo eran. Llegué a aquella aldea, donde me presentaron a mucha gente... Suecia es un país de numerosos inmigrantes y con un alto nivel de mestizaje lo que le debe en gran parte al período político del socialista Olof Palme, quien abrió las fronteras de su país para que refugiados políticos vinieran a Suecia, entre los que había intelectuales, artistas... El director de la bienal Eventa es chileno, se formó como restaurador de obras de arte pero con grandes inquietudes contemporáneas. Compró una casa, complejo de edificaciones, muy grande con molino, establo y otros espacios, y allí hizo varias salas de exposiciones... llamaba a artistas para participar de sus proyectos e ideas y progresivamente se fueron apuntando más y más... y en aquel contexto surgió así la idea de comenzar a intervenir el espacio natural. Estuve visitando pues la cuarta edición, y pude ver que se proponía a los artistas intervenir en el espacio dentro de un marco temático. En la cuarta edición el modelo de trabajo estaba ya muy desarrollado, las intervenciones llegaban hasta la ciudad de Uppsala, así que era una bienal de espacio urbano y en la naturaleza. El trabajo se hacía con la generosa ayuda de un equipo importante de voluntarios. Su director lo denominó Eventa y es el proyecto que tomo como modelo adaptándolo e incorporando nuevos elementos en otros espacios. Su director me ofreció ser el

curador general de Eventa 5, para lo que seleccioné un equipo de cinco curadores que trabajaron conmigo. Viajé con mucha frecuencia desde 1998 a 2000 a Uppsala preparando esta Bienal. Incorporé a artistas de las Islas Canarias y también de Cantabria... se trata de asumir, tener compromiso con el espacio que uno habita... Creo sinceramente que el nivel de las intervenciones fue en general de gran calidad, muy buenas, y fue una oportunidad fantástica para desarrollar y expandir nuevas redes también. Estando en Dakar en 1999 con los preparativos de la Bienal de 2000 coincidí con David Elliot, quien había sido director del Museo de Arte Contemporáneo de Oxford y en el 2000 lo era del Moderna Museet de Estocolmo. Eventa 5 se desarrollaba en el espacio natural, el espacio de la aldea (cuadras, molino...), y también en la ciudad de Uppsala llegando hasta el aeropuerto, de la misma manera también hubo intervenciones en el tren de Uppsala a Estocolmo, también en el Moderna Museet, donde David Elliot nos cedió una sala... La escala de aquella edición fue muy grande, y desgraciadamente fue su última edición. Luciano Escanilla, el director, promotor, de este proyecto, tiene todo el material pero no se pudo hacer el libro, el catálogo final de este proyecto que recogiera y guardara para el futuro la memoria de aquel fantástico encuentro. En aquel contexto de la Eventa 5 convencí a dos responsables de cultura, tanto del Gobierno de Canarias como del Cabildo de Gran Canaria, para que fueran a la inauguración de este proyecto, y pudieran ver y participar de este modelo de trabajo.

En los proyectos que he podido desarrollar con estas características, me refiero a los de una escala mayor, como los realizados en Uppsala y los tres en España (dos en Osorio Gran Canaria y uno en Esles de Cayón, Cantabria), la naturaleza no es un espacio meramente para realizar un despliegue estético, sino que habitualmente trabajo con artistas que se implican en el espacio y

tiempo, con una obra de amplio calado o trasfondo social, político, antropológico... utilizando el espacio natural para hablar de temas que atañen a cuestiones humanas... Esto nos diferencia del Land Art, pues no se trata de una cuestión exclusivamente simbólico-estética.

Retomando lo anterior, los políticos responsables de cultura que visitaron Uppsala se quedaron impresionados con el modelo vitalista, participativo, etc, de Eventa. Allí se podía ver el proceso de trabajo colaborativo de los artistas, el papel fundamental de los artistas jóvenes voluntarios... La consejera de Cultura del Cabildo de Gran Canaria dijo "Efectivamente esto tenemos que intentar hacerlo en Osorio". La verdad es que el espacio de Osorio era el idóneo para desarrollar un proyecto de estas características. Bueno, y este es el contexto previo a Osorio.

Nada más terminar con Eventa 5 comenzamos a preparar el I Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo de Osorio en la Isla de Gran Canaria. El modelo quería que fuera similar al de Suecia pero lógicamente adaptándolo al contexto de Osorio y de Gran Canaria. En la primera edición invitamos a participar a 20 artistas. En estos encuentros hay un compromiso ineludible con el contexto que los genera. De esta manera cinco artistas de los seleccionados eran de la isla de Gran Canaria, junto al resto de artistas nacionales e internacionales. Como parte del proceso inicial de trabajo estudié a fondo todos los espacios que brindaba aquel entorno y le envié a cada artista junto con la invitación a participar, el desarrollo del marco temático sobre el que trabajar y las condiciones de participación, les envié, digo, la imagen o imágenes concretas del espacio donde debían plantear sus propuestas de intervención.

Bajo la idea o en el marco temático de *Naturaleza, Utopías y Realidades*, el proyecto fue conocido posteriormente por sus siglas, NUR, se desarrollaron el conjunto de las propuestas. La naturaleza en este caso era el espacio donde se debía intervenir y en ella confrontaríamos las utopías y las realidades... Naturaleza como espacio origen donde la humanidad ha actuado y ha desarrollado su existencia, transformando el paisaje, el territorio, pero también el paisaje social, el económico, cultural, político, etc, etc... esa era la idea.

La naturaleza era el espacio donde se confrontaban realidades y utopías, las utopías del siglo XXI.

SLR: Y, según comentabas, ¿los espacios los eliges tú?

OB: Sí, yo seleccionaba previamente los espacios. Les enviaba información general de Osorio y específica del espacio donde debían pensar y presentar sus propuestas, les daba las dimensiones, les hacía comentarios sobre las características del mismo y les pedía que pensarán una obra o distintas posibilidades de obras para ese espacio. Les pedía normalmente dos o tres propuestas. En la vieja casona hacíamos uso igualmente de algunas de sus estancias mayores, maravillosamente restauradas, como salas igualmente de exposición. El edificio también contiene un pequeño museo de las aves y fauna del entorno de la finca. Les solicitaba a los artistas que debían intervenir el espacio natural, el exterior, pero también les pedía propuestas *indoor*, de interior, para esas salas de la casona. Normalmente me enviaban dos o tres propuestas para el exterior y una para el espacio interior que normalmente debían estar interrelacionadas... Mi proceso de trabajo consistía, una vez tenía todas las propuestas sobre la mesa, en tratar de encajar todas las piezas en el que yo pensaba que podría ser el mejor puzle posible para el proyecto. Este sistema de propuestas múltiples me permitía

poder tener más opciones, mayor diversidad de propuestas, pues a veces eran coincidentes entre ellas. Es un sistema de trabajo que he seguido repitiendo.

El proyecto contaba con una coordinadora general y dos coordinadores más que trabajaban estrechamente también junto a mí, personal que asignaba el Cabildo de Gran Canaria desde su Consejería de Cultura, y solicité igualmente tres coordinadores técnicos-artísticos, básicamente artistas experimentados que fueron siempre claves en la producción de las obras y del conjunto del proyecto. De esta forma logramos trabajar de una forma muy ordenada y efectiva. Todo estaba preparado, listo, dos semanas antes de que llegaran los artistas. Para ello llevábamos trabajando intensamente desde ocho meses atrás. Los equipos de voluntarios, fundamentales en la construcción de este proyecto, venían básicamente de la Escuela de Artes y Oficios, pues en Gran Canaria no hay facultad de Bellas Artes, y de artistas y personas entusiastas del arte y la cultura. Hicimos muchos meses antes de la inauguración del proyecto una visita a la Escuela de Artes y Oficios, les explicamos el proyecto en detalle a profesores y alumnos, intentando transmitir nuestro entusiasmo. Finalmente en aquella casona del siglo XIX vivieron y convivieron 20 artistas junto con un equipo inolvidable de cuarenta voluntarios y los 6 coordinadores del mismo... se creó una gran familia artística, fue también muy divertido, la convivencia muy intensa, una experiencia inolvidable para todos...

SLR: ¿Cuáles fueron los motivos, las razones para llevar a cabo estos encuentros?

OB: Principalmente generar un espacio de encuentro, de intercambio de vivencias y experiencias entre creadores de distintos contextos, creadores y equipos de voluntarios de la isla de Gran Canaria y la

sociedad que participó de aquella experiencia (se contabilizaron más de 10.000 personas, visitantes activos, en los dos meses que duró el proyecto, debiendo desplazarse el público al interior de la isla específicamente para este proyecto). Dar visibilidad a creadores insulares y a la propia cultura insular en un proyecto o espacio de proyección nacional e internacional. Dar visibilidad y sensibilizar a la sociedad con el espacio natural de Osorio desde un proyecto de arte contemporáneo. Hacer partícipe a la sociedad de un modelo de proyecto contemporáneo donde se invita al visitante a descubrir de qué manera cada artista cada obra aborda ese marco o espacio de reflexión propuesto. El proyecto debía servir, y así fue en sus dos ediciones, como un espacio generador, vivero de obras de arte público que se irían ubicando en el conjunto de la Isla con la idea de ir creando progresivamente un gran parque escultórico insular de la isla de Gran Canaria. En la primera edición de 2001 se produjeron dos obras como esculturas públicas para ser reubicadas con carácter permanente en otros contextos de la Islas y en el segundo encuentro otras tres obras más, lo que quedaría igualmente como memoria viva de aquellas experiencias.

Junto a esto se editó un catálogo y una guía didáctica, se produjo un vídeo...

...se produjeron dos obras en la primera edición con una finalidad de quedar en la isla como esculturas u obras públicas permanentes. Marc Latamie, artista de la Isla de Martinica y residente en Nueva York, creó una especie de molino de viento contemporáneo al que llamó *Eolo*. Se trataba en realidad de un intercambio simbólico de los vientos alisios entre las islas Canarias y Martinica. Una vez finalizado el proyecto en Osorio se trasladó y ubicó esta obra en el jardín botánico de la Isla, conocido como el Jardín Canario, el jardín botánico de mayor extensión y variedad de especies de nuestro país. La otra obra fue una obra monumental

de Juan Hidalgo, una pieza que no pudo ser producida en Documenta V y de la que el artista planteó una versión muy especial para el proyecto NUR. Una pieza de meditación en la naturaleza, un espacio por el que transitar orientado a los cuatro puntos cardinales. Se reubicó finalmente en un parque próximo a la Finca de Osorio.

Los beneficios del proyecto serían pues múltiples. Como hemos mencionado el encuentro entre los artistas locales y artistas nacionales e internacionales, la convivencia y el espacio de trabajo conjunto, generar un patrimonio escultórico en la isla, la invitación del público a pasar un día en la naturaleza participando en el arte contemporáneo, situar en el mapa artístico nacional e internacional a Gran Canaria...

Se editó una guía didáctica con un plano de ubicación de cada obra o intervención, cada pieza estaba señalizada... Se tardaba unas 3 o 4 horas en recorrer y disfrutar del proyecto y la finca tranquilamente. Eran abiertas, en el sentido de que a pesar de estar inmersas en un marco temático general, sus contenidos eran también múltiples, obras para disfrutar y pensar, etc. En la primera edición fueron unas diez mil personas, y los artistas y voluntarios agradecían haber tenido la posibilidad de haber participado de una experiencia artística y vital tan intensa y diferente de la habitual.

Durante una semana, todas las tardes, tenían lugar en la sala de conferencias o aula de la Casona encuentros y mesas redondas abiertas al público con los artistas donde se introducía el contexto general de su trabajo. Tuvimos invitados de Eventa... Y durante la inauguración, en paralelo a ella, los artistas estaban junto a su pieza, atendían al público. Hubo en cada edición un programa intenso de performance. Los artistas recibieron todos honorarios tanto por su trabajo plástico como por el performativo. La organización se hizo cargo de los desplazamientos de los artistas, de su hospedaje y manutención, las

obras requerían de una inversión en materiales y en recursos humanos... Junto a esto: edición de catálogo, guía didáctica y vídeo profesional, publicidad local y nacional en revistas especializadas, etc, etc, por todo esto el presupuesto era elevado pero muy aquilatado, no hubo excesos en ese sentido de ningún tipo... El gasto estaba muy controlado y auditado.

En la inauguración se iba de pieza en pieza, se disfruta de las performances... y el Cabildo ofreció a todos los visitantes una gran paella. Se trataba de festejar un día en la naturaleza compartiendo y viviendo una experiencia de arte contemporáneo. Las performances, el recorrido, todo era fundamental. Y tras el recorrido exterior comenzábamos el recorrido, la visita a las salas del interior de la casona. Hubo un porcentaje importante de artistas con obra dentro y fuera que dialogaban y se complementaban.

En 2003, bajo el título y marco temático de *Espacios Mestizos*, se desarrolló el II Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo de Osorio. No hubo que solicitar hacer campaña para captar voluntarios por el éxito de la convocatoria anterior. No sólo venían de la Escuela de Artes y Oficios, sino también, como creo comenté antes, había artistas que de motu propio deseaban participar, colaborar, vivir esa experiencia. De los voluntarios artistas del primer encuentro algunos luego participaron como artistas en la segunda edición. Creo que la segunda edición fue aún más intensa. Se produjeron tres obras para quedar de forma permanente en la isla: el puente de submarino de Marcos Lora bajo el título de *Emersión Atlántica*, la obra *Triunfos (Senderos del pensamiento)* de Pedro Déniz y el mirador de Gilberto & Jorge.

En dos encuentros internacionales pues, cinco obras monumentales quedaron como patrimonio de la isla y como memoria de los

mismos. El segundo encuentro, *Espacios Mestizos*, de 2003, coincidía su clausura con las elecciones generales y autonómicas y sabíamos, sentíamos, que si había un cambio político, podíamos no contar con apoyo institucional para seguir adelante y en el caso específico de esa edición corríamos el riesgo de que no saliera el catálogo, el vídeo... y nos quedaríamos sin memoria visual del proyecto después de tanto esfuerzo. Inauguramos en abril y en tres semanas hicimos, editamos el catálogo para poderlo presentar en Osorio dos días antes de las elecciones. Presentamos en el mismo acto con la comunidad artística el vídeo y el catálogo. El PP ganó las elecciones al Cabildo de Gran Canaria y el nuevo Consejero de Cultura canceló los Encuentros Internacionales de Osorio. Durante años, artistas de la isla, la propia Asociación Islas Canarias de Artistas Visuales (AICAV) reclamaron la vuelta de los encuentros. Además desde las instancias políticas cometieron la negligencia de no trasladar las piezas, las obras producidas para ser ubicadas de forma permanente en otros lugares de las Islas, quedando en Osorio durante un par de años. El “submarino” seguía allí, parecía resistir en su emersión atlántica, y se convirtió en un icono de resistencia para la asociación de artistas que en las fechas de la celebración de los Encuentros se reunían allí con banderas artísticas para reivindicar la vuelta de estos proyectos... allí se reunían y desplegaban y movían banderas artísticas. Después de años del cierre me llamó un día un voluntario, que después había sido artista, y me dijo que el submarino había desaparecido, que ya no estaba en la Finca. Comenzaron a investigar y nadie sabía dónde estaba... Finalmente se localizó en un vertedero. Habían pasado cuatro o cinco años, acababa de haber otro cambio político y los que llegaron se encontraron con este “marrón”, con este grave problema. La prensa local y la revista de arte *Lápiz* dedicó una editorial a todo esto. Finalmente la presión mediática y del

colectivo de artistas logró que la obra se sacara de allí, se restauró y se ubicó en el parque ferial Feria del Atlántico en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

¿Por qué se suspendió el proyecto? La disculpa dada inicialmente fue siempre económica, pero no era ese el motivo, no estábamos en la crisis económica actual ni mucho menos, y aunque así fuera, había otros aspectos muy importantes que lo hacían “rentable” social, artística, patrimonial y culturalmente. Tenía un interés y respuesta cultural y pública muy grande... La Asociación Islas Canarias de Artistas Visuales (AICAV) demostró que el proyecto tenía beneficios a esos muchos otros niveles mencionados, a los que había que añadir los beneficios para la comunidad artística local que les permitía entrar en contacto y convivir con creadores internacionales y dar visibilidad a sus trabajos. Cuando los colectivos de artistas insistieron y se reunieron con el responsable de Cultura de El Cabildo de Gran Canaria, según me dijeron, éste adujo finalmente incluso argumentos de “inmoralidad” en los proyectos seleccionados por el comisario Orlando Britto. Me imagino que probablemente lo haya dicho por la performance de Tracy Rose, una artista sudafricana que toca temas de género, de las diferencias hombre-mujer... su pieza parece ser que molestó mucho, aunque creo que detrás tenían que haber argumentos políticos como que era un proyecto heredado, no generado por él o su partido...

[...] Ah! Hay una revista fundamental en el circuito internacional de pensamiento alternativo, no *main stream*, que se llama *Third Text*. Dirigida hasta hace poco por el artista e intelectual paquistaní residente en Londres, Rasheed Areen. Su sueño era poder hacer algún día una edición en español, pues desde su fundación esta revista circulaba tan solo en el ámbito anglosajón. Planteé a los responsables de Cultura poner en marcha una edición de dos números anuales de esta

revista internacional fundamental de pensamiento en español, lo que suponía hacer algo pionero, hacer de puente, crear un flujo de transmisión e intercambio de pensamiento con Latinoamérica en el que Canarias sería el lugar posible de emisión, circulación y recepción. La publicación sería así la mitad anglosajona y la otra mitad latinoamericana. Me dieron el visto bueno y presentamos en el contexto del II Encuentro Internacional de Osorio, *Tercer Texto*. Un primer número de alta calidad en sus artículos, pero desgraciadamente este proyecto editorial tuvo una vida muy corta. Se editó e imprimió el primer número y no se llegó ni a distribuir. Con la llegada de los nuevos responsables políticos se canceló su distribución. Se intentó reactivar posteriormente por otras personas, pero no fructificó.

SLR: Voy a hacerte ahora algunas preguntas. Según me comentabas, la iniciativa fue tuya pero se puso en marcha gracias al encargo de la Consejera de Cultura del Cabildo de Gran Canaria y al apoyo del Gobierno de Canarias y de los municipios donde se ubica la Finca de Osorio. ¿Afectó esto en algún sentido a la convocatoria? ¿Te condicionó de alguna manera o tuviste libertad para trabajar?

OB: La Finca de Osorio se ubica en tres ayuntamientos de la Isla de Gran Canaria. Estos no aportaron dinero al presupuesto general del proyecto, pero sí asistencia técnica y medios materiales y personales, que traducido en dinero fue una aportación importante. Básicamente fue uno, el Ayuntamiento de Teror, que es donde está ubicada el 60% o 70% de la finca, el que más medios puso a nuestra disposición. El Cabildo de Gran Canaria (el gobierno insular) puso un 80% del presupuesto del proyecto y el Gobierno de Canarias el 20% restante, más o menos. Una vez aprobado el proyecto, sí tuve en ambas ediciones libertad total para plantear el concepto, seleccionar a los artistas y las obras. Suele funcionar

afortunadamente así, la cuestión está en que se apruebe el proyecto, y una vez aprobado ya puedes trabajar en él con el equipo de técnicos. Cuando decidieron no seguir lo justificaron aduciendo lo de siempre, que había una “reorientación de la política cultural”, “una cuestión igualmente presupuestaria”... Llegando al final de aquella reunión con los representantes de los artistas a aducir igualmente argumentos de “inmoralidad”...

SLR: ¿Cómo seleccionas las obras?, ¿con qué criterios?

OB: Este tipo de proyectos se basa en el establecimiento de una definición previa, de un concepto o propuesta conceptual sobre la que invitar a los artistas a trabajar. Desde ahí, desde ese marco conceptual o temático, se invita a una serie de artistas de diferentes contextos y lenguajes a presentar más de una propuesta que se inserte y tenga que ver con el marco planteado.

Una vez solicitadas las propuestas de proyectos de intervención espero a recibirlas todas. Una vez analizadas hay algunas propuestas de obras que ves muy claro que tienen que estar en el proyecto, pero aun así la decisión final sobre el conjunto de las obras o intervenciones las tomo cuando he podido hacer una construcción mental y visual del conjunto del proyecto atendiendo a sus equilibrios conceptuales y formales. De esta manera se puede o intento equilibrar la selección, tener una visión de conjunto. Es como construir un puzle con las piezas adecuadas. Cada obra tiene que cuadrar en el conjunto, construir de alguna forma un relato de múltiples caras o posibilidades... Por ejemplo, creo que no deben ir las propuestas de carga más dramática o política seguidas, ni deben ser reiterativas en sus planteamientos... Este es el motivo por el que se le solicita a cada artista que presenten dos o tres proyectos y que no solo consideren las propuestas para espacios exteriores sino también algunas para espacios interiores

pues la finca cuenta, como hemos dicho, con la casona-residencia donde hay varias importantes salas de exposición. Todo esto es en definitiva una parte apasionante del trabajo.

Por cierto, no te he contado cómo funcionaban los equipos de trabajo... Los artistas y colaboradores y asistentes voluntarios residían todos en la casona hasta formar un equipo total en el proyecto de más de sesenta personas. Los despertaba por las mañanas con un caldero y un cucharón y decidí que las reuniones fueran antes del desayuno. Analizábamos cada mañana cada proyecto: cómo estaba, qué dificultades había... también había que encargarse de la prensa... era una producción enorme.

SLR: ¿Ponías algún tipo de limitación a los artistas? Porque, por ejemplo, me has comentado que seleccionabas el espacio para cada uno.

OB: La limitación era que no se excedieran en cuanto a la producción material, que fuera algo razonable. [Me enseña las imágenes de la obra de Juan Hidalgo]: Caminaba previamente por la Finca e iba viendo los espacios y le proponía uno a cada artista. Es un espacio enorme [en relación a la imagen] y allí, una vez tienen información sobre su espacio, eligen qué propuestas presentar... Se trata de proyectos creo que con gran vigencia, vistos con la perspectiva del tiempo, por su contenido, las propuestas...

SLR: Sobre *Naturaleza, Utopías y Realidades en 2001* ¿Por qué ese título?

OB: Parto del título de una obra de Natalia Pastor, una artista asturiana, que presentó en la V Bienal de Uppsala en Suecia, Eventa V (2000), de la que fui el comisario general. Le comenté que me gustaría utilizarlo en Osorio. Me parecía muy pertinente comenzar estos encuentros planteando la naturaleza como espacio fundamental, y como lugar donde confrontar nuestras realidades y nuestras utopías. Natalia Pastor

estuvo posteriormente como artista invitada en la edición de 2003, en *Espacios Mestizos*.

SLR: ¿Pero son los tres conceptos los temas del encuentro?

OB: Sí, naturaleza, utopías y realidades son los tres temas.

SLR: Me da la sensación de que en Canarias hay un tema que aparece con más frecuencia en este tipo de intervenciones que en otros lugares de la península. Me refiero al tema de la migración.

OB: Sí, hay varias obras sobre este tema en las dos ediciones de los Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo de Osorio (2001 y 2003), la de Andries Botha, Juan Castillo, Sergio Brito, Natalia Pastor, por ejemplo. La migración es consustancial al isleño, es parte de nuestra naturaleza insular.

SLR: En este sentido, algo que me interesa es cómo significan las obras el espacio... como espacio estético, como espacio político y social en relación a las fronteras y las migraciones...

OB: Sí, claro, los espacios siempre se resignifican... las migraciones están ahí. Pero todo depende de la selección de artistas que hagas. Barthélémy Togo, Mounir Fatmi... lo hacen. El curador (me gusta más la palabra anglosajona que la de comisario) condiciona en tanto en cuanto selecciona artistas. Todos nos retroalimentamos. Ellos crean y aportan dentro de un marco que yo les propongo como curador. Sería interesante como experimento que se hiciese el mismo proyecto, con el mismo marco temático, con otro curador... Pero sí, los espacios se resignifican, por ejemplo, se pasa del bosque al prostíbulo en la obra o intervención de Óscar Mora.

En el Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo de Esles de Cayón, de la que fui el ideólogo y co-director de su primera

edición de 2003, en la siguiente edición en la que se prescindieron de mí, decidieron cambiar el nombre del proyecto, llamándole definitivamente Artesles. Tengo la impresión que molestaba que las propuestas fueran tan comprometidas. Posteriormente cambió su orientación y lo que se exhibió, por su propuesta formal, podría haber estado en cualquier galería o centro de arte en dimensiones más pequeñas o en la propia escala allí planteada. Creo que se perdió la oportunidad de seguir experimentando realmente con el contexto del espacio natural y urbano en otros formatos o escalas diferentes de las habituales. Bueno, eso fue todo. Por cierto borraron la memoria del primer encuentro, prácticamente no existió.

Todo empezó, el origen de aquel primer encuentro en Esles de Cayón fue porque me llamaron... Me invitó el especialista en arte contemporáneo Fernando Zamanillo a visitar el maravilloso pueblo de Esles de Cayón, y a ver una casona familiar ubicada en aquel pueblito tan bello... pero de esto y todo lo que ocurrió ya lo hablaremos otro día.

SLR: Decías que lo de Osorio no es *land art*, en el sentido de que no se produce una estetización. Pero otro aspecto es que los temas que aparecen pueden ser la naturaleza, pero también hay políticos y otros... quiero decir que el tema no es siempre la naturaleza (en el sentido convencional del término).

OB: La naturaleza es el escenario, el lugar en el que trabajamos, y por supuesto se produce un mecanismo de resignificación en ella y en las obras que la habitan. Se trata de salir del cubo blanco y abordar cuestiones fuera de éste. Pero claro, la propia naturaleza te va hablando, te condiciona. Yo suelo establecer una relación previa con los artistas, y cuando les conozco personalmente y veo que hay posibilidad de diálogo, simpatía y empatía, intento invitarles a desarrollar proyectos. Trabajo en ese sentido

desde una subjetividad digamos que en cierto modo emocional y no desde una objetividad donde solo importa la obra al margen de quien la haga... Trabajo desde la amistad, las relaciones, los intercambios, los sentimientos... Estos proyectos tienen un proyecto posteriormente de convivencia y transferencias fundamentales y hay que contar con personas generosas, entusiastas, apasionadas y comprometidas. Al menos yo intento que sea así.

SLR: Me comentabas que fueron muchísimas personas...

OB: Participaron mil y tantas personas de la inauguración y más de ocho mil durante el siguiente mes. En la segunda inauguración fueron más de dos mil personas.

SLR: ¿Qué impacto tuvieron los encuentros en el lugar? Me refiero al impacto en las personas, en la sociedad, pero también en lo material.

OB: Tuvieron estas dos ediciones un impacto económico importante contrariamente a lo que se pueda pensar o “vender” desde sectores contrarios políticos. Me explico. El dinero que se invierte vuelve, revierte a la sociedad que lo ha aportado a través de sus impuestos y de múltiples maneras, sin tener a priori los proyectos culturales que tener una rentabilidad económica. Ahondo en esto. El material que compramos en las tiendas, el trabajo de los astilleros de las esculturas en hierro que quedarían como permanentes..., la cultura activa la economía. El dinero no se tira, el dinero vuelve. Y hay un beneficio cultural y social, que es siempre un valor añadido.

Una de las ideas en el diseño de este proyecto, como hemos visto, es que sirviera igualmente como “vivero” de esculturas u obras públicas para su posterior ubicación en la Isla de Gran Canaria. Comenzamos a construir un gran parque de esculturas o intervenciones públicas para la isla de Gran Canaria, por un precio irrisorio, y por un

valor de mercado elevadísimo. El parque escultórico sería memoria del proyecto y también patrimonio contemporáneo de la Isla.

La gente, los visitantes subían al interior de la Isla a Osorio, y comían en el pueblo de Teror, consumían... Así que hay una recuperación económica aunque luego se pusiera la excusa de que no era rentable. Además ¿cómo pagas que más de diez mil personas lo hayan pasado de maravilla y hayan hecho suyo un proyecto cultural como aquel?

SLR: Una última pregunta, Orlando. Me has comentado tus motivaciones para realizar estos encuentros y los beneficios a distintos niveles que estos supusieron para el lugar ¿Cuáles crees que fueron las razones, los intereses, las motivaciones que tuvieron las instituciones para pedirte que los llevaras a cabo durante 2001 y 2003?

OB: Creo sinceramente que entendieron los diferentes beneficios que hemos relatado en detalle anteriormente que podía tener la realización de un proyecto de estas características y por eso apoyaron las ediciones de 2001 y 2003.

11. Entrevista a Luis Grau, coordinador de Otro Lugar de Encuentros, el 13 de mayo de 2015. Entrevista oral transcrita y revisada.

SLR: ¿Cómo surge Otro Lugar de Encuentros?

LG: La idea surgió del museo. Bueno, he de confesar que en realidad fue mía, como director y casi único técnico entonces. Se trataba de introducir el arte contemporáneo en la actividad del museo, algo que no había sucedido en su siglo y medio de historia. Contacté con Javier Hernando y Carlos de la Varga y les planteé una primera exposición con una serie de artistas que ellos

seleccionasen para que reflexionaran sobre algo que tuviera que ver con el museo. La idea inicial fue que trabajaran sobre las piezas del museo, pero luego se abrió a mayores opciones, porque un museo no es solo el patrimonio que custodia, es mucho más. Por ejemplo, Juárez&Palmero trabajaron sobre un proyecto arquitectónico para el museo que no se llegó a desarrollar, arquitectura de papel.

Conseguimos financiación de la Junta de Castilla y León y se realizó la exposición en una sede provisional del museo que habitábamos hasta tener esta nueva, en la que el museo habita desde 2007. El resultado fue satisfactorio para el público, para nosotros, y hasta para la administración. La idea era hacer una cita bienal, y al cabo de dos años aplicamos la misma idea al patrimonio inmueble, a un territorio. Queríamos llevar al territorio el concepto de museo, abrirlo desde obras de nueva creación que dialogaran con lo existente. Escogimos la zona de Sahagún, una zona conflictiva en cuanto a su relación con su propio patrimonio histórico. Hoy día la villa a efectos monumentales ofrece mucho menos de lo que fue, ya que tuvo riquezas monumentales hoy dispersas, ocultas o arruinadas... y se pretendía resaltar y revalorar esos elementos patrimoniales. Salió estupendamente.

Aparte, en cada edición queríamos incorporar una obra a la colección del museo, así que tenemos una de cada edición en los fondos del museo. Cuando preparábamos la tercera edición... la administración decidió no seguir financiando el proyecto. La explicación es que en ese momento estaba desarrollándose lo que con el tiempo llegaría a ser el MUSAC, y el arte contemporáneo ya tenía un lugar allí, por tanto, había una alternativa que ya no exigía “competencia”. Este argumento, por una parte comprensible, lo entendimos un poco como una disculpa, pues quisimos ver otros motivos, y, en todo

caso, habría sido posible realizar la tercera edición sin entrar en colisión con otros proyectos que tardarían en materializarse, pero, en cualquier caso, la existencia del centro de un arte contemporáneo acabó con esta iniciativa de arte contemporáneo.... Nuestro propósito era cambiar cada año el escenario. Para el tercer año habíamos pensado en el paisaje (land art...). Así que hubieran sido una sobre el museo, una sobre el patrimonio y otra sobre el paisaje. Y había muchas más posibilidades...

SLR: Con esta primera respuesta ya me has contestado a varias de mis preguntas, como las motivaciones o propósitos para su realización, la relación entre *Miradas Contrapuestas* y *Otro Lugar de Encuentros* y la financiación, porque me comentabas que el dinero lo puso la Junta.

LG: Sí, todo tuvo financiación pública.

SLR: ¿Cómo seleccionabais a los artistas?

LG: Teníamos los roles repartidos. Javier solía seleccionar a los artistas en función de su papel como crítico de arte y profesor universitario en la zona, porque tenía relación con ellos y conocía su forma de trabajar. En relación a cada proyecto él nos proponía a los artistas y luego, entre todos, lo definíamos, pero en verdad siempre estuvimos de acuerdo con su selección.

SLR: En realidad ya me comentas que había un tema para cada exposición pero, en cualquier caso, ¿trasladabais algún mensaje a los artistas o les poníais algún tipo de restricción?

LG: Sí. Hacíamos una reunión, lo primero de todo, explicándoles nuestra idea, los objetivos y las limitaciones de todo tipo, desde presupuestarias hasta operativas. Recuerdo, por ejemplo, una obra, la de Moro, en la que estuvimos trabajando muchísimo para llevar grandes elementos escultóricos hasta un islote fluvial. Ese tipo

de cosas debía acordarse previamente y en el proceso.

SLR: Eran obras efímeras, ¿verdad?

LG: Bueno, depende. Algunas sí, pero otras no. Como te decía antes, dos forman parte del museo: una está expuesta y otra en el almacén. Unas se desmantelaban y otras quizás sigan en poder de los artistas o las han vendido...

SLR: ¿Crees que había factores comunes en las obras? Estoy pensando en los discursos, en la relación con el lugar...

LG: Factores comunes, no. Había un propósito en común, eso sí, pero los lenguajes fueron muy diferentes, había formatos tradicionales, fotografía, pintura, escultura, instalaciones, *happenings*... se buscaba ofrecer miradas muy diversas.

SLR: ¿Y en la manera de entender el espacio, de significarlo? Aunque ya me comentabas que planteabais las exposiciones en torno a un tema, por ejemplo, el patrimonio.

LG: Esa parte dependía de cada autor. Por ejemplo, Maite Centol en la capilla de San Benito creó un mensaje que transformaba el espacio con luces fluorescentes, pero en el Palacio de Grajal de Campos la exposición de fotografías de Chema colocó sus imágenes para contrastar y complementar las que podían divisarse desde sus vanos [...]. Cada uno hacía lo que creía era más revelador para el propósito declarado.

SLR: ¿Afectó de alguna manera al espacio, los habitantes...?

LG: Temporalmente sí, espero. De forma definitiva se pretendió con una de las piezas, pero por desgracia tuvo triste final. En la segunda exposición se planteó que la obra de Sergio Molina se iba a quedar en el lugar donde fue concebida con una doble función: era un objeto artístico pero también enmendaba una equivocación. Me explico:

en torno a una ermita mudéjar unos años antes el ayuntamiento había levantado un merendero que, aparte su utilidad, era un evidente atentado contra el patrimonio (y el buen gusto). El escultor hizo una obra que tapaba esos elementos y serviría también para recostarse, para que los peregrinos y visitantes descansasen allí. Además, en una parte de la obra crecía la hierba, integrando paisaje y monumento y eliminando de la vista la contaminación visual del merendero. El ayuntamiento estuvo de acuerdo cuando lo planteamos. Pero hace unos años, de forma accidental, supimos que unos vecinos habían protestado porque querían que sillas y mesas volvieran a estar disponibles... El ayuntamiento (otra corporación diferente, claro), en vez de dialogar o explicar el sentido de la obra, o retirarla pero previo aviso, la desmanteló y arrojó los restos a un vertedero. Me dio tanta pena que ya no quise ni ponerme en contacto con ellos... Fue muy penoso... Es verdad que era otra gente, que quizás no se acordaban del compromiso adquirido, y que funcionaron sin miramientos, pero se me ocurren muchas cosas que se podrían haber hecho antes de hacer lo que hicieron. La obra tuvo un mal destino.

SLR: ¿Tú eras coordinador a título personal o como director del Museo de León? Y me surge la misma pregunta con Carlos y Javier, ¿lo hacían como El Apeadero?

LG: Era un comisariado de tres personas, ninguno de los tres cobrábamos y tampoco los artistas. La única financiación que teníamos era para la producción de las obras y para editar el catálogo.

SLR: ¿Y el Museo de León?

LG: El museo organizaba.

SLR: He leído que El Apeadero colaboraba y también los ayuntamientos.

LG: Sí, el Apeadero colaboraba con logística y algún medio (ponía la furgoneta, por ejemplo). La colaboración del ayuntamiento, la verdad, consistía en dejarnos hacer.

SLR: ¿Y la galería Tráfico de Arte?

LG: Tráfico de Arte y El Apeadero vienen a ser lo mismo, eran, de alguna manera, las dos marcas de Carlos, que en aquel entonces era la referencia de este tipo de acciones artísticas.

12. Entrevista a Encarnación Lago, coordinadora del proyecto *Arte e Natureza*, 13 de octubre de 2015. Entrevista escrita.

SLR: *Arte e natureza* es un proyecto que se materializó en el año 2013 en el Pazo de Tor, uno de los cuatro espacios de la *Rede Museística Provincial de Lugo*, dentro del proyecto ENREDARTE ¿Cómo nace el proyecto *Arte e Natureza* y qué es ENREDARTE? ¿De quién fue la iniciativa y cómo surge la idea de trabajar en el espacio del pazo?

EL: Enredarte es un proyecto integral diseñado por el Área de Cultura de la Diputación de Lugo a través de su Red Museística y coordinado por mí, Encarna Lago, y Pilar Sánchez Monje. Engloba una serie de iniciativas que tienen como objetivo incentivar la creación y la difusión de las artes en los más variados ámbitos: escénico, audiovisual, musical, literario, plástico. Se facilita a los artistas para ello, el acceso a nuestros espacios para trabajar e investigar sobre sus creaciones.

En este marco se encuadra *Arte e Natureza no Pazo de Tor*, espacio inmerso en la Ribeira Sacra, que en su época de mayor esplendor ordenó el paisaje natural y humano de la comarca.

Esta iniciativa abarcó dos actividades: Un simposium, articulado en diálogos con el artista referente en arte y paisaje cultural Fernando Casás. Se dieron cita, para plantearnos sus proyectos y reflexiones en torno a estos dos conceptos, Lucía Loren y Ruth Montiel, Alberto Ruiz de Samaniego y Federico López Silvestre, en un formato activo y participativo para el público asistente. Estas jornadas sirvieron de base a la segunda actividad incluida en este proyecto: la convocatoria de residencias artísticas que tendrían lugar un mes después, en el mismo Pazo de Tor.

El espíritu de estas residencias sería proporcionar un ambiente de convivencia y el intercambio de ideas, impulsando su investigación y creación sobre el entorno.

SLR: ¿Había otras motivaciones no directamente artísticas? Se me ocurren, por ejemplo, motivaciones en relación a aspectos sociales, económicos, medioambientales...

EL: Si os referís a la elección del espacio, el Pazo de Tor, la verdad es que sí. Al visitarlo enseguida se nota la influencia del paisaje en el concepto de este edificio. El paisaje que lo rodea fue realmente el recurso económico principal de la familia que lo poseía y el mismo edificio ejerce también un papel singular sobre él.

Pero hablando ya de tiempos más actuales, Monforte es la segunda localidad más poblada de la provincia, y su comarca, el Valle de Lemos, un área que irradia su influencia también hacia el sur, hacia otras provincias. La Ribeira Sacra es su mayor recurso cultural y turístico. Aprovechar esta relación para inscribir aquí este proyecto, parece un paso lógico a seguir.

SLR: ¿Cómo se seleccionó a los artistas?

EL: Como os comentaba, en el Symposium se presentaron las convocatorias a las residencias artísticas. Se recibieron cerca de doscientos proyectos y el comité decidió seleccionar cuatro para residencias, pero gran calidad de los proyectos presentados, se acordó también incluir otros siete que participarían de la exposición y del catálogo y por ende, de la convivencia y el intercambio con el resto de artistas.

SLR: ¿Cómo se les planteó el proyecto de cara a trabajar en sus obras? ¿Hubo algún tipo de condición, restricciones...?

EL: No, no hubo ninguna restricción artística, si acaso temporal pues disponían de una semana para trabajar y terminar el proyecto. Lo que estaba claro es que todas las obras debían tener una clara relación con el paisaje del Pazo. Pero esto es algo que se daría de forma natural, si entendemos que la creación en residencia suele provocar adaptaciones y nuevas soluciones sobre el proyecto inicial.

SLR: ¿Hubo, desde alguna perspectiva, aspectos comunes a las obras? Por ejemplo, el tipo de propuestas formales, los discursos...

EL: Lo cierto es que cada proyecto tenía una personalidad propia. Creímos acertado seleccionarlos en base a un criterio abierto a todas las disciplinas y sensibilidades acerca del Arte y este entorno.

En cuanto a los conceptos, podemos decir que el deseo de darle voz a la naturaleza a través de la creación artística, es compartido por varios de los artistas participantes. Y esto se lleva a efecto ya sea escribiendo su grito sobre la tierra, un grito capaz de verse desde el satélite de Google Earth, como es “Co-dice” de Abrelatas, o bien con el sonido que produce “Rerum-natura, árbore-sonora” de Lemuel Quiroga, cuando el viento pasa por entre las ramas huecas. También Noa

Persán en “Contedores baleiros” incide en esta idea cuando en su obra la palabra surge de las cuerdas que se tejen alrededor de un árbol. También surge del suelo la palabra y la misma pieza en las obras de Carlos de Gredos “Pobo” y “Todos somos UNO”.

Por otro lado, hay proyectos que se crearon a partir de la idea de restituir al medio natural uno de sus elementos, con la intención de protegerlo al máximo. Esta es la línea de investigación de Xosé Reigosa con “Apis Mellifera”, o de Isabel Alonso “Naturaleza Artificial”.

A mi modo de ver, los trabajos de Lomarti con “Asistida Compartida” y Nilo Arias con “Doce Apolo” también se encuentran al ver a la Naturaleza como una fuerza transformadora de la experiencia artística, aunque vean necesaria la inducción del artista para que se lleve a cabo esta metamorfosis.

Al igual que lo natural, lo humano juega un papel esencial en estas residencias, en la forma de las obras de David Crespo (“Brisca Solitaria Versión Tor. Escoba Solitaria Versión Tor”) sobre los juegos de cartas, y de Colectivo RA (“Experiencias de Naturaleza no Pazo de Tor”), con una experiencia audiovisual e íntima sobre el vínculo entre los trabajadores del Pazo y este lugar.

Finalmente, el trabajo de Alberto Pena en “Pombal” reflexiona sobre el binomio luz-sombra, como partes de un todo, interviniendo sobre las paredes del exterior y del interior del palomar del pazo.

En resumen, hay líneas comunes pero con conclusiones diferentes, por lo que el espectador de esta exposición podía sentir esta relación entre Arte y Naturaleza como un camino abierto y en continua investigación.

SLR: ¿Qué tipo de relación establecían las intervenciones con el espacio? ¿Cómo entendían dicho espacio?

EL: El espacio asignado dentro del Pazo a cada artista respondía al proyecto presentado. Como os comentaba antes, cada uno planteó su trabajo desde un punto de partida diferente, pero con líneas coincidentes en cuanto al mensaje. En lo que respecta al tratamiento del espacio podemos ver ciertas direcciones divergentes.

En algunos proyectos el espacio se transforma como en “Co-Dice” de Abrelatas, o en “Brisca solitaria...” de David Crespo, o en “Contedores baleiros” de Noa Persán. Otras obras tratan de fusionarse con el paisaje, como es el caso de los trabajos de Lomarti, de Alberto Pena o de Isabel Alonso. También el audiovisual de colectivo Ra, investiga el espacio desde la identificación, registrando todo tipo de sensaciones que de él emergen. Por otro lado, en los trabajos de Xosé Reigosa, Lemuel Quiroga y Carlos Crespo, las piezas responden a un deseo de singularizarse sobre el entorno.

En el caso de “Doce Apolo” de Nilo Arias, la Naturaleza es transformadora de la propia obra y responsable del resultado final.

Sin embargo, el trabajo sobre el espacio no es estanco. *Arte e Natureza no Pazo de Tor*, con un simposium primero y las residencias posteriores, dio pie a conocer la realidad social y paisajística de esta comarca. En este tiempo, los participantes ahondaron en el significado del Pazo, su entorno y su componente cultural y humano desde una posición personal, lo que sin duda impregna todos y cada uno de los proyectos seleccionados.

13. Entrevista a Miguel A. Moreno, coordinador de *Scarpia*, 12 de mayo de 2015. Entrevista telefónica transcrita.

SLR: He estado leyendo que *Scarpia* partía de una iniciativa que habías tenido junto con Antonio Sánchez en el 2002 y contabas un poco la historia, que se lo propusisteis al ayuntamiento... entonces quería preguntare cómo fue esa relación con el ayuntamiento, qué es lo que le planteasteis...

MAM: Al principio se plantea a partir de unas ayudas para verano que tienen y con las que hacen cuentacuentos, talleres de reciclaje... ese tipo de ayudas que tienen los pueblos. Nosotros pedimos la ayuda para hacer un taller sobre *land art*, arte y naturaleza. Ese fue el punto de arranque. Y el vínculo con el ayuntamiento ha sido muy bueno, con el tiempo ha ido incluso cambiando de partido político pero han visto que es interesante para la ciudadanía, que la gente está involucrada... entonces la relación es muy buena.

SLR: Ha cambiado mucho desde los inicios hasta este momento según he leído. Pero la motivación y propósitos de 2002, en sus orígenes, ¿cuáles serían?

MAM: Al final es como un sueño cumplido, porque uno lo empieza planteando a nivel local, comarcal... y al final se ha convertido en una cosa mucho más grande, con difusión a nivel nacional, incluso internacional. Es un punto de encuentro, que se acaba porque la gente viene a los talleres, pero se crea un ambiente muy curioso. Que todos convivan juntos le da también un punto muy bonito, ya que se quedan juntos en un mismo espacio. Y la posibilidad de estar con artistas de ese nivel dos o tres días, aconsejándote... y con la cercanía que requiere el proyecto, la verdad es que ha ido muy bien, ha ido creciendo y ha hecho que tenga el éxito que tiene.

Nosotros hemos ido ampliando campos. Hace cuatro o cinco años planteamos el tema del alojamiento y lo conseguimos con el albergue. Hace dos años conseguimos el tema de los convenios con universidades para fines de semana y así salimos del marco de las dos semanas durante el verano. Durante los fines de semana vienen de la universidad y hacen proyectos, cursos de arte público... a modo de monográfico. Y ahora, lo último, ha sido la editorial. Sacar el libro también te permite apoyar proyectos futuros... Siempre, cada año, intentamos dar un pasito más y con catorce años, si lo mantienes, consigues una estructura bastante compleja y grande.

SLR: ¿Y los apoyos financieros? Porque aunque he leído que tenéis bastantes, me imagino que al principio sería mucho menos...

MAM: Sí, claro. Para que te hagas una idea te diré que empezamos con trescientos euros, hace unos años llegamos hasta veintisiete mil y ahora tenemos catorce mil... ha dado un bajón fuerte. También, a nivel de financiación, el proyecto también se ha ido desarrollando muy bien. Ha habido una parte institucional muy importante que ha ido decayendo pero se ha compensado con la propia autofinanciación interna con las matrículas... Otra cosa que nosotros hacemos es cumplir con las buenas prácticas: se paga a los profesores que vienen, a los que están documentando las obras, se paga la producción... Consideramos que cincuenta euros un taller con un artista como, por ejemplo, López Cuenca, es lo mínimo. Y como te decía, trabajamos con las buenas prácticas, los que trabajamos, cobramos, no sé si es poco o mucho, pero si sumas la comida, el alojamiento... pues no se queda en tan poco.

SLR: La Junta de Andalucía, la Diputación Provincial, el ayuntamiento, os están apoyando ¿cuáles crees que son

sus motivaciones? Porque ya llevan años apoyándoos...

MAM: Claro, ya son años. Cuando viene el diputado y ve un proyecto que podría resultar extraño, pero el patio de butacas está lleno, con trescientas personas, para ver arte contemporáneo, pues es algo interesante. Es algo que atrae a gente de todo el mundo y muy diferente, desde una mujer mayor del pueblo a un crítico de arte de Murcia.

SLR: Me comentabas la cuestión de los talleres ¿Cómo lo planteáis? Hay talleres y también artistas que crean obras, ¿no?

MAM: Exactamente. Desde hace seis años empezamos a trabajar cada edición con una temática, porque llegó un momento en que era un caos. Además de la temática, también invitamos a artistas, de forma acorde con la temática y la programación, que producen obra y, a veces, se queda en el pueblo, no siempre. Es algo que no nos preocupa especialmente porque tenemos documentación fotográfica. Se trata de alimentar los talleres con intervenciones de artistas y, además, luego ellos hacen presentaciones en el kiosco del pueblo por las noches.

SLR: He leído varias ideas sobre qué sería *Scarpia*, lo he visto relacionado con el arte público, los afectos, y a mí me da la impresión de que es una iniciativa muy vinculada al mundo rural, porque no está en un ámbito urbano, tampoco propiamente natural aunque sí que está presente... Me parece que está especialmente relacionada con el ámbito rural ¿Cómo lo ves tú?

MAM: El hecho de ser un pueblo pequeño y tener el campo muy cerca sí que incluye el espacio natural, está el río... Luego también está la parte urbana y rural, con la que hay una relación muy directa.

Siempre se piensa el proyecto desde la idea del arte relacional, lo que se hace no tiene el

formato del taller, sino que es una iniciativa más en relación con la gente, el lugar... La cuestión de los afectos está presente cuando trabajas con un artista, vas aprendiendo con él... es algo que está muy bien.

SLR: Ha habido una serie de temas de reflexión: el turismo, la sociedad, la flora y la fauna, el cuerpo... y en el 2014 el paisaje ¿Esto es en relación a los talleres o también tiene que ver con las obras...?

MAM: Tanto las intervenciones como los talleres van en consonancia con la temática. Este año vamos a trabajar sobre el absurdo y la ironía, tanto quienes llevan los talleres, como Isidoro Valcárcel Medina, como los artistas que los acompañan con intervenciones (Antonio Blázquez, José Jurado...) están relacionados con alguno de estos dos temas [...]. La ironía como discurso para desarrollar proyectos teóricos y prácticos.

SLR: El catálogo lo habéis organizado por apartados: pueblo, narrativa, naturaleza... Supongo que esta organización ha sido de cara al catálogo, para estructurarlo...

MAM: Claro, porque había mucha diferencia de los primeros años a los segundos en relación a los artistas, las obras, más flojas o más potentes... Entonces lo hicimos no de forma cronológica, sino temática, que es una forma coherente y más amena.

SLR: El uso de espacios no urbanos está presente desde los primeros años. De hecho, he visto una obra de 2002 fuera ya del espacio urbano. Te comenté que estoy estudiando intervenciones artísticas en espacios no urbanizados en el marco de convocatorias, encuentros... En relación a este tipo de obras, ¿crees que hay factores comunes?

MAM: Sí, hay muchos. Para mí hay un componente poético importante en esas

obras al estar alejadas del pueblo y la gente. Son obras que atienden más a ese sentimiento romántico, a la relación de la persona con el espacio, lo natural. Sin embargo, cuando estamos trabajando con temas más urbanos hay un componente político, de implicación social, más directo, pero cuando se habla de la naturaleza hay un componente poético que prima en todo, por ejemplo, la luz, todo el ámbito del paisajismo romántico... Yo lo definiría como una exaltación de lo poético cuando la obra interactúa con lo natural.

SLR: ¿Y los discursos de las obras en estos espacios? ¿Coinciden o hay disparidad?

MAM: Hay disparidad. Pero bueno, la ecología es un tema constante, la conciencia de la destrucción de la naturaleza es algo que, al fin y al cabo, casi siempre está ahí. Pero hay disparidad entre las cosas que se han hecho.

SLR: ¿Y la forma de relacionarse las obras con el espacio? ¿Crees que ha habido algo llamativo en su forma de relacionarse con él o de utilizarlo?

MAM: Hay un componente común que es lo efímero. Lo natural te lleva a saber que eso que está pasando la naturaleza lo va a devorar o a hacer desaparecer, eso sí que lo veo como un punto en común a todas las obras. Se está atento y se documenta porque luego se va a perder o se va a transformar... son otras condiciones.

SLR: Otra pregunta que ya no es específica para este tipo de intervenciones, sino más general, ¿cómo se selecciona a los artistas? ¿Hay algún tipo de mensaje, restricción... para los artistas o ha surgido algún debate sobre la conveniencia de alguna obra?

MAM: Yo, como comisario, planteo lo que me gustaría, pero la última palabra la tienen ellos. A veces veo la obra de un artista que

me gusta mucho, pero luego, cuando viene aquí, al ser un contexto diferente, cambia la obra. A veces te hacen más caso y, a veces, cambian la idea. También es bonito, ya que tu sugieres pero son ellos quienes, en definitiva, deciden.

SLR: También te quería preguntar sobre *Scarpia 365*, que nació en 2013 ¿Se hicieron ese año intervenciones en este contexto?

MAM: *Scarpia 365* es el modelo que te comentaba antes con las universidades. 365 se refiere a que en cualquier época del año se pueden desarrollar proyectos de formación. Te llaman de una universidad y te dicen que quieren venir a hacer un proyecto un fin de semana con dos profesores, por ejemplo, un taller de fotografía y naturaleza. Es un formato que nosotros ya tenemos hecho, que incluye la comida, el alojamiento, el transporte... Es algo así como un pack turístico.

SLR: Entonces es un taller donde se habla de diferentes temas y también se hacen cosas...

MAM: Sí, son talleres monográficos. La mayoría son prácticos, al fin y al cabo. El viernes es más teórico, es la presentación, y el sábado y el domingo nos vamos al campo y es donde se desarrollan los talleres de *performance*, fotografía... depende de lo que sea.

SLR: ¿Cómo ha afectado *Scarpia* al lugar, a los habitantes, al espacio...?

MAM: Hay que ponerse en la piel de los ciudadanos que han crecido con el proyecto, aquellos que tienen ahora 15, 16, incluso 18 años. Han estado en contacto dos semanas en su pueblo con gente que viene y planta cosas allí. Cuando han viajado fuera han valorado esas cosas... pues van a otros lugares y ven cosas similares a lo que ocurre en su pueblo. Ha sido algo muy bueno a nivel de autoestima, al ver que en tu pueblo pasan

cosas que también están ocurriendo en la ciudad... También hay un dato curioso, del que no somos responsables pero sí que tenemos relación con el mismo, y es la gente que está estudiando arte o diseño. Entre veinte o treinta personas, en un pueblo tan pequeño, están vinculadas al mundo del arte. El proyecto ha acompañado al ambiente del pueblo. Es algo común en lugares donde hay iniciativas de rock, de teatro... el que afecte a las personas jóvenes del lugar y que luego se impliquen en estas cosas. Es un fenómeno que pasa en otros sitios y, en este caso, también ha pasado aquí.

SLR: ¿*Scarpia* ha afectado de alguna manera a la vida material del lugar, al turismo por ejemplo? ¿Ha animado al ayuntamiento a construir algo o arreglar el albergue, por ejemplo?

MAM: Sí, sí. De hecho nuestro proyecto ha creado un modelo de gestión que luego se ha aplicado a diferentes asociaciones o clubes, como el de lectura, la asociación de fotógrafos locales... Entonces se crea un modelo de gestión para organizar una exposición... Hasta en las infraestructuras, el albergue, las obras que se han ido donando como patrimonio histórico, incluso en el uso de las redes sociales, en lo que somos bastante pioneros a nivel local. Hay unos parámetros que hemos ido desarrollando y que han ido adoptando otras asociaciones y colectivos del pueblo.

Y a nivel material sí que hay infraestructura. De hecho, ahora mismo, para una exposición de fotografía los marcos se los haremos nosotros a la Asociación de fotógrafos de El Carpio o, por ejemplo, el albergue sirve también para que lo usen otras personas para otros proyectos...

A nivel turístico también, porque muchas personas que han estado en *Scarpia* repiten. Establecen vínculos con el pueblo y su gente, y si el fin de semana pasan por la autovía, paran y entran a comer. Es un efecto colateral pero que genera riqueza. También,

afecta a la imagen del pueblo el uso de las redes sociales, cada uno con imágenes en el Facebook, y así se da a conocer... Es como una campaña de turismo, aunque es difícil de analizar. Imagínate treinta o cuarenta diseñadores, creadores... difundiendo fotos bonitas del pueblo... la verdad es que se sobredimensiona mucho... es un fenómeno curioso.

[...] Cooperamos con muchas instituciones para que colaboren y pongan dinero. También se cobra algo a los alumnos, pero así también pueden cobrar mis propios compañeros. Se trata de hacer que entre todos funcione.

SLR: He leído también que se había desarrollado una vía empresarial de autofinanciación con *Scarpia Emprende*, *Scarpia Garden* y una línea de merchandising, ¿qué es eso?

MAM: Sí, es lo que te decía antes. *Scarpia Emprende* funciona como empresa, con la que hacemos otras cosas con el mismo nombre, como la editorial, los textos educativos... y también buscamos que la gente haga donaciones para el proyecto.

SLR: ¿Y *Scarpia Garden*?

MAM: Son proyectos que nos han gustado vinculados a lo natural y que si entras en la web los puedes comprar. Vendemos obras o intervenciones que nos han gustado y que son factibles de comercializar... Para un cumpleaños puedes regalar la obra de un artista... Es algo muy chulo y hay cosas muy diversas. Es como una tienda. Funcionamos como un museo, vamos, con tienda y todo.

SLR: ¿Y a partir de ahí han creado un hostel o algo similar?

MAM: Hay un hotel que está muy bien y es barato. El quinto año de *Scarpia* se inauguró.

14. Entrevista a Juanvi Sánchez, coordinador de OMA y miembro de A Mano Cultura, 19 de mayo de 2015, en Salamanca. Entrevista oral transcrita.

La entrevista comenzó con los catálogos de los cuatro caminos de esculturas realizados en la Sierra de Francia sobre la mesa. Comenzó a hablar J. Sánchez sobre algunos aspectos de los que también dejó constancia.

JS: Algunas obras del *Camino Asentadero-Bosque de los Espejos* están firmadas por Luque López, que somos Pedro Vez Luque y yo (Juan Vicente Sánchez López). Entre los dos hicimos tres obras.

Los dos primeros caminos están muy asentados en el territorio. En el primero el agua está presente en todo el camino, y el puente que atraviesa es increíble, desproporcionado para el lugar. El nombre del camino estaba claro. Me gusta escuchar al territorio, al lugar, y te dice lo que tiene que ser. El de las raíces está relacionado con la tradición, el pasado... que está absolutamente presente en La Alberca. Al final recibió este nombre. La tradición no está solamente enterrada, sale también hacia arriba. Todo juega con ese concepto. En internet aparece un poema de La Alberca de José Luis Puerto, fue increíble, él ya le había puesto este nombre por nosotros. Es una persona muy interesante: antropólogo, poeta... es un sabio. La introducción que él hace, la interpretación, los símbolos religiosos...

Cada camino fue una aventura. Nos costó bastante conseguir la rehabilitación de la ermita y, desde ella, abrimos el camino. Allí hay lugares mágicos, como la forma de la cabeza de una serpiente en una roca, que se debió de dibujar tiempo atrás, un arqueólogo confirmó que había habido intervención humana. También está el "Lugar de soberanía" desde el que hay una vista de 365°, una visión de infinito ininterrumpida. Es un lugar mágico.

En la página web del Ministerio se puede encontrar un documento sobre la sostenibilidad de los caminos, que figuran entre los siete proyectos más sostenibles entre los de arte-naturaleza. Por aquí han pasado unas 150.000 personas.

SLR: ¿Cómo se controla la gente que pasa?

JS: Hay unos contadores, unas chapas en el camino que anotan cuántas personas pasan con la presión y la información va a un ordenador. Cuando defiendes la cultura y pasan tantas personas... cuando los proyectos no pasan de 100 000€ incluyendo los catálogos, pagando a los artistas... no, mucho menos, en el del agua se pagó la obra y punto.

SLR: Voy a empezar preguntándote por OMA (Arte-Otros Medios). Nació de las cenizas de Sequentia en el año 2000 según he leído, ¿pero qué dirías que es?

JS: En el año 1994 hicimos una exposición en Valladolid gente de la universidad. Gente de Historia del Arte planteó una exposición y nos conocimos un grupo de personas en ese marco y nos sentimos a gusto y surgió la cuestión de volver a vernos. Se me ocurrió invitarles a Herguijuela. Éramos catorce en una casa. Desde el primer momento no era solo para estar juntos, sino para generar una pieza efímera, seguir en contacto, compartir intereses comunes... Y así surge primero Sequentia, luego OMA. Ese mismo grupo es ahora el colectivo OMA, que lleva desde 1994, con un nombre u otro.

SLR: ¿Con qué propósito nace?

JS: Primero para compartir experiencias, vivencias. De forma muy tranquila cada uno lleva lo que le interesa. Fernando Méndez, por ejemplo, lleva cine, cortos... yo llevo publicaciones del último año... Cada uno aporta lo que ha estado haciendo y se muestra a la gente del encuentro y a la del

pueblo. Muchas de las cosas que se hacen son abiertas.

SLR: ¿Cuál es el espacio entonces?

JS: El que era mi taller, una casa que luego rehabilité: hicimos turismo rural y actividades artísticas. Es en ese local, mi taller. Y luego también en el exterior. Al principio hacíamos las piezas, hasta más o menos el 2004, donde queríamos: en el exterior, el pueblo, el cementerio... pero es verdad que eso impedía que la gente las viera. Entonces decidimos probar con el tema de El Collao. Son obras efímeras, de un año para otro el espacio está disponible. Allí es más fácil para que la gente lo vea.

SLR: ¿Entonces no fue algo puntual? ¿El Collao ha continuado desde 2005 cada año?

JS: Sí, sí, hemos seguido desde ahí cada año.

SLR: Según he visto en la web hay obra exterior desde el principio, no sé si era lo predominante...

JS: Llegas y generas tu pieza, puede ser algo mínimo o más trabajado, pero siempre desde la experiencia de Herguijuela. Era simplemente en todo el espacio: dentro, fuera... Isabel Sastre trabajaba con huellas de los árboles pero también de sí misma. Hizo una piel de serpiente pero del cuerpo humano.

Algo muy importante es que intentamos que todo el que vaya haga algo, tranquilamente, con ayuda... Hemos hecho talleres con niños, de cine... pero es lo de menos, lo demás es el resto. Ana García es periodista, por ejemplo, trabajaba con sordo-ciegos. Estuvo tres días para hacer su pieza. Ana Lila, o ella, u otros, no son artistas, pero si tú les das pies, el lenguaje... ¿por qué no? Siempre, en el *ABC*, en artículos, salían imágenes de la obra de Ana García. Todo el mundo es capaz de hacer algo, aunque sea sencillo, simplemente el plantearlo es un ejercicio interesante.

SLR: ¿Cuándo se hacen los encuentros?

JS: En invierno, pero desde hace unos ocho años en verano, hay más horas de luz... A veces se hacía en el puente de diciembre, pero incluso una vez se fue la luz tres días, o nevaba... La climatología manda, así que ahora lo hacemos en verano.

SLR: ¿Cómo se financia?

JS: Si... cada uno se paga lo suyo, estamos contentos. Con los encuentros no hemos tenido nunca ni un duro. El quinto año hicimos una exposición, intervenimos una casa de Herguijuela, la Diputación pagó los carteles, igual fueron unos 20€.

SLR: ¿Hay selección de artistas?

JS: No. Hay un núcleo duro que empezamos en 1994 y luego hay gente que nos escribe por la web. Les decimos que vengan un par de días y, si están cómodos, que se queden o vengan el próximo año o lo que les apetezca. Es un encuentro de amigos que trabaja el arte con la naturaleza.

SLR: ¿Durante cuántos días?

JS: Cinco o seis días. Un par para establecer contacto y tres para trabajar, a veces más, depende.

SLR: En las obras en exteriores, ¿hay elementos comunes?

JS: Sí, en el tema material se trabaja generalmente con los recursos que te da el entorno: elementos vegetales... Por ejemplo, Arrilucea, Miguel Poza... Ummm ¿ves? Es físico, pero empezó “tonteando” con el arte y ¡boom, hace unas piezas...! Por ejemplo la jaula en el *Camino del Agua*. Es algo sobre lo que reflexionar: quién es y quién no es artista. Puede haber una discusión en torno a esto, en lo formal... sí que una diferencia... Creo que hay veces que no se tendría que intervenir en el lugar... Las piezas impositivas que machacan un paisaje, una piedra. La jaula (o la sirena, también preciosa)... son doce agujeros en una piedra,

pero no hay más... es de un respeto absoluto, es como posar la mano, no dar un manotazo. Hay otras obras dentro de arte-naturaleza con otra filosofía.

SLR: ¿Pero sí que afecta visualmente?

JS: Sí, claro, hay un impacto. El 90% de las piezas de OMA han desaparecido, no tienen dudas sobre esto.

SLR: Veo concepciones muy diferentes en OMA y en los Caminos.

JS: Es diferente. Cuando trabajas con dinero público los objetivos son otros, pero puede partir también del respeto absoluto, como cuando llevas la obra entre ocho personas y sin camión. Pero si un día se tiene que ir, se irá de la manera elegante que ha llegado. El diálogo es fructífero, rico.

En los *Caminos* se ve la respuesta de la gente, la gran aceptación que han tenido. No hay un camino así en España de este tipo. Contribuyes al crecimiento de la economía de la zona. Monforte ahora tiene bar: una familia más que come. El arte es comprometido, al menos cuando lo haces con dinero público.

SLR: ¿Hay otras diferencias?

JS: Son cosas diferentes. La relación es que uno participa en ambas y que quien promueve lo primero y coordina lo segundo es la misma persona, pero son proyectos diferentes.

SLR: ¿Y el impacto de OMA en el lugar?

JS: Es el impacto en un pueblo de 180 habitantes aproximadamente. No es lo mismo, pero se notó. Son unas 20 personas, cinco o seis días, y cosas sucediendo en el lugar. El 90% de la gente del pueblo son ya amigos de los artistas, hay relación de respeto, se conocen... es diferente a si viene alguien y te impone algo.

SLR: Por lo que comentas, en OMA son importantes los afectos, las relaciones que se establecen...

JS: En 2013 Alfredo Sánchez vino a Herguijuela. Él es de Herguijuela, pero vive en Barcelona. Hace unas cosas deliciosas... y hay una obra suya en un pueblo de la Sierra, y no lo tienes aquí en Salamanca. Aquí se hacen obras con lenguajes que ya no son de nuestro tiempo, debemos una educación visual a nuestra sociedad, a nuestros hijos. La obra de Sánchez está dialogando con el espacio y se llena de gente celebrándolo... Llevamos veinte años y la gente ve que tiene sentido, lo respeta.

SLR: El impacto económico es muy diferente en OMA y en los caminos, ¿no?

JS: Sí, es diferente. Bueno, en OMA contraté a una cocinera porque vienen veinte personas... también comemos en bares... pero no hay una transformación económica de la zona. Gente del pueblo vende mermeladas, otros miel...

SLR: ¿OMA continúa?

JS: Sí, seguiremos hasta que nos aburramos.

SLR: Después de El Collao realizasteis otro proyecto en 2008: el Camino del Agua, pero los demás caminos no aparecen en la web de OMA...

JS: Claro, porque hay mucha gente de OMA en el *Camino del Agua*. Por esto y un poco porque yo aparezco como comisario. De seis obras, tres son de gente de OMA: Alfredo Sánchez, Miguel Poza y Arrilucea.

Desde el comisariado para los *Caminos* he intentado hacer algo... no entre colegas. Por ejemplo, a Virginia no la conocía personalmente, pero vi su obra y me pareció perfecta. En todos los caminos hay gente que es de OMA y gente que no, el 50% más o menos.

SLR: Los cuatro Caminos han sido iniciativa de la Diputación de Salamanca,

¿qué objetivos y/o motivaciones crees que les han llevado a desarrollar este proyecto?

JS: Se comenzó con el *Camino del Agua*. En cultura, en la Diputación, hay una gente permeable y, por otro lado, hay una persona a la que le interesan los puentes, Evaristo, que recuperaba los puentes de la zona. Ese camino tiene el puente y nos llaman para hacer un camino por uno de los pueblos y que dinamice la zona. Nos llaman a A Mano Cultura, que es una empresa de gestión cultural en la que yo trabajo. Yo les planteo hacer algo relacionado con el arte, porque por aquí es todo bastante casposo... todo tiene que oler a piedra dorada. Hicimos un proyecto y lo aceptaron, no sin recelos. Había cierto miedo por ser una experiencia piloto, la reacción de la gente de los pueblos... Pero ven que llega gente de Madrid, que empiezan a tener entre 5 y 6 veces más de turistas al año... así que están encantados. Además, el tipo de gente que viene normalmente es respetuosa.

De ahí surge la idea de que los cinco pueblos que son monumento histórico-artístico en la zona tengan cada uno un camino. Hay cuatro porque dos se unen en el mismo camino: Mogarraz, La Alberca, Miranda del Castañar, Sequeros y San Martín del Castañar.

SLR: ¿Cómo se financian?

JS: La Diputación lo financia o lo promueve. A Mano Cultura se encarga del comisariado: ver por dónde va el camino, la elección de los artistas, los textos...

SLR: ¿Y el mantenimiento de las obras o caminos?

JS: La Diputación y los ayuntamientos correspondientes tienen el compromiso de mantenerlos.

SLR: ¿Cómo se hace la selección de los artistas y las obras?

JS: En función de la propuesta. Por un lado, se tiene en cuenta a la gente de OMA y Salamanca y, por otro lado, intento asesorarme de otra gente. Por ejemplo, en el camino que vamos a trabajar con las tradiciones, el pasado... pregunté y, por ejemplo, apareció Lucía Loren. Se trata de adecuar el discurso de los artistas al del camino.

SLR: **¿Entonces tú los buscas y se lo propones?**

JS: Sí. Ha habido artistas que han dicho que no y otros, como Casás, que era un sueño para mí que dijera que sí, ha venido.

SLR: **Y aunque ya ha salido mencionado antes, ¿cuál repercusión material de los caminos en la zona?**

JS: En Casas del Conde, Monforte... no había bar y ahora lo hay. También hay casas de turismo rural. Ciento y pico mil personas han ido por allí y se han alojado...

SLR: **¿Cuáles son las implicaciones para el lugar?**

JS: Son zonas en las que la población ha ido disminuyendo de forma salvaje. O inventamos algo para que la gente que queda pueda mantenerse o... Desde la cultura hay que hacer algo.

SLR: **¿Y el impacto del turismo en el entorno? Porque son muchas las personas que van hasta allí, con los caminos como reclamo... aunque si las obras estuviesen más dispersas también podrían verse afectadas zonas más amplias del entorno...**

JS: Sí, es un Parque Natural Reserva de la Biosfera. Sí, es cierto, es más respetuoso que vayan por un camino.

SLR: **Pero son poblaciones declaradas monumento histórico-artístico, ¿estaban igualmente en decadencia?**

JS: Sí, ya se conocían los pueblos por ser monumento histórico-artístico, pero se había producido un decaimiento económico. Había habido otros proyectos fallidos, como el centro de interpretación... la Casa del Parque todavía más o menos funciona.

En San Martín del Castañar, Reserva de la Biosfera, se ha puesto un millón de euros para rehabilitar un espacio expositivo en el castillo, pero no hay dinero para generar dos puestos de trabajo para dos personas que atiendan el espacio... eso ya huele. Con ese dinero hacemos 600 caminos... y no caminos, algo original.

15. Entrevista a Pájaro (Roberto Pajares), coordinador del Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro, 12 de febrero de 2015 en la Ermita de Lomos de Orio (Villoslada de Cameros, La Rioja). Entrevista oral transcrita.

SLR: **¿Qué es lo que te motivó a crear este parque de esculturas? ¿Con qué “objetivos”, expectativas y propósitos lanzas este proyecto?**

RP: Porque pasaba en otras partes y porque me cabrea que iniciativas de este tipo surjan desde los despachos, porque eso hace que sean diferentes, que estén desvinculadas del lugar. Buscaba algo que surgiese del lugar, de la necesidad... que tuviese carnaza.

SLR: **¿Pero con qué “objetivos”, expectativas o propósitos?**

RP: Me pidieron un estudio de mercado. Un amigo me explicó como se hacía y vi claramente que podía tener interés. Pero personalmente me motivó la posibilidad de aprender, de poder invitar a grandes maestros y que trabajasen en esta zona.

SLR: **¿En qué año se gestó la idea y cuándo se inauguró?**

RP: De repente oyes por la radio “Colectivo de Acción Local”. Palabra mágica. Cuando

bajé al pueblo me encontré con el retén y le planteé hacer nosotros un colectivo de acción local, y así fui haciendo con otras personas del pueblo. Nos juntamos cinco personas.

SLR: ¿Con qué objetivo?

RP: En la zona hay personas que desarrollan un trabajo importante, por ejemplo hay un Piolet de Oro Juan Carlos, pero le conocemos cuatro. Con la asociación nos presentamos los del grupo, conocimos nuestro trabajo. Trajimos gente de fuera como Manuel Sáiz... pero especialmente era para conocernos nosotros. Por ejemplo, un fin de semana hicimos una travesía en globo aerostático y lo llenamos todo de globos.

Dentro de este grupo fue moviéndose la idea del *Parque de Esculturas*. Yo estuve en DRAPART (Barcelona) y allí la propuesta chocó y me presentaron a Lesley y Lucho. Desde ahí se tardó tres años hasta que se crease el Parque.

SLR: ¿Cómo y cuándo nace la asociación TALDEO y con qué propósito?

RP: A partir de Coartada (que es la asociación “pirata” de la que te he hablado) hicimos una asociación fuerte (TALDEO) con personajes destacados que sabían qué hacer. Esta asociación nace con el propósito del parque. En ella había un economista, una antropóloga... pero también estaban los miembros de Coartada (un guardia forestal...).

SLR: ¿Cómo conseguisteis el apoyo financiero de CEIP? ¿Cómo fue el proceso?

RP: Oyéndolo por la radio.

Fui a Caja Rioja y el gerente había sido el ermitaño anterior. Le gustó la idea y dijo que un amigo suyo podría participar (Ibarrola). Me negué, pues los artistas los elijo yo, no se trata de hacer un parque para sus artistas.

En la Consejería de Cultura me daban 1500 euros y necesitábamos por lo menos 60.000.

A final, el CEIP nos daba los 100.000 euros necesarios.

SLR: ¿Se recibió algún otro tipo de ayuda económica?

RP: La ayuda íntegra fue del CEIP. Bueno, una parte mínima fue puesta por el Ayuntamiento de Villoslada.

No tuvimos el apoyo de los políticos. A pesar de los intentos de tumbarlo y de los enemigos que teníamos el parque funcionaba.

SLR: ¿Qué crees que motivó al CEIP para financiar un tipo de propuesta de estas características?

RP: Nosotros presentamos un proyecto con ejemplos de otros lugares, como *Grizedale Forest* en Inglaterra. Les gustó mucho, especialmente la simbiosis bosque industrial-bosque histórico y cómo el bosque puede ser un producto turístico. *Grizedale* era el principal referente para nosotros. Había sido iniciativa de un ingeniero que llevó al bosque óperas, ballets... y luego esculturas.

El CEIP comentó con Europa nuestra propuesta y otro parque de Finlandia y otro de Inglaterra quisieron hermanarse con nosotros, aunque al final no acabó de cuajar. Para mí el principal problema era el número de visitas, porque ellos tenían 350.000 al año y TALDEO no quería tal número de visitantes. Sí que se buscan visitas pero no ese volumen. En cualquier caso, creo que el tema del hermanamiento no se gestionó bien y finalmente no prosperó.

Fue mágico. Factura presentada-factura pagada. Ante cualquier interés por parte de los periodistas allí estaban los del CEIP para facilitarles la información. Es una pena ya que hace dos años teníamos ya el 80% de la financiación necesaria por parte de CEIP,

pero el Ayuntamiento de Villoslada no quiso. Fue un proyecto que lo hacíamos todos. Éramos todos parte de ello.

SLR: Antes, fuera de esta entrevista, me comentabas sobre los apoyos y las negativas recibidas al presentar la propuesta por primera vez ¿Me lo recuerdas ahora?

RP: A los tuyos (ecologistas, gente del turismo rural, IU, CCOO...) les parecía una agresión al Parque Natural, cosa que no se lo parecía a la Federación de Empresarios...

SLR: ¿Te refieres a cuando lo presentasteis en el CEIP?

RP: Sí. El CEIP lo forman diferentes asociaciones como la de empresarios, consumidores... también partidos políticos...

El *Parque de Esculturas* tuvo una gran difusión y vinieron muchas personas, entonces los políticos, que no habían participado, no lo quisieron apoyar.

SLR: Pero finalmente sí que lo aprobaron.

RP: Sí, se votó dos veces. La primera vez salió no y la segunda vez se aprobó. Estuvimos hablando con ellos, pues en el *Parque de Esculturas* no iba a haber máquinas... sólo se trabajaría con materiales del terreno... cualquier animal transforma más el espacio que estas intervenciones.

SLR: ¿Y lo que me comentabas antes sobre los visitantes?

RP: Al principio recibíamos entre 35 y 40 mil visitas al año. Aunque al principio esto ni siquiera lo piensas, no lo hacías esperando que pasara nada. Es algo que nacía del corazón. Estar en el ajo ya era cumplir mis deseos.

SLR: ¿Cómo crees que ha afectado este evento a este Espacio Natural (así declarado en 1995) y los habitantes del

lugar? (en relación a la vida material: proyectos turísticos relacionados o ampliados, urbanización del lugar...)

RP: De entrada, viniendo gente de otras razas a trabajar. Los niños de este pueblo han visto exposiciones muy importantes. Los escultores trabajaban dos días en la escuela con los niños. Además la escuela hacía visitas al *Parque* para ver cómo se trabajaba en él. También se hicieron exposiciones en la ermita, además de las esculturas en el parque.

SLR: ¿Y en relación a la vida material?

RP: En el camping también lo habrán notado y además tienen algo de qué hablar más allá de una cascada...

SLR: ¿Pero se construyó algo?

RP: No, aquí ya estaba todo montado.

SLR: ¿En qué consiste, desde tu punto de vista, un parque de esculturas?

RP: Llevábamos el ideario de *Grizedale*. Se trataba más de un parque de arte en el que también queríamos música, teatro...

Empezamos la propuesta con la idea de que trabajasen cuatro mujeres artistas. La cuestión de que fueran mujeres fue porque aquí las mujeres no van al monte y esto me hacía gracia... imaginar mujeres con radiales y otras herramientas trabajando aquí. Desde el CEIP propusieron ocho artistas y la verdad es que fue mejor así, tiene otro empaque.

SLR: ¿Y el concepto de parque?

RP: Por las referencias.

SLR: Según he leído hay, o ha habido, visitas guiadas en el Parque, ¿es esto cierto?

RP: Además de lo que ya te he comentado también se hacían visitas desde el Centro de Interpretación del Parque Natural por parte de los guías del centro, pero si había alguien

interesado, grupos... yo también les explicaba y acompañaba por el parque.

SLR: ¿Cómo se sumó el Parque Natural?

RP: Pues porque los permisos vienen de Medio Ambiente. Es lo natural que juguemos todos juntos, aunque no ha pasado quizás con la fuerza que tendría que haber pasado.

También hemos hecho otras cosas, como el *Encuentro de Espantapájaros*, en el que cuarenta artistas, entre ellos niños, los hicieron y luego los expusieron. También existió la convocatoria *El busto es mío*, en la que, por ejemplo, Lucía [Lucía Loren] hizo un busto de sal con unos pechos enormes y los animales comían de él. Otra convocatoria fue de veletas.

SLR: ¿Cómo funcionaban estas convocatorias?

RP: Se lanza una propuesta y vienen tus círculos de amigos y trabajan. Con la de *Espantapájaros* el Centro de Interpretación finalmente sí que participó.

SLR: ¿Y cada cuánto se hacen?

RP: Más o menos cada dos o tres años.

SLR: ¿La idea inicial era que se produjeran varias convocatorias dentro del Parque de Esculturas en diferentes años? En caso afirmativo, ¿por qué no tuvo continuidad?

RP: La idea era que después de las ocho primeras esculturas cada año se hicieran cuatro más, pero no se pudo continuar por falta de apoyo institucional.

SLR: ¿Cuál fue el proceso de selección de los participantes?

RP: Pensando en personas. Por ejemplo le pedí a una amiga que iba a Cuba que buscara a una artista joven que trabajara en la línea de Ana Mendieta y trajera a Gertrudis.

Son ideas que tienes y cosas que suceden. Como el cazador, estás atento a ver qué pasa.

SLR: ¿Hay algún tipo de mensaje que se traslada a los artistas de cara a la creación de su obra? Por ejemplo, la línea de la convocatoria, algún tipo de restricciones...

RP: No hay proyecto. Sí que hay currículum, necesito saber si hay recursos para hacer el trabajo.

Sí que se les pide no hacer nada durante 15 días, mientras buscan el lugar. Es "mentira" porque tienes ya la idea y buscas el sitio, pero en algún caso sí que ha ocurrido al revés. En alguna ocasión ya vienen con la pieza, pero no llegó a realizarse ninguna pieza así. Al final todo se hizo aquí.

SLR: ¿Y los materiales?

RP: Sí que se pedía que los materiales fueran del lugar excepto los soportes...

SLR: ¿El lugar es elegido libremente por el artista? ¿Existe en este sentido algún tipo de restricción?

RP: El camino antiguo para llegar a la ermita lo restauramos. No tenía ninguna intención, pero cuando se planteó el *Parque* se pensó que las obras podrían estar a 100 metros a la izquierda y a la derecha del camino aproximadamente y así había un circuito. Dentro del recorrido el lugar para la obra era libre.

SLR: Ya con los artistas seleccionados, éstos conocen el lugar y comienza el proceso de creación de la obra ¿Siempre han sido sus propuestas aceptadas desde el primer momento o ha habido debates sobre la conveniencia de las mismas? Si fuera así ¿sobre qué puntos se ha centrado el debate?

RP: Así como para las exposiciones en la ermita sí que se pide que se sea muy respetuoso con el lugar para no ofender a nadie, es diferente en el bosque. En el

Parque se es libre. Lo que no se permitía era que se trabajase una obra prediseñada.

SLR: ¿Crees que hay factores comunes en torno a las propuestas artísticas más allá de los obvios? Discursos predominantes de las obras, los usos y las relaciones más frecuentes con los espacios por parte de las obras, los significados creados en torno al lugar...

RP: De alguna manera creo que sí. Sí que hay algo que une... no sabría decirte qué es (aparte de los materiales, el lugar...) Quizás sean los 15 días sin hacer nada... no sé. Aunque no tienen nada que ver entre ellas.

SLR: ¿Y sobre los discursos?

RP: Sí pero no. Por ejemplo la espiritualidad sí que está en muchas.

SLR: ¿Y factores comunes en los usos y relaciones con el lugar?

RP: Carmelo rehabilitó las huertas dándoles otros usos, cultivando otras cosas. También Tomás de otra manera. El quería que participasen los niños pero yo no quise. Al final lo niños vinieron cuando la pieza ya estaba terminada e hicieron dibujos con piedras y fue estupendo. La idea que había tenido Tomás era muy buena.

SLR: ¿Y algo en común sobre la significación del lugar?

RP: Se creó un aire de sitio mágico.

SLR: Por lo que me han contado, habéis hecho muchas cosas más allá del Parque de Esculturas...

RP: Sí, nos quitan la pasta, pero no la voluntad. Te jode porque podríamos tener más visitas y que repercutiese sobre la economía del pueblo con tiendas de camisetas, venta de cafés...

SLR: ¿Cómo crees que afecta el turismo? Porque por un lado me comentabas el problema de un exceso de visitas pero por

otro señalas la importancia de que vengan turistas.

RP: Viendo un documental sobre Barcelona me di cuenta de que se había convertido en un Parque temático, todo está planteado para el turista, no para la gente que vive en el lugar, desaparecen las tiendas y ya todo son cadenas... Este es el límite. Claro que es importante que entre dinero, pero hay un límite. Es importante que no sean otros los que gestionan el lugar. Sí que hay que fomentar el lugar pero sin que se desborde. Sería un desastre un *Starbucks* aquí.

SLR: Retomando otro tema, ¿las exposiciones se realizaron al inaugurar el Parque o en otro momento?

RP: Los artistas expusieron primero en la ermita y luego en la Escuela de Arte de Logroño. Creo que fueron a lo largo del año 2000, antes de que se inaugurase el *Parque*. Allí se mostraba lo que nunca se muestra: dibujos preparatorios, fotos...

SLR: Cambiando un poco de lugar. También has participado como artista en Arte en la Tierra ¿Qué me comentarías de tu obra allí?

RP: En Santa Lucía y se trabaja una semana allí y las piezas se quedan un mes. Luego se retiran porque están en los campos o desaparecen porque son efímeras.

Yo hice tres serpientes y una "Y" en el suelo como la rama del zahorí... es algo así como "cuidado con lo que buscas". Quedaba como un espacio de ritual, de culto, sobre una montaña.

S.L.R.: ¿Por qué las serpientes?

RP: Me encontré una víbora muerta cuando llegué al sitio que iba a intervenir.

SLR: ¿Y el lugar?

RP: Primero elegí el sitio. Luego encontré la víbora y me la guardé. Y de ahí surgió la idea

de la obra. También está la historia de los zahoríes, lo del palo para encontrar agua.

SLR: ¿Entonces el lugar lo planteaste como un espacio de culto?

RP: Encuentras el lugar pero tienes que contar algo. Que el palo sea capaz de encontrar agua y que sepas a que profundidad... me parece mágico. Y que seamos capaces de ello, porque todos somos zahoríes, somos capaces de ello.

A continuación se deja constancia de una conversación previa con Pájaro en la que habló de la experiencia de *Música en el Paisaje* y de la que se tomó nota:

RP: Esta propuesta se llevó a cabo durante unos tres años en varias ocasiones en los pueblos de la zona (Villoslada de Cameros, Torrecilla...). La acción artística tenía lugar en diferentes espacios, tales como una cantera abandonada, una iglesia abandonada... Claudio Recabarren, a veces acompañado por sus músicos, era el pianista, las esculturas que se exhibían eran de Pájaro y, al mismo tiempo, se hacían proyecciones sobre el lugar. Las diversas intervenciones estuvieron financiadas por el Gobierno de La Rioja, según recuerda Pájaro. Roberto Pajares destaca la intervención en la que Recabarren tocaba el piano sobre una balsa que colocaron en el pantano junto con percusión y voces, a lo que se sumaban esculturas de Pájaro y la proyección.

El proyecto se realizó a través de Dinamización Turística. Para organizarlo se habló antes con los alcaldes y, con ellos, fueron a hablar con la Dirección general de la Consejería de Turismo. Allí, lo más importante para buscar la aprobación fue presentar los currículums del pianista y del escultor, así como la propuesta de contenidos. Aquí destaca la cuestión de fomentar y fidelizar el turismo, pues, según Pájaro, hay paisajes en todos los lugares,

pero lo que especialmente llama la atención del turista es la obra del hombre (Pájaro me había comentado como él y Fermín, antes del *Parque de Esculturas*, habían restaurado un chozo de pastores y resultó que muchos fueron a visitarlo, de hecho, a Pájaro le gustaría poder restaurar todo un grupo de chozos que hay en el lugar). El alcalde por su parte, con un proyecto de estas características, entiende que por fin va a poder arreglar las calles, los edificios... aunque esto no es siempre así, y no lo fue en este caso. Con respecto a la financiación señalar que dentro del Plan de Dinamización los fondos vienen divididos entre el ayuntamiento, la comunidad y el gobierno de España.

Claudio Recabarren y Pájaro han trabajado también juntos en la Universidad de Jaén, donde se hizo una intervención en sintonía con el observatorio astronómico que había allí.

16. Entrevista a Nuria Bazo, miembro del CEIP (Centro Europeo de Información y Promoción del Medio Rural), 14 de febrero de 2015 en Logroño. Entrevista oral transcrita.

SLR: El *Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro* fue financiado por el CEIP ¿Qué es el CEIP?

NB: El CEIP es un Grupo de Acción Local, es una fórmula que Bruselas ideó hace más de 20 años para intervenir en el entorno rural a través de la valorización de los recursos del territorio. La idea consistía en destinar fondos al medio rural. Bruselas daba un dinero directamente al territorio para que decidiese en qué intervenir. Estos son los Grupos de Acción Local, formados por asociaciones del lugar.

Son tres fondos desde los que llega el dinero: Bruselas, Madrid y los gobiernos regionales, y es la asociación la que decide dónde va

invirtiendo. Es una asociación sin ánimo de lucro. Generalmente resulta problemático para la administración porque es un dinero público que puede ir destinado a diferentes proyectos privados.

SLR: ¿Entonces así se financió y surgió el Parque?

NB: El *Parque* fue un Leader. Un Leader era un programa de desarrollo rural, es decir, una fórmula por la que el territorio decide cuáles son sus recursos y cómo los va a poner en marcha.

¿Cómo surge el *Parque*? Los grupos de acción local tienen un presupuesto. Están formados por gente muy diversa, lo que lo hace difícil, se produce una constante medición de fuerzas. Es complicado... Aquí todavía siguen, pero en Valencia se los cargaron.

SLR: ¿Cómo os llegó la propuesta de Pájaro?

NB: Bueno, conocíamos al Pájaro. Era un contacto personal el que teníamos y cuando Pájaro vio que la idea estaba bien vista trabajó en un proyecto que presentó.

Él conoció unas intervenciones de *land art* en Inglaterra a través de una revista o algo así. Nos pusimos en contacto con los británicos e incluso llegaron a venir aquí.

El Pájaro vio que en el Leader podía tener acogida y fue él quien se puso en marcha. Él entró en contacto con artistas y trajo gente que estuviera dos meses en el pueblo y trabajase con materiales del lugar. Es un proyecto de arte para El Pájaro, para nosotros era una especie de experimento de cómo podría resultar la suma de bosque y arte como recurso turístico, esa era la perspectiva desde el desarrollo rural. Sierra de Cebollera es un Parque Natural pero su posicionamiento con respecto a otros parques es regular, ya que no es muy grande... Queríamos ver si la creación en el bosque tenía interés desde el turismo rural y

para la infraestructura turística. Eran años en los que éste empezaba a decaer, había lugares para dormir y comer pero faltaban cosas que hacer... así que buscábamos fórmulas de complemento de la acción turística. Cuando se hizo el *Parque de Esculturas* el director del Centro de Visitantes de Villoslada decía que el motivo de visita del *Parque*, al menos los primeros años, era muy superior para visitar las esculturas que para ver el Parque de Cebollera.

SLR: ¿Y la infraestructura ya estaba?

NB: Sí, ya estaba, pero se consolidó.

Primero, hay que decir que había un rechazo por parte de la población local. Introducir a un artista en un lugar rural, cerrado... por un lado la relación con los artistas era muy buena, lo que no compartían era que metieras unos 12 millones de pesetas en las esculturas cuando las calles no estaban bien, por ejemplo. Pero al pueblo le vino de maravilla.

Los propios gestores del Parque incluso reconocieron desde Parque de Cebollera el número elevadísimo de visitas de las esculturas. Pero ambos parques se complementaban. Ahora, desde el Parque de Cebollera han seguido diversificando las actividades realizando talleres...

SLR: Aunque ya me has estado hablando un poco sobre esto: ¿Cómo y por qué se aprobó?

NB: Para acción local era un experimento de si la intervención era un recurso viable.

SLR: Pájaro me comentó algunas cosas sobre los apoyos recibidos y los no recibidos al principio, los motivos, los intereses...

NB: El proceso interno fue el propio. Es un comité de trece personas, pero fue todo dentro de lo normal. Quizás a Pájaro le sorprendió porque no está tan acostumbrado

a cómo suelen funcionar estas cosas, pero para nosotros es normal que cuando llega un proyecto se pida más información, documentación...

Alrededor de esto se activaron otras cosas. Por ejemplo *Música en el Paisaje*. Nos dimos cuenta de que el paisaje es un valor del territorio... Allí se podían hacer intervenciones no solo escultóricas, también musicales... En el verano de 2001 [2003]¹ se realizó el proyecto *Música en el Paisaje* con Claudio Recabarren, que estaba viviendo allí. Se ligaron las esculturas con las intervenciones. Por ejemplo, al atardecer hasta el anochecer se hizo un concierto junto a la ermita por Claudio. También en una cantera en Ortigosa tocó el piano y se colocaron esculturas de Pájaro y en las paredes de la cantera se hicieron proyecciones del *Parque de Esculturas*. Era un lugar enorme degradado que se llenó de velas y el piano con música que sonaba muy bien en el hoyo. Lo que se hizo fue una *tourne* de música y escultura por la zona. También en el embalse de Ortigosa, en El Rasillo. Esto fue espectacular. Claudio puso una plataforma en el embalse con el piano. Por la noche tocaba y la gente se tumbaba en la orilla.

SLR: ¿Esto fue en 2001?

NB: Creo que fue en 2002 [2003] y el *Parque* en 2001.

SLR: ¿También *Música en el Paisaje* se realizó con el CEIP?

NB: No. En esos años los Planes de Dinamización Turística en Cameros eran nacionales, de la Secretaría de Turismo. La pasta llegaba de Madrid, el ayuntamiento y el gobierno regional. Ellos lo financiaron. Por tanto era otra sinergia.

Lo hicieron dos años, creo: 2002 y 2003 [2003-2005]. Creo que fue en 2000 cuando

los artistas trabajaron en el territorio y en abril de 2001 se inauguró el *Parque*. Tuvo un gran tirón hasta 2002 y 2003, dos años en los que se incorpora *Música en el Paisaje*.

Fueron curiosos también los detalles del *Parque*, porque pensábamos que había que señalizarlo pero Pájaro decía que no, que era un juego que descubrir. Al final se ideó una fórmula de señalización pero dentro del juego, sin elementos ajenos al bosque.

SLR: ¿Por qué no ha habido continuidad? Pájaro me comentaba que la idea inicial era que tras el primer año se hiciesen cuatro esculturas por año.

NB: No hay dinero. Pájaro volvió a presentar el proyecto pero no se aprobó. Los grupos de acción local meten dinero en un proyecto para hacer de máquina de tren, pero no puede ser siempre lo mismo, otros tienen que subirse al tren. Si no, no creas nada en el territorio más que subvencionar siempre lo mismo, y esa no es la idea de los grupos de acción local.

...Fíjate que en 2008 en prensa regional se seguía mencionando.

¿Conoces Casa Singular? Ha tirado de él Diego, un chico de Villoslada. La idea es la misma y es lo más reciente. Todo el verano estuvo viniendo gente al pueblo y hubo becados que estuvieron haciendo intervenciones y exposiciones. Estaba financiado por el Ministerio de Madrid, no recuerdo cual.

SLR: ¿Habéis apoyado desde el CEIP otras propuestas similares?

NB: Ya no. La crisis lo ha machacado. El dinero ha ido a la primera necesidad: empleo, empresas... No hay dinero para estos ensayos... aunque igual tendría que ser al revés, ensayar e intentarlo por otros caminos...

¹ Las fechas de *Música en el Paisaje* que Nuria Bazo comenta son aproximadas. Entre corchetes

se indican los años exactos según se recogió en la prensa de la época.

17. Entrevista a Fernando Bono, director de la Ruta del arte y miembro de la empresa promotora Pájaro en mano, 15 de diciembre de 2016. Entrevista oral (telefónica) transcrita.

SLR: ¿Cómo surgió la idea de la *Ruta del arte*?

FB: Llevo muchos años dedicado a la gestión cultural. Estuve muchos años trabajando en el ámbito cultural y luego me fui al de la empresa. La *Ruta del arte* es un proyecto que primero se intentó llevar a cabo desde la empresa que habíamos montado y luego como autónomo desde un colectivo que montamos y desde el que trabajábamos de forma diferente. Estuvimos buscando diferentes lugares para hacerla, hablamos con diferentes ayuntamientos... pero no terminaba de cuajar. Necesitábamos el apoyo institucional, alguien que lo promoviese, y surgió con el alcalde de Almonaster la Real, al que le encantó la idea. Es una persona interesada en la cultura.

Por otro lado soy escultor y desde hace tiempo me atraía la idea de crear un espacio en el que encontrarse con esculturas. Esa era la idea original, pero sin que las obras fueran permanentes, que era una idea tanto nuestra, el que las obras no deberían de ser permanentes en los espacios públicos, como una exigencia, ya que por ser Parque Natural no estaba permitido. Además, buscábamos que la obra fuera del artista: que tras la cesión durante un tiempo se le devolviese, porque no se le podía pagar y, además, que la obra permaneciera durante dos o tres años ya permitía tener un recorrido con interés. La idea era mantener unas doce intervenciones al mismo tiempo, pero el quinto año ya no llegó a realizarse.

SLR: ¿El colectivo del que hablas es Pájaro en mano?

FB: Exactamente. No es una empresa, sino un colectivo de dos personas que venimos de la empresa anterior. En cierto sentido es otro

tipo de “empresa”, pero todo se gestionaba a través de mi como autónomo, no como empresa.

Funcionamos con gente que se suma a los proyectos...

SLR: Las ideas, las propuestas, ¿son vuestras pero también hacéis posible que se lleven a cabo ideas que os proponen otras personas?

FB: Sí, ha habido veces que han venido con ideas para realizar, pero generalmente la idea es nuestra y vemos y buscamos como ponerla en marcha. Los proyectos pueden necesitar un director artístico, otro técnico, un coordinador general... y cada uno se encarga de una parte del trabajo.

SLR: ¿Cuál fue el papel del ayuntamiento en la *Ruta del arte*?

FB: Yo buscaba el apoyo de una institución, de un ayuntamiento por ser espacio municipal. El Ayuntamiento de Almonaster tiene una economía mínima pero apostaron bien por el proyecto. A partir de ahí nos servía para buscar financiación.

Primero se hace el diseño y luego se busca la financiación. El tener al lado a un ayuntamiento nos permitía presentar los documentos con su firma y la nuestra... incluso el alcalde podía venir a alguna reunión... El primer año tuvimos dinero de Turismo, por ejemplo, pero la financiación fue cambiando.

SLR: Turismo, Medioambiente, el Grupo de Desarrollo Local de la zona, etc., ¿cómo conseguís que se sumen económicamente a la *Ruta del arte*?

FB: Buscamos que el organismo tenga alguna relación con el proyecto. Por ejemplo, al ser en un parque natural hablamos con Medio Ambiente, por otro lado, al hacerlo en una ruta de senderismo nos acercamos a Turismo. Casi no les pido, sino que les exijo que den, que aporten...

Creo que la cultura necesita apoyo público y lo planteo desde ese punto.

Tanto para este caso como en otro para la ciudad de Huelva... pues llevo mucho tiempo aquí y conozco a muchas personas aquí, en las instituciones... Soy honesto con ellos y busco siempre los cauces más reglamentarios para conseguir su participación, pero no se trata del dinero que pone el político con otros fines, sino que busco siempre el dinero que se pone realmente para cultura, para formación.

SLR: Y para ellos, ¿cuál sería su interés, su motivación?

FB: Por ejemplo, el Grupo de Desarrollo Rural recibe financiación europea, y yo sabía que se utilizaba siempre en los mismos sectores. Ahí, con el alcalde, desde el ayuntamiento, solicitamos la ayuda. La *Ruta de Arte* tenía importancia para el desarrollo de la Sierra, para generar cultura, turismo... y recibimos buena financiación.

SLR: Tengo la impresión de que el eje del proyecto o los aspectos sobre los que se apoya principalmente son el artístico y el educativo.

FB: Sí. En principio era artístico, cultural y turístico. Pensábamos en el turista que viene a la Sierra a andar; viene mucha gente a andar por esta zona, tiene una de las mejores redes de senderismo.

Lo de la formación viene posteriormente. Partimos de la idea de que el proyecto tiene que estar vinculado con el territorio, – hablamos de paisaje, pero incluyendo el paisaje humano, histórico... es decir, entendiendo el paisaje como territorio –, y nos dimos cuenta de que para relacionarnos con la gente necesitábamos vincularlo con la educación, y esto salía de la financiación de la *Ruta*. Almonaster es una localidad de mil habitantes o menos, pero metimos a artistas, del proyecto y también de fuera, en el cole, y otro año se hicieron talleres también en el

instituto, y también se hizo un vídeo-documental con alumnos del instituto.

SLR: Como comentabas, recibís ayuda económica desde distintos ámbitos, incluso de los fondos Leader, y también, en el vídeo que mencionas, realizado por alumnos de instituto, el alcalde menciona la presencia de la *Ruta del arte* en FITUR, ¿cómo fue?

FB: A través del Patronato de Turismo, que participa en FITUR, y ese año nos propusieron estar nosotros también allí. Fue principalmente una presentación a la prensa.

SLR: ¿De qué manera afectó la *Ruta del arte* al lugar, tanto en lo material (o físico) como en lo inmaterial?

FB: En lo material solo queda lo que el ayuntamiento no ha sido capaz de quitar (señalizaciones...) porque buscábamos eso, que no quedara nada. Queda solo una obra de piedra seca de Richard [R. S. Day] y una del último año que es de Susana Veslasco, aunque está deteriorada y no ha cumplido el fin de pequeño museo que se pensó.

En la memoria de la gente, los primeros años sentíamos que la gente no se enteraba de lo que hacíamos allí, y eso se ve muy bien en el vídeo-documental. Después, con las otras actividades en el pueblo, se empezaron a enterar mejor. También había artistas que se vinculaban con la gente del pueblo, unos más que otros. Algunos la relación con su territorio la hacían por medio de su trabajo y no con las personas. Por ejemplo, Susana Veslasco estuvo prácticamente viviendo allí, se implicó mucho con el lugar e hizo un trabajo como el que yo hubiera esperado de otros artistas, un trabajo que no es solo puntual, sino que tenía continuidad [...]. Ella llegó con una idea que me costaba entender, era una colaboración que hacíamos con *Campo Adentro* y su participación me llegó a través de la colaboración que hacemos con ellos. Me llegaron tres propuestas para elegir y le pregunté a Fernando porque tenía poca

información, un párrafo sobre cada proyecto, y él me aconsejó a Susana. Ella me envió su idea pero durante el tiempo que estuvo aquí la fue transformando. En Almonaster descubre que el lugar en el que ella interviene es comunal, algo que ni la gente sabía. Desde ese momento empezó a trabajar en torno a los espacios comunes.

SLR: Solo para confirmarlo, aunque creo que no fue el caso, ¿se creó algún albergue u otro tipo de infraestructura similar en relación con la *Ruta del arte*?

FB: No, no, no. Físicamente solo las obras y unas cartelas que eran un palo pinchado con una placa y unas flechas indicando el camino, y también una especie de mapa con indicaciones de la ruta, información, y con un punto indicando el lugar de cada obra.

SLR: ¿Por qué se terminó el apoyo económico?

FB: Porque llegó la crisis y la mayoría de las instituciones se quedan sin dinero. Ya desde Turismo nos habían dejado de apoyar, fueron los primeros y luego se retiraron, el último año ya no participaron. No sé los motivos. Las instituciones que nos apoyaban fueron variando, hasta que el último año lo intentamos con una empresa privada, una mina del lugar, pero creo que no les interesó, no lo entendieron.

A veces es complicado, especialmente cuando hay poco dinero tienden más a lo que para el político es dinero seguro, atraer a mucha gente... Algunos lo entienden, pero es una minoría.

El motivo fue la crisis. Yo buscaba subvenciones, que desaparecieron, o dinero para proyectos específicos, esos que no son propiamente del programa de Cultura, sino que son externos.

SLR: Cambio de tema, ¿cómo se seleccionaba a los artistas?

FB: No quise hacer una convocatoria abierta por evitar complicaciones, porque he llevado muchas y sé que hay que hacer unas bases muy cerradas... Quería algo más abierto. Yo seleccionaba y también otros artistas me llamaban para participar. Hicimos unas sencillas bases explicando cómo trabajábamos y participaba gente que seleccionábamos y gente a la que le interesaba. El primer año seleccioné yo a los cuatro artistas. Ya el segundo año llegaban también otras personas que querían participar y busqué un comité de selección. Nos reuníamos unas tres o cuatro personas, mi papel era el de informar sobre las propuestas, y en esas reuniones se seleccionaban las cuatro obras.

He estado en la Diputación de Huelva llevando el premio Daniel Vázquez Díaz, que luego se reconvirtió en beca dirigida a la producción. Fue en 1993, una fecha muy temprana y con un jurado de calidad. Eso me abrió a muchos contactos, gente con criterio para seleccionar obras: directores de museos, artistas, comisarios... Para la *Ruta del arte* nos reuníamos, haciéndome un favor, en Sevilla.

SLR: ¿Y con qué criterios se seleccionaban las obras?

FB: Era imprescindible que la obra fuera desmontable, que fuera efímera no importaba, que hubiera alguna vinculación con el territorio... y creo que no había nada más... No queríamos que hubiera un currículum detrás de los artistas que los abalara, nos importaban los proyectos y no las personas, ya fueran conocidas o no. Yo buscaba a gente y también había gente que llegaba interesada.

SLR: ¿Los artistas tenían libertad en el uso de los materiales, la ubicación de las obras...?

FB: Sí, la ubicación la buscaban ellos, pero había que seguir el recorrido, no irse muy lejos del sendero y no meterse en una finca

privada. El camino es un sendero real con márgenes públicos y también hay una finca grande del ayuntamiento junto al sendero, y en todos estos espacios podían intervenir.

También se les pedía que el material no fuera contaminante, tóxico... que fuera algo que se pudiera quitar del lugar. Una pieza cerámica sufrió un ataque vandálico y se recogieron todos los cachitos... Eso lo exigía el Parque para darnos la autorización, que es muy exigente.

SLR: Comentabas antes que permanecías unos dos o tres años...

FB: Sí, han estado hasta tres años. A los tres años se les devolvían a los artistas; otras eran más efímeras y no han vivido tanto; otras han durado más de lo previsto y quedan restos orgánicos en el lugar, por ejemplo la obra de Pepa Rubio, hecha con esparto tejido y de la que todavía quedan restos.

SLR: ¿Las obras se pensaban antes o ya en el lugar? Por ejemplo, comentabas que Susana Velasco fue transformándola mientras estaba en Almonaster...

FB: Lo de Susana fue un caso muy especial, pero normalmente al artista le pedía un proyecto y para ello se supone que se documentaba muy bien sobre el sitio. Otros no lo hacían, simplemente la relacionaban con el medio natural, como el proyecto de Pepa... aunque sí que se documentó sobre todas las aves en peligro de extinción del lugar, pero eso lo hizo estando ya allí, y su idea podría haber sido para cualquier otro sitio.

SLR: ¿Por qué llamarla “ruta”?

FB: Con el tiempo me arrepentí de llamarlo “ruta”... se le puso para vender el proyecto y se le quedó, y luego era difícil cambiárselo. No me gusta porque una ruta va de un sitio a otro y esto es solo un sendero de 3 kilómetros. La verdad es que le hubiera cambiado el nombre.

SLR: Pero sí que está presente la idea del camino, del recorrido...

FB: Sí, la idea es la de un recorrido donde encontrarse con intervenciones artísticas... pero turísticamente se habla de ruta para recorridos más largos y aquí es algo más local.

SLR: ¿Y por qué el interés en que esté presente el caminar?

FB: Porque en la Sierra de Huelva mucha gente va a andar, a comer cerdo ibérico y después a andar [risas]. Hay muchas rutas largas. En Almonaster parte del camino es un camino real y, además, antigua calzada de las minas romanas. La Sierra tiene ese atractivo que cuidar. Y entonces piensas, ¿cómo hago para crear un proyecto en la Sierra? Con la empresa anterior sí que se hicieron cosas en la Sierra pero de animación, teatro... pero dentro del arte no. Yo quería hacer aquí un proyecto de arte en la Sierra, hacer los proyectos en el lugar en el que vivo. Primero hablé con otros ayuntamientos, porque creía que sería más fácil con ellos, y al final resulta que se hizo en mi propio municipio.

SLR: ¿Has tenido presente o crees te han servido como modelo o inspiración otros proyectos de intervención en el campo?

FB: He mirado muchos proyectos de intervención tanto en el medio rural como en el medio natural, en pueblos y demás, y me informé mucho y vi de todo, incluso Montenmedio, y sé que eso no lo quiero, también Genalguacil, que se hace en el pueblo y con obras permanentes, y eso tampoco es lo que quiero, no quiero obras permanentes. Siempre he sentido esa contradicción: hacer obras para el espacio público pero que no sean permanentes, creo que no tienen por qué aguantarlas siempre todas las personas. En una exposición vas a verla y luego te vas, pero en el espacio público es diferente... ¡Ah! También es importante que buscaba que no fuera *land*

art, no se trataba de hacer obras puras en la naturaleza, con materiales naturales... no me importaba lo contemporáneo o lo artificial, el choque no me importaba... podía ser *land art*, pero no era el fin.

SLR: He leído que cuando se terminó la *Ruta del arte* pensasteis en seguir realizando algunas actividades, ¿existió finalmente continuidad de algún tipo?

FB: No, no ha habido. Hicimos alguna actividad de arte contemporáneo en el pueblo, pero no vinculada con la *Ruta del arte* en sí.

Tras el segundo año de la *Ruta* nos planteamos hacer actividades en el pueblo que unieran al artista, el pueblo y el territorio y así surgió el *Encuentro Paisaje Variable*. Fue diseñado por Eva Toro, ella lo propuso y le dio forma. Se convirtió en una actividad de la *Ruta del arte*. Ya se hacía el Encuentro de artistas, pero ahora se hacían también ponencias... Y la idea que teníamos cuando se vino abajo la *Ruta del arte* era mantener el Encuentro, los Talleres... pero solo teníamos el presupuesto del ayuntamiento, que eran tres mil euros, y con eso solo podíamos mantenerla y poco más... Yo hacía visitas guiadas durante todo el año... lo hacía encantado y nos daba una economía... Pero estábamos ya sin dinero, con la idea de sostener el Encuentro, pero el ayuntamiento no lo vio claro, no vio claro que la *Ruta* dejara de tener el sentido de la *Ruta*, de los artistas creando... Y entonces nosotros desviamos la atención y cambiamos las actividades en el pueblo.

SLR: Has comentado que hacías visitas guiadas...

FB: Intenté hacerlo formalmente pero nunca llegó a cuajar del todo. Por supuesto, se hacía una visita guiada el día de la presentación de la *Ruta*, pero cualquiera que me llamase por interés o lo que fuera, en cualquier momento, pues yo le acompañaba, le explicaba... Y a veces venían grupos y cobraba algo. Por

ejemplo un grupo desde Sevilla que venía a hacer senderismo me lo pidió, y yo lo hacía encantado y además cobraba. Otras veces, por ejemplo, Turismo nos llamó alguna vez, en una ocasión por un encuentro del mundo de la hostelería, y una de sus actividades era hacer una visita a la *Ruta del arte*. Esa no la hice yo y fue un artista a hacerla, yo no podía, y él fue un colaborador del proyecto.

SLR: Estoy pensando sobre la tensión o relación o convivencia que existe entre el interés artístico y el turístico en muchas de estas iniciativas. Hay casos, como el NMAC, en los que el turismo, las visitas, es un aspecto muy relevante; en el caso de los *Caminos de Arte en la Naturaleza en Salamanca*, no sé si los conoces, la Diputación provincial encargó cuatro caminos vinculados a cuatro poblaciones ya vinculadas al turismo... y me viene a la mente también lo que me contaba Rafa, dedicado a un proyecto en Ávila [*Ecoarte*] en los noventa, sobre cómo la llegada de turistas podía afectar al lugar si no lo cuidaban y respetaban y, por el contrario, lo llenaban de suciedad... Surgen siempre cuestiones de cómo afecta el turismo en el lugar, también se mencionan distintos tipos de turismo y perfiles de visitantes... Y estaba pensando en si en la *Ruta del arte* estas cuestiones han estado presentes de alguna manera.

FB: Nunca pasó eso aquí, nunca se llenó de porquería, no se vio afectado negativamente. Pienso que si hubieran venido autobuses... pero no tiene ese atractivo. También pienso que la gente que no tiene una sensibilidad con la naturaleza o el arte... prefiero que no vengan. Busco gente con otra sensibilidad. Los grupos que venían eran de gente respetuosa. En general la gente que va a andar a la Sierra es bastante respetuosa, al menos los que se meten en estos caminos, en esta zona. Al ayuntamiento iba gente a preguntar, gente que buscaba cosas que hacer más allá de ir a andar.

SLR: ¿Se interesaba bastante gente por la iniciativa?

FB: No mucha, la gente va con una idea concreta: comer o andar. El turismo extranjero, que se informa, que mira en la página del ayuntamiento cosas que hacer... eso es una minoría. En general el turismo es muy popular, con sensibilidad hacia la naturaleza... pero seguramente sin interés por la *Ruta* ... el arte contemporáneo tiene un público reducido, aunque al final sí que había más gente buscándolo.

SLR: Me pregunto si crees que por ejemplo Turismo dejase de apoyar económicamente la Ruta del arte pudo tener que ver con que sus expectativas no se estaban viendo cumplidas.

FB: Sí, eso lo he pensado siempre... Pero es también no tener claro como la cultura y el arte se relacionan con el turismo. Es quizás algo menor, pero no deja de ser importante para el turismo.

[...]

En la Sierra surgieron otros dos proyectos. Uno es *Sierra. Centro de Arte*, que es de mis ex-socios y está a 8 kilómetros de aquí, lo que nos fastidió un poco porque nosotros ya habíamos empezado y está muy cerca. Es un proyecto que no me lo acabo de creer porque los contenidos no acabaron de cuajar, por la diferencia entre lo que se decía y lo que se ha hecho. El otro es *Artierra*, un proyecto de Verónica Álvarez que está a punto de inaugurarse, que está empezando a cuajar. Es de otra manera que el nuestro: es una finca privada que quiere convertir en centro de arte, hacer residencias... Aún no ha abierto al público, pero ya hay intervenciones, desde hace tres años, por diferentes artistas.

18. Entrevista a Rafael Núñez, comisario del Camino de Esculturas de la Dehesa Boyal, 23 de febrero de 2017. Entrevista escrita.

SLR: En una entrevista que te hicieron en 2012, cuando te preguntaron sobre el Camino de Esculturas, contestabas: “a mí me pidieron buscar esculturas y colocarlas, nada más. No depende de mí como esta exposición [ArteNavas 2012]. Yo ya ni voy”. Entonces, ¿de quién fue la iniciativa?

RF: Cuando me encargaron realizar el proyecto del parque de esculturas entendí que era un proyecto vinculado a ARTENAVAS, solo cuando estaba casi terminado el trabajo me dijeron que el parque de esculturas era algo independiente. La iniciativa la presentó el ingeniero de montes del Ayuntamiento de Las Navas del Marqués, quien además era el coordinador. Yo nunca fui el coordinador del Parque de esculturas de la Dehesa Boyal.

Por otra parte, en la entrevista de 2012 a que te refieres, el “yo ya ni voy” está fuera de contexto. No formaba parte de la entrevista sino de una conversación posterior en la que dije a los dos periodistas que hacía tiempo que no iba. Me lo preguntaron el mismo día o el siguiente de la inauguración de ARTENAVAS y en esta exposición estaba centrado.

SLR: ¿Se pusieron en contacto contigo para la selección de las obras por ser el director de ArteNavas o por qué motivo?

RF: Creo que por ser el director de ARTENAVAS.

SLR: ¿Entonces se podría decir que fuiste el comisario?

RF: Sí, creo que se podría decir.

SLR: ¿Cuál fue, o crees que fue, lo que motivó la puesta en marcha de este proyecto?

RF: El ingeniero de montes del Ayuntamiento, luego coordinador del proyecto, vio un proyecto parecido en un viaje, y puesto que ARTENAVAS llevaba funcionando más de una década le pareció una buena idea.

SLR: **¿Entonces la motivación inicial crees que fue preferentemente cultural o de qué tipo?**

RF: Cultural, desde luego. Para reforzar el turismo cultural que había iniciado ARTENAVAS, y dentro del interés por el turismo en general que pone el Ayuntamiento.

SLR: **La vinculación del proyecto con el turismo también está presente, ¿es algo que se pensó desde el inicio?, ¿fue un argumento importante para el ayuntamiento y la Junta de Castilla y León?**

RF: Desde luego. Como te decía antes el Ayuntamiento, creo que con buen criterio, considera extraordinariamente importante el fomento del turismo en Las Navas del Marqués.

SLR: **El lugar (la Dehesa Boyal), el concepto de ruta, la distribución de las obras y el número de esculturas en la misma, ¿ya estaban decididos de antemano cuando te plantean encargarte de la selección de las obras?**

RF: No, lo hicimos el coordinador y yo, de acuerdo con las posibilidades que la dehesa ofrecía.

SLR: **¿Cómo seleccionabas las obras o los artistas?, ¿cuáles fueron el proceso y los criterios?**

RF: Básicamente conté con artistas que habían expuesto en ARTENAVAS. Les pedí un primer proyecto de escultura, una vez habían visto la zona, toda ella robledal. Conocíamos la calidad de todos ellos y buscamos que los planteamientos fueran

diversos. También que las obras fueran lo bastante sólidas para resistir la climatología bastante extrema de esta zona. Con todos los datos, que eran muchos puesto que ARTENAVAS se inició en 2002, se presentaron los distintos proyectos a la comisión de cultura del Ayuntamiento.

SLR: **¿Y fue esta comisión quien hizo la selección definitiva?**

RF: No exactamente. Pusieron bastantes pegadas, algunas atinadas, y rechazaron algunos proyectos. Básicamente por no ser obras lo bastante sólidas, desde el punto de vista material, para resistir el clima de la zona. Aparte esto, de la selección definitiva soy responsable en un muy alto porcentaje.

SLR: **Hay dos obras que datan con anterioridad a 2010: *Más Cerca*, de Leandro Alonso y *La Nave pirata* de Pep Fajardo, ¿las demás se hicieron explícitamente para el lugar?**

RF: Si, todas las demás se hicieron para la dehesa. La obra de Leandro Alonso ya existía, pero se rehízo el planteamiento añadiendo nuevos elementos y aún se modificó más durante la instalación. La obra de Pep Fajardo también se adaptó al espacio que hoy ocupa.

SLR: **La ubicación exacta de las obras, ¿estaba decidida de antemano o la decidían los artistas visitando el lugar?**

RF: Estaba decidida la ubicación no exacta. Quiero decir que pretendía que hubiera una lectura coherente de las obras durante el paseo, que una obra llevara a la otra y se complementaran entre ellas. Para esto el artista tenía un espacio lo bastante grande como para elegir una ubicación, puesto que entre una y otra obra el espacio era considerable. Naturalmente, esto lo hablaba con ellos y no recuerdo haber tenido ningún problema.

19. Entrevista a Concha Márquez, creadora de los *Hitos del Rodenal*, 23 de marzo de 2017. Entrevista escrita.

Las respuestas provienen del Estudio Concha Márquez con su consentimiento.

SLR: ¿Qué es y quiénes conforman la Fundación Concha Márquez?

CM: La FCM ya no existe.

SLR: Los *Hitos del Rodenal*, ¿es una iniciativa de la fundación?, ¿quién coordina/dirige el proyecto?

CM: Fue una iniciativa de la presidenta Concha Márquez, en el proyecto previamente enviado aparece toda la información que precisa.

SLR: La idea creo que surge a raíz del incendio en 2005 en el Parque Natural del Alto Tajo de Guadalajara, ¿cómo surge exactamente y con qué inquietudes y propósitos?

CM: En el proyecto que he enviado por email está la respuesta.

SLR: ¿Cómo/quién financia el proyecto?

CM: Enviada respuesta.

SLR: ¿Cuál ha sido el impacto del proyecto en el lugar en el ámbito emocional y material?

CM: Turístico y medioambiental, se han plantado más de 500 pinos en la zona de Hitos del Rodenal.

SLR: Leo en una convocatoria: “instalación de obras artísticas pictóricas, escultóricas y paisajísticas, provenientes tanto de concursos nacionales específicos como de donaciones y elementos naturales del propio entorno”, ¿a qué se refiere?

CM: Se envió el proyecto Hitos a multitud de artistas escultores/as, algunos participaron de una forma totalmente altruista donando su obra que realizaron específicamente para los HITOS, y otros formaron esculturas abasteciéndose de

elementos del entorno, (restos de árboles quemados, etc.).

SLR: En 2007 y 2008 participaron tres universidades en tres localidades, ¿cómo se les invita?, ¿participan profesores y alumnos?

CM: Se envió el proyecto a todas las universidades de BBAA de España y sólo respondieron las que participaron, alumnos y profesores.

SLR: ¿Cuántas obras se realizaban?

CM: Una por cada artista y una instalación cada Universidad, que por cierto era el proyecto fin de carrera.

SLR: ¿Las obras se realizan *in situ*?, ¿se visita previamente el lugar?

CM: Si algunas de las Universidades, el resto se trajeron por transporte especial de algunos puntos de España.

SLR: ¿La idea era que se hubiera continuando creando en otras localidades? Si es así, ¿por qué no se continuó?

CM: No mostraron ningún interés, y falta de financiación.

SLR: En general, ¿las obras cómo se distribuían por el lugar? En torno a una o varias rutas, en unos emplazamientos determinados... ¿Hay algún plano para ver su distribución?

CM: Cada Ayuntamiento (de los tres participantes) decidió el lugar.

SLR: Además de las esculturas también se convocaba el *Festival de Paisajismo de Creación de Espacios Exteriores* ¿Este festival se enmarca dentro del mismo proyecto? ¿Cuántas ediciones y en qué localidades se celebraron? ¿Cuántas obras se seleccionaban en cada ocasión? ¿Quién es Javier Mateos Aguado? ¿Cómo se financiaba, cómo el resto del proyecto?

CM: En el proyecto de Festival de exteriores (enviado por email) tiene toda la información así como la dirección de Javier

Mateos, que es quien puede informarle en profundidad.

SLR: En 2008 arrancó un concurso de fotografía de las obras con la intención de que se expusiera en los pueblos de la zona, ¿se logró?, ¿durante cuántos años?

CM: Si, durante 3 años, no se continuó por falta de medios económicos ya que jamás se obtuvo subvención alguna por parte del Ministerio de Cultura ni de la Junta de Comunidades.

SLR: En un artículo de prensa de 2008 se recogen las siguientes palabras de Márquez: "En esta edición de Fitur se incluirá una ruta turística en estos municipios que ejercerá de desarrollo para ambos pueblos implicados en el proyecto", ¿a qué se refiere?

CM: El deseo de Concha Márquez era crear una ruta turística en los tres pueblos (están relativamente cerca) pero al final, no hubo ni interés ni financiación a pesar de su insistencia.

20. Entrevista a Bodo Rau, coordinador del Parque Fluvial de Cultura y Ecología, en Huerta (Salamanca), 21 de mayo de 2015. Entrevista oral transcrita.

Bodo Rau y yo nos encontramos en la *Esfera Vegetal* y allí, a modo de introducción, me comentó algunas cuestiones (que luego continuaron con un *Power Point* delante) también aquí recogidas.

BR: El parque se inició en el 1999 y las obras empezaron en el año 2000. La *Esfera* es del 2001-2002: se pusieron posteriormente cartelas dentro, es como un punto de observatorio, de información sobre el proyecto, un punto de referencia.

Objetivos del proyecto. Lo primero era la recuperación del margen del río. El paseo no existía. Toda la explicación está en un *Power Point* que te voy a pasar, donde se explica todo hasta el 2006, cuando terminé mi

implicación en el proyecto porque me impliqué en el Museo de Arte Contemporáneo y, además, cambiaron ciertas cuestiones en el pueblo y vi que no era el momento de seguir.

Aquí ha habido bastante dinero con fondos europeos. El albergue se planteó como centro de cultura y ecología... Pero no había mucho apoyo del pueblo. Luego entró gente con otro nivel, no lo entendían y el asunto se ha atascado.

SLR: ¿Pero recibíais apoyo?

BR: Sí, primero el apoyo del alcalde, también de la Junta y del Ministerio de Madrid y de fondos europeos, pero de la Diputación de Salamanca no. Luego han desarrollado el proyecto para la Sierra, pero el inicio de los planteamientos está aquí. En 2002 Salamanca era la Ciudad de la Cultura y la idea era hacer un corredor de paisaje fluvial y cultural del río Tormes de Salamanca hasta Alba de Tormes, pero los políticos estaban en otras historias. Con los cambios en la política anularon el proyecto y devolvieron el dinero. Además, una parte venía de los socialistas.

Los obstáculos principales eran económicos y políticos, de quien toma las decisiones. La mayoría de los proyectos iniciados desaparecieron por falta de apoyo económico y político porque son proyectos, en mi opinión, a largo tiempo.

Este proyecto era integral en el desarrollo social, cultural, económico, de educación medioambiental. El arte era un vehículo, el arte puede visibilizar, cambiar la percepción, la forma de ver las cosas, de apreciar la naturaleza: valorar el paisaje, la belleza... El arte puede ayudar a visibilizarlo, a enfocarlo de otra manera.

El proyecto en sí creo que sí que ha logrado una sensibilización de la gente del pueblo en valorar y cuidar el entorno. Desde la asociación de Transkultur que yo dirigía se

ha hecho una labor que la gente recuerda. Otras cosas siguen funcionando, como una especie de aula de cultura, construida con el Plan E de Zapatero.

Era una concepción de desarrollo del pueblo: social, cultural, traer empresas, en lo económico... para que el pueblo se pueda mantener con perspectiva de futuro, y eso se ha logrado. Otros pueblos lo han perdido, no han tenido una visión amplia. Este es un entorno privilegiado por el río que tiene y se trataba de explotar ese recurso, pero también era algo más.

Hay cuatro factores de los que dependes: el político, el social, el medioambiental y el económico.

Todo esto se enmarcaba dentro de la Agenda 21 y, dentro, el Plan de Protección Paisajística y Ecológica. La mayor parte del río es hoy zona protegida por la Junta de Castilla y León. Hay diferentes grados de protección hasta llegar al Parque Natural. Aquí no tiene ese nivel tan elevado, pero sí que está protegido. Sin embargo, no se quiso apoyar por los políticos. Otro obstáculo era la Confederación del Duero, se trataba de un conflicto de intereses.

También hice un curso de diseño de nuevos paisajes con instituciones alemanas y un seminario con la Universidad de Salamanca y fondos europeos (PRODER, actualmente LEADER). La cuestión no es solo colocar unas esculturas, sino que era un proyecto más amplio, de implicación a distintos niveles.

Nos apoyaban las instituciones y los ayuntamientos, pero no la Diputación de Salamanca. El ayuntamiento era de izquierdas, independientes, y tenían dificultades para gestionar con la Diputación. La Junta sí que colaboraba: la Consejería de Cultura, también la de Agricultura... nos financiaban. Hicimos cursos pioneros, como el curso de Formación de Monitores Agroambientales

en el que fuimos a Barcelona, Valencia y Alemania.

SLR: Hace ya mucho tiempo que comenzaste con el proyecto...

BR: En 1995 se inició con un grupo de tres artistas, pero en el 98-99 fue cuando realmente se inicia con las actividades a través de la Asociación Transkultur.

SLR: Realmente parece que ha tenido una repercusión en la vida material del pueblo.

BR: Hoy hay una empresa para actividades deportivas y de ocio, dos centros de turismo rural... La labor de publicidad era muy importante desde el principio con la exposición en Salamanca, la prensa...

También se hizo un curso de verano en 1999, en el que se hicieron intervenciones efímeras por los alumnos. Pero con dinero se puede hacer mucho más. Es un interés por cuatro años y luego se olvidan de lo que han dicho. Antes todo el tiempo se hablaba sobre sostenibilidad, estaba de moda, ahora ni se habla de eso.

La esfera la hice con un arquitecto. Yo dirigía la obra. Era como un plan de empleo para la gente del pueblo y también el paseo del río. Se aprovechaban subvenciones para emplear a los desempleados. Tenía un fin económico, social... aprovechando los recursos. Una inversión a largo plazo, un dinero bien invertido. Los materiales, las piedras... se recogían de las escombreras. Se trataba de aprovechar, reciclar... todo con poco dinero, buscar soluciones con imaginación. La esfera se hizo con financiación europea: 60 000 €.

SLR: TransKultur: ¿qué era y cómo nació?

BR: Era una iniciativa de mi mujer, dos personas de la Universidad de Salamanca y mía, luego también se implicaron personas del pueblo. El máximo éramos siete.

SLR: ¿Para qué se creó?

BR: Todas las subvenciones solo se podían pedir a través de la asociación. Porque era necesario. Era a nivel nacional, sin ánimo de lucro. Al final trabajas y te explotas a ti mismo. Sólo entre el 2002 y el 2004 estuve como técnico en el ayuntamiento, porque así lo entendían, con un salario de solo 1200 €.

SLR: ¿Cuándo nació?

BR: Creo que en el 98.

SLR: ¿Fue entonces creada para el proyecto?

BR: Sí, era la base para empujar el proyecto. Todo se documentaba, justificaba... se hacía un trabajo muy serio.

SLR: ¿El Parque Fluvial fue una iniciativa tanto del ayuntamiento como de TransKultur?

BR: Sí, de ambos. El ayuntamiento estaba muy abierto, ha aportado ideas y trabajo. No era solo Transkultur, el ayuntamiento hizo su trabajo, por ejemplo, los fondos europeos se canalizaban a través del ayuntamiento; del seminario se encargó Transkultur. Unas cosas el ayuntamiento y otras Transkultur.

SLR: ¿Cómo surgió la vinculación entre ambos?

BR: Porque yo tenía estrecha relación con el alcalde y él llevaba en el cargo del 95 al 2005.

SLR: Según he leído en tu web y según me has contado, la iniciativa se vertebraba en torno a tres ejes con sus correspondientes objetivos: el económico, el medioambiental y el cultural.

BR: Sí, pero has visto que es una visión más amplia, más compleja.

SLR: Realmente parece que ha afectado al lugar, ¿en qué medida a las personas? He leído que en la autoestima y la calidad innovadora...

BR: Sí, absolutamente. De hecho, se han creado varias asociaciones, actividades en el ámbito social, cultural, deportivo... Es un pueblo bastante activo. Yo aquí hice la primera boda y tuve tres hijos cuando ya casi nadie tenía. Hoy hay una nueva escuela, gente joven con niños... ha aumentado la población.

SLR: ¿Y en el ámbito medioambiental también ha afectado? He leído cuestiones como la conservación y el incremento del valor del patrimonio cultural.

BR: Muchísimo, ya lo creo. Y también la concienciación de la gente, porque es fundamental cuidarlo, respetarlo. Ya no hay basura. Se ha hecho una campaña de sensibilización.

SLR: ¿Y en lo referente al turismo, a la vida material? Me has hablado del albergue, de actividades en la naturaleza...

BR: Mucho. En verano, los fines de semana, está lleno de gente. Por ejemplo, junto al río, ves siempre gente tomando algo, donde hay cuatro o cinco bares que funcionan, lo que es significativo. También hay una empresa de *outdoor* activo, con actividades para deportistas y en la naturaleza.

SLR: ¿Los objetivos se han cumplido?

BR: En general los objetivos se han logrado.

SLR: ¿Hay aspectos negativos?

BR: Varios aspectos. Por ejemplo: la casa rural es una iniciativa privada con fondos públicos. Al principio iba muy bien pero dos años después, por cuestiones personales, iban cambiando, la alquilaban... El proyecto, a veces, no se lleva bien. El Centro de Cultura y Ecología hoy es un bar para fiestas de despedidas de solteros, que está la mayor parte del tiempo cerrado.

SLR: ¿Y ha habido, de alguna manera o en algún aspecto, un impacto negativo del turismo?

BR: Lo veo bien porque vienen y respetan el entorno. Cuando tú lo cuidas, ellos lo respetan. Es un turismo local, no masivo, igual que en la Sierra.

SLR: Aunque ya lo has apuntado, ¿qué papel desempeñaría el arte en este contexto?

BR: Como ya te comentaba, el arte era una sensibilidad estética, para valorar el entorno desde otra perspectiva... A mí me hubiera gustado desarrollar otro concepto: no unas esculturas, sino intervenciones paisajísticas de recuperación ambiental... pero aquí todavía es como que yo me voy a la luna, además, económicamente no es posible. Sí que existe en otros lugares de Europa.

SLR: ¿Quiénes hicieron las obras en el río Tormes?

BR: Estudiantes de Bellas Artes de Maguncia, por eso me hubiera gustado otro proyecto de otra escala, con artistas internacionales para un proyecto en el *Parque Fluvial*... pero era imposible.

Pero el papel del arte era sensibilizar.

SLR: En uno de los folletos que me has dado leo que, además de figurar Christina Biederbick y los estudiantes de Bellas Artes de Maguncia, también aparecen indicados: Bodo Rau y Jesús Manzano Pascual, Jesús Álvarez Ilzarbe, Frank Schumann, Susanne Ruoff, Rafael Tormo, Ana Moner y Sebastià Carratalà, Florencio de Pedro, Victor Sanovec y Bárbara Fuchs. Participaron también todos ellos en ese mismo contexto según he leído, ¿no?

BR: Hemos organizado varias exposiciones con el tema arte y naturaleza y los artistas mencionados participaron en una de las exposiciones en la Fundación Germán Sánchez Ruijérez en Peñarande de Bracamonte.

SLR: Aparte de que la Diputación no puso dinero, ¿todo el dinero era público?

BR: Sí, principalmente, y fondos europeos: la Junta, el Ministerio de Cultura, los fondos europeos y el Ayuntamiento de Huerta, que a veces tenía que cofinanciar con fondos europeos. El ayuntamiento vio una inversión de futuro.

SLR: ¿Se realizaron entonces todas el mismo año?

BR: No, entre 2000 y 2002. La última es en el 2004-2005, la rotonda con la escultura *Tierraguairé (Tierra-Agua-Aire)* de Victor Sanovec y que fue financiada por una empresa privada en Huerta. También la gente del lugar puso infraestructura.

SLR: Pero las intervenciones artísticas realizadas en exteriores (exceptuando la *Esfera vegetal* y la obra de Victor Sanovec) fueron exclusivamente las realizadas por alumnos de la Universidad de Maguncia en 2001, ¿es así?

BR: Si. Bueno, hay una cosa que matizar: la escalera grande hacia al río es de la artista Christa Biederbick y profesora de los alumnos.

SLR: ¿Cómo se seleccionaron a los artistas y/o estudiantes para trabajar aquí?

BR: Los estudiantes, como he comentado, eran de la Universidad de Maguncia. Sanovec vino con una exposición y me hizo una propuesta y tardé tres años en encontrar la financiación. Lo de los estudiantes fue por mi contacto personal con la profesora y se planteó un simposio en Huerta para que experimentasen.

SLR: ¿Se pusieron algunas limitaciones a las obras?

BR: No, lo facilitamos todo.

SLR: ¿Hay elementos comunes a las obras?

BR: Se planteaba una mayor integración con el entorno y una relación con el río, por ello algunos hicieron cosas temporales y desaparecieron. Era lo más coherente por el impacto. Ellos generalmente hacen obra figurativa y aquí era otro tipo de trabajo, buscar la interrelación... ese era el ejercicio. Fue muy bien, estaban muy contentos.

SLR: Aunque tú ya no estás, ¿se podría decir que el proyecto continúa?

BR: Continúa de otra manera. El ayuntamiento marca otros objetivos, porque el *Parque Fluvial* está siempre presente. Veremos qué pasa ahora con las elecciones...

SLR: *La Esfera vegetal* la hiciste con Jesús Manzano ¿Cómo planteáis la obra? ¿Cuál es su relación con el lugar...?

BR: Es una obra de estructura abierta, como un mirador hacia el pueblo, el río... escuchas el río. Era crear una esfera como lo perfecto, algo integral, la unidad... que las plantas trepadoras ocuparan la esfera. Ahora está medio abierto. Es una intervención a medias entre la naturaleza y el arte.

21. Entrevista a Susana Chafer, alcaldesa de Carrícola, 24 de abril de 2017. **Entrevista escrita.**

SLR: ¿Cómo surge la iniciativa de *Biodivers* y cuáles son las motivaciones que la han hecho posible?

SC: En el municipio de Carrícola ya existían algunas intervenciones en lugares públicos por que en las obras municipales se intentara aportar creatividad al entorno. Y nos planteamos por que no ampliar esa idea a más espacios.

Josep Sanjuan, artista local, había participado hacía algunos años en un proyecto con algunas similitudes al *Biodivers*, en el municipio de Agres (Alicante).

Te pego la información por que como hace tanto tiempo ya no me genera ni pdf ni enlace para compartir. Espero que te sea útil porque tal vez la conozcas. Creo que sólo se hizo esta.

Primer Encontre d'Intervencions artístiques al carrer a Agres.

Sota el nom d'“Ocupa-ments a Agres” està realitzant-se des del mes d'agost fins a setembre un encontre artístic als carrers d'aquesta població. El seu objectiu és apropar l'art al públic, omplint els racons d'Agres, de diferents intervencions artístiques, com per exemple escultures, pintures, obres de poesia visual, projeccions, etc, aprofitant la bellesa natura i l'afluència de la gent a l'estiu que normalment té el poble. Agres està durant aquest mesos envoltada d'art i cultura dins del seu espai natural. En aquest 1er Encontre estan participant artistes tant importants com: Antoni Miró, Carlos Barragan, Carmen Marcos, Encarna L. Mateo, Encarna Sáez, Enric Solbes, Enrique M. Piera, Gema Hoyas, Jaume Chornet, Jaume Garcés, Joan Sancarlos, José Juan Martínez, Josep Sanjuan, Josep Sou, Manolo Granados, Marcela Payà, Mario Pasqual, Moisés Gil, Paco Benavent, Paco Sempere, Pietro Bellanca, Pilar Crespo, Rafa Calvo, Rafael Amorós, Salvador Moya, Sara Vilar, Teresa Chafer, Vicente Barón i Ximo Canet. L'encontre es va inaugurar el passat 1 d'agost i l'acceptació del públic està essent molt bona. L'artista Amorós ha dissenyat per aquest encontre un follet que mostres un espai com una finestra amb instruccions de com mirar les intervencions artístiques del carrer que finalitza explicant que aquest fullet és un instrument indicat per a persones que volen veure i no

sols mirar, també va acompanyat d'un itinerari.

SLR: ¿De dónde proviene el soporte económico del proyecto?

SC: L' Ajuntament de Carrícola con 95 habitantes y un presupuesto anual de 120.000.-€ no tiene capacidad para financiar ningún tipo de proyecto que no pase necesariamente por una subvención de otras administraciones.

La financiación del proyecto Biodivers es complicadísima porque las subvenciones que se convocan.

- en materia de turismo; van destinadas fundamentalmente a señalización de rutas e itinerarios, edición de folletos, dvd...

- en materia de cultura; van destinadas a financiar fiestas popular, folklore tradicional o ya certámenes o muestras de carácter internacional.

La única institución que cree y puede financiar conforme a las necesidades del proyecto, es la Universitat Politècnica de València, aunque con poca dotación económica – significativa, siempre, en el caso de Carrícola –

En el Biodivers 2010 I edición:

- hubo que destinar íntegramente dos anualidades de las subvenciones de los ejercicios 2010 y 2011 de la Agencia Valenciana de Turisme , que en aquellos años sacó una línea genérica de subvención para difusión de recursos turísticos y en ese concepto enfocamos el proyecto. (aprox. 10.000.-€ entre las dos anualidades).

En el Biodivers 2015 II edición:

- La Presidencia de la Diputación de València (5.000.-€) ni el Área de Cultura ni el Área de Turismo participaron financieramente.

- El Vicerrectorado de Alumnado y Cultura (3.000.-€)

- La Agencia Valenciana de Turisme no convocó ninguna subvención de difusión de recursos o producto turístico.

SLR: ¿Cuáles serían las diferencias que se plantean entre las convocatorias de 2010 y 2015?

SC: En el 2010 se aceptó la participación de todos los artistas que quisieran participar, la única premisa era el entusiasmo y la ilusión en participar en el proyecto. Se intentó cuidar, por supuesto, el tipo de intervenciones y los emplazamientos pero no con un objetivo riguroso.

En el 2015 se aprobaron unas bases para participar en el proceso de selección de las intervenciones. Un comité de expertos efectuó la selección, los Profesores Román De la Calle, José Albelda, Joan Bta. Peiró y un artista propuesto por el Ajuntament, de manera que no participase ningún miembro de la Corporación en la valoración y selección de las obras. Se exigió una coherencia de la intervención con el entorno para el cual ha sido concebida – un arte que dialogue con la naturaleza, era el título de la convocatoria – y también la utilización de materiales naturales.

SLR: ¿Cómo se realizan las obras y bajo qué circunstancias? Por ejemplo, ¿se crean en Carrícola?, ¿los artistas trabajan al mismo tiempo coincidiendo durante el proceso creativo?

SC: En el Biodivers I muchas intervenciones se realizaron por los artistas en el propio sitio.

En el Biodivers II hubo menos intervenciones realizadas sobre el sitio; en función de los materiales y tamaño de la intervención a algunos les resulta más práctico trabajar en su taller y puntualmente mientras trabajaban en ella visitaban el espacio.

Tanto en la I como en la II todos los artistas se colocaron sus obras.

SLR: ¿Cómo se relacionan las obras con el espacio?

SC: Creo que esa cuestión es muy subjetiva pero yo personalmente veo que, sobre todo en la II edición, guardan relación con el espacio, lo complementan y el espacio hace suya la intervención. Así lo veo yo.

SLR: ¿Cómo se integra *Biodivers* en el proyecto global de Carrícola, en el sentido de ser ésta una localidad que plantea su existencia desde una relación de equilibrio y de cuidados con su entorno?

SC: Las intervenciones forman ya parte de nuestra idiosincrasia, las hemos hecho nuestras, conviven con nosotros, no mostramos extrañeza ni sensación de intrusión de un elemento que no siempre ha estado aquí.

SLR: ¿Qué repercusiones ha tenido *Biodivers* en la localidad?

SC: Podría decir mucho y si preguntaras por ahí, supongo que te encontrarías opiniones de lo más variadas, pero te voy a decir la frase que sintetiza el sentir del proyecto en la gente más mayor del pueblo (los supervivientes que han resistido aquí firmes ante el continuo decrecimiento población por la emigración no ya a la ciudad, si no a los pueblos del al lado)

- Biodivers ha colocado a Carrícola en el mapa. Nos conocen, nos visitan, saben donde estamos.

Biodivers ha despertado un sentimiento de orgullo que no se había sentido antes, acostumbrados muy a su pesar, al tratamiento marginal que tenemos los vecinos de los pueblos muy pequeños.

SLR: Según he leído, y me gustaría confirmarlo, en Carrícola se han llevado a cabo los siguientes proyectos: la creación de un centro de interpretación medioambiental, la recogida de materia orgánica para la creación de compost, el

uso de burras para la limpieza del monte, la creación de un sistema de humedales artificiales para la depuración del agua o el cuidado del patrimonio ¿Han sido todos ellos realizados? ¿Cómo afectan al lugar?

SC: Si, todos se han efectuado. Te paso un artículo que recoge muy bien todo esto.

Carrícola, modelo de sostenibilidad

Respetar el entorno

Si no es sostenible, no lo hacemos.

De materia orgánica a compost

Cerrando el ciclo.

Una depuradora natural

Integración en el paisaje.

Los porqués

El virus de la ecología.

Biodiversidad

El arte dialoga con la naturaleza.

Otros proyectos

Una apuesta constante

Principios del siglo XXI. Alrededor de una mesa se sientan ayuntamiento, promotor, constructor y comprador, para acordar un precio justo de la vivienda. Sin papeles, solo con la fuerza de la palabra. Esta fotografía insólita, en plena vorágine especuladora, ilustra la construcción de ocho nuevas viviendas que servirán para unir las dos partes del pueblo. Es el único plan de expansión de un pueblo que ha decidido seguir un camino propio, dejando de lado promesas de crecimiento a costa del paisaje. Bienvenidos a Carrícola. Bienvenidos a otro ritmo.

Respetar el entorno

Si paseáis por Carrícola en busca de un polígono industrial, de esos que a menudo se encuentran vacíos en la mayoría de pueblos valencianos, no hace falta que os esforcéis, no lo encontraréis. Como tampoco encontraréis ninguna área nueva urbanizada nacida en la época en que se prometían nuevos paraísos en los territorios de interior. Este municipio de la Vall d'Albaida, situado a la ombría del Benicadell, ha escogido desde hace muchos años un camino propio: la supervivencia de un pequeño municipio rural en armonía con el entorno. Carrícola es, a día de hoy, un modelo de sostenibilidad.

Pionero en la implantación de la agricultura ecológica, en la década de los años ochenta, Carrícola ha hecho una apuesta integral por proyectos sostenibles; con una implicación modélica del vecindario, labrada diacrónicamente con iniciativas muy medidas, trabajadas sin prisa y a pie de calle. Una de las cuestiones que más llama la atención es encontrar materializadas, sobre el terreno, las solemnes declaraciones que se suelen escuchar en los grandes foros mundiales sobre medio ambiente y cambio climático. Importantes retos globales, como el aprovechamiento de las aguas residuales y los residuos orgánicos, aquí son una realidad. De hecho, en Carrícola se cree que a pesar de ir lentos y de mucho esfuerzo, se va un paso por delante en estos temas.

Un pueblo, sin duda, con una singular determinación: *si no es sostenible, no lo hacemos.*

De materia orgánica a compost

Uno de los objetivos que se repite en todas las normativas en materia de residuos es la recogida selectiva de la fracción orgánica generada en las casas. Pues bien, Carrícola es el único municipio de las cinco comarcas del COR que ya la tiene implantada. En el pueblo existen dos contenedores de madera, integrados en el medio y realizados por artesanos locales, donde los vecinos depositan su materia orgánica.



Después, esta materia orgánica se lleva a las compostadoras, donde se convertirá en abono para los huertos locales. El ayuntamiento acaba de adquirir unos terrenos para emplazar allí una sencilla instalación que permitirá mejorar el compostaje y **cerrar el ciclo**. Los residuos son entendidos como un recurso, la materia orgánica se devuelve a la naturaleza.

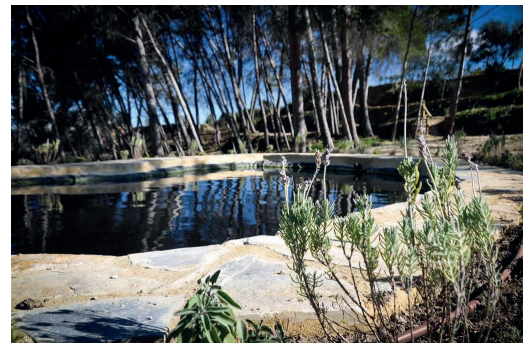
Carrícola es la población que menos paga en la factura del Consorcio de Residuos, gracias a la bonificación que recibe por recoger selectivamente la fracción orgánica. Se han reducido los kilos que se lleva la empresa de recogida de residuos, con lo cual también se está trabajando para que se rebaje la factura municipal. Esto es el premio a una buena gestión.

Se calcula que en el territorio valenciano, más del 40% del contenido de la bolsa de basura es materia orgánica. Según la normativa europea, en el año 2020 la mitad de los residuos domésticos deberán reutilizarse o reciclarse. En Carrícola, sin lugar a duda, están preparados para asumir el reto.

Una depuradora natural

El Foro Mundial de la Alimentación y la Agricultura concluyó que en un mundo cada vez más poblado, las aguas residuales deben gestionarse como un recurso y no como un residuo. Los usos para el riego agrícola son un reto global, que Carrícola ya ha asumido como propio

Imaginemos una depuradora de aguas residuales. Imaginemos, a la orilla de esta una zona verde con un parque infantil. Lo primero que nos viene a la cabeza es que esto es imposible, sobre todo por los malos olores y el ruido. Pues bien, en Carrícola es una realidad. El municipio esquivó desde un principio la idea de instalar una depuradora convencional, que necesita una gran inversión económica y consume mucha energía. Y en colaboración con la Universitat Politècnica de València se diseñó un sistema de depuración completamente natural, basado en la fitodepuración. La acción de plantas y gravas en humedales artificiales y balsas en diferentes niveles. Ni olores, ni ruidos, completamente **integrada en el paisaje** y con un parque infantil al lado.

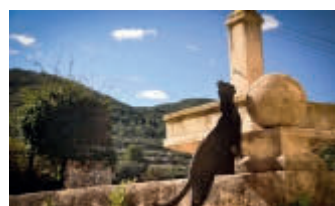
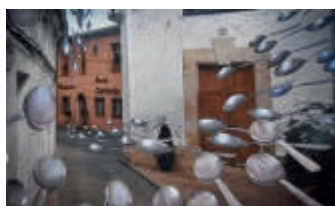


Los resultados del filtro verde son excelentes, comprobados mediante analíticas periódicas. Ahora solo falta el último paso para cerrar el ciclo, reutilizar las aguas depuradas del pueblo, que actualmente van a para al barranco, para el riego de cultivos. El ayuntamiento espera en poco tiempo conseguir el financiamiento necesario, que no es gran cantidad.

Los porqués

Crece sin competir, gestión sostenible de los recursos, integración en el entorno, reforzar los sectores productivos que representan el medio de vida de sus habitantes... son conceptos que en Carrícola se escuchan con sorprendente naturalidad. La apuesta de este pueblo es muy clara y ha acabado por convertirse en su seña de identidad. Pero, ¿Por qué en Carrícola? ¿Qué tiene este pueblo que no tienen otros para haberse definido a sí mismo a través de un diálogo respetuoso con el entorno?

Para entenderlo tenemos que echar la vista atrás, a la década de los años 80. En un contexto de fuerte sentimiento comunitario, arraigado históricamente, desde Francia llegó la propuesta de convertir la huerta de Carrícola en producción ecológica. Los agricultores se apuntan al proyecto mayoritariamente. A partir de este momento, se transmite el **virus de la ecología**. Todas las iniciativas se basaran, desde entonces hasta la actualidad, en criterios de sostenibilidad ambiental y humana, porque todo en Carrícola se hace pensando en mantener el estilo de vida de su gente.



Arte y naturaleza

Biodivers es uno de los proyectos emblemáticos de Carrícola, posiblemente el más conocido por su enorme atractivo visual. Desde el compromiso y el vínculo con el entorno ambiental, surgió la idea de generar itinerarios artísticos con obras integradas en el paisaje. Como todo lo que se hace en Carrícola, *Biodivers* fue posible gracias a la colaboración de muchos actores: el Ayuntamiento de Carrícola, la Diputación de Valencia y la Universitat Politècnica de València.

Biodivers ha tenido dos ediciones, en los años 2010 y 2015, y ya se espera una tercera. Los frutos se pueden visitar en tres itinerarios artísticos que parten del núcleo urbano: *Passejant per Carrícola*, *Barranc i senda del Castell* y *Els camins de l'aigua*. Obras de alrededor de setenta artistas que dialogan con la naturaleza,

con especial sensibilidad para la recuperación de espacios degradados y utilizando exclusivamente materiales de origen vegetal o mineral.



Xino-xano, Homenatge al camperol, El cau de l'ull, Obert als somni, L'aranya escombriaire, Babel, El drac......una idea genial y arriesgada que ha acabado convirtiendo el entorno de Carrícola en un espacio de arte medioambiental con evocadoras propuestas.

Una apuesta de futuro

Poner de relieve el Patrimonio local ha sido también una de las principales líneas de trabajo en un municipio que sorprende, atendiendo a su pequeñez, por la cantidad y variedad de iniciativas. En este sentido destaca la recuperación y acondicionamiento del *Paratge Natural Municipal de les Arcades*. Este paraje tiene 25.000m² de patrimonio hidráulico, con acueductos de la época islámica y otros aprovechamientos de riego. También se ha restaurado el castillo de Carrícola, declarado Bien de Interés Cultural y ubicado en la ombría del Benicadell, y el lavador municipal.

Y si hablamos de patrimonio, no podemos olvidarnos de la vertiente natural. El paisaje forma parte de la identidad de Carrícola; se ha hecho una catalogación de los olivos milenarios, de la flora y de los árboles singulares. A escasa distancia del núcleo urbano, en unos terrenos municipales, la Coordinadora Ecologista de la Vall d'Albaida construyó con técnicas de bioconstrucción la conocida *Ametla de Palla*. Inaugurada en 2008 y sede habitual de actividades relacionadas con el medio ambiente, y que además cuenta con un jardín dedicado al etnobotánico Joan Pellicer

Las carreras de montaña han sabido hacerse un hueco en Carrícola. La Media Maratón y la Maratón son especialmente apreciadas por el colectivo de corredores de montaña porque discurren por el entorno natural del municipio y tienen una buena organización. Ahora bien, como cualquier actividad que se pone

en marcha en Carrícola, tiene un especial cuidado con la sostenibilidad. Hay un límite de inscripciones, para que el número de participantes no represente una alteración del equilibrio existente.

Pasear por Carrícola lleva inevitablemente a descubrir algún proyecto en marcha, impulsado siempre con mucho esfuerzo y entusiasmo. Teniendo en cuenta, el déficit estructural de viviendas, ahora se está habilitando una zona de camping con casetas de bioconstrucción, dedicado especialmente a estancias cortas. A la orilla del pueblo y a la ombría del Benicadell, con vistas a la Vall d'Albaida, resulta más que tentador!





22. Entrevista a Mónica Cofiño, creadora de La Xata la Rifa, 14 de septiembre de 2016. Entrevista por videoconferencia transcrita.

SLR: No hay en tu propuesta, tu laboratorio escénico, una división entre espacios, gentes, expresiones artísticas. Entiendo que el campo se piensa en relación a la ciudad y a la inversa. Hablas de red. Pero en esa voluntad de introducir lo rural como parte esencial del proyecto, ¿en qué sentido se piensa ese espacio?, ¿cuál es la lectura?, ¿una realidad ignorada?, ¿espacio lleno de posibilidades?... ¿qué sería lo rural?

MC: Pues lo rural es igual algo más sencillo, es algo que tiene mucha fuerza y que está ahí, muy presente... Igual es lo ignorado, exactamente, es ponerlo en foco pero a través de... bueno en el sentido de que me siento de ciudad, en realidad, que he vivido, he nacido en la ciudad, pero hay algo que brota de estos lugares que me atrae como inspiración, creo que es un pozo de inspiración, es como una mina de inspiración... ahora estoy con la mina, así que... [risas] pero en su día era una mirada más fraternal de las vacas, una voluntad de buscar otros espacios, de buscar la sencillez y encontrarme con la complejidad... Igual lo rural no tenía una intención clara, pero me ha ido llevando. Sí que había una atracción por lo escénico que ya solamente lo es por la propia realidad, el contraste... con cosas que han ido evolucionando desde lo rural hacia fuera y desde lo de fuera hacia lo rural, y es más claro ahí, en las ciudades ahora está todo más contaminado. Y en las vivencias personales también, esa supuesta soledad, esas cosas que se han ido quedando ahí. O esos gremios, porque en principio también he ido a hablar de la ganadería, aunque fuera de la metáfora de la humanidad en sí. Creo que es extrapolable al mundo en sentido global, pero también es una necesidad de abstraerse de las influencias en lo artístico,

salir de los frentes urbanitas, de los espacios más sofisticados. Sí que era una huida, pero no hacia atrás, sino igual para encontrar algo dentro, realmente igual es más bien una búsqueda interior.

SLR: También representa no solo lo que es, sino lo que no es: no es un espacio burocratizado para la creación, no es un espacio limitado en el que trabajar, no es un espacio ya explorado y explotado...

MC: Sí. Y luego también darse cuenta de que la burocracia también está en nosotros, que somos seres muy burocráticos y tenemos muchos miedos. Eso se traduce cuando vas a la administración pero también cuando vas a alguien a pedirle algo, cómo responde, y te das cuenta que está muy claro el concepto de la propiedad, de lo que es del pueblo, lo que es de todos, lo que es individual, y como eso se maneja, es decir, un espacio que es del pueblo pero que al final lo manejan unos cuantos y entonces otros cuantos están enfadados... o hasta que le pides a alguien hacer algo en un prado, pero claro, si vas a pedir una ayuda para hacer algo en un prado igual no puedes: si vas a pedir una ayuda o una subvención para hacer algo en el prado de Pepín, pues no puedes, luego si quieres hacer algo en un cementerio ni te cuento... Entonces, como que todos los espacios realmente están muy burocratizados, y hasta en el prado del paisano o la cuadra de Pepín influencia a la vecina, la de enfrente y la de al lado, la de encima y la que no conoce. Tenemos muchos miedos, ya no es la burocracia, son los miedos de las personas. Te encuentras con otra complejidad. Pero sí, igual es más fácil, hay más libertad. Me arriesgo y me monto en el tren o me arriesgo y me pongo en la playa, no me van a decir nada, pero bueno, si me vinieran a decir, pues... pues lo mismo que la burocracia que yo hice para actuar en el puerto de Gijón, pero bueno, si me pongo en Niembro con mi plataforma flotante nadie va a venir a decirme nada, entonces, al final ensayo

donde quiero. La naturaleza está ahí, es de todos, y es como esos espacios que se mezclan y es mucho más visible. Pero lo que me has dicho es sí, lo he desarrollado pero sí, la huida de la burocracia, sí, de los espacios limitantes, que te limitan la imaginación, o darte cuenta de qué puedes hacer o qué realmente no puedes hacer, porque se te van a echar encima, de cómo está el patio, el país, el patio del vecino [risas]...

SLR: Creo que no hay una lectura mística, aunque se hable de orígenes, sino de reconocer y poner en juego diferentes realidades que existen y conforman la vida cotidiana de Asturias: el campo, la playa, la ciudad, las vías de comunicación, las minas.

MC: Esa es sí, ahora bien, hay algo muy místico que se produce, y muy mágico. Igual no es místico, igual es... son los imaginarios de muchas personas que no están cerrados en un espacio y tiempo concretos, entonces se produce algo más místico si cabe por la relación con las personas que lo habitan y lo digieren. En el pueblo igual no le ven nada, sin más: una plataforma, flota; una chica, loca... La cotidianeidad está ahí, pero hay cosas que se producen porque están en el imaginario de las personas que lo vienen a ver, que salen de su centro, o de las personas que también están abiertas a sentirlo en el propio pueblo. Los espacios tienen mucho poder, hablan mucho. Es lo cotidiano, pero al transformarlo en una ficción pasa a ser otra cosa, y el que lo vive que no se ha puesto nunca en esa visión, igual sí que lo vive como algo místico; a lo mejor es solamente fuego en la playa y una cantidad de personas con antorchas en la mano, y lo cotidiano es que alguien viene con una tabla de surf y hace un esfuerzo enorme para venir con la antorcha, pero hay unas fuerzas que lo mueven, que hace que se transforme ¿Pero cuando hablas de místico te refieres al hecho espiritual de vivenciar algo o al hecho de pensarlo en un plano “¡oh, las vacas...!”

SLR: No, más bien en ese segundo sentido...

MC: No, a mí me gusta ver las vacas como lo que son y la ganadería como lo que es. Que yo me ponga a bailar y hacer mi cotidiano con eso es lo que realmente envuelve, el contraste. Igual es el contraste también entre lo místico y lo cotidiano, llevarlo a un lugar que no está bañado de esa idea.

SLR: Quizás la relevancia de los espacios, y en concreto pienso en aquellos no urbanos, no está tanto en cada obra concreta, pues pueden funcionar como mero marco según la pieza, sino en el proyecto en sentido global: estar allí decenas de personas creando, en una cuadra, en un prado... Quiero decir que la ubicación y la fuerza de ese espacio no está tanto en cada obra, que también, sino que el sentido fuerte que tiene está dentro del proyecto global, que consiga reunir a toda esa gente, todas esas piezas en ese espacio.

MC: Sí, me imagino por ejemplo la convocatoria del *Desfile bovino*, ¿no?, de un pueblo a otro, el convocar a esas 50 o 100 personas a hacer ese desfile y que se integran, y que entienden o no entienden, que están fuera o están dentro; que de repente te encuentras una piedad en el camino, a uno que improvisa y salta a gritar, el otro que se pone a cantar y a bailar porque te da un clavo en la cabeza y dices “voy a bailar con esa vaca”, y nos subimos a esa alpaca porque lo tenemos medio planificado que nos vamos a poner ahí a bailar, pero en ese momento parece que lo tengamos súper ensayado... Entonces es más cuando lo miras desde el globo de decir: hemos estado 4 horas 100 personas caminando por estos lugares, o pensando en estos lugares 20 personas para que al final aparezcan otras 60... pero sí, ese hecho, sí, sí, por supuesto, el hecho de decir, bueno, pues no la obra en

sí, por supuesto, porque es el tren, es la llegada de los artistas... Pero es un absurdo, es una excusa para que la gente suba al tren y viva lo que le toque y que luego son 8 horas de viaje en las que cada uno ha vivido lo que ha vivido, pero por supuesto esa obra son 8 horas de viaje, esa convocación de personas ahí ¿Cuál es la obra? ¿Que uno cantó, que el otro bailó, que el otro se subió por las butacas...? Es lo que se recuerde, pero yo lo miro y digo no, es que cada viaje es individual pero el viaje es colectivo, el contexto es muy colectivo.

SLR: Principalmente pensando en el espacio no urbano ¿lo ves también como espacio público, para uso público... de uso para la comunidad, con esa función en el proyecto? Bueno, supongo que ocurre en todos los espacios, no solo en los no urbanos...

MC: Claro, es que el tren también es un espacio medio urbano porque pasa por ciudades, pueblos... también hago cosas en teatros, en la calle, también a la hora de plantear el *Cowshow* he ido a teatros pequeños o más grandes, o he estado en la Feria de la Ascensión que era muy urbano; o sea que ahí era realmente poner en juego todo lo que se había sacado de la ruralidad pero ponerla en un espacio urbano por excelencia, donde se traía lo rural por excelencia... ese contraste, ¿no? Entonces, sí, es apropiarse de los espacios públicos, en general. Igual en mi primera investidura me atreví más a hacerlo en el pueblo porque tenía menos arraigo, a lo mejor en la ciudad ya está el contexto del teatro de calle o el contexto del arte de acción o de invasión de espacios... Hay algo de invasión y de perder el miedo a hacer abiertamente. Porque claro, ¿me dices para utilizar lo público?

SLR: No, para más bien para hacerlo público...

MC: Pero claro, ahí el componente de hacerlo público en un sitio que es tan pequeño, que realmente del pueblo me van a venir a ver muy pocos... que me interesa llevarlo ahí porque realmente ahí no se lleva, y lo que puede ser teatro de calle al uso o una acción performativa en una ciudad, de repente te plantas en un pueblo y cambia... y no sé si es tanto por el público como por intentar hacerlo público, porque si realmente quisiera utilizar espacios públicos iría a la ciudad. Cuando voy a la ciudad es porque está programado dentro de más contextos, pero claro, también voy a la ciudad a vender papeletas e invado de mi imaginario por ahí y... bueno, es que ahí lo he mezclado con público, y...

SLR: Sí, no... la pregunta tampoco... era más en ese sentido que has comentado básicamente, no era más. Ahora, ésta sí... la tradición: ¿Qué lugar ocupa la tradición? A veces hablas de que la valoras sin rechazar lo moderno, de hecho, hay una retroalimentación, están constantemente en colaboración, digamos, pero sí que hablas de una cercanía a la esencia de lo rural y tradicional, a esa idiosincrasia, ¿no?, pero al mismo tiempo sin rechazar lo que no es la tradición, ¿no? ¿Qué lugar ocupa la tradición?

MC: Pues porque la tradición tiene un componente muy místico. Hay cosas que son tradición que de repente vuelven a algo que dices "guau", se lleva haciendo algo, es intocable... tocar ahí pues por supuesto es provocador. No me interesa tanto como un conocer, reconocer, profundizar, no estoy ahí en la tradición ahí como... eh, puf, no sé cómo explicarlo, me ayuda pero no es el impulso primordial. Es el contraste, otra vez, de darte cuenta de que repetimos, repetimos, repetimos, sin saber, entonces si a eso a la hora de repetirlo le das la vuelta con lo que sabes de ahora se convierte en otra cosa, es evidente, ¿no? Pero no estoy muy metida en

conocer... sí, ahora estoy con el acervo cultural minero, las canciones populares y toda la minería, el trabajo, lo que conlleva, pero es a modo de inspiración, realmente no es que yo sea una erudita de la tradición asturiana o la tradición de no sé qué. Y hago bastante juego de tradiciones dispares, la asturiana, pero también la andaluza, o la que me viene de una ráfaga... porque al final tampoco se sabe cuántas influencias hay: la música celta de dónde viene aquí, si realmente es de ahora o de tradición ancestral, porque doscientos años no es nada... También me río un poquito de ello. A lo mejor sí que utilizo una cantante de tonada que me encanta porque es la mejor y me pone los pelos de punta y flipo con ella, pero no es que me sepa yo todas las canciones de tonada asturiana, o transformo un baile asturiano y lo hago de Madona, pero no es que me sepa yo todas sus ramas, ¿no? También es una estética que utilizo, y a veces puede resultar superficial pero también eso lo tengo bastante asumido que es así. Y también me interesa porque rescata y habla de nosotros, más en sí como rescate de “lo estamos matando” más que, por ejemplo, que me encante el baile...

Me parece muy bonito observar la tradición como observadora, más que como investigadora. Principalmente quería decir eso: como observadora, lo que me atrae y lo que no, lo que cojo... He rescatado esta tradición que es *La Xata la Rifa* en sí, como un hecho muy popular en Asturias que se ha perdido y me ha llamado mucho la atención pues que de repente ya no se hace, pero no tanto como... ¡Qué performático era! con una vaca de pueblo en pueblo, las historias que me cuentan... pero no como revivirlo y hacerlo, sino como curiosa de algo que se hacía y ya no se hace, cómo se mira ahora si lo haces y cómo si lo transformas cómo se mira además. Es más la polémica que genera rescatar algo y si lo transformas qué sucede, más eso que yo me ponga a saber cuántas *xatas* la rifa hubo en Asturias, porque se

perdió... porque eso es muy evidente, ¿no? Porque el paso del tiempo es muy anárquico y muy relativo en las personas que están en el pueblo y en la ciudad.

Me encanta también, flipo con tradiciones de pueblos, de fiestas, de cosas que digo “esto es la ostia”, “esto siguen haciéndolo”, yo me lo paso muy bien yendo de verbena en verbena, de romería en romería, a ver lo que realmente la gente rescata, pero para luego hacer una fiesta a raíz de ello, pero súper cutre... aquí había una tradición y se huele, pero luego es que no hay nada, lo hemos transformado todo el rato... Pero me lo paso muy bien [risas], voy a todas las fiestas de los pueblos, y bebo de eso, pero el hoy, lo que está ahora.

SLR: Justamente iba a preguntarte sobre el origen y la esencia, que a veces también aparecen nombrados en el proyecto. Tampoco porque cargues las tintas ahí, para nada, pero a veces sí que, por ejemplo cuando hablas de la danza... o cuando bailas, aunque te hayas formado en la academia, no es que bailes rescatando... sino rompiendo esos esquemas, volviendo a algo así como un estadio “pre-académico”, a una expresión mucho más... “primitiva”. Entonces en ese contexto o algunos similares sí que hablas de ir a ese origen, esa esencia... Pero al mismo tiempo me estás diciendo que siempre estás en el ahora, siempre estás “ahora”, en lo que hay ahora. Bueno, más o menos creo que es lo que me estabas contando ahora...

MC: Sí... como el ahora... y reconocer que también pues he buscado eso, ¿no?, cómo deshacerme de ciertos códigos muy dancísticos. A mí, por ejemplo, la técnica me ha ayudado, por supuesto, a tener un cuerpo, una forma de moverme, a tener una percepción, la presencia y todo eso, pero sí que no me resultaba nada cómodo generar una coreografía, o buscar un estado forzado

de las cosas para parecer que haces no sé cómo en el teatro, o buscar esta emoción y trabajo por aquí... yo no iba por ahí.... Sí que hay códigos de los que he intentado liberarme porque realmente me condicionaban o mataban pero no me hacían producir porque me coartaban. Porque has nombrado lo de la danza, la academia, la forma de moverte y el ahora y creo que sobre todo hago estos eventos o involucro a toda esta masa o intento como empujar para que todo se suceda en un momento culmen y lo preparo, pero en la danza, al final... nunca hay una coreografía o un estado de las cosas muy preparado, como para buscar algo concreto, quiero decir, como para bailar de una manera. Entonces es estar en el ahora porque, exactamente, se suele producir en el ahora y suelo montármela muy difícil para que luego cuando salga ahí no tenga ni idea de lo que voy a hacer [risas] aunque esté todo supuestamente muy preparado, pero bueno, sí que bebí de esa leche, de esa mirada de las vacas, de ese ganadero, de esas historias... y entonces, cuando ya tengo toda esa masa ahí, salgo y no tengo ni idea de lo que sale; no soy capaz de recordarlo y no soy capaz de repetirlo. El propio hecho en sí de intentar repetirlo es lo que lo va haciendo, pero... no está previo.

SLR: Todo esto me recuerda a mi estancia en Gijón [...]. Conocí a Rosario, que me habló de ti y de un artículo que había escrito sobre el geoteatro, ¿lo conoces?, ¿te ha hablado sobre esto?

MC: No, la conozco muy bien a ella y me lo puedo imaginar [risas].

SLR: Pues ella me lo comentó y también lo estuve ojeando el otro día a raíz de todo esto y habla de Medea, de la danza, de la tierra... de estar en contacto los pies con la tierra... y creo que dice la cabeza con el cielo. Es decir, toda esta cuestión de recuperar el contacto con la tierra y

demás... aunque luego habla de psicotrópicos y otras cosas...

MC: Ella sí que es mística [risas].

SLR: Sí, luego hay justamente una reflexión mística que no me encajaba tanto con tu proyecto, o me daba a mí esa sensación de que me parecía ajeno a lo que veía en tu proyecto, pero sí que esa parte de la salida de ese espacio... como lo llama... escenario-edificio o algo similar y salir a la tierra, en ese sentido si...

MC: En ese sentido sí, pero fíjate que lo oigo y lo rechazo...

SLR: Quizás porque así se queda encasillado, o bueno, no sé...

MC: No, no porque se encasille. Bueno, igual es que es así, pero hay algo que me produce... o sea, pensarlo tanto como final, el hecho en sí de los pies en la tierra, el contacto con el universo... está ahí, porque yo lo noté, está ahí y me influye, por supuesto, pero no es como un *a priori*, no es como que yo realmente esté por ahí, ¿no?, como que sea tan...

SLR: Tan místico, ¿no? Quiero decir, creo que...

MC: Creo que ese componente está ahí porque se liberan cosas, se hacen cosas, yo lo tengo dentro, el impulso está ahí, la intuición está ahí, va por ahí, va por ahí... el universo, y la tierra, y todas estas cosas, pero... *a priori* me produce... un poco de rechazo porque no lo entiendo tanto como una necesidad de poner los pies en la tierra, o sea que también si pones los pies en el asfalto, o en un prado, o encima de una torre... es más el riesgo que la propia mística, es decir, yo voy a hacer esto por el riesgo que supone, más que yo esté conectada con los astros... porque tampoco me siento por ahí...

SLR: Creo que en el mundo rural, en el que gran parte del proyecto tiene lugar, no dejas ningún aspecto fuera, en el sentido de que es un lugar mágico y encantador, pero también cruel; sencillo, pero complicado y difícil. En este sentido no te decantas ni por un lado ni por el otro, afloran las contradicciones...

MC: Sí, por eso rechazo la mística, porque la tierra tiene toda la mística, pero también toda la de bajar a la realidad, toda la crueldad con la vida y la muerte, con las relaciones personales en los pueblos... en los pueblos hay un montón de historias... la gente no está conectada con las estrellas precisamente, pero hay una autenticidad, hay algo como muy veraz y muy arraigado a la tierra y a los astros, pero hay un choque de hostilidad... y con el arte, que suele ser ególatra..., superior, esta connotación que en el pueblo dicen “¿qué ye esto?” Es ese choque... ¿arte? Tú te pones a bailar toda interesante y dicen “¿y esta?” Entonces eso me llama más, puede ser por el riesgo que produce: cómo me voy a poner yo a bailar delante de este, venderle mi papeleta y contarle mi proyecto si me va a decir que estoy loca.

SLR: La verdad es que conozco bastante los pueblos, aunque ahora lleve bastantes años viviendo en Valencia. De hecho viví en Turón, también en varios pueblos del interior de Castellón, Teruel, la sierra de Madrid... y son cañeros. Hay veces que la gente te cuenta sus maravillas, y pienso que claro que tienen cosas maravillosas, pero que desde luego no han pisado un pueblo más que para recoger margaritas, porque... Es vida y está concentrado todo en todas las direcciones, está candente, potente... Por eso que ponerse a bailar ahí me parece riesgo.

MC: Mira, vengo del encuentro de baile del que realmente he corrido la voz, he hecho un evento en *facebook* y he puesto un cartel en

el pueblo, uno, y ha aparecido un montón de gente curiosa y hoy, que es la cuarta o quinta clase que he dado, al principio, estirar, respirar, rodar, la gente se descojonaba, incapaz de concentrarse... les cuesta mucho, pero hoy hemos tenido un momento que yo he flipado, porque estábamos repitiendo unos movimientos y tienen una autenticidad en sus caras, una presencia, y es que solo haciendo un movimiento, repitiéndolo súper bien, con una intensidad... que esto también está ahí. Y luego los artistas que pensamos que tenemos un poder de algo, pero yo estoy flipando. Y ahora también estoy teniendo más aceptación por aquí, quizás porque son más abiertos, quieren ayudar...y les encanta la idea de hacer un musical y vamos a montar un pifostio aquí de una escena que vamos a grabar de una escena de Broadway llevada a Carbayín y vamos a reconvertir el pueblo... ya que no se puede hacer la reconversión industrial vamos a hacer la reconversión cultural, un pueblo de bailarines, músicas y artistas, pero mezclado con una barricada minera ¡y la gente tiene una gana! Y al cuarto día de un poco trabajar sensiblemente con el cuerpo de las señoras te das cuenta de cómo se despierta un ser y una necesidad de expresar, y que expresan solo al andar, de hacer cuatro pasos y un golpe, o vamos a sorprendernos o ir hasta allí corriendo o hacer una serie de brazos todas juntas... ¡y tienen un poderío! Nos complicamos mucho los artistas y que está todo el mundo queriendo moverse, bailar y hacer cosas... y que transmiten, realmente transmiten verdad.

SLR: Para esta investigación suelo preguntar sobre los espacios no urbanos, ni ciudades ni pueblos, sin embargo, la realidad geográfica asturiana es en su mayoría mucho más compleja que otras regiones españolas, ya que hay una mezcla, una convivencia de espacios, un hibridaje que complica abordarlo de esta manera. Lo *natural* aparece aquí como espacio rural, trabajado, como pasto,

como manzanos, pero también el mar está presente: ¿son quizás espacios de lo cotidiano además de espacios sugerentes y disponibles para trabajar?

MC: Sí, por un lado se trata de no entrar en la burocracia pero luego intentar llevarla hasta estos lugares... por ejemplo llevamos un piano a Niembro sin permisos ni nada, pero luego también lo llevamos al puerto de Gijón: un teatro en un puerto con toda su burocracia. Pero viene de ahí: salgo del espacio para crearlo, de la burocracia... Luego voy al ganadero, y luego lo llevo al escenario, luego bailo en la Feria de la Ascensión, que es de ganado. Y sí, está entremezclado: lo rural está muy cerca, pero también la minería, las pozas que salen del bosque... Aquí llegó la industrialización y los pueblos se convirtieron en medio-ciudades pero siguen siendo pueblos, y luego la industrialización desapareció y a ver qué haces con todo eso... la vegetación se lo está comiendo. Antes eran lugares muy activos, pero que no dejan de ser pueblos: industrialización, reconversión... en cuestión de 100 años ¿Y tu pregunta era? Ah! Lo cotidiano... sí, y también ese ciclo que te comenté, la dificultad del viaje, ir de un sitio a otro. En el tren se juntan los artistas, se producen exageraciones de la realidad.

Está entre lo cotidiano y el experimento. Me ha llevado al campo, a vivir al campo. También están presentes los gremios del campo, trabajos muy ancestrales. El campo está ahí. No es llevar por llevar el proyecto o la obra simplemente al campo, porque si lo rodeas de algo bonito pues es bonito, pero aquí hay algo más: el viaje, transgredir los espacios, la colaboración, buscar el dinero... no es solo el hecho artístico, también está la autogestión y la “invención” de proyectos como gestora para conseguir financiación y que los artistas cobren, porque son buenos. Hay una resistencia política y económica en todo el proyecto. Aparte del campo está el

hecho político, vivencial y económico. A mí me ha implicado completamente, y también la frustración está presente. El campo como espacio para experimentar pero también como herramienta que es el *cawfunding*. Eso también le da un punto de mágico: hay gente que me pide tacos en Carbayín para vender: solidaridad que es lo que nos falta, lucha entendiendo que nos necesitamos. Con ese equipaje y viviendo de papeletas, y también voy a ayuntamientos para intentar formar un festival para conseguir dinero para compartirlo. Es un proyecto que trabaja poniendo el foco en lo local aunque también vengan artistas de fuera. Y esto es algo que no hay; se hacen edificios como el Niemeyer o la Laboral, que atraen supuestamente un público turístico pero luego estamos todos muertos de *fame*... y ahí estamos nosotros haciendo la escena de *Fama*, de la película [risas]... hemos reconstruido la canción *Fama* en versión asturiana, que es *Fame*, que es *fame* (/feim/), pero *fame* en asturiano es hambre, y es “fame a bailar, y hay que matar la fame, pero salir de la fame cuesta” [risas] es todo alrededor de la minería, y es muy graciosa... ¡ojalá puedas venir al festival!

SLR: ¡Ojalá pudiera! Me encantaría.

MC: Y vamos a poner todo el pueblo a bailar. Bueno, cuéntame más cosas.

SLR: No veo en tu propuesta esa visión nostálgica del campo que otras iniciativas tienen. Al haber trabajado con distintos proyectos he podido percatarme de que algunos tienen esa visión nostálgica, otros una actitud derrotista o combativa o mística... En *La Xata* se aprecia bastante la crítica, pero también veo mucha ironía, juego, risa... Se conforman nuevas miradas, nuevas posibilidades, encuentros...

MC: Sí, sí, hay que reírse. Yo es que lloro mucho, luego ya... tengo esa otra parte ahí que me sale sola, pero lloro mucho, soy muy

dramática, lloro mucho, lo veo todo fatal... pero luego digo, “bueno, bueno, bueno”... De eso bebo primero, pero no quiero ser derrotista, para nada, porque luego me llega un impulso de: “vamos a movilizar a toda la cuenca minera, vamos a montar un tren desde Finlandia hasta Finisterre, vamos a hacer que floten los teatros, vamos a... y de repente digo ¿vamos a hacer...?, ¿y si lo hacemos?” Y de repente te das cuenta de que es más fácil hacer que llorar, y si lo haces, te meas de la risa, porque claro, empezaste llorando: “necesito dinero y no tengo un duro ¿y si hago una rifa?, ¿y si vendo rifas por todo el mundo?...” Y te pones a hacerlo y luego te meas de la risa porque dices ¡es que lo he hecho!, ¡he vendido rifas por todo el mundo! Y al final de la propia llorera te sale una carcajada, porque solamente tienes que imaginar desde donde viene este pánico de dolor de: “no tengo espacio, pues a ver, ¿yo qué necesito?; no tengo dinero, bueno, a ver ¿qué necesito?; no tengo espacios, pues hay espacios que sobran; ¿y qué necesito? ¿dinero?, pues se lo pido a la gente, a quien me lo de...” Porque te rompes la cabeza, pero luego me sigo riendo, porque en un día vendí 100 papeletas y tardé tres meses en convencer a un político para que me diera... pues si en cuatro días vendo más... Y luego es que estamos muy fragmentados los artistas, que necesitamos también saber dónde está la gente, porque si yo me quedo solo en esta isla y me deprimó, pero si en Ribadesella hay otros, en Torrelavega hay otros, en Santander otros tantos... si es que somos un montón, llenamos un tren, y eso atrae a gente, no al teatro, pero esa propia energía hace que la gente quiera formar parte. Entonces, es volver a encontrarnos nosotros y a saber primero dónde está la esencia de lo que necesitamos, porque igual no necesitamos tanto para crear, y los datos los tenemos ahí de cosas que queremos contar, la gente está con ganas de contar, y también tenemos rabia que compartir, tristeza o alegría que descubrir... y es ponerlo donde toque, donde va tocando.

SLR: Ahora, después de todo este rato de conversación, te pregunto ¿qué es el SubRuralismo?

MC: Es un juego de palabras: entre surrealismo, que es evidente, porque la realidad supera la ficción por más que te empeñes en generarla, la ficción, de verdad, está ahí, y viene de adornar un poquito la cosa rural y hacerla real, o sea, hacer esa realidad un poco más ficcionada si me apuras, entonces empiezas a hablar de subRuralismo pero desde lo rural y desde una estética; igual no tiene mucho trasfondo, es un juego de palabras.

SLR: Más o menos ya lo hemos ido comentando, pero por si quieres matizar algo más. El primer año de festival fue el 2012 pero he leído que a finales de 2011 empieza a fraguarse esa necesidad de salir fuera de los circuitos, ¿no? Cómo fue? Ya me has contado mucho, pero por si quieres añadir o concretar algo.

MC: Bueno fue un momento de encontronazo con la muerte y desencanto con el teatro, una mezcla. Empezar a escribir para Vacas fue como crucial.

SLR: ¿Vacas es un proyecto tuyo?

MC: Sí, porque empezó a llamarse Texto y danza para vacas, y empecé a escribir para vacas unos textos que están en la web. Y sí, había mucha frustración, viene de la frustración. Es un poco triste hablar así, pero creo que tiene que ver con una huida y de una necesidad vital de bailar y que no sea tan complicado, aunque luego me compliqué el triple, te lo confieso [risas], pero sí... una búsqueda de sencillez... que también fue complicándose. Venía de trabajar de compañías de teatro, de producción también he trabajado para compañías de teatro y veía esas dificultades... También ahora lo echo de menos y de repente quiero volver al teatro, y para mí la vuelta al pozo es una vuelta a la caja escénica y estoy como en ese

viaje otra vez, ¿eh? Después de la comodidad, que no lo es tanto, pero después de haber hecho toda esta huida, me veo que me he reafirmado en un lenguaje propio y ya puedo volver más tranquila.

SLR: Incides mucho en la idea de salir del mercado convencional del arte, aspecto que está más o menos latente desde la década de los sesenta ¿Qué rechazas y qué buscas en esa salida?, ¿es salida, salida, o salida y entrada intermitentes? Con el pozo creo que acabas de respondérmelo, pues no es que te vayas, vayas...

MC: Pues es salida, salida, y entrada intermitente, pero el hecho de generar un contexto propio donde exista un tipo de creación fuera del mercado convencional (uno) me parece muy importante porque lo estamos creando los artistas, nosotros, y reivindicamos estar presentes, más allá de solamente esas idas y venidas de eso que consiste en el programador que decide y tú le ofreces; es como: nosotros generamos esto y tú lo necesitas tener en tu mercado convencional, apoyarlo, a ver cómo puedo generar un medio en el que tú pongas dinero, pero no de un modo en el que me digas “yo tengo este dinero y tú tienes que hacer lo que yo te digo”. El mercado convencional del arte te lleva a una forma de crear y de entender dónde está el público, unas formas de expresar... Yo no lo rechazo, pero ellos tienen que entender dónde estamos nosotros también y lo que necesitamos hacer es muy importante para que ellos entiendan que no es a la inversa, que necesitamos reivindicar en el momento en el que estamos lo que se necesita crear y hacer alrededor del creador, no al revés, no el mercado impone lo que el creador tiene que hacer, sino que igual el creador también tiene que intentar... sobre todo en estos momentos de crisis donde dices “yo así no sobrevivo y con estos mercados y estos circuitos yo no entro, no sobrevivo”, algo funciona mal, y ellos lo tienen que repensar. Entonces es también

una manera de reivindicar... No lo rechazo, quiero que se entienda, hacerlo muy visible, muy palpable el hecho de que necesitamos otra manera de crear u otras facilidades. Entonces, sí, es una huida y una entrada porque intento liberar espacios y liberar la creación pero vuelvo a darles el coñazo para que entiendan que estamos ahí, que tienen que apoyarlo desde lo que estamos haciendo, no desde lo que ellos necesitan que les mostremos.

SLR: Aparte de la cuestión de la burocracia otra cuestión que también comentas es la distancia con el público y supongo que una manera de hacer y mostrar; frente a la obra-monumento otro tipo de obra y otra relación con las personas se pueden sumar a todo lo anterior, ¿no?

MC: Sí.

SLR: ¿Tenías algunas expectativas y crees que se han ido cumpliendo?

MC: Todas, todas. Me he quedado flipada. Menos la parte del dinero burocrático [risas], esa todavía no, pero bueno, tampoco... como no lo puedo comparar... porque claro, pues al final dices... voy consiguiendo más que otra gente que sigue pidiendo subvenciones... Al final tiro de la imaginación y de todos los ayuntamientos... pero no sueltan por lo que decíamos del mercado convencional, porque quieren ver cómo les afecta a su territorio, o a su concejo, a cuanta gente le va a repercutir... el mero hecho artístico, el intentar hacer un festival de una tipa extraña, que sea potente en Asturias... te lo ha de idear un programador, pero como no hay dinero no te lo va a hacer, pero si vas tú y se lo propones pues igual es tu idea... Toda esa parte está ahí, pero también he conseguido un montón de cosas, pero podría ser un poco más fácil, está siendo muy complicado.

SLR: ¿Podrías decir que el proyecto en sentido general ha tenido una gran acogida?

MC: Si, a nivel de expectativas creativas, de acogida artística y de público 100%. Otra cosa es que digas: la *Procesión artística* tuvo 100 personas, el *Concierto flotante* no se cuantas... pero luego la gente que ha hablado de la cosa es más importante, el boca a boca es más importante que la prensa, porque es gente que lo ha vivenciado desde un lugar genuino y especial y vuelve a hablar de ello pero por diez. Entonces no es la prensa, no he llenado un teatro y he tenido un gran público, pero al final he vendido papeletas a 5000 personas, de repente he estado en un lugar que no me tocaba pero ha pintado, o de repente he hecho una cosita en un pueblo lejano y los 20 que lo han vivenciado han hablado más que los 5000 que vieron no sé qué y se la pasó, y les suena la cosa pero na' más... Entonces yo ahí estoy súper contenta.

SLR: Principalmente funcionas con el crowdfunding, pero he visto que por lo menos desde el año pasado introdujiste la cuestión de chapas y camisetas... [risas]

MC: Eso desde el primer año, ya hubo chapas y camisetas el primer año.

SLR: ¡Ah, desde el primer año! Vale, vale, vale...

MC: Chapas, camisetas y cuchupines.

SLR: ¡Ah! Eso te quería preguntar: qué eran los cuchupines.

MC: Son mierda de vaca elevada con ojos que te miran y te protegen [risas]

SLR: Me pareció que eran mierda de vaca, pero tenía que asegurarme...

MC: Alrededor de los cuchupines hay todo un *merchandising*, las camisetas no pegaron

tanto, se venden pero no hay economía para gastar 15 o 10 euros, y las tallas... Pero luego también hemos hecho alguna publicación de fanzines a precio barato, una publicación con grabados y tarjetas muy especiales con textos y dibujos... Ha habido como diferentes publicaciones y el *merchandising* está bastante vivo, pero la papeleta es lo que más vivo está.

SLR: Ahora hay alguna pregunta más cerrada. Sobre el alojamiento leí que habías conseguido precios especiales con FOMTUR [Asociación de Alojamientos Turísticos] ¿Cómo surge?

MC: No... Al final casas, hoteles que me dejaron, jesuitas que me cedieron cabañita, peleas con arzobispados para que me dejaran un albergue que nunca se dio y otros problemas diversos con el tema... pero lo he conseguido todo así. Ahora tengo la suerte de tener un albergue municipal aquí que me ceden, o sea que todo solucionado, toda la angustia de cuatro años peleando... Pero no, eso de FOMTUR, creo que no, en algún lugar lo puse pero luego no se dio tan bien, querían más de lo que daban... pero bueno, claro, es que realmente tú vas por ahí pidiendo [risas]... no paras de pedir... es mejor pedir de uno en uno al paisano que das y él te da que a FOMTUR... Lo que hablábamos de la humanidad.

SLR: ¿Cuántas personas aproximadamente se acercan hasta el festival?

MC: Pues va variando, pero no es una masa de multitudes, entre 100, 200... cosas en las que hay 20, cosas en las que hay 100 y cosas en las que hay 200, pero vamos, no es una multitud. Lo flotante ha llamado más, también por las localizaciones, depende de donde lo hagas, pero bueno, lo que es en el festival, en los pueblos, no hay una gran masa... todavía... acabamos el musical que necesitamos a 300 solamente para la escena

[risas]... Este año todo eso del público lo vamos a superar, no es que haya público, es que van a participar 300... entonces, a ver quién te dice algo [risas] “¿Cuánto público había? – Nada, pero participantes 300”. Tú les convocas y ellos vienen, he descubierto que es más fácil así. Por ahí, la idea de este año es esa.

SLR: Esta es una de mis impresiones, te la comento para que me digas que te parece: No es un proyecto pensado para el turismo, sino para el arte y la cultura y el mundo rural (y urbano) asturiano (y global), ¿cierto?

MC: Sí.

SLR: No sé, a lo mejor era un macroproyecto turístico y no me había enterado... [risas] También he leído que participas en *Open Lands* y también en la Noche Blanca, y creo que has buscado subvención pública para el musical de este año ¿Cómo gestionas esa incursión en las instituciones? Aunque ya me has estado comentando mucho sobre esto...

MC: Sí, fatal. Porque te dan muy poco y te dan muchos problemas y al final el día a día y la realidad de comer y sobrevivir es con la papeleta ¿Qué luego consigo? Reparto entre los artistas porque considero que ya mi compromiso de trabajo está con *La Xata* y mi trabajo de 9 meses sobreviviendo en precariedad... me quito de comprarme un pantalón porque tengo que comprarme un cable o un equipo o algo para *La Xata*... pero es más realidad el dinero que consigo con papeletas que el que me pueden llegar a dar, porque ese se va directamente a los artistas, lo consigo para ellos.

Open Lands es un proyecto de Cris, pero que también fue una colaboración... La Noche Blanca, [...] que ahora se lo han cargado, pero lo saqué el año pasado, y también está subestimado porque es una tirada muy potente y que viene mucha gente y... pues

bueno, como no es un enclave evidente en La Noche Blanca en Oviedo, sino que es un tren, pues han decidido a nivel de criterios cargárselo. Este año me han dicho que no porque hay recortes, pero bueno, al final... Todo este tipo de eventos... que tampoco estoy yo muy a favor, pero bueno, encajaba esto, podía encajar con ellos; hago para que también *La Xata* encaje en ciertos contextos... pues para sí puedo... pero es a lo que vamos, ¿no? Reivindico que realmente los proyectos de los artistas no una Noche Blanca o un San Benedicto o una ópera... o una programación en la que se gastan un montón de dinero y que luego, al final, pues que no llega al lugar ni llega lo que está sucediendo. Y me intento reinventar, me invento para estar también ahí presente, pero a veces no funciona bien, porque de verdad que... pues eso, te das cuenta de que lo ideal es independizarse, pero bueno, todavía... pero yo lo intento. Y de subvención me han dado 1400 euros este año, el año pasado me dieron 1400 pero los tuve que revocar porque al final era un pifostio para justificarlo, pero vamos, es lo máximo que me han dado, 1400.

Me quejo mucho, pero esta parte la tengo todavía muy atascada. Pero es actualidad, tampoco me estoy inventando nada.

SLR: Sí, está la cosa crudísima... Pero básicamente, entonces, *La Xata* sería un proyecto autogestionado, ¿no?

MC: ¡Si...! de mucha colaboración popular.

SLR: Esto es una divagación mía, me la salto ¿no? Ya.

MC: No, ¡dila, dila! [risas...].

SLR: Vale. *La Xata* es una obra en movimiento, es vida, es devenir y es constante acontecer. El *Tour*, el *Desfile bovino*, el *Xata Tren*... son todas manifestaciones de este movimiento constante y orgánico del laboratorio en el

que la vida va germinando ¿Creación?, ¿transformación?, ¿fuga?, ¿experiencia del trayecto?, ¿camino hecho al andar?

MC: Eso, ¡eso, eso, eso! Yo ahora ya más no puedo decir, porque eso lo has clavado. Ahí has dicho todas las palabras clave.

SLR: La participación de los artistas, ¿cómo va surgiendo en cada ciclo?

MC: Unos ciclos ha aparecido la gente que me he encontrado para colaborar vendiendo papeletas y contando el proyecto, otras son amigos fieles y que están ahí, otra es gente que ha traído a amigos de amigos, que lo han flipado, y se han traído a otros tantos amigos de amigos, y luego hay una participación local que repite, que es bastante fuerte, que somos los 4, 5, 6 que estamos en Asturias intentando sobrevivir, que esos dicen... “pues *Xata*”; que al principio veían esto de lo rural como una cosa muy tal... pero que luego ya le han visto las mismas brillanteces que yo le vi y ahora la gente ya se ha acostumbrado: “pero si podemos hacer aquí y en cualquier lado; y hasta mola” por lo cual hay aquí unos cuantos locales que persisten o que van y vienen. Y luego también es muy orgánico, que yo hago la convocatoria del cuerpo de baile y entonces viene una de Gijón y dice “pues mi abuelo trabajaba aquí en la mina de Pumarabule”, o ahora de repente el artista del *streaming* también, su abuelo era capataz en Mosquitera... la gente aparece por sintonía con la cosa: “en mi pueblo hay muchas vacas, vente que te llevo”... Entonces empieza por ahí y son parte: son producción, o van con una cámara, o me acompañan con foto, o pintan algo, o se montan una escena... Se ve también lo que les empuja, que al ayudarles con una especie de tutorial, dirección, protección que tampoco se da en la institución más que el “ven aquí y muestra tu trabajo”, y entonces de repente hay un acompañamiento a los artistas a niveles de seguridad aunque sea un puto abismo: “venga, dale, ¿qué necesitas?”,

entonces ya parece como una producción, “¿qué necesitas?” y ya no son luces, “necesito una gallina”, no son cables, “me gustaría que esto pasara...”, “vete a hablar con Menganito”... Hay una protección que al artista le ayuda, creo, pero hay que ser valiente... se sienten seguros conmigo pero vamos... *probes* [risas]

SLR: ¿Y las propuestas estéticas que realizan los artistas? ¿Son planteamientos libres, los comentáis previamente? ¿Hay un poco de todo? Por ejemplo el piano sí que entiendo que es algo más organizado...

MC: Sí, el piano viene y es el piano, lo que pasa es que buscamos a pianistas de la zona que quieran subirse al piano. Es que no sé, se va generando solo, yo no sé cómo aparecen los artistas, pero aparecen, te pican a la puerta. Aparecen un día caminando y les cuentas...

SLR: ¿Y en el *Desfile bovino*, por ejemplo? Porque hay muchas cosas...

MC: También busco personas que sean liderazgo para que puedan ser generadores de equipo: gente que lleve el *Vacavaret* o la *Procesión*... que ya han entendido cómo funciona y hay cosas que ya delego, que flipo. Por ejemplo, el *Desfile* del año pasado: yo he ido por ese camino imaginando cosas todo el año y de repente ha llegado Marta y yo le ayudo, le digo cuatro claves (este espacio, esto molaría...) y lo ha generado ella. Hay una delegación que antes era que tiraba más yo de mi acompañamiento y ahora ya hay gente que está con cosas directamente, y eso también me cuesta creerlo cuando miro atrás; cuando antes decías “vente para acá”, y ni se atrevían y ahora ya hay gente que dice “sí, claro”. Se ha reproducido muy rápidamente.

SLR: Pero en el *Desfile* ¿es gente que propone cosas, o tu o Marta pensáis cosas y proponéis, o es más un diálogo?

MC: Es un diálogo. Ahora, por ejemplo, en el musical está siendo más direccionado a “vamos todos a crear un musical”: hay una dirección de temática y hay unas escenas que queremos grabar, con lo cual todo va por ahí. Ya no es el artista “vengo con mi pieza, o vengo con mi idea; entonces, proporcióname un espacio con vacas, con luz, con sol...”; no, no, ahora es ya todo más direccionado, pero va cambiando cada año. Cada contexto también es diferente, porque en el tren se suben a tocar lo que les sale o hacen lo que les apetece; hay una dirección de tu subes aquí o allá, qué necesitas... o vas encontrando... es un poco magia. Pero este año sí que ha cambiado un poco con respecto al año pasado ¿Qué quieres hacer o qué puedes hacer?, ¿qué espacio le puedes dar?...

SLR: **¿Y también puede ocurrir que lleguen otros artistas y que se sumen espontáneamente al proyecto?**

MC: Sí, sí. Suelo contestar a todo el mundo que me escribe, que suele ser por el *facebook*. No hago una convocatoria abierta, pero el que realmente tiene ganas de venir, viene. Ha habido casos de personas que he conocido por internet que les ha molado, lo han entendido, hay un diálogo fácil y vienen o busco la manera de que vengan, a no ser que sea como “yo tengo este bolo”, y luego si hay gente que realmente colabora o está ahí intento buscarle un bolo y así conseguir dinero para que vengan... Pues como es el caso de Delfín este año, que viene de Francia: he conseguido que Mieres se lo pague porque va a actuar en el Auditorio, pero al final hago una escena con ella en el musical. Luego sí que hay gente que me lo comunica y ha venido porque se ha empeñado, o también colaboradores que me dicen que no sé quién quiere venir y que al final viene... pero eso tengo que frenarlo, eso es malo, eso a veces ha sido... pero en general ha salido bien, he dicho que sí a todo el mundo. Una programación natural,

selección natural... un caos... ordenado [risas].

SLR: **Cuando eligien espacios fuera del núcleo poblacional, ¿lo hacen libremente, es en torno a la ruta del desfile? Por ejemplo, para intervenir en un prado ¿simplemente llega un artista y dice... “ese espacio me gustaría”?**

MC: No, yo voy descubriendo los espacios. Digo, el espacio molaría de aquí hasta aquí, lo recorro veinte veces, me veo las posibilidades que tiene. El primer año fue mirar dónde hay una cuadra... “este recorrido mola”, pero no pensaba en el recorrido, pensaba en “voy a hacer mi performance aquí, aquí y aquí”, y luego imaginaba también a las personas en los sitios, y luego iban llegando y lo han llenado directamente. Pero he descubierto el espacio a la vez, no va una cosa primero y otra después, es que están ahí, es muy difícil elegir o no elegir, te elige.

SLR: **Por ejemplo, Pablo Ruiz y su “Escena digna”: ¿él vio el espacio antes y colocó allí todo o tú les dices que hay una ruta y ellos se van distribuyendo por el espacio o como va eso?**

MC: A veces dicen: “quiero pintar una pila de cucho”, entonces... al final marcas un recorrido... no lo marco... es que claro, ese fue el primer año...

SLR: **Vale, imaginemos otro ejemplo. Me refiero a si un artista ha pensado en un determinado escenario porque ha pensado una obra: con árboles, sin árboles, prado...**

MC: Va muy alterno: hablo con no sé quién y quiere hacer no sé cuánto, me gustaría que viniera no sé quién y pinchara en algún lado; no sé quién también podría hacer algo y me dice Óscar que tiene cinco que vienen, pues que hagan una residencia. Y de repente todo eso se va configurando y lo llamamos

Procesión artística pero después; no se genera el espacio, la procesión... no es después ¡es que es a la vez! La gente por supuesto se adapta, ellos te van dando ideas, tú vas viendo los espacios, y se genera la *Procesión* y al año siguiente: “vamos a hacer algo de un lado al otro” y se genera el *Desfile* y van apareciendo las cosas, pero va todo a la vez. Y luego también es importante que no hay una fórmula fija.

SLR: ¿Dirías que hay elementos comunes a las piezas artísticas o no? Es una pregunta muy general...

MC: Sí, pero no sabría decirte cuál.

SLR: Igual no lo tienen...

MC: Depende de los artistas y de... El viaje y el movimiento, y lo efímero.

SLR: ¿Y el experimento en 2014 del Museu del Prau? El mismo título parecería que no encajaría por mucho tiempo en el laboratorio Xata, pero... ¿qué me contarías de ese proyecto?

MC: Pues eso fue Myriam. También hablando con las personas surge la palabra, surge la idea y eso sí que era algo más de *land art* a modo de espacio pensado. A partir de ahí se generó el *Desfile*, esos espacios, esas intervenciones marcaron el *Desfile* que hubo después.

SLR: ¿En el 2013 no hubo desfile?

MC: En el 2013 hubo *Desfile*, sí, pero en 2014 hubo *Desfile* a raíz del *Museu del Prau*, fue muy a la par porque fue por ese mismo lugar donde se generó el *Museu del Prau* y entonces quedaron piezas donde luego se hicieron intervenciones, pero casi que no fueron piezas de *land art*, fueron casi momentos en los que sí, en el *Museu del Prau* hubo cosas que desaparecieron, otras que se quedaron y fueron las escenografías que luego se utilizaron.

El *Museu del Prau* fue una idea de Myriam, se quedó en un hecho que no volvió aunque se podría haber seguido trabajando, podría haber estado en un modo regular y se convirtió en efímero, pero también porque ella al año siguiente, con sus cosas, no siguió colaborando, aunque está ahí fiel a la *Xata* y colaborando. Pero fue eso, contextos que se generan y desaparecen si no se sigue trabajando en ellos, todo puede ser susceptible de repetición o de crecer, dependiendo también de la continuidad que se le dé.

SLR: No me ha quedado clara la relación entre el Desfile y el Museu...

MC: Hubo un desfile en 2013, el primer desfile que hubo. En 2014 se generó el *Museu del Prau*, pero se hizo por los mismos espacios, el mismo recorrido en el que luego fue el *Desfile*, por lo que hubo cosas que se reutilizaron: las alpacas que quedaron pintadas...

El *Museu del Prau* fue muy efímero, la verdad. Pero sobre ese recorrido ya se había trabajado.

SLR: ¿Cómo se seleccionaron a los artistas y las obras para el Museu?

MC: Fue Myriam quien un poco comisarió ese lugar, yo ayudé, pero... Myriam de Liniers dio la casualidad que vino a vivir a Poo, también tuvo un espacio en Peñamellera, en Ruenes, fue una comisaria de fotografía... Entonces dio la casualidad que fue a vivir a Poo, nos hicimos súper amigas y ese año estuvo muy fiel, luego fue abuela, viajó... sigue ahí pero no tanto.

SLR: ¿Puso límites en el tipo de intervenciones y si fueron efímeras? Creo que se retiraron, ¿no?

MC: Sí, porque algunas, por ejemplo, eran figuras hechas con *cuchu* [estiércol]; otras que hubo una pintada, como una especie de

juego de cascayo, de niños, en un colegio; otra que era una artista que exponía su obra que es muy de dibujo mágico entre árboles y que a la vez se hizo un mirador a través de unos muros mirando unas vacas y luego también con una especie de montaña de arena hizo otra historia; y luego otra chica que estuvo haciendo un camino de basura que fue encontrando, las alpacas que se pintaron; otra chica que iba poniendo como el despiece de las vacas como señales en el camino... Ella tenía relación con varios artistas de *land art*.

SLR: Digamos que ella fue contactando con la gente.

MC: Sí, exactamente. Fue de lo más delegado, en el sentido de decir: bueno, algo que se creó y que lo dirigió ella.

SLR: El proyecto en general, ¿cómo afecta al lugar o a los lugares?

MC: Flipan. Unos para bien, otros para mal, pero la gente reacciona. Vamos a dejarlo en que provoca cosas, que la gente reacciona. ¿Cómo afecta? Igual es muy pretencioso pensar que afecta en algo.

SLR: Haría esta pregunta pero no tiene mucho sentido aquí... Claro, porque a veces pregunto sobre cómo afecta a nivel material, por el tipo de proyectos, pero...

MC: Es muy efímero, materialmente no afecta, inmaterialmente la gente habla, para bien o para mal, se hace preguntas, crítica, lo destruye, lo defiende, lo acepta, se resiste, lo entiende, no lo entiende, no lo quiere entender... El cómo afecta va por ahí. Produce ilusión o repulsión, las dos cosas, no hay término medio: ilusión o repulsión.

SLR: También te quería preguntar sobre tu participación en *ParaisuRural*, porque también participaste con una obra que era en la cuadra pero también en el exterior, ¿no?

MC: Suelo hacer esto: empiezo en un sitio y luego me muevo a otro, ya no solo en el festival sino en la vida. Empecé en la cuadra haciendo una escena y pues eso, cuando ya estructuré un poquito de que iba el espectáculo de Texto y danza para vacas, pues lo fui adaptando y empezaba en una cuadra y cogía un carro y me llevaba a la gente a una panadería funcionando donde también la señora explicaba y luego salían las vacas y quizás una escena que tenía en teatro la iba haciendo por el camino... pues así, improvisando, fue como una hora de recorrido.

Son como personajes que se van forjando, entonces yo voy como de una personalidad a otra y en un espacio sale una y de repente me voy a otro sitio y me voy transformando y de repente sale otra y es más real, o menos, pero suele ser esto, que me voy transformando.

SLR: Ahora se trata de una aclaración, porque como es un *popurri* de cosas... Tenemos el *Cowshow*, que digamos que es tu danza para vacas, *Texto y danza para vacas*; el *Tour*, que es la venta de papeletas, tu periplo; el Festival en sí, que es el final apoteósico, aunque el trabajo se va desarrollando todo el tiempo y digamos que en el festival hay *Desfile bovino* o *Procesión bovina*, la *Rifa*, otra serie de eventos (comida, otras cosas que pasan...), y la *Plataforma* también a veces es dentro de los días del festival y el tren también coincidió, ¿no?...

MC: Sí, lo que pasa que menudo lío que tienes [risas]. Esto es importante, pero para que lo entiendas más que para que lo escribas al detalle, a ver cómo lo hago: al empezar con el espectáculo me di cuenta de que tenía que vender papeletas, y aparecieron las papeletas, y empecé a vender papeletas y eso ya fue una performance, y de repente me di cuenta de que estaba generando un festival, entonces este fue un primer ciclo donde apareció solamente la *Procesión*, una *Gala*

de la rifa con una serie de artistas que intervienen en espacios. Pero yo al año siguiente dije: voy generando contextos y se generó el *Desfile* ¡No! Miento, mento, al año siguiente yo me fui de *tour* por América, me fui a América y no quería hacer *La Xata*... O sea, no quería hacer *La xata*... yo siempre acabo *La Xata* y digo “no hago más, nunca más”, pero de repente, después, me vine a América y dije “y si yo ahora me monto aquí las papeletas y hago un *tour*...” y empecé a inventar, a vender y a grabar mientras intentaba vender que yo iba por allí montando una historia que me fui inventando y que fui generando, y al final me fui de viaje. Por el camino conocí a un montón de artistas, e hice ese *tour* americano grabando por todos los sitios por los que yo iba insistiendo buscando lugares para actuar pero no conseguí nada. Entonces me fui a Cuba, Costa Rica... Cuando llegué a España me fui a afincar a Poo y entonces se generaron otros contextos y vino el *Piano flotante*. O sea, de repente van apareciendo contextos y cosas, pero nunca nada se repite. Sí que el *Desfile* se repitió o la *Procesión* se repitió, pero pierdo la cuenta, no me extraña que tú te líes, pero cada año aparece una nueva creación, una nueva manera de vender y unos contextos, y a lo mejor hay alguno que tiene fuerza y se repite como la *Procesión* o el *Desfile*, pero este año por ejemplo, el musical bebe de la *Procesión* y del *Desfile*, pero no va a ser una *Procesión* o un *Desfile*, va a ser una grabación.

Pero no siempre es igual. Es más, cada año es una pieza, cada año es un *tour* y cada año es un festival. Igual que el año que hubo el *Museu del Prau* y luego no se repitió. No siempre es lo mismo, pero sí se repite la estructura de intento de creación de pieza, de andadura, de viaje y de final apoteósico, que el final apoteósico es la lectura de todo lo que ha sucedido, muy claramente. Pero a veces el *Tour* va antes o el *Cowshow* no está... Por ejemplo el año pasado fue la creación de la *Ola flotante*... entonces los

viajes de los espectáculos flotantes ya eran como un festival andante por ahí. Luego hubo un problema económico para solventarlo y entonces ciertas cosas no se hicieron... Cada año es súper diferente, no te puedes encuadrar en que hay esto, esto y esto... es más, tengo que ordenarlo en la web para que se vea claramente que cronológicamente hay un ecosistema que vive 9 meses y al año siguiente se nutre del anterior pero quien sabe... Cada pieza tiene toda la energía de lo anterior pero es nueva, cada año es nuevo... Claro, te entiendo, porque ves los carteles e intentas decir, “esto se repite”, “esto es lo que hay en el festival, esto en el espectáculo”; yo lo entiendo más como 9 meses de línea...

SLR: Vale, en los que están todas las cosas ahí... ¿Y la *Procesión* y el *Desfile* son cosas distintas?

MC: Sí, solíamos hacer... bueno, claro, dos años, este año ya no lo vamos a hacer así. Pero la *Procesión* es lo primero que se lanzó, que se mantuvo, pero siempre se hizo alrededor de un pueblo pero el año pasado se hizo por dentro de una cueva, “la procesión va por dentro”. El *Desfile* es algo más dinámico, la gente participa, se va de un pueblo a otro... Pero este año ya casi no va a haber *Desfile*, va a ser casi el *Tren*. Las cosas se empiezan a entrecruzar: primero el *Piano flotante*, al año siguiente construimos la *Plataforma flotante* y se hace el *Concierto flotante*, pero al año siguiente se hace el espectáculo flotante que va de gira... y en el festival también se hacen cosas de ese espectáculo flotante pero es dentro del festival. O sea hay líneas de trabajo pero cada año sobresale una, o se le da fuerza a otra, o se entremezclan una y otra, o se nutre una más otra y aparece otra nueva... flipa.

SLR: Flipo... no sé si es lo mismo o no: *Plataforma flotante*, *Piano flotante*, *Ola flotante*

MC: Es lo que te he dicho: ha aparecido el *Piano flotante*, hemos generado la *Plataforma*, con lo cual hemos hecho el concierto flotante para el festival, y al año siguiente nos montamos una gira con el espectáculo flotante que es la *Ola flotante*. Eso, ¿tiene más vidas? Sí, estamos intentando casar nuestro espectáculo flotante con el *Piano flotante* que vino el primer año para hacer una gran boda entre Francia y España y las dos entidades flotantes, que una llevó a la otra. Igual el año que viene sale eso, este año me he esforzado en que saliera y no ha podido ser, porque no tenía que salir, pero lo he intentado, está ahí, lo he intentado, que crezca ese espectáculo flotante... Hay cosas que cogen vida propia, o cosas como el *Museu*, que coge vida propia pero si luego Myriam no sigue ahí, yo no lo sigo forjando... pues se murió. Se entiende, ¿no? Son incluso contextos que son vivos.

23. Entrevista a María González Fernández, miembro del colectivo Paraisurural, 20 de octubre de 2016.
Entrevista escrita.

SLR: *Paraisurural* surge para expandir la actividad del colectivo Paraíso Local Creativo al campo ¿Quiénes forman ese primer colectivo y cuál era/es su actividad?

MG: Paraiso Local creativo lo conforman la asociación cultural Oviedo SOS cultura, y Anxel Nava (artista local), Fernando Luis (fotógrafo y creativo), Marcos Menéndez (asesor de nuevas tecnologías), Elisa Vázquez (diseñadora), Román Crespo (grabador), Rubén Suarez (diseñador gráfico), Juan Pastor (profesor de psicología en universidad d Oviedo), Marta Corra (gestora de empresas), Miguel Comendador (artista escénico en CiaPandemonium), Eduardo Palacios , Poty, (empresario y pinchadiscos), Dan Ramos (filósofo).

SLR: El equipo que conforma el colectivo *Paraisurural* es cambiante pero aproximadamente ¿cuántos miembros suelen estar trabajando dentro del mismo?

MG: El núcleo duro somos entre 3 y 4 personas (director de fotografía, coordinador y gestor, artista local, artesana local y miembro de la cooperativa del pueblo). El resto oscila.

SLR: ¿Qué motivó o impulsó la ampliación de la actividad artística desarrollada en el ámbito urbano hacia el campo? ¿Qué ofrecéis al lugar y qué os ofrece éste?

MG: Todos los miembros del colectivo crecieron o poseen lazos con y en el medio rural en Asturias. En este caso uno de estos miembros, el mío, poseía una casa en el mismo y un pueblo y valle con iniciativas artísticas de base y con inquietudes por el desarrollo y mantenimiento de saberes populares y tradición oral en los pueblos o barrios del Valle de Boiges, en Villaviciosa.

Ofrecemos la continuidad de los saberes locales y la fusión con el arte contemporáneo y de la fusión en el cuidado mutuo de 5 barrios, o aldeas, del valle de Boiges. De una manera sostenible y en equilibrio y consenso con el entorno y sus pobladores o habitantes.

El pueblo nos ofrece la capacidad de salirnos del marco, trabajar en geopolítica, sus medios técnicos y aprender de los saberes autosuficientes y tradicionales desde el cuidado mutuo de una manera transversal.

SLR: Habláis de desarrollo rural a través del arte, ¿en qué consiste dicho desarrollo y cómo se genera o quiere generar desde este proyecto?

MG: Con el desarrollo a través del Arte queremos preservar la vida, y actividad en las poblaciones. Para la perdurabilidad y

existencia de los barrios o aldeas en los que se intervienen con las obras de Arte.

SLR: ¿Cómo impulsáis o participáis en el impulso de una economía basada en el sector primario?

MG: Realizamos talleres de tradición local que comprenden desde labores propias como la siega, el cultivo y el mantenimiento de frutos, árboles y cosechas. Hasta la recolección de miel, trabajos comunales de matanza de animales, embuchado de embutido, producción de derivados de leche, etc.

SLR: ¿Se están cumpliendo las expectativas del proyecto?

MG: Sí, de un modo pausado como el tiempo en las zonas rurales.

No con el ritmo de las urbes.

SLR: ¿Y hasta qué punto se está consiguiendo que funcione como alternativa ocupacional?

MG: Por el momento, en 3 ediciones bianuales los habitantes del barrio y aldea han vuelto a él por jubilaciones y en búsqueda de nuevas inquietudes culturales. Otro de los habitantes posee una residencia artística en su casa tradicional de aldea y dos casas se alquilan de forma permanente a artistas y creativos.

SLR: Se busca una revitalización del lugar pero con respeto, escucha y sin sobresaturar los lugares. Eso se aprecia cuando se limita al máximo el acceso en vehículo al pueblo, por ejemplo durante la visita que realizamos dentro de *Arcu Atlánticu* ¿Qué ocurre durante los encuentros? ¿Cuántas personas llegan hasta Vallinaoscura? ¿Cómo habitan esos días el lugar?

MG: Durante los encuentros oscilan por el Valle de Boiges, que son 5 núcleos de barrios o aldeas, una media de 200 personas durante 5 o 3 días.

Se realizan talleres de tradiciones locales, artesanos o artísticos simultáneos entre los 5 barrios y los barrios limítrofes que se abren al proyecto.

También se realizan intervenciones artísticas plásticas y escénicas, en colaboración con los habitantes y pobladores del medio rural; trabajos comunes de recuperación de la tradición oral de "los antiguos"; comidas populares e inserción de niños de temprana edad de contextos urbanos.

SLR: Existe una voluntad de cuidar y no estresar el lugar, así como de no masificarlo, ¿se está consiguiendo?

MG: Sí, todo se realiza de forma pausada, en la convivencia y respeto por el entorno, se abre a localidades anexas y se expande hasta barrios en 10km cercanos.

SLR: Creo que evitáis la turistificación del lugar y buscáis principalmente una experiencia afectiva del mismo, de conocer y compartir...

MG: Sostenibilidad, procomún, tradición y contemporaneidad, nuevas tecnologías, y experiencias activas para todos los públicos que allí acuden.

SLR: Por otro lado, ¿la idea de que *Paraisu* se extienda a otros pueblos cómo se plantea? ¿Se ha materializado?

MG: Respondido en pregunta 9.

Otras localidades: Fuente del fresno, Soria, en 2 edición de Kedarte.

En barrios limítrofes en Villaviciosa: San Pedro Ambás, La Ribera, Puelles, y Morvís.

SLR: Se trata de un proyecto autogestionado ¿Cómo funciona económicamente?, ¿cómo sobrevive?

MG: Donaciones de particulares a una cuenta bancaria, trabajos culturales para instituciones y trabajo en común gratuito del núcleo duro.

SLR: ¿Habéis recibido algún tipo de ayuda, subvención...?

MG: No.

SLR: En 2014 (y no sé si también este año) se pedía un donativo a los visitantes a cambio de una cesta con productos del lugar o alojamiento ¿Fue una convocatoria más difícil económicamente?

MG: No.

SLR: Además de los encuentros bianuales, que ya son tres, ha habido alumnos en residencia de la Universidad Antonio Nebrija de Madrid, cuatro al menos, ¿cómo se plantean estas residencias con respecto al tiempo, el espacio, el proyecto, el mantenimiento económico...?

MG: Las residencias se plantean en septiembre del año anterior y se materializan en la edición del proyecto.

El mantenimiento económico se da por parte de Paraisurural en cubrir las dietas y alojamiento.

Y la Universidad les cubre el material o el desplazamiento. Depende de las ediciones.

SLR: También en 2014 se desarrolló “Malas Madres” dentro de una residencia artística, ¿cómo se planteó en este caso?, ¿ha habido más?

MG: Ante la carencia de mujeres artistas en el seno local nos pusimos en contacto con

quienes conocimos por su experiencia y trayectoria transdisciplinar.

En esta última convocatoria fueron ellas quienes quisieron volver.

SLR: Los artistas que participan en las jornadas también visitan el lugar antes de que llegue septiembre, ¿cómo son estas visitas?

MG: Unos visitan, y otros conviven en el propio entorno con los habitantes. La primera edición cada cuatrimestre.

SLR: ¿Hasta qué punto se producen intercambios, experiencias de aprendizaje entre las persona del lugar y los que lo visitan, tanto los artistas como el “público”?

MG: Los artistas conviven en el pueblo durante una semana, tres días o un año a su elección. Y hay encuentros temporales.

El público vive experiencias más breves en los talleres pero interacciona y repite, luego es un síntoma de apertura.

SLR: ¿Cómo se seleccionan los artistas y los talleres?, ¿se buscan u os buscan ellos a vosotros?

MG: Ambas direcciones existen. Por convocatoria pública.

SLR: Las obras, ¿hasta qué punto emanan de la experiencia y conocimiento del lugar y sus gentes?, ¿cuál es el protagonismo del lugar?, ¿y de sus paisanos?

MG: Depende de la especificidad de la pieza y el interés del artista y paisano.

Es seleccionado por el artista y consensuado por el paisano.

Ellos son las llaves que abren las puertas al público, a los artistas y a cualquiera que no

pertenece a los diversos pueblos, barrios o aldeas.

SLR: ¿Existen restricciones a la hora de crear? Me refiero a los lugares, los materiales, los tiempos de exhibición...

MG: No. Solo se necesita dialogo para saber si se está haciendo en el lugar correcto. No todas las propiedades son públicas, y no en todos los prados se puede intervenir. Es un dialogo mutuo y constante.

Los tiempos de la exhibición son efimeros. Depende del estado natural de las piezas ante la naturaleza y sus fenómenos.

SLR: ¿Las obras se retiran posteriormente o permanecen?

MG: Permanecen excepto las de algún artista que decide retirarla, o ha de retirarse por estar dañada y pueda dañar a la fauna del entorno.

SLR: ¿Cómo se dispone de los distintos lugares en los que intervenir artísticamente? ¿Existe una buena colaboración y participación activa por parte de los vecinos?

MG: Contestado en el 20.

SLR: En el caso de las obras en los alrededores del pueblo, como por ejemplo en los prados, ¿dirías en un sentido global que tienen algún nexo en común o que son en general planteamientos distintos?

MG: Para Paraisurural todo es uno. La aldea y sus hórreos es patrimonio rural, los prados es naturaleza rural.

SLR: ¿Y los temas de estas obras? Aparecen varias con planteamientos de protección o revalorización del espacio... pero los temas pueden ser muy diversos, ¿no?

MG: Sí, la libertad del artista es plena siempre y cuándo se desarrolle en armonía, equilibrio y respeto con el entorno.

SLR: ¿Y cómo usan y se relacionan físicamente con el espacio?

MG: Contestada con anterioridad.

24. Entrevista a Carlos de Gredos, director del Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero, 29 de mayo de 2015. Entrevista oral (telefónica y en el Cerro Gallinero) transcrita.

SLR: El Cerro Gallinero nació en 2010, ¿cierto?

CG: Sí, se inauguró oficialmente ese año.

SLR: Pero había obras tuyas anteriores, según me comentabas cuando lo visité.

CG: Bueno, lo normal en estos casos para preparar un evento de esa índole. Lo normal, es decir, un par de años de preparación. La inauguración oficial fue el 14 de agosto de 2010.

SLR: ¿Cómo surgió la idea?

CG: Ya desde el año 84 había estado trabajando en el campo y todas las obras eran efimeras, porque era colocar, fotografiar y recoger y con el tiempo tenía ganas de tener alguna obra más o menos permanente y desarrollé un proyecto y al final desembocó en el *Cerro Gallinero*. Luego pedí permiso al ayuntamiento y en un pleno me lo concedió. Lo suyo era hacerlo con más artistas, no tenía sentido estar yo solo representado. En la inauguración ya había obra de tres artistas.

SLR: ¿Qué artistas?

CG: Una es una obra un poco especial, porque ella creo que es lo primero y lo único que ha hecho, que es Ana Roseti, que es poeta, y que yo sepa no tiene obra plástica. Ella tenía esta idea, yo la conocía y me lo

comentó, y le dije que no había problema, que yo se la producía y se la realizaba. Y luego Luis Luna, que fundamentalmente es poeta también, pero él sí que tiene algo más de obra de este tipo. Y con la obra de los tres inauguramos el *Cerro Gallinero*.

SLR: ¿Cómo participan los artistas? ¿Hay convocatorias...?

CG: No, la convocatoria es abierta y continua, no hay ni fechas, ni plazos, ni nada. El que quiera presentar un proyecto lo puede presentar, tenga nombre, no tenga nombre... La única condición que se da al artista es que solamente lo puede presentar si antes ha pisado el *Cerro*, si no ha pisado el *Cerro* no puede presentar nada. Y ha habido artistas que han querido presentar cosas sin conocer el *Cerro*, obras que ya estaban hechas, a ver si las colocaban por aquí... Y luego se estudia la viabilidad y, si se da el visto bueno, se ejecuta. A veces vienen porque hay un conocimiento personal y otras porque lo solicitan.

SLR: Pero sí que hay inauguraciones, ¿son anuales?

CG: Sí, es lo que llamamos la inauguración de la temporada y son las obras que se han hecho en esa temporada tienen un acto oficial. A ser posible viene el artista y explica su obra. El año pasado, por ejemplo, se inauguraron tres. Los artistas, si están, hablan de su obra y luego se hace un recorrido por el resto de las obras para que la gente que nunca ha venido al *Cerro* sepa dónde está. Este año es ya la sexta temporada.

SLR: El lugar es principalmente un espacio comunal, ¿cierto?

CG: Sí, son 31 hectáreas oficialmente del ayuntamiento. Y quien está oficialmente detrás del *Cerro* es una asociación cultural por si se pudiera conseguir alguna subvención. Es decir, la figura jurídica es la Asociación Cultural Cerro Gallinero.

SLR: ¿Habéis tenido algún tipo de ayuda económica, subvención...?

CG: Sí. Esa información está en el Facebook porque Cristina Ferrándis, de Bellas Artes de Valencia, me lo preguntó para su tesis doctoral. Son cuatro partidas. El ayuntamiento nos dio 400 € para la inauguración, para una obra, y pedí ayudante, pero al final dije que de ayudante nada e hice dos obras en vez de una. La Diputación 500 € del dinero que da a los ayuntamientos para actividades culturales. Luego 75 € que puso el ayuntamiento para el fuego alquímico y otros 75 € o algo así la Fábrica de Cerezas... y se acabó, se acabó el dinero.

SLR: Entonces la Diputación directamente no ha participado.

CG: No. Cuando se inauguró les envié una invitación oficial como a todo el mundo y aún estoy esperando a que vengan a verlo y ya han pasado cinco años. La Diputada de Turismo todavía estoy esperando que venga y el de Cultura... Así está el patio en Ávila, es crudo, crudo, crudo. Y ahora no con los nuevos no me espero grandes cambios, lo que sí que tengo claro es que la paliza se la voy a dar.

SLR: ¿Ha tenido alguna repercusión en el lugar?

CG: Sí, lo típico de estas actuaciones. Al principio la gente del lugar lo ve un poco raro, luego se van acostumbrando, luego participan... Por ejemplo, el laberinto se hizo con ayuda de un vecino del pueblo. El segundo sombrero de la seta lo puso un vecino con su tractor. La Fábrica de Cervezas también puso dinero para contratar a un trabajador de aquí del pueblo. Y luego, en el Festival del Piorno, unas chicas también ayudaron en la realización de una obra. Es una actividad que no está en el *Cerro*, pero que la organiza el *Cerro*.

SLR: ¿El Festival del Piorno se hace en el pueblo?

CG: Sí, la primera vez fue el año pasado. Se hacen intervenciones con piornos en flor por las calles del pueblo.

Otra cuestión también es la repercusión mediática y académica del *Cerro*. Tenemos ya tres publicaciones en papel: un reportaje en la revista *Áticus*, que se publica en Valladolid, también tenemos otra página en el Festival Miradas de Mujeres que se celebró el año pasado y, la última, es en el libro de *Arte y Ecología* que lo acaba de publicar la UNED. Esas tres en papel. Y el primer reportaje que se hizo del *Cerro* no salió en español, salió en alemán, en un prestigioso suplemento cultural alemán online. También la Universidad de Limoges hizo una selección de, no sé si recuerdo bien ², y tiene más protagonismo visualmente, el resto están integradas. Creo que los artistas al venir y conocer el *Cerro* son conscientes de lo que hay y estoy convencido de que ninguno, aunque se le diese la posibilidad o tuviésemos mucho presupuesto, no creo que hiciese nada megalómano y, si lo hiciese, sería algo muy integrado.

SLR: Sobre este aspecto justamente te quería preguntar, sobre la relación de las obras con el lugar. Y creo que es esto lo que estás explicando ahora.

CG: Sí, es lo que estoy comentando. El lugar es parte intrínseca y fundamental de la obra. Ahí está la destreza de los artistas, de los que saben ver y plantear algo que potencie el lugar. El artista trabaja para el lugar y no el lugar trabaja para el artista, es decir, lo importante es el lugar y no el artista, el artista que viene aquí es un servidor del lugar y esa es la filosofía, eso creo que es lo que nos diferencia.

² En una conversación durante mi visita al *Centro de Arte Cerro Gallinero* Carlos de Gredos me comentó lo siguiente: la *Nube* es así llamada popularmente, el título es *Paisajes nuncios de*

el número, 76 o 67 centros de arte y naturaleza a nivel mundial y nos seleccionó. Estamos junto a los grandes: centros como la Fundación Giuliano Mori o el *Storm King Center*.

SLR: ¿Hay elementos comunes a las obras?

CG: Sí, claro, la propia filosofía del *Cerro* con la que trabajamos está ahí, en la mayoría de las obras. Es decir, en el momento en que tú al artista le “prohíbes” que traiga la obra hecha de su casa y le “obligas” a que tenga que dialogar con lo que hay, pues la esencia, el espíritu de todas las obras, participa del lugar. Es nuestra seña de identidad.

Las obras pasan totalmente desapercibidas, hasta que no estás al lado de la obra no ves nada. Quitando la *Nube*, que es la primera

SLR: ¿Crees que las obras de alguna manera resignifican el lugar? Aunque dices que el lugar es el que marca la pauta a la obra, ¿crees que la obra también afecta al lugar de alguna manera?

CG: Claro. Es una relación de ida y vuelta, es una relación de enamoramiento. Si el artista conecta íntimamente con el lugar, lo está modificando, pero lo está modificando mínimamente, y más que modificando, lo está potenciando. La obra de Azucena Pintor, *Líneas Ingrávidas*: el dibujo ya está hecho, el dibujo de las líneas azules... el dibujo ya está ahí, ella lo que ha hecho simplemente es hacer un pequeño dibujo para que nos demos cuenta de que eso ya estaba antes. Entonces sí, por un lado lo modifica, pero tampoco tanto porque es mínimo, y luego lo potencia porque te estás dando cuenta de lo que la naturaleza te está ofreciendo, de ese dibujo natural.

infinito (es decir, parajes que anuncian o anunciarán el infinito). El proyecto de la obra data de 1999 y estuvo 10 años ejecutándola hasta que, finalmente, se inauguró en 2010.

25. Entrevista a Grego Matos, autora de la tesis *Intervenciones artísticas en “espacios naturales”: España (1970-2006)*, 1 de junio de 2015. Entrevista oral transcrita y revisada.

SLR: En tu tesis, aparte de estudiar casos individuales, dabas a conocer numerosos encuentros de arte en espacios no urbanizados, así como centros de “arte en el paisaje” y “parques de esculturas” ¿Se podría decir que hubo un *boom* de este tipo de iniciativas en España en los años noventa?

GM: Se notó más cuando la gente empezó a hablar de las becas Leader y otras similares, de los fondos europeos en general. Con la existencia de estas ayudas económicas muchas iniciativas pudieron ponerse en marcha. Pero, en la mayor parte de estas propuestas, el dinero se invirtió en crear el proyecto, olvidando la necesidad de mantenimiento de las intervenciones artísticas y el gasto económico que esto conlleva. En el momento en que debían pasar a la autogestión o a dar continuidad a los proyectos con financiación proveniente de otras fuentes (al terminarse las ayudas iniciales) muchos de ellos desaparecen o las obras no efímeras tienden al deterioro. Éste es uno de los grandes problemas de los denominados parques de esculturas: el mantenimiento de las piezas.

Al finalizar mi investigación, me di cuenta de que, personalmente, me interesaban más las propuestas basadas en intervenciones efímeras o que se instalaban durante un corto período de tiempo, dejando el lugar donde se llevaban a cabo en su estado anterior. Así, proyectos como “Arte en la Tierra”, en Santa Lucía de Ocón (La Rioja), no tienen esta problemática añadida – el mantenimiento de las piezas- y se caracteriza por “cambiar” o “matizar” el paisaje de la localidad durante unas semanas en verano. Luego, al finalizar el encuentro, todas las intervenciones desaparecen. Ocurre algo similar con la

Muestra de arte contemporáneo de Sajazarra dirigida por Carlos Rosales en Sajazarra. Ambos me parecen proyectos realistas, que actúan en base a los fondos de los que disponen y no inician empresas que no van a poder concluir con calidad. Por otra parte, hay parques de esculturas muy bien gestionados y con espacio suficiente para que las obras puedan recorrerse en condiciones - sin que unas interfieran en la percepción de las otras- y que disponen de la infraestructura y fondos imprescindibles para el correcto mantenimiento de las mismas. Pero, las propuestas de carácter efímero me parecen muy valiosas porque no contribuyen a sobrecargar los espacios naturales de intervenciones que pueden agradarnos o no, a unos y a otros.

SLR: Tu investigación reflejaba que no fue algo puntual, que este tipo de convocatorias, parques... tuvieron continuidad...

GM: Sí. De hecho, en un momento determinado cerré la tesis porque no paraba de llegarme información de nuevos centros... e iniciativas. Además, otra cuestión que ya comentamos es que algunos me parecían fundamentarse más en un atractivo turístico que procurara más visitantes a la zona. Daba la impresión de que algunos concejales de cultura, alcaldes u otros cargos, hubieran copiado la fórmula, pero no por interés precisamente cultural. O, quizá, sí lo hubiera, pero no fueron proyectos que estuvieran bien gestionados. Las bases de participación eran confusas, en ocasiones se hablaba de respetar el medio y en otros puntos se mencionaban cuestiones como “las peanas” para ubicar las obras. Esto último choca bastante con la idea de integración de la pieza en el medio. ¿Son necesarias estas bases de hormigón en medio de un bosque? ¿Contribuyen a la integración de la pieza en el entorno? [...]

SLR: ¿A qué crees que fue debido dicha eclosión?

GM: Yo creo que tiene que ver mucho con Leader y la capacidad de estas convocatorias de traer gente al pueblo, en el que se alojan, comen... dinamizan económicamente la zona. Pero no en todos los casos era esto. Por ejemplo, aunque es posterior, el proyecto que dirige Carlos de Gredos en Cerro Gallinero. Él es artista y tiene otras inquietudes, capaz de dotar de un enfoque artístico el proyecto. Otros organizadores buscan atraer gente, turistas a la zona. Cabe reflexionar cómo ha cambiado el paisaje en España, sobre todo por el uso que se le ha ido dando. En nuestro país, en muchas zonas de costa, la agricultura ha decaído, quedando abandonadas las zonas de cultivo. En Canarias, hace décadas, el primogénito de una familia heredaba las tierras buenas, las de cultivo, que solían estar en el interior. El resto de hijos se quedaban con las tierras peores, cercanas a la costa. Sin embargo, éstos obtuvieron más beneficios vendiéndolas para la fabricación de apartamentos y hoteles en la época del *boom* turístico.

Volviendo a la cuestión, en algunos casos quedaba claro el espíritu artístico del encuentro, como en el “Simposio de la Lana” (IV encuentro en 2015) y los conciertos “De Sol a Sol” (acaba de celebrarse la XXV edición) organizado por Iraida Cano en El Arreciado, aunque en este caso no se trata tanto de intervenciones, tienen que ver más con lo sensorial.³ Así como en el mencionado arriba Cerro Gallinero.

Hay dos líneas, por dejarlo en un binomio: la estrategia para dinamizar una zona y el interés por el arte. Bueno, esto siendo generalista y reduccionista, porque creo que queda explicado en los párrafos anteriores.

SLR: ¿Qué elementos comunes destacarías de las diversas propuestas?

GM: Pues los que he ido mencionando, fundamentalmente. Al buscar una estructura para mi tesis doctoral busqué esos elementos comunes que me permitieran agrupar y organizar la información. A grandes rasgos: los parques de esculturas, las convocatorias efímeras... y otros que no conectan ya tanto con tu investigación. Quizás hay otras formas de agruparlos, como por intereses económicos o la sensibilidad de las personas que los organizan. Se pueden hacer diferentes sistemas de categorización, pero puntos comunes sí que había. Quizá me centré en los más objetivos y descriptivos de los proyectos.

SLR: ¿Y diferencias importantes aparte de las ya mencionadas?

GM: La cuantía económica, por ejemplo. No es lo mismo el CDAN, los artistas de prestigio internacional con los que trabajaba y el presupuesto del que disponían para la edición de las actas... que otras iniciativas con menos recursos económicos. Y otras diferencias ya mencionadas, básicamente, la permanencia de las obras. Yo creo que éstas son las dos fundamentales y creo que la segunda está totalmente supeditada a la primera.

Quizá una diferencia más es la naturaleza de las obras. Casi siempre se espera de estas propuestas que sean físicas, tangibles y que permanezcan (en muchos casos). Sin embargo, proyectos como los “Encuentros de Arte en Osorio” (Gran Canaria), alternaba este tipo de obras con bastantes intervenciones de tipo performático. Acciones que sucedían en un momento dado y de las que sólo quedarían las fotos en el catálogo de ese año.

³ Arte sonoro interpretado inicialmente por el músico valenciano Llorenç Barber y en las últimas sesiones acompañado por Montserrat

Palacios. En ocasiones, también han intervenido otros músicos invitados, en la última edición el clarinetista Miquel Àngel.

Si pensamos en cuestiones que desmarquen unos proyectos de otros, también podríamos tener en cuenta la difusión. Por ejemplo, Felo Reyes y Rosa Castellet, los organizadores de “Arte en la Tierra” (Santa Lucía de Ocón, La Rioja) cuentan con un presupuesto modesto, pero se ocupan mucho de la difusión en los medios y realizan exposiciones de fotografías de las intervenciones de varios años. Tienen la admirable capacidad de que “Arte en la Tierra” –que dura algo más de un mes- tenga eco y resonancia mucho tiempo después.

Por último, hay una componente importante: el corpus teórico del encuentro. El CDAN, con artistas reconocidos, editó publicaciones de sus exposiciones en sala. Pero quizá más importante aún, es la contribución del centro a la difusión de estos encuentros a través de sus actas, que recogían las conferencias de ponentes de distintas disciplinas. Estas conferencias tenían lugar en Huesca y propiciaban el encuentro de multitud de artistas, arquitectos, paisajistas, etc., interesados en cuestiones relativas al paisaje, al arte en la naturaleza y en espacios públicos. También en Las Minas de Ojos Negros o en Bercianos del Real Camino (con El Apeadero) hubo publicaciones muy interesantes. No creo que unas sean más importantes que otras, son diferentes y contribuyen a dar a conocer estas propuestas, las obras y lo que se ha debatido sobre estas cuestiones en dichos encuentros.

SLR: Me estuviste comentando que detectaste diferencias importantes en la calidad de las intervenciones, ¿con qué lo relacionarías?

GM: El dinero en muchos casos, pone distancia entre unos proyectos y otros. Cuanto mayores son los presupuestos o las becas o ayudas, mayor debe ser la planificación, la justificación del uso de los fondos, etc. Y se suele hacer una selección más rigurosa de los artistas, que deben contar con trayectorias suficientemente

sólidas. También opino que la preparación de las personas que coordinan, lo informados que estén, influye en la calidad del proyecto.

En Sajazarra, Carlos Rosales hablaba directamente con el artista que quería invitar cada año. Por ejemplo, contactó con el artista catalán Perejaume (cuyo trabajo admiro). Fue maravilloso poder ir allí y conocerle, hablar con él sobre lo que quería hacer. Carlos es estupendo, cree en el proyecto y consigue el presupuesto para que se realicen las obras y no les cueste dinero a los artistas. Creo que la condición de Perejaume fue que no le costara dinero, porque creo que no cobró nada, lo que se pagaba era la producción. Se trató de una obra que había intentado hacer años antes en Cuenca, en formato fotográfico, cuando yo le conocí, y esta vez la realizó en vídeo. Era como un reencuentro para hablar de lo mismo pero, después de años, era diferente, veías la vuelta que había dado y cómo la idea se había enriquecido y madurado. Carlos hace una labor increíble...

SLR: Quería preguntarte por la cuestión del *site specific*. Tengo la impresión de que se ha utilizado tanto el concepto que ha perdido su sentido original, ahora parece que todo es *site specific*, se utiliza como marca...

GM: Sí. Robert Irwin habla de tres categorías y una de ellas era más comprometida, implicaba hablar con la gente del lugar, ver si el lugar “necesitaba” obra... Yo me he ido decantando por lo efímero y te hablo desde ese punto de vista, mi interés por los encuentros en los que se reflexiona en torno a algo. Incluso en los lugares con parques, creo que si quieren podrían dejar una obra, no todas, y mejor ninguna.

Cuando intervine en Jesús Pobre (Estiu Art), me aliviaba saber que posteriormente (en un mes) tenía que volver a desmontar la pieza. Me encantó comprobar a la vuelta cómo la naturaleza la había colonizado, había

polillas, arañas, lagartijas, tierra, hojas secas... La pieza está ahora en El Arreciado, en estado ruinoso, se está viniendo abajo, creo que de alguna manera, integrándose. Me encanta ese punto de entropía, de las cosas volviendo al origen, desintegrándose más bien. Yo puedo ir a verla, pero no se exhibe así... eso es lo que pasa con las obras en parques de esculturas...

SLR: Te iba a preguntar hasta qué punto creías que estas iniciativas estaban relacionadas con la promoción de determinados lugares (turismo) y su desarrollo económico, pero ya me has estado contestando largo y tendido. Te pregunto entonces por tu obra: tú también estuviste participando en alguna convocatoria. En 2007 realizaste *Bosque portátil* en *EstiuArt* y también *X* en *Arte en la Tierra*. Son dos obras diferentes en su relación física con el espacio, en cómo lo utilizan, incluso en cómo lo significan. No sé si estás de acuerdo... ¿cómo planteaste cada obra?

GM: Sí, de hecho el *Bosque Portátil* tiene un recorrido largo y extraño, por años y porque va mutando. Empezó como una escultura de interior, la hice el último año de carrera y la idea era invadir con la naturaleza el espacio arquitectónico. Lo segundo fue sacar fuera el *Bosque Portátil*: la idea de naturaleza transportable llevada al paisaje. Era obra fotográfica (montajes digitales) y sonaba totalmente artificial. La obra era diferente dentro y fuera, se percibía de forma completamente distinta. La tercera fase era comprobarlo, instalarla fuera realmente, y la llevé a Jesús Pobre. La experiencia que te comentaba antes de ver cómo la naturaleza se va apoderando e integrando lo extraño (la obra), esa entropía... me hizo redescubrir la obra nuevamente. La idea de que si hubiera estado más tiempo se hubiera integrado, deshecho. Pero me gustaba el hecho de que la iba a quitar. La obra era una idea enrevesada: cajas de pino con ramas de pino dentro.

La otra obra era "X". Me apasionan los mapas, solemos marcar el lugar al que vamos o donde estamos con una equis. La idea de territorio real (tridimensional), el concepto de desplazamiento en el espacio y en su representación (el mapa), el cambio de escala, de dimensiones (de 3 a 2), me fascina. En la entrada puse un atril con una vista aérea de *google maps* del terreno. Aproveché la pieza para hacer una especie de observatorio del paisaje. El nivel del suelo de la X iba descendiendo en rampa desde un aspa a otra. Así, quien decidiera experimentar la pieza, iría viendo el paisaje desde diferentes alturas, hasta llegar a tener la cabeza casi a ras de tierra. El tema era el territorio y el cambio de escala.

SLR: ¿Y con Orlando Britto hiciste alguna obra, verdad?

GM: Sí, en Dakar y en Canarias, pero ambas fueron obras para exponer en sala, aunque tenían conexión con el paisaje.

Anexo II. Obras de las iniciativas de arte en el campo¹

1. *Arte y Naturaleza* (Huesca)

Fotografías: <http://www.cdan.es/es/arte-y-naturaleza>, 23 de agosto de 2016.



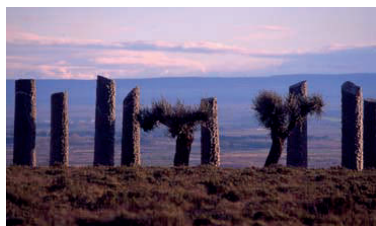
Richard Long
A Circle in Huesca, 1994
Maladeta (Huesca)



Ulrich Rückriem
Siglo XX, 1995
20 estelas de granito rosa
Porriño
400 x 100 x 100 cm
Abiego (Huesca)



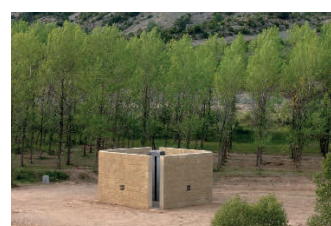
Siah Armajani
Mesa de picnic para Huesca,
2000
Madera de iroco
Valle de Pineta (Huesca)



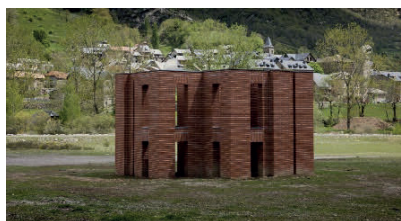
Fernando Casás
Árboles como arqueología, 2003
Ocho monolitos de granito negro
y dos olivos centenarios
Monolitos: 427-507 cm de altura
x 95-115 cm de diámetro
Ermita de la Corona, Piracés,
Hoya de Huesca (Huesca)



David Nash
Three Sun Vessels for Huesca,
2005
Tres vessels de roble y rosa de
los vientos de bronce
Vessels: 430 x 90 cm
Rosa de los vientos: 120 cm
diámetro
Ermita de Santa Lucía, Berdún
(Huesca)



Alberto Carneiro
*As árvores florescem em
Huesca*, 2006
Árbol de bronce, piedra negra
de Calatorao y piedra de
Ayerbe
500 x 700 x 700 cm
Chopera de Belsué (Huesca)



Per Kirkeby
Plan, 2009
Construcción en ladrillo
467 x 623 x 623 cm
Cabañera de la montaña, Plan
(Huesca)

¹ No se recogen aquí todas las obras de las iniciativas estudiadas, sino aquellas que se enmarcan dentro del objeto de estudio de esta investigación.

2. Intervencions Plàstiques a La Marina / EstiuArt (Alicante y Valencia)

Las obras seleccionadas se corresponden con las comentadas en la presente investigación, que pertenecen a los circuitos *Art i Natura* (Jesús Pobre) y *Petjades a la Drecera* (Pedreguer).

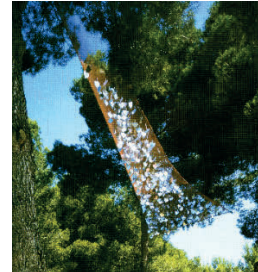
Fotografías: catálogos de las respectivas exposiciones.



Anna Perles
Teranyina per atrapar la llum, 2002
Cable dorado, plástico transparente protector y cristal tallado
Dimensiones variables
Jesús Pobre



Josep Ginestar
Halga (Cercle Sagrat), 2002
Cañas, cal y un espejo
5 m. de diámetro
Jesús Pobre



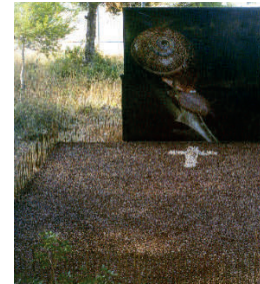
Nacho Arantegui
Secretos en el viento, 2002
Plástico reflectante, red de pesca
Dimensiones variables
Jesús Pobre



Choni Escudero
Periscopio, 2003
Chapa, alambre, tubos de plástico transparente, espejos circulares y luz
3 m. de altura x 40 cm. de diámetro
Jesús Pobre



Younès Rahmoun
Chajara, 2003
Piedras pintadas de cal y tiras de tela blanca
3,5 x 2 x 0,60 m. / base. Árboles:
dimensiones variables
Jesús Pobre



Pablo Ruiz
Ripcaracol, 2003
Plotter sobre metacrilato y hierro, bambú, grava volcánica y cáscaras de caracoles
2 x 4 x 6 m.
Jesús Pobre



Cristina Ghetti
Blue Ambition, 2004
Plástico y pigmento azul
Dimensiones variables
Jesús Pobre



Antonio Gallud Martínez y Miguel del Rey Aynat
Fragmentos en la naturaleza, 2004
Impresión digital, paneles de plexiglas y cables de acero
6 paneles. 200 x 122 x 1,6 cm. / panel
Jesús Pobre



EQUIPO ANCA
Claustrofilia, 2004
Vidrio rojo
30 x 20 x 20 cm. cada pieza.
Extensión variable
Jesús Pobre



Ximo Canet
7 mirades a la natura: paisatges?, 2005
 Planchas de hierro, madera con materia y pigmentos e impresión digital
 7 estructuras de diferentes dimensiones
 Jesús Pobre



Álvaro Tamarit
Plataforma de extracción de oxígeno, 2005
 Madera, hierro, algas y esponjas
 450 cm. x 300 cm. x 230 cm.
 Jesús Pobre



Manuel Bellver
S.T. (Lloc d'abandonament), 2005
 Vigas de madera, pintura de oro, piedras, pila de piedra, agua y aceite
 Dimensiones variables
 Jesús Pobre



Mariló Perles
Fulles nugades, 2006
 Jesús Pobre
 Acero, 217 hojas de cristal de Tiffany
 3 x 2 m.



Pilar Crespo
Murs, abancalaments i margens, 2006
 Muro de piedra seca, pigmentos y leche
 Dimensiones variables
 Jesús Pobre



Mijo Miquel
Territori Ocupat, 2006
 Valla publicitaria, tarjetas postales, foro virtual y tertulia.
 Tamaño estándar en postales y estándar-medio en valla publicitaria
 Jesús Pobre



Eriel de Araújo
Reflejar en la tierra, 2007
 Dos cubos de madera revestidos de plástico de espejo con impresión fotográfica
 Dimensiones desconocidas
 Jesús Pobre



Grego Matos
Bosque portátil enfrente del Montgó, 2007
 6 piezas. 10 cajas de madera, ramas de pino, pletinas de hierro, pintura para metal e impermeabilizante c/u.
 12 x 13 x 27 cm/caja. Altura: 270 cm.
 Jesús Pobre



Iraida Cano
Galeras y tartana de Denia, 2007
 Barras de hierro y forja
 Galera I: 160 cm.; Galera II: 150 cm.; Tartana: 140 cm.
 Jesús Pobre



Rocío Gárriga
Savia, 2007
 Tejido de lana y semillas
 40 – 100 cm altura x 15 cm. ancho x 15 cm. profundidad. Extensión variable (un algarrobo)
 Pedreguer



Isabel Soler
Continuem?, 2007
 Bidones metálicos, tapa transparente de polipropileno, restos de derrumbe, ladrillos, barquito de papel, plantas y pintura
 Dimensiones variables
 Pedreguer



Erica Landfors
De dentro, 2008
 Arena, hierro, plástico, tela charol y piedras
 5 módulos. 120 x 120 x 40 cm. / módulo
 Pedreguer



Concha García de Pablos
El jardín de los deseos, 2008
 Poliespán, musgo, plástico, madera, seto artificial, impresión digital sobre lona y pintura.
 Dimensiones variables
 Pedreguer



Nanci Novais
Naturaleza reflejada ¿hasta cuándo?, 2008
 Espejos, plantas artificiales, bombillas
 2 x 4 m. aprox.
 Jesús Pobre



Sergio Ferrúa
Naturaleza Infinita esfera, 2008
 Espárrago triguero, madera, cuerda y tierra
 Dimensiones variables
 Jesús Pobre



Sara Vilar
Refugis per a somniadors, 2008
 Tela de tul, cuerdas, hilo de acero, hilo de alambre, piedras, ganchos metálicos, tubo de polietileno y cojines de tela.
 8 refugios. 2,5 m. altura x 1,5 - 2 m. diámetro / refugio. Extensión variable
 Jesús Pobre

3. *Encuentros de Arte Contemporáneo de Sajazarra* (La Rioja)

Selección de obras.



Carmelo Argáiz
Mula, 2002
Fotografía: *Sajazarra. Encuentros de Arte* [cat. exp.] (2002): Logroño, Samart



Perejaume
Cerro del Otero, 2004
Vídeo
Fotografía: Captura del vídeo. En: *Escondarse. Perejaume* (2005): [s.l.], Gobierno de La Rioja



Darío Urzay
Vértice del observador, 2006
Hormigón
Fotografía: http://www.dariourzay.com/obras-timeline-dario-urzay/index_Spanish.htm

4. *Mirador* (Berzosa de Lozaya, Madrid)

Iniciativa principalmente vinculada al núcleo rural.

Selección de obras de la edición de **2005**:

Fotografías: *Mirador. 12-26 julio 2003* [cat. exp.] [2004]: [s.l.], [s.ed.].



Silvia Serrano
Mirador (detalle)



Marchesi
Impluvium de agradecimiento

5. *Parque de Esculturas Hinojosa de Jarque* (Teruel)

Selección de obras, todas realizadas entre **1996 – 1999**:

Fotografías: <http://teruelaldetalle.blogspot.com.es/2016/04/parque-escultorico-de-hinojosa-de-jarque.html>, 8 de mayo de 2017. También pueden verse más obras en: <http://esculturayarte.com/>, 28 de octubre de 2014.



Mónica Chevarría
A la bruja



Julio Pérez y Jesus Fernández
Alacrán



Ignacio Rodríguez Ruiz
El Hombre de hoy



Bodo Ullrich Bau
Metamorfosis



Antonio Chipriana
Par de opuestos



Nelson Villalobos Ferrer
Al cortejo festejo

6. *Parque escultórico Arte y Naturaleza del Rincón de Ademuz* (Valencia)

Selección de obras I Bienal (**2001**) y II Bienal (**2003**):

Fotografías: *1ª Bienal de Escultura Rincón de Ademuz. Parque Escultórico Arte y Naturaleza. Exposición permanente 2001-2003* [cat. exp.] [2001]: [s.l.], ADIRA y “Gran éxito de la II Bienal de Escultura” (2003): *Rincón de Ademuz*, 5, junio-julio 2003, [p. 1].



Luis Aguilar Castañeda
Tripodium, 2001
Hierro soldado
140 x 45 x 30 cm.



Robert Harding
S.T., 2001
Cinc, estaño, hierro inoxidable
80 x 80 x 350 cm.



Beatriz Carbonell Ferrer
Perpetuidad, 2001
Piedra tallada
30 x 60 cm. / diámetro



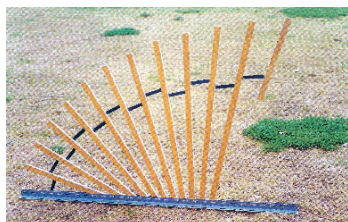
Rafael Melida Muñoz
Cala, 2001
Hierro y cobre
Oxicorte, soldadura y forja
200 x 80 x 65 cm.



Belén Orta Núñez
Jaula, 2001
Hierro soldado y arcilla moldeada
74 x 90 x 64 cm.



Silio Roig Giner
Babel, 2001
Lajas de piedra caliza
en seco
70 x 150 cm.



I Chun Shen
Puente al aire, 2001
Hierro, madera pintada y alambre
8 x 150 x 98 cm.



Julián Pacheco Rebollo
Macho Montés, 2003
Castielfabib

7. *Espacio de arte y naturaleza La Font del Molí* (Monte Puig Campana, Finestrat, Alicante)

Obras previas a 2014.

Fotografías: Procedencia y autor/fuente de la imagen utilizada, Leónidas Spinelli. En: Jobell Andrés, Juan José (2015-2016): “El arte y la conexión ecológica. El Espacio de Arte y Naturaleza «La Font del Molí»”, *Revista Bellas Artes. Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 13; pp. 81-100. En: [http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20BELLAS%20ARTES/13%20-%202015-16/Revista%20BBAA%2013%20\(2015-16\).pdf](http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20BELLAS%20ARTES/13%20-%202015-16/Revista%20BBAA%2013%20(2015-16).pdf), 1 de mayo de 2017.



Luis Vilán
I + I, 2009
Mármol rojo
Dos piezas de 1,03 x 1,19 x 2,90 m.



Jesús del Remedio DuArte
Pretérito pasado, 2009
Acero cortén
18 x 25 x 15 m.

8. Artesles (Esles de Cayón, Cantabria)

Selección de obras en el campo.

2003: Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo de Esles.

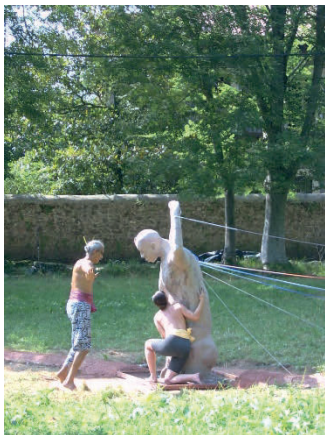
Fotografías: Pedro Déniz y Helios Tavío.



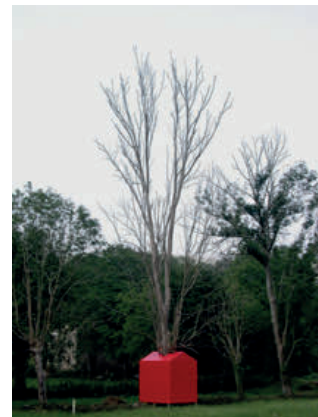
Pedro Déniz
Trinchera del pensamiento



Daniel Gutiérrez Adán
Poesía en vertical II



Jack Beng Thi y Silvia Antolín Guerra
Performance



Emilia Trueba
Árbol



Jack Beng Thi
Hombre y árbol



Emeka Udemba
Safe Heaven (Cielo seguro)

2004:

Fotografías: Fernando Bermejo, Jorge Fernández B., Javier Lamela. En: *Artesles. Esles de Cayón, Cantabria, 17 de julio-19 de septiembre de 2004* [cat. exp.] [2004]: [Santa María de Cayón], Ayuntamiento de Santa María de Cayón.



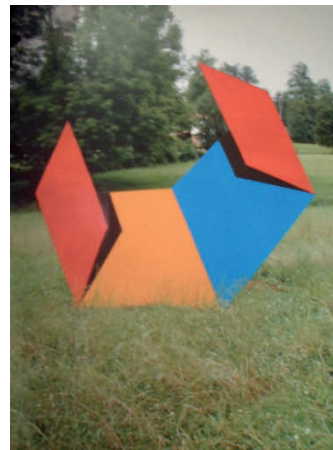
Javier Arce
Tagging



Luis Cruz Hernández
Comienzo



Jorge Rojo
Dieu est un fumeur de gitanes



José Rosario Godoy
S.T.

2005:

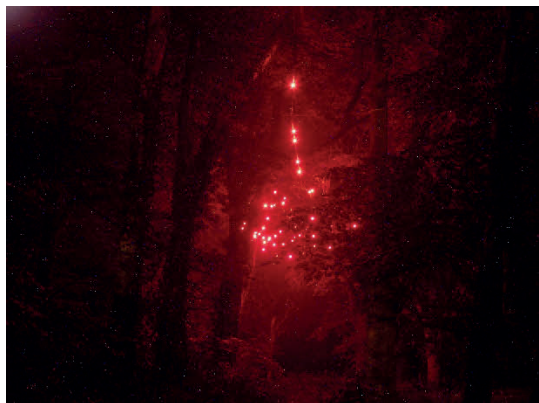
Fotografías: Javier Lamela.



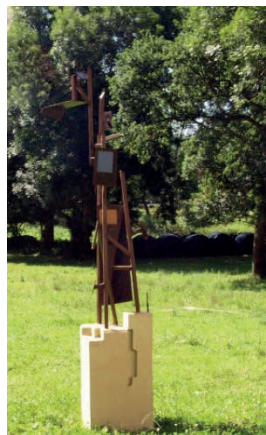
Raúl Gómez Valverde y Pablo Puyol Cuesta
Paisaje



ELE. Equipo La Escuela
S.T.



Fernando Martín Godoy
Rosario rojo



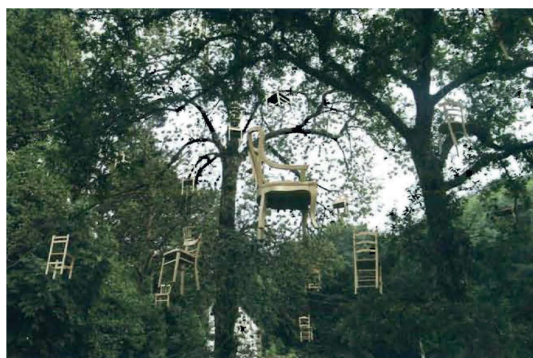
José San Martín Sierra
Phi

2006:

Fotografías: Javier Lamela y la colaboración de Maureen Tasakiris, Fernando Bermejo, Antonio Santiago y Toña Maoño. En: *Artesles. Esles de Cayón, Cantabria, 22 de julio-10 de septiembre de 2006* [cat. exp.] [2006]: [Santa María de Cayón], Ayuntamiento de Santa María de Cayón.



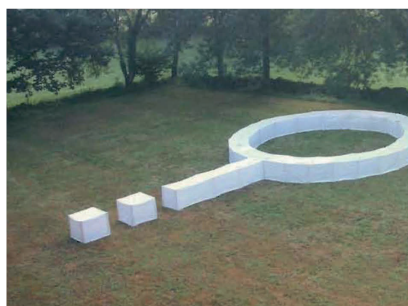
Natalia Abot-Glenz
S.T.



Begoña Calzada
Las flores de la paciencia



Luis Ramírez
Caminitos varios



Salva Sánchez
S.T.





Isabelle Smeets
S.T.



Arancha Vidal
S.T.

2007:

Fotografías: capturas del vídeo <https://vimeo.com/10484811>.



Salvatore Ravo
Entre paisajes



Salvatore Ravo
Lola y Francesca se van de picnic (detalle)



Equipo + Tlön
Bosque



Equipo Acai
Un paseo... (detalle)



Isabelle Smeets
S.T.



Carlos Ronaldo
Animal



Fernando Mastretta
Pink Flamingos

9. *Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo* (Osorio, Teror, Gran Canaria)

2001: NUR: Naturaleza, Utopías, Realidades

Fotografías: *Naturaleza, Utopías y Realidades. Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo 5 mayo-30 junio, Osorio 2001, Teror, Gran Canaria / Nature, Utopias and Realities. International Meeting of Contemporary Art may 5-june 30 [cat. exp.]: [2001]: [s.l.], Ediciones del Umbral.*



Monique Bastiaans
Mediodía se celebra en el interior



Jack Beng-Thi
Palabras quemadas



Andries Botha
*Meditaciones sobre migración:
rezos*



Juan Castillo
Sangre, sudor y lágrimas



Fatma Charfi
Cri d'enfant... Cri d'adult



Gregorio González
El callejón de los ilustrados



Juan Hidalgo
Proyecto 2 (NUR 2001)



Marc Latamie
Eolo



Óscar Mora
*Prostitución en acción –Put@s
sin fronteras*



Francis Naranjo
The News Into



Natalia Pastor Suárez
El árbol de las quimeras



Azat Sargsyan
I love you



Luis Sosa
Bandera Bután



Luis Sosa
TOM@TAL



Cuco Suárez
El funambulista



Barthélémy Toguon
Spiral Land



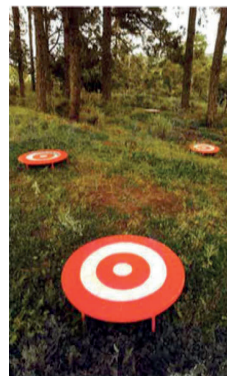
Emeka Udemba
World White Walls

2003: Espacios mestizos

Fotografías: *Espacios Mestizos* 26 mayo-30 junio, Osorio 2003, Teror, Gran Canaria / *Hibryd Spaces* april 26-june 30 [cat. exp.]: [2003]: [s.l.], Ediciones del Umbral.



Fernando Alvim
Dislexia I (androgynous cultura)
Serie: *Emotional geographies.*
I chaos you / I flag you



Fernando Alvim
Dislexia I (androgynous cultura)
Serie: *Emotional geographies.*
I chaos you / I flag you



Jean-Pierre Gauthier
Becoming a bird



Xavier Arenós
Mestizo # 1



Sergio Brito
Jardín



Pedro Déniz
Triunfos (Senderos del pensamiento)



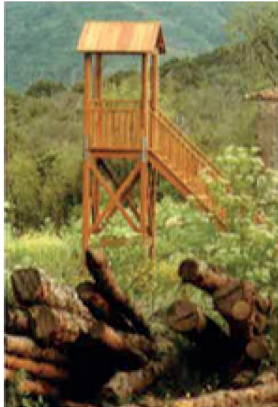
Pedro Déniz
Espacios mestizos



Mounir Fatmi
Pique-Nique



Dwusu Ankomah
Global migration, the cradle



Gilberto & Jorge
G & J Para espacios mestizos



Daniel Gutiérrez Adán
Poesía en vertical



Hildegard Hahn
Begegnen Encontres



Agustín Hernández
Tracto



Rafael Hierro
Mito y frontera



Marcos Lora Read
Emersión atlántica



Gigi Otálvaro-Hormillosa
Bestia mestiza



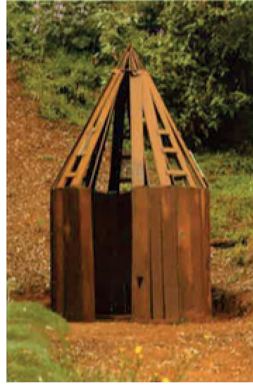
Pérez & Joel
Empty space / Espiritual longue



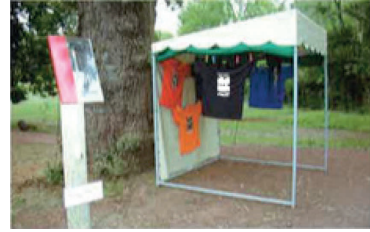
Pérez & Joel
Procesión Virgen de la Patera



Tracy Rose
Lucie's fur: The prelude



Orlando Ruano
La choza de los signos 1996,
2003



Mikael Varela
Espacios mestizos

10. Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar (Almería)

2006:

Fotografías: www.carlosdepaz.com. En: *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar. Almería, 2006: del 15 de julio al 15 de septiembre de 2006, Rodalquilar* [cat. exp.] [2006]: [s.l.], Junta de Andalucía. En: <http://es.calameo.com/read/0007887713e0b9db1c9fd>, 7 de octubre de 2016.



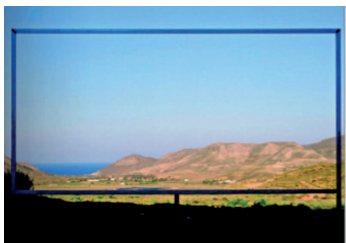
Robert Harding
La gota
Zinc y piedra soldados con estaño
219x50x50 [cm.]



Boris Hoppek
Los Nosé.
Land art



Elena González
Protégeme
Land art
10x10 [m.]



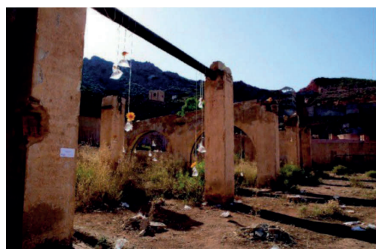
Amadeo Fasanella
Enmarcando la Naturaleza.
Intervención debajo de las Minas de Oro de Rodalquilar, junto al museo Geominero



Carlos de Gredos
Las entrañas del cielo.
Land art. Espejo de vinilo
45,1x1,26 m.



Carlos de Gredos
La acotación del viento
Intervención



Irene Ortega y Carlos Gaggero
El florero bobo
Instalación
Minas de Rodalquilar



Gorka Alda
Hendiduras sobre un alba
Instalación sonora

11. *Scarpia* (El Carpio, Granada)

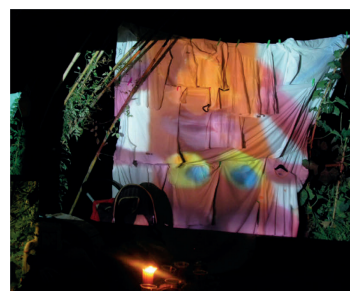
Fotografías: *Scarpia* (2015): [Córdoba], Editorial Scarpia.



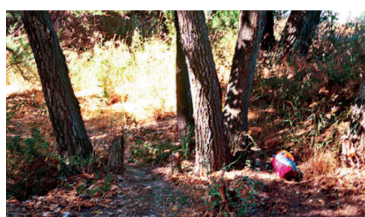
Martín Solís Moreno
Arroba, 2002
Intervención



Ana Alcalá García
Sangra la Tierra, 2002
Performance



Miguel Rivera Bioque
Nido, 2003, 2004, 2005
Intervención



Gloria Martín
Coser piedras en el camino, 2003
Intervención



Sara Moyano
Frágil, 2004
Intervención



Ángel García Roldán
Nadadores, 2004
Acción



Dalila Gozávez
Estrella de fuego, 2004
Intervención



Manuel Muñoz
El canto de jaroussky, 2004
Intervención / Fotografía



Alfonso Alcalá
Creando Muros, 2005
Intervención



Monique Bastiaans
Todos los caminos llevan aroma, 2008
Intervención



Taller de Daniel Canogar
Línea blanca sobre negro, 2008
Intervención



Antonio R. Montesinos
Le petit tour (paisajismo en vivo), 2009



Fernando Sánchez Castillo
Árbol caído, 2009
Intervención



Fernando Sánchez Castillo
Burro grande, 2009
Intervención



Felipe Ortega Regalado
Tinta sobre hoja de pita, 2010
Intervención



Cristina Ferrández
El sueño de los árboles, 2010
Intervención videomapping



Taller de creación del Colectivo Basurama
Parque Utopía, 2011
Intervención / Diseño de mobiliario



Taller de creación de Jorge Perianes
Camino mágico, 2012
Aceñas del Guadalquivir

12. Arte en la Tierra (Santa Lucía de Ocón, La Rioja)

Fotografías: catálogos de las distintas ediciones y <https://es-es.facebook.com/arteenlatierra>, 20 de julio de 2015.



Carlos Rosales
Ara, 2003
Paja, barro, harina, azul ultramar
y panes ázimos



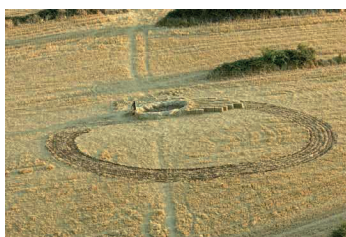
Carmelo Argáiz
Elegguá, 2003
Paisaje, materiales del entorno
(tierra, piedras, vegetación,
etc.), cemento y sangre



Demetrio Navaridas
Vueltas y vueltas, 2003
5.000 m² de rastrojo y 500 fardos
de paja
Espirales: dos de 80 m ø y uno de
120 m ø. Tres prismas: 40 x 0,5 x
0,5 m ø. Prisma central: 1 x 0,5 x
0,5 m ø. Corona circular: 20 m ø



José Carlos Balanza
Pan, 2003
Tierra, paja y pan
50 x 25 m. de tierra labrada y
alisada, perimetrada por el resto
del rastrojo



Oscar Cenzano
Trilla en las Planas, 2003
Hierros, paja...



Blanca Navas
Descansar, contemplar, 2004
Piedras
450 x 50 x 55 cm.



Blanca Navas
Embarazo, 2004
Tierra
Tres montículos: uno de 16 m ø y
4 m. de altura y dos de 5,60 m ø y
1,70 m. de altura



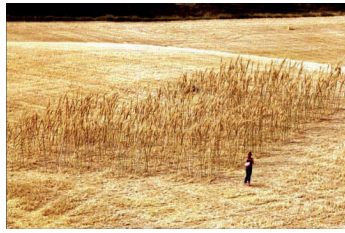
Joern Hansen
*Encuentros de culturas en la
naturaleza*, 2004
450 pacas de paja, piedras con
líquenes, mármol, paja



Ricardo González
Los silencios del agua, 2004
Varillas de hierro de 10m/m ø.
2000 cañas y espigas de trigo.
Cuadrados de 2 x 2 m. y pasillos
de 1 m.



Ricardo González
Ausencia rectilínea, 2004
250 fardos de paja, 10 planchas de hierro de 300 x 125 cm., cantos rodados, agua bombeada



Ricardo González
Las cañas y Haizea, 2004
400 fardos de paja de 100 x 50 x 50 cm., cantos rodados, pigmento blanco



Sebastián Fabra
Az, 2004
Finca de 1000 m² y 54.000 kg de estiércol de oveja



Tomás García de la Santa
Anidar en la tierra - Cultivo de nidos, 2005
Agua, tierra, paja
16 conos de 5 – 7m. de base c/u.



Pepe Iglesias
El paso del tiempo, 2005
Paja y maquinaria agrícola
6 x 3 m. altura



Roberto Pajares
Tótems, 2005
Madera de chopo



Lesley Yendell
Buscándose el pan, 2006
Sarmientos y alambre



Javier de Blas
Área reservada, 2006



Julio Hontana
Enormes minucias, 2006
Film transparente rojo



Lucho Hermosilla
Intrusos III, 2006
Paja, sulfato de cobre...
Soporte: 4,80 x 2,40 [m.]



Iraida Cano
Colmenas, 2007
600 pacas de paja aprox. de 1m x 150 cm. c/u. 130 hexágonos



Grego Matos
X, 2007
3 m. ancho x 15 m. largo



Marta Fernández Calvo
Niebla, 2007



Lucía Loren
Al hilo del paisaje, 2007



Raquel Monje
El nido, 2008
Estructura de hierro, malla metálica, paja, hilo de lino
3,70 m. altura x 3 m. ø



Marta Martínez y Darío Verástegui
El Hombre, 2008
Parafina rellena de plantas, hojas, paja, etc.



Michel Herrería
Pedazos de luz, 2008
10 estacas de madera de 2,6 m. altura x 7 cm. Grosor, papel impreso con tinta fluorescente, 15 formas de personajes y brazos de plástico, 61 m. de alambre, 100 pinzas



Fernando Rubio
Dejar Huella, 2009
Madera (ramas de chopo, almendra y sarmiento de vid), cera de abejas y pigmento natural



María Gutiérrez Solana
La pecera, 2009
Pasta cerámica refractaria blanca chamota media, esmaltes cerámicos de baja temperatura, varas de hierro dulce de 10 y 12 mm. ø



Carolina Belén Martínez
Cartografías de la percepción, 2009
Piedras, técnica mixta



Alfredo Omaña
Gran Suite Santa Lucía, 2009
Camas de aluminio, base de hierro, césped natural



François Méchain
¿Qué tal?, 2010
Metal, alambre de espino y el paisaje del Valle de Ocón



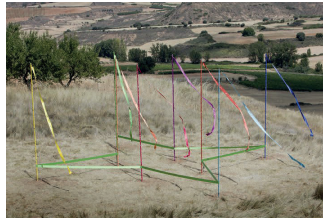
Manu Pérez de Arrilucea
El tronco en el armario, 2010
Armario ropero, placas de ensamble, tornillos y barniz



Bodo Rau
El plañido de los árboles, 2010
Tubos de aluminio, poliéster, pigmentos, fotografías



María Ortega Estepa
Paisajes de mil vidas, 2010
Serpentinas de papel y troncos de madera



Carolina Leal
El Viento, 2011
Varas de hierro corrugado de 3 m., cintas de raso y sellos para estampar



Grupo Ceko
Origen Tërreo, 2011
Madera, tierra, paja, plantas vivas y pigmentos azul y rojo óxido



Adriana Omahna
Forma Viva, 2011
Hilos de fibras naturales, palos, hilo de zapatero, ramas



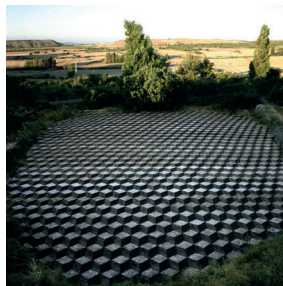
Dosermanos (Chechu León y Diego Pérez)
Parricidio, 2012



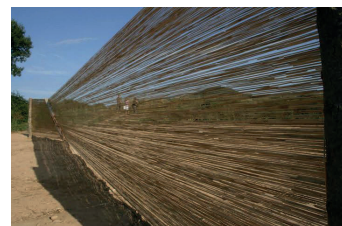
Iranzu Urra
El viento y el alma, 2012



Chechu Ciarreta
Ninfa (en crisálida), 2012



Demetrio Navaridas
Artificio, 2013



José Carlos Balanza
Dibujo de 437.177cm., 2013



Oscar Cenzano
Danza de la luz y el viento, 2013
Materia recogida del entorno (pajas, espigas, etc.) y consolidada con resina translúcida



Carlos Rosales
Oro, 2013
Árbol seco y pintura

13. *Parque Artístico Sierra de la Higuera* (Higuera de las Dueñas, Ávila)

Además de las obras aquí recogidas se realizaron obras sin documentar y que han desaparecido con el tiempo. Sabemos por ejemplo que:

- Arrabal pintó la fauna de la zona en las piedras del “parque”: aproximadamente unas treinta pinturas de animales, además de obras relacionadas con pinturas primitivas
- Aproximadamente cinco obras de la artista Jennifer Ramsay
- Una escultura enterrada en la montaña por deseo expreso del artista, Gabriel Fuertes, e ilocalizable a estas alturas según Rafael Arrabal

1995 – 2002:



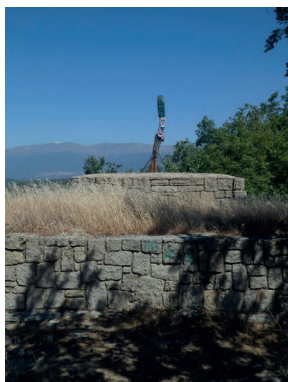
Jesús Gironella
Campanas, 1998
Fotografía: Sara Losada Rambla



Jesús Gironella
Campanas taoístas, 1997
Fotografía: Sara Losada Rambla



Jesús Gironella
Campanas, 1998
Fotografía: Sara Losada Rambla



Jesús Gironella
Tótem, 1997
Fotografía: Sara Losada Rambla



Carlos Felices
Lugar de encuentro, 1996
Fotografía: Sara Losada Rambla



Rafael Arrabal
Espiral, conjunto de tres espirales, 1995
Fotografía: Rafael Arrabal



Rafael Arrabal
Rosa de los vientos, 1995
 Fotografía: Rafael Arrabal



Rafael Arrabal
Aves, 1995
 Fotografía: Rafael Arrabal



Rafael Arrabal
Nutria, 1995
 Fotografía: Sara Losada Rambla



Rafael Arrabal
Cenefa (trampantojo), 1995
 Fotografía: Rafael Arrabal

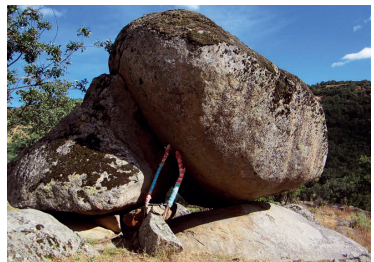
Jesús Gironella: *Arte y naturaleza en el Valle del Tiétar*

<http://www.aulademusicos.com/web/proyectos/arte-y-naturaleza-en-el-valle-del-tietar/>, 3 de junio de 2015.

Esculturas sin título de Jesús Gironella ubicadas en el territorio artístico de Ecoarte, efímeras (ramas, troncos, hilos, etc.) y desaparecidas en el mismo año. **Ca. 1998 – 2010:**

Fotografías: Jesús Gironella.





14. Centro de Operaciones Land Art El Apeadero (Bercianos del Real Camino, León)

Obras localizadas.

Fotografías (mientras no se indique lo contrario): Antonio Juárez, en: <http://leonolvidado.es/apeadero-land-art-bercianos-real-camino/#prettyPhoto>, 6 de octubre de 2016.



Juárez & Palmero
Atrapar el paisaje, 1998
Recuerdo de la acción fotográfica



Bruno Marcos
Mi casa, 1998
Escultura



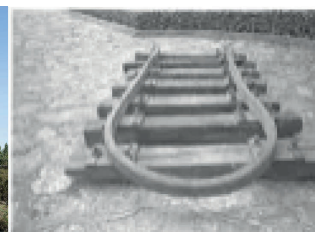
Bruno Marcos
Bosque metálico, 1998
Intervención



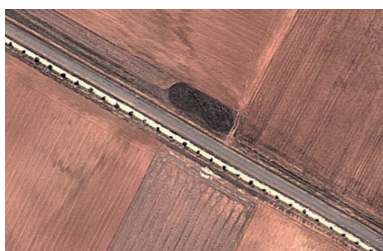
Felipe Quintana (idea y desarrollo) y Nilo Gállego (dirección)
Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando, 1999
Acción sonora
Fotografía: <http://www.teatron.com/nilogallego/blog>, 6 de octubre de 2016



Antonio López-Peláez
Cíclope, 1999
Escultura e intervención



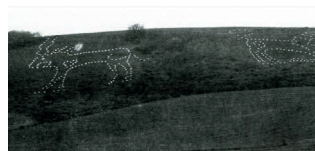
Antonio Segura
La vie du rail, 1999
Escultura
Fotografía: *Territorio público* (2002): 0



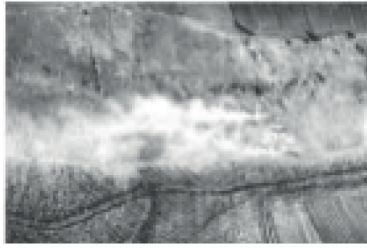
Carlos de Gredos
Antes de cero, 2001
Intervención



Carlos de Gredos
La esperanza acompaña al viento, 2001
Intervención



Iraida Cano
Nómadas, 2001
Escultura
Fotografía: *Territorio público* (2002): 0



Kiyoshi Yamaoka
De la tierra a Dios, 2001
 Acción permanente
 Fotografía: *Territorio público* (2002): 0



Virginia Calvo
Bosque de ninfas, 2001
 Escultura



Carlos Álvarez Cuenllas
Arco, 2002
 Escultura



Begoña Pérez Rivera
Del cambio de color al intercambio de tierras,
 2002
 Intervención

15. *Otro Lugar de Encuentros* (Sahagún y Grajal de Campos, León)

Fotografías: *Otro lugar de Encuentros. Proyecto de arte público. Sahagún, Grajal de Campos, 2003, julio, septiembre* [cat. exp.] [2003]: [Valladolid], Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.



Sergio Molin
Topografías mansas, 2003

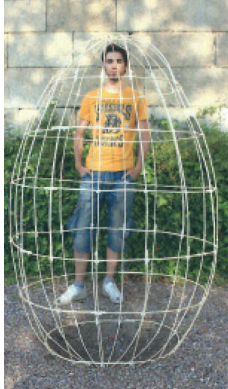


Moro
Colonizaciones, 2003

16. *Arte e Natureza* (Pazo de Tor, Lugo)

2013:

Fotografías: *Enredarte. Arte e Natureza no Pazo de Tor* [cat. exp.] (2014): Lugo, Deputación de Lugo.



Carlos de Gredos
POBO / Todos somos UN



Isabel Alonso
S.T.



El Abrelatas
CO-DICE



Noa Persán
Contenedores Baleiros



Lemuel Quiroga
Rerum Natura



Xosé Reigosa
Apis Mellifera



Juan Lomarti
Asistida compartida. Fotosíntese dual



Nilo Arias
Doce Apolo

17. Centre d'Art i Natura (Farrera, Lleida)

1996: El paisatge en l'art modern

Selección de obras.

Fotografías: *El paisatge a l'art modern. Tres experiències per a un mateix paisatge* (1997):
Farrera, Centre d'Art i Natura.



Eric Verrier
Fita
Piedras, losas y madera
100 x 100 x 100 cm.



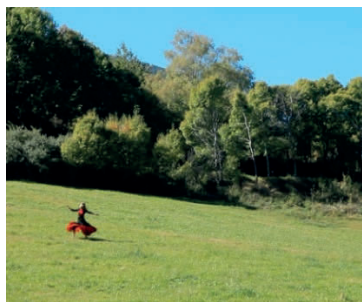
Patricia Spoelder
Niu
Hojas, hierba, lana, paja
instrumentos domésticos
185 x 125 x 175 cm.



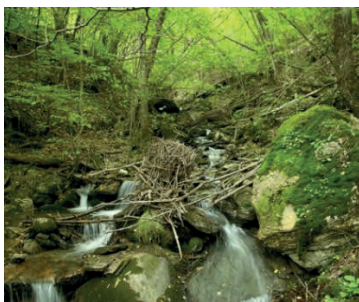
Charo Gómez
A Isis Làctea
Piedras, losa, fuego y leche
50 x 50 x 60 cm.

2013: Aplec SAÓ: arts i natura a l'Alt Pirineu

Fotografias: <http://www.farreracan.cat/>, 13 de noviembre de 2014.



Ana Rubio
Prat, arbre i formiga



Pau Garriga
Torrent de branques i pedres



Vicens Casassas
Elogi de Saüc

18. Open Natura (Paracuellos, Cuenca y La Murta de Alzira, Valencia)

Fotografias: <http://opennatura.blogspot.com.es/> y <http://www.imprevisual.es/>, 1 de marzo de 2016. Selección.

2012: Paracuellos de la Vega (Cuenca)



Aristides Rosell
Sembrando arte o enterrando arte



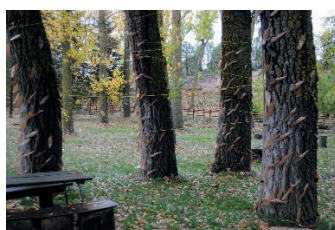
María Jesús Bárcena Rey "MJ"
El árbol de las mariposas



Inma Coll
El nido de la paloma

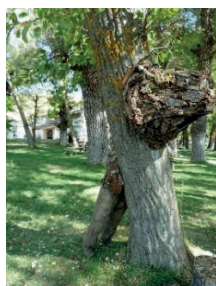


Vicent Marco
Paisaje, espacio para la reflexión



Miguel Ángel Aranda
Línea vital

2013: Paracuellos de la Vega (Cuenca)



Bichobola-creativo
Arbolizate



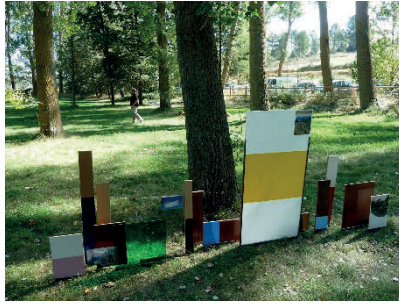
Elena Martí
Out of place
Fibras de posidonia, bolas y alambre
recocido



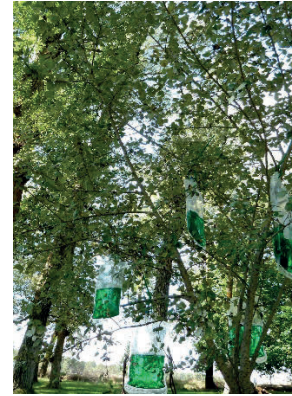
Aristides Rosell
Destinos



Julia Lorenzo y Ferrán
Capilla
Somnis
Telas y materias orgánicas



Rosa Belloso Marchena
Anotaciones y desencuentros, nuevos paisajes
Madera reciclada, aglomerado contrachapado y DM, metacrilato recuperado, vinilo, impresión digital encapsulada, pintura acrílica, varillas metálicas



Inmaculada Abarca
Conexión clorofila
Tubo de riego transparente, jeringas de plástico, bolsas de suero, líquido verde, recipientes de cristal y plantas vivas



Alfonso Renza Campo
Narciso
Transform_Acciones
Acrílico en espejos y textos



Miguel Ángel Aranda y María Jesús Bárcena Rey
Suicidio colectivo
Periódicos, papel celulosa, papel pinocho, cartón, DM y cola blanca



Inma Coll y José Juan Gimeno
Tejer el jardín
Instalación con flores de crochet.
Colaboradoras: Pilar González Zarate y Josefa Navarro Bosch



Abel Jaramillo Arévalo
Poema para nadie
Mármol



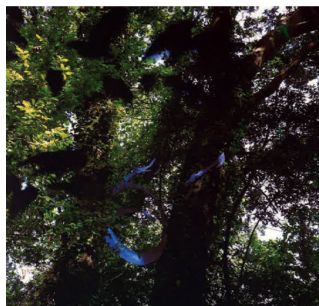
Varios autores
Manos

19. *De tal arte tal astilla. Variaciones artísticas sobre el bosque* (Asturias)

Fotografías: José Ferrero. En: *De tal arte tal astillas. Variaciones artísticas sobre el bosque. Plan Forestal de Asturias* [cat. exp.] (2003): Oviedo, Consejería de Medio Rural y Pesca.



Ignacio Bernardo
Alma de árbol buscando pradera (enero)



Vicente Pastor
Habitando el tiempo (febrero)



María Jesús Rodríguez
S.T. (marzo)



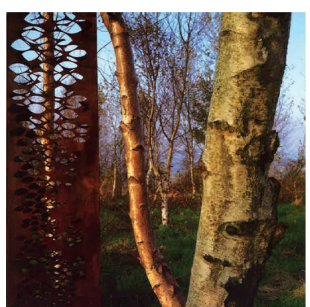
Elisa Torreira
Casa de viento, sostén de caracoles perdidos (mayo)



Ramón Rodríguez
Todos los colores del bosque (junio)



Pablo Maojo
¿Yedrará? (julio)



Francisco Fresno
S.T. (agosto)



Carlos Suárez
S.T. (septiembre)



Fernando Alba
Círculo de otoño (octubre)



Ricardo Mojardín
Híbridos (diciembre)

20. CACiS *Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad El Forn de la Calç* (Calders, Barcelona)

Selección de obras.

Fotografías (a menos que se indique lo contrario): <http://cacisfordelacal.blogspot.com.es> y <http://www.cacis.cat>, 11 de mayo de 2015.

Colección permanente exterior:



Carles Vives
Quarts, 2008
Fotografía:
<http://alfargaleriaazul.com/2008/12/17/quarts-exposicion-de-carles-vives>, 2 de abril de 2017



Sharon Kallis
Barraca de Vinya., 2010



Stefan Cools
Hablando con las piedras
(proyecto), 2010



Irene Cortes, Peik Stenlund y
Paul Sebastian Garbers
Una cama en el árbol, 2011



Sami Maalas
2011



Angels Freixanet
2011



Sergio Ferrúa
Insecto, 2012



Hélène Barrier
Les passagers, 2012



Marjan Eggels
2012



Tatjana Gorbachewskaja
2012

Más obras en residencia:



Sharon Kallis con la
colaboración de David
Gowman
2010



Joey Chua Poh Yi
*Tracing: Dance Dialogues in
Singapore and South Africa*, 2010
Colabora: National Arts Council of
Singapore



Mariona Vilaseca i Safaa
Erruas
2010



Àurea Bellera
Temps Ferit (exposició),
2010



Sami Maalas
Sauna/Hikitalo (en proceso), 2011



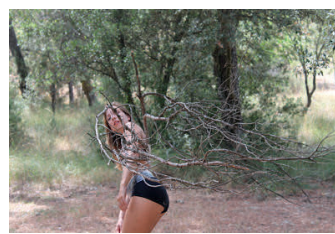
Anne Savitie
La sombra del árbol, 2011



Tamara Erde
2011
Performance con Ran
Nachmias (músico) y Aldelatif
Belfhaj (bailarín)
Pieza basada en la idea del
poeta palestino Mahmoud
Darwishai



Irene Cortés junto a Peik Stenlund
Duomo, 2011
Trabajo colectivo con niños y
jóvenes



Aureline Roy
2012
Performance



Meritxell Cucurella i Roser
Oduber
Paisatges intervinguts, 2012
Itinerari poètic-artístic



Laura Bataller con David Gowman,
Jason Jones i Jason Harder
2012
Improvisación



Rosa Gema Doughty
2012



Sergio Ferrúa
2012
Acción



Kristina Wolfe
Stone Marker, 2013



Vagaran Choudhary
Los árboles hablan, 2013



Grup Portalà
Simbols trobats (exposició)
2013

2011: *Encontre d'art i natura*



Carmen Zapata
L'arbre de Carmen Zapata



Juanma
Instalación



Pep Espelt
L'arbre de Pep Espelt



Mireia Arso
L'arbre de Mireia Arso



Rosa Oduber
L'arbre de Rosa Oduber



Elsa Guerra
Arbre de Elsa Guerra



Sami Maalans
*The Sami Maalans
Tree*



Txema Rico
*L'arbre de Txema
Rico*



Inès Querido
*L'arbre de Inès
Querido*



Periko
Arbre de Periko

2012: *Encontre d'art i natura*



Joan Portales (Garfun)
L'arbre de Joan Portales



Pep Espelt
L'home sota el roure



Marina Berdalet
*El Roure de Marina
Berdalet*



Grup Portalà
Instal·lació

2013: *Encontre d'art i natura*



Mónica Campdepadrós
*Liquens. Indument per abraçar
un roure*

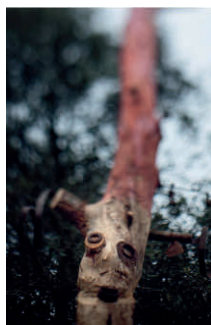


Fotografia del espai del
encuentro

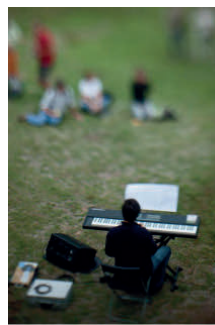
21. Cal Gras (Bages, Barcelona)

2011: *Art Transhumant*

Fotografias: *Art Transhumant. Avinyó-Prats de Lluçanès. Cal Gras-Itineràncies* [2011]: [Barcelona], [s.ed.]. En: <https://issuu.com/calgras/docs/arttranhumant>, 11 de octubre de 2016.



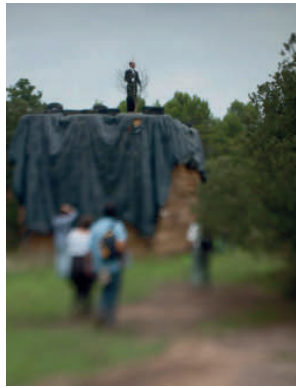
David Cruz
Instal·lació



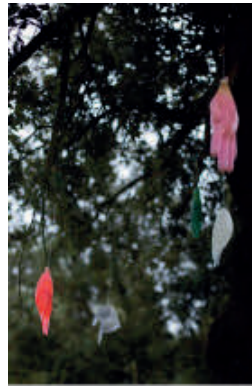
Enri Farràs
Pieza musical para piano



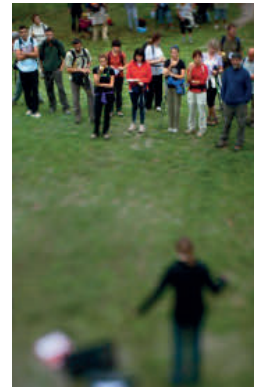
Montse Fumaya
Instal·lació



Sergio Mirante
Intervención



Quim Moya
Instalación



Laia Noguera i Clofent
Poesía

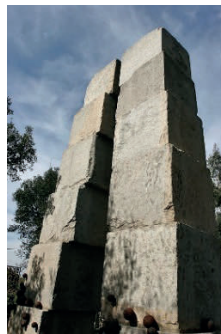
22. *Parc Art* (Cassà de la Selva, Girona)

Selección de obras.

Fotografías: <http://www.parcart.net/>, 19 de abril de 2015.



Luis Hinojosa Galindo
Figura reclinada, 1994



Xavier Corbero-Olivella
Arc de la Llibertat, 2002

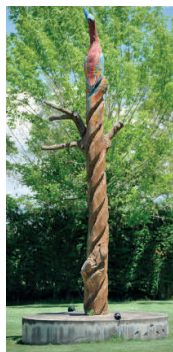


Jaume Roser-Laromaine
Bola Transparent, 2002

23. *El Prat Verd. Bosc Artístic* (Malla, Barcelona)

Selección de obras de fechas desconocidas.

Fotografías: <http://aws.elpratverd.com>, 4 de diciembre de 2014.



Eulalia Llopart
Tothem



Domènec Batalla
(detalle)



Luis Prato



Mariano Anres Vilella

24. Simposio Artístico Internacional de la Lana (El Arreciado, Toledo)

2012:



Anne de Harlez
Hasta el centro
Fotografía:
<http://annedeharlez.blogspot.com.es/search/label/installations>,
26 de junio de 2016



Anne de Harlez
La canción de la lana
Fotografía:
<http://annedeharlez.blogspot.com.es/search/label/installations>, 26 de junio de 2016



Bertien Habets
Wolly Words
Fotografía: Iraida Cano



Irene Hoppenberg
Networker
Madera, lana, metal
2m. altura x 3,60m. ø
Fotografía:
<http://www.irenehoppenberg.de/installationen.html>, 26 de junio de 2016



Marta Linaza
El rebaño inexistente
Fotografía: <http://www.sculpture-network.org/es/home/nuestras-actividades/simposios-y-talleres/simposio-con-lana-recien-esquilada.html>, 26 de junio de 2016



Josef Baier
WoOlife (wool-olive)
Fotografía: Iraida Cano



Karl Chilcott
Spinning trees
Fotografía: Christine Chilcott



Karl Chilcott
Sheep stone
Fotografía: Christine Chilcott



Karl Chilcott
Wool flow
Fotografía: Christine Chilcott

2013:



Agnes Marton
Wooven apart
Recital de poesías
Fotografía: Iraida Cano



Fresia Puente
Tejiendo sueños
Fotografía: Iraida Cano



Bob Budd
Sheep shears
Fotografía:
<http://www.axisweb.org/p/bobbudd/>, 26 de junio de 2016



Sofia Misma y Jesús Díaz
Balarmónicos
Acción sonora
Fotografía: Iraida Cano



Josef Baier
Fragile world
Fotografía: <http://www.josef-baier.at/>, 26 de junio de 2016



Nataly Maier
Igloo
Fotografía: Mauro Cano

25. *Nowhere* (Los Monegros, Huesca)

Selección de obras localizadas.

Fotografías: <https://sociedadfulgurita.com/>, 24 de diciembre de 2016.



Espacio de *Nowhere*



Campamento-instalación
Superlandia, 2008



2008



2009



2009

26. Encuentro de arte de acción, poesía visual y arte del paisaje al aire libre (Caudete, Albacete)

Su nombre sufre variaciones en las distintas ediciones. Aquí se presenta tal y como se refirió al mismo Luis Elorriaga en una conversación mantenida con él.

Selección de obras.

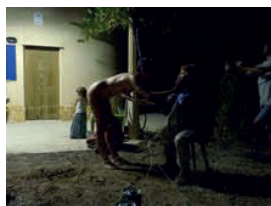
Fotografías: <http://arte-caudete.blogspot.com.es/>, <http://caudete10.blogspot.com.es/>, <http://caudete12.blogspot.com.es/>, <http://caudete13.blogspot.com.es/>, 17 de abril de 2017.



Autor desconocido
Bola del mundo,
2010



Ana Matey
El huevo del tiempo,
2010



Blanca Claramunt
2012
Performance



Frank Castro
2013
Performance

27. Intervenciones artísticas sin Huella (Aragües del Puerto-Refugio de Lizara, Huesca y Valle de la Pineta, Bielsa, Huesca)

2009: I Certamen

Fotografías: *1º Certamen -FACTORYART. Intervenciones Artísticas sin Huella* [cat. exp.] [2009]: [s.l.], Fundación Rey Ardid y Factoryart. En: http://issuu.com/factoryart/docs/1_certamen_factoryart_-_intervenciones, 11 d mayo de 2015.



Oswaldo Giuliani
Huellas



Gabriel Alonso
El sordo de miel



Miguel Ángel Punter
Coto de arte - Propiedad intervenida



Ángela Ibáñez
Jardín de sombras



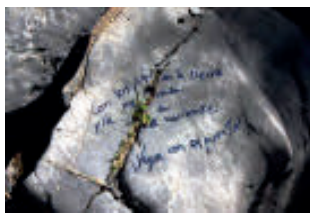
Norberto Fuentes y Ricardo Pinilla
Puerto



Jose R. Magallon
Bosque



Isidoro Sáenz
Nihil



Ricardo Pinilla
Puerto



Alumnos Fundación Rey Ardid
Perfiles

2010: II Certamen

Fotografías: <http://factoryart-intervencionesartisticas.blogspot.com.es>, 11 d mayo de 2015.



Carmen Madreña Roja
La huella de los rebaños II



Frágil
Nature graffiti



Grupo Espacio visiones
Mientras duermo una oveja me come una oreja



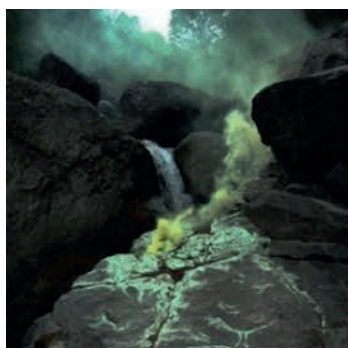
Joaquín Vila
Rhombus



Isidoro Sáenz
Sostradanie



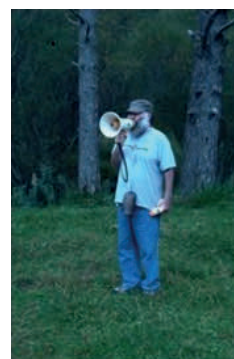
Jaime Rodríguez
Antropofagias



Miguel Ángel Punter
Tattoo efímero



Lucio Zurdo
Pieles



Nel Amaro
Re-Cuento-Pirenaico



Sergi Quiñonero
Bocas



Regina Regiorgis
Geometría flotante

28. *Pic-Nic* (Finca el Bokerón, Cadalso de los Vidrios, Madrid)

Selección de obras.

Fotografías: Ana Matey (a menos que se indique lo contrario). En:
<http://bokaccion.blogspot.com.es/>, 18 de noviembre de 2015.

2011: *Pic Nic. Acciones en el campito*



Alba Soto & Maria
Vázquez
Pasaje curvo



Miguel Guzmán
*Ahogué a Irma en el insomnio de
Dirdam*

Fotografía: Isabel León y Ana Matey



Luis Elorriaga
Plantar un ciprés



Pedro Alba
Mad in Málaga
Fotografía: Isabel León y
Rocío Ballesteros



SEF (Christian Fernández Mirón)
Concierto en miniatura
Fotografía: Rocío Ballesteros



Luis Elorriaga
Calentamiento y estiramientos



Sofia Misma
Deshoras



Victor Bonet
Retorno al círculo



Seafree
Pequeño viaje de ida y vuelta



Colectivo BU (José Macedo y Joana Neves)
Huerto poético



Angélica Salazar
Deshilando recuerdos



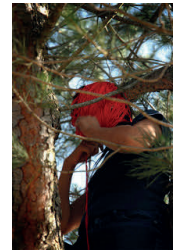
Mábel Domingo
Tiempo, piel y palabra



Saverio Longo
Cavar un foso



Zona Zálata (Joan Pascual y Álex Manríquez)
1 + 1 ≠ 2



Kiki Taira
S.T.



Bean
S.T.



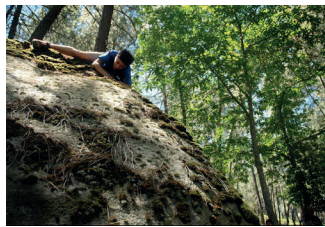
Analia Beltrán i Janés
¿Quiero ser rubia? (cuarta parte)



Juan Pablo Beltrán
En las cavernas del cuerpo



Stabivo Artes Transescénicas con Enrique Coslado, Laura Gil Díez, Fátima Cué y Antonio Ramírez
El vientre del cazador



Marianela León
Marianela baila Rock&roll



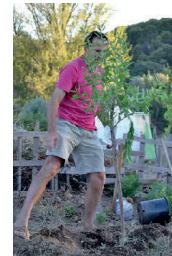
Acción patata
PlantAcción Colectiva de patatas promovida por las habitantes de El Bokerón en los surcos excavados por Víctor Bonet

Acción colectiva de los participantes en el taller de arte de acción paralelo a Pic Nic 2011



2012: Pic Nic. Acciones en el campito

Obras sin información.



2013: Pic Nic. Por amor al arte

Sin obras localizadas.



Cartel de la tercera edición de *Pic Nic*

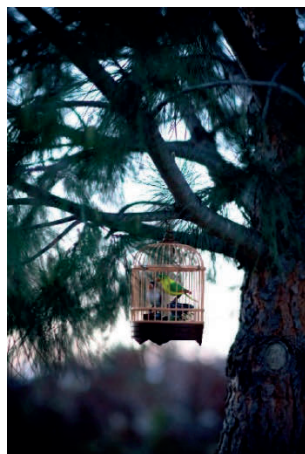
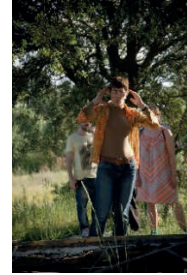
29. Encuentros de Arte de Acción en Matsu (Parque Regional del Río Guadarrama, Villaviciosa de Odón, Madrid)

2013: ARTÓN Trayectos “Espacio delimitado por dos puntos”

Artistas: Analía Beltrán i Janés con Pedro Deniz, Angélica Salazar, Stabivo Artes Transescénicas, Johanna Speidel, Sofía Misma, Jesús Díaz, Isabel Corullón, Yolanda Pérez Herreras, Isabel León, Belén Cueto y Nieves Murias.

Obras sin información.

Fotografías: Ana Matey. En: <http://arton33.blogspot.com.es/>, 13 de octubre de 2016.



30. *Kedarte* (Morille, Salamanca y Fuentelfresno, Soria)

Fotografías: <https://vimeo.com/channels/latamuda> y <https://issuu.com/latamuda/docs>, 11 de mayo de 2015.

2012: Morille (Salamanca)



Latidos del olvido (Enrique Rubio Moreno)
Desnudo



Latidos del olvido (Paye Vargas Soria)
Desgarros del vacío



Arturo Ledesma y Daniel del Río
Tierra-Tiempo-Origen



Ausín Sáinz
VIP (Area for cows)



Laura Corcuera
Ayer es hoy



La Lata Muda
QR Museo Mausoleo



Domingo Sánchez Blanco
Visita al Museo Mausoleo



Mónica Cofiño
Texto y Danza para Vacas

2013: Fuentelfresno (Soria)

Selección de obras.



Lucía Loren y Laura Corcuera
Geografía de una acción animal
Fotografía: Lana Carrillo



Carlos de Gredos

31. *Sentido y Sostenibilidad* (Reserva de la Biosfera de Urdaibai, Vizcaya)

Selección de obras.

Fotografías: <http://www.lttds.org/blog/blog.php?id=1699910872609844814>, 3 de mayo de 2017

2012:



Óscar Tuazón
Birds



Gunilla Klingber
A Sing in Space

32. *Artierra*, un proyecto de Valdelarte (Valdelarco, Huelva)

El proyecto se iniciaba a mediados de 2013 y se ha prolongado en el tiempo.



Rinat Izhak
La raíz de uno es uno, 2013
Fotografía:
<https://www.facebook.com/Valdelarte/>,
3 de mayo de 2017



Otras intervenciones desde mediados de 2013 hasta la actualidad
Fotografía: http://valdelarte.com/?page_id=771, 3 de mayo de 2017

33. OMA. Arte-Otros Medios (Herguijuela de la Sierra)

Fotografías: <http://www.omacolectivo.com/>, 27 de marzo de 2016.

2005: constitución de la Asociación Cultural OMA y creación del proyecto El Collao de Arte y Naturaleza.



Ana Lila Garda Salas
Fiesta de difuntos, 1994
Instalación en el camino y puerta del cementerio
Globos de colores y otros elementos festivos con frases escritas



Carlos Beltrán Sánchez
El compromiso, 1998
Acción en el camino viejo de la Dehesa de Cepeda
Itinerario creado con velas



Juanvi Sánchez
Sueños encendidos, 1999
Acción en la explanada detrás del cementerio. Teso del Campo Santo
Colchón pigmentado de azul, velas



Ramón Martín
Tumbas, 1999
Instalación en el Huerto del Valle



Miguel Poza y Chon Muñoz
Deshojando cronopios, 2000 (*Land Art*)
Instalación en un olivar
Textos de Cortázar y olivo



Fernando Méndez Alcalde
Lanart, 2000 (*Land Art*)
Instalación en el "prao" de la Carrera
Nogal envuelto con lana



Ramón Martín
Totems, 2000 (*Land Art*)
 Instalación en el camino viejo de San Sebastián



Juanvi [Sánchez] y Fernando [Méndez]
 S.T., 2001 (*La Realidad*)
 Acción
 Desbroce filmado en el caño de El Collao



Juárez & Palmero
A><P-Extensión, 2001 (*La Realidad*)
 Acción en un olivar
 Rollo de fibra de vidrio IBR80 extendido



Ramón Martín
Real es idad, 2001 (*La Realidad*)
 Instalación en la era
 Marcos y fotografías



Miguel Poza y Chon Muñoz
Certificado de calidad, 2002 (*Arte público*)
 Instalación en el bosque del camino viejo a Cepeda
 Etiquetado de aluminio sobre árboles



Alfredo Omaña y Manu Pérez de Arrilucea
Árbol azul, 2002 (*Arte público*)
 Instalación en la carretera de acceso a Herguijuela



Juárez & Palmero
A><P-Plantación, 2002 (*Arte público*)
 Acción en un olivar
 Espuma de poliuretano y agua



Félix y Lidia
Árbol de chapapote, 2002 (*Arte público*)
 Instalación en una huerta en el arroyo de la Carrera



Helena Ripa
S.T., 2002 (*Arte público*)
 Instalación en una huerta en el camino de las pozas
 Telas y plástico



Juanvi Sánchez
Conservar la naturaleza, 2002 (*Arte público*)
 Instalación en la carretera de acceso a Herguijuela
 Frigorífico, caquis, cazuela, plumas



Fernando Méndez Alcalde
Condenados, 2002 (*Arte público*)
 Instalación en el bosque de alcornoques
 Siete alcornoques y tela blanca



Juárez & Palmero
Sala de Ser III, 2003
 Instalación en El Collao
 Estructura metálica
 Recinto de 3 x 3 m de planta con un pasillo de 6 x 1 m de largo y 2 m de altura



Juanvi Sánchez
Árbol de fiesta, 2003
 Instalación en El Collao
 Doce platos, bridas, cerezo y móvil con cucharas y tenedores



Fernando Méndez Alcalde
Telaraña, 2003
 Instalación en El Collao
 Lana y dos olivos



Miguel Poza y Chon Muñoz
Raíces, 2003
 Instalación en El Collao
 Cables de señal de vídeo



Cristina Omeñaca
Soledad. Mundos interiores, 2003
 Instalación en El Collao
 Listones de madera, madera y clavos



Manu Pérez de Arrilucea
Silla aparición, 2004 (*La infancia*)
 Instalación en El Collao
 Sillita de médula suspendida entre dos árboles



Fernando Méndez Alcalde
Juego de niños, 2004 (*La infancia*)
 Instalación en El Collao
 Arena, soldaditos de plástico



Juanvi Sánchez
Árbol de fiesta, 2004 (*La infancia*)
 Instalación en El Collao [rehecha]
 Doce platos, bridas, cerezo y móvil con cucharas y tenedores



Carlos Beltrán Sánchez
El columpio, 2004 (*La infancia*)
 Instalación
 Soga, madera y juguetes



Miguel Poza y Chon Muñoz
Todo el tiempo del mundo, 2004
(*La infancia*)
Instalación en El Collao
Hojas de cerezo y escritura



Cristina Omeñaca
Fetos en las piedras, 2004
(*La infancia*)
Instalación en El Collao
Acrílico sobre piedra



Helena Ripa
S.T., 2004 (*La infancia*)
Instalación en El Collao
Huellas de pies de bebé sobre papel y
estructura de varilla de madera



Ramón Martín y Juanvi Sánchez
Juego de niños, 2004 (*La infancia*)
Acción en el Teso del Camposanto/Escombrera



Samuel Alonso Omeñaca
Maniquí plantado, 2005
Instalación en El Collao



Fernando Méndez Alcalde
Sombra, 2006
Instalación en El Collao
Ramas, troncos



Miguel Poza
Colonización II, 2006
 Instalación en El Collao
 Listones de pino tintado



Manu Pérez de Arrilucea
El guardian del bosque, 2006
 Instalación en El Collao
 Tronco, piedra, hojas



Cristina Omeñaca y Raúl
 S.T., 2006
 Instalación en el camino viejo de Cepeda



Fernando Méndez Alcalde
 S.T., 2007 (*Ficciones*)
 Instalación en El Collao
 Ramas de zarza



Juanvi Sánchez
Pozo en el pozo, 2007
 (*Ficciones*)
 Instalación en El Collao
 Limpieza de la maleza.
 Superficie circular de hierro,
 madera y pigmento azul



Manu Pérez de Arrilucea
A los pies del árbol, 2007 (*Ficciones*)
 Instalación en El Collao



Carlos Beltrán Sánchez
S.T., 2007 (*Ficciones*)
Instalación en El Collao



Juárez & Palmero
Sala de ser III-Acción Techado, 2007 (*Ficciones*)
Acción-instalación en El Collao
Ramas de cerezo y estructura



Juárez & Palmero
Diario Natura-Acción Ocultación, 2007
(*Ficciones*)
Acción en El Collao
Cuaderno y dos losas



Miguel Poza
A la sombra, 2007 (*Ficciones*)
Instalación en El Collao



José Antonio Juárez Seoane
Torsión, 2007 (*Ficciones*)
Mini instalación en El Collao
Rama de olivo y brazo de muñeco



Manu Pérez de Arrilucea
Cometa piña, 2008 (*Números*)
Instalación en El Collao
Frutos y hojas de pinos



Miguel Poza
Errores, 2008 (*Números*)
Instalación en El Collao
Dos figuras de maquetería, listón y metro



Fernando Méndez Alcalde
Uno. Ser, 2008 (*Números*)
Instalación en El Collao
Ramas y hojas de helecho



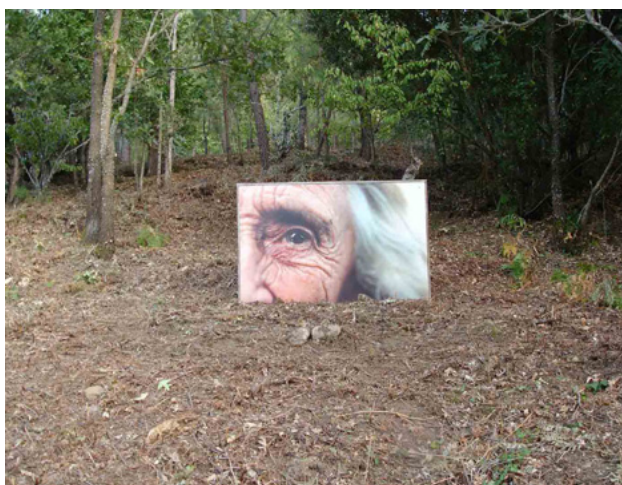
Juanvi Sánchez
2 x 1, 2008 (*Números*)
Instalación en El Collao
Cuerda blanca de algodón



Alfredo Sánchez
Poda, 2008 (*Números*)
Instalación en El Collao



Ana Lila Garda Salas
Piñas despiñadas, 2008 (*Números*)
Instalación en El Collao



Julio Sánchez Alegría
Tiempos, 2008 (*Números*)
Instalación en El Collao



Julio Sánchez Alegría
Cerezo en flor, 2008 (*Números*)
 Instalación en El Collao



Juárez & Palmero
Diario Natura-Arqueología, 2008 (*Números*)
 Acción en El Collao
 Ocultación en 2007



José Antonio Juárez Seoane
Insecto de insectos, 2008 (*Números*)
 Instalación en El Collao
 Azúcar



José Antonio Juárez Seoane
Moscas parásitas, 2009 (*Crisis?*)
 Intervención en El Collao
 Elementos de tornillería y ferretería



José Antonio Juárez Seoane
6 grados, 3 minutos, 59 segundos, 2009 (*Crisis?*)
 Intervención en El Collao
 Piedras



Ramón Martín
Cuerpo, 2009 (*Crisis?*)
 Escultura en El Collao
 Técnica mixta



Ernesto Palmero
El hombre del Collao, 2009 (*Crisis?*)
 Escultura en El Collao
 Materiales encontrados



Miguel Poza
Ruah, 2009 (*Crisis?*)
 Instalación en El Collao
 Poliespan, palos de madera, decálogo de instrucciones, semilla



Fernando Méndez
Sin título, 2009 (*Crisis?*)
 Instalación en El Collao
 Algodón y árbol seco



Juanvi Sánchez
De raíces y otras aguas, 2009 (*Crisis?*)
 Instalación en el paredón bajadero de El Collao
 Tocón seco de raíces de castaño y pigmentos



Manu Pérez de Arrilucea
Uno tras otro, 2009 (*Crisis?*)
 Instalación en El Collao
 Palos de mimbre coloreados



Jesús Palmero
Hortus sanitatis (El jardín de la salud), 2009 (*Crisis?*)
 Instalación en El Collao



Juárez & Palmero
Diario Natura, 2009 (*Crisis?*)
 Instalación en El Collao
 Diario desenterrado



Fernando Méndez
Sísifo, 2010 (*Era de cambios*)
 Intervención / Escultura en El Collao
 Troncos de madera



Manu Pérez de Arrilucea
Futuro previsible, 2010 (*Era de cambios*)
 Intervención en El Collao
 Retoño de conífera, celosía de hierro forjado



Jesús Palmero
Hortus sanitatis – Un año después, 2010 (*Era de cambios*)
 Instalación en El Collao
 Telas



Juanvi Sánchez
Mi casa, 2010 (*Era de cambios*)
 Instalación en El Collao
 Seis casas, escalera, tronco



Miguel Poza
Replacación, 2010 (*Era de cambios*)
 Instalación en El Collao
 Aislante industrial, cerillas



Carlos Beltrán
Bandada, 2010 (*Era de cambios*)
Escultura en El Collao



Ernesto Palmero Alonso
Jardín Sebas, 2010 (*Era de cambios*)
Intervención en El Collao
Palos, piedras, piñas



Ernesto Palmero Alonso
Piñas, 2010 (*Era de cambios*)
Intervención en El Collao



Alicia Sen y Javier Gómez
Alto en el camino, 2010 (*Era de cambios*)
Intervención en El Collao
Tronco, piñas, serrín



Jesús Palmero
Raíz, 2010 (*Era de cambios*)
Intervención en El Collao
Ramas de olivo



José Antonio Juárez Seoane
Parásitos, 2011 (*Revolución salvaje*)
El Collao



Begoña Pérez Rivera
Tierra escrita, 2011 (*Revolución salvaje*)
 El Collao



Miguel Poza
Exhausted, 2011 (*Revolución salvaje*)
 Intervención en El Collao



Juanvi Sánchez
Evolución en Mi, 2011
 (*Revolución salvaje*)
 El Collao



José Antonio Juárez Seoane
Tarima flotante sobre plano inclinado, 2011
 (*Revolución salvaje*)
 El Collao



Manu Pérez de Arrilucea
El asiento que dejó de serlo ¿y ahora qué?, 2011
 (*Revolución salvaje*)
 El Collao



Ramón Martín
Cuerpo, 2011 (*Revolución salvaje*)
 El Collao



Jorge Sánchez
Fantasma 11, 2011 (*Revolución salvaje*)
Intervención
El Collao



Alicia Sen
Caramusgo, 2011 (*Revolución salvaje*)
Intervención
El Collao



Juanvi Sánchez
Evolución en Re, 2011 (*Revolución salvaje*)
El Collao



Fernando Méndez Alcalde
Pinturillas al pino, 2011 (*Revolución salvaje*)
Instalación en El Collao
6 troncos de pino



Ernesto Palmero & Jorge Sánchez
S.T., 2012
El Collao



Ernesto y Cristina
S.T., 2012
El Collao



Jorge Sánchez
S.T., 2012
El Collao



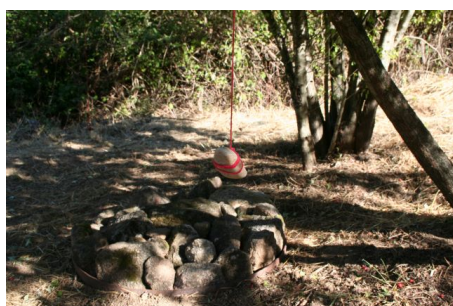
Ernesto Palmero
S.T., 2012
El Collao



Ana García
Crisálida, 2012
Instalación en El Collao



Luque López
El peso de la paja, 2012
Instalación en El Collao



Luque López (Juanvi Sánchez y Pedro Vez)
Refugio, 2012
Intervención en un espino albar en El Collao



Manu Pérez de Arrilucea
Bifurcaciones, 2012
Intervención efímera en El Collao
Papel



Alicia Sen y Javier Gómez
S.T., 2012
Instalación en El Collao



Fernando Méndez Alcalde
Apiñamiento, 2012
Intervención en El Collao
Piñas



José Antonio Juárez Seoana
Hongos Parásitos –Facundo Cabral, 2012
Intervención en El Collao
20 elementos circulares compuestos por
diversos elementos industriales y tornillos



Miguel Poza
Inexpugnable, 2012
Intervención efímera en El Collao



Ramón Martín
Forma orgánica cambiante, 2012
Intervención en El Collao
Tierra, paja, madera, piedra y cal



Juanvi Sánchez
Vente, 2013
Instalación en El Collao



Ernesto Palmero
Elena, 2013
Instalación en El Collao



Jorge Sánchez & Jimena Juárez
Paisaje, 2013
Instalación en El Collao
Elementos desechados de
instalaciones de años anteriores



Fernando Méndez Alcalde
Aún aprendo, 2013
 Intervención en El Collao
 Helechos y ramas



Manu Pérez de Arrilucea
Yo decido, 2013
 Intervención en El Collao
 Semillas...



Juanvi Sánchez
S.T., 2013
 Instalación en El Collao



José Antonio Juárez Seoane
Cerradura, 2013
 Intervención en El Collao
 Tronco serrado con una chapa embellecedora de cerradura



Miguel Poza
Suseia, 2013
 Instalación en El Collao





Francisco González
Pluma



Frédéric Creusot
Luz



Jinetes del Apocalipsis



Jardín de las Raíces





Amador
Relieves tallados en madera

35. *Caminos de arte en la naturaleza* (Sierra de Francia, Salamanca)

2008: *Camino del Agua:* Mogarraz y Monforte

Fotografías: *Arte en la naturaleza. Camino del Agua. Una ruta circular entre Mogarraz y Monforte en el Parque Natural Las Batuecas-Sierra de Francia* (2008): Salamanca, Ediciones de la Diputación de Salamanca.



Miguel Poza
K'oa
Fotografía: Sara Losada Rambla



Virginia Calvo
Serena
Fotografía: Sara Losada Rambla



Alfredo Sánchez
S.T.
Fotografía: Sara Losada Rambla



Florencio Maíllo
Cruz de Mingo Molino
Fotografía:
<http://www.salamancaemocion.es/>,
29 de marzo de 2016



Juárez & Palmero / Juanvi Sánchez
Elementos de paso. Asientos circulares
Fotografía: Sara Losada Rambla



Manuel Pérez de Arrilucea
7 sillas para escuchar
Fotografía: Sara Losada Rambla

2010: Camino de las Raíces: La Alberca



Begoña Pérez
Del espejismo de un bosque
Fotografía: Sara Losada Rambla



Carlos Beltrán
Panal
Fotografía: Sara Losada Rambla



Fernando Casás
Asteroide S 09 2010
Fotografía: Agustín Sánchez. En:
<http://www.fernandocasas.es/project/asteroide-s09-2010/>, 9 de agosto de 2016



Iraida Cano
Hojas de roble
Fotografía: Sara Losada Rambla



Lucía Loren
La majá
Fotografía: Sara Losada Rambla



Fernando Méndez
Sombra
Fotografía:
<http://www.salamancaemocion.es/>,
29 de marzo de 2016

2011: Camino Asentadero – Bosque de los Espejos: Las Casas del Conde, San Martín del Castañar y Sequeros

Fotografías: <http://www.salamancaemocion.es/>, 29 de marzo de 2016.



Jesús Palmero
Estructura Torre de Intercambio



Luque López
A puntadas



Pablo Amargo
Mochuelos



Luque López
La casa del árbol



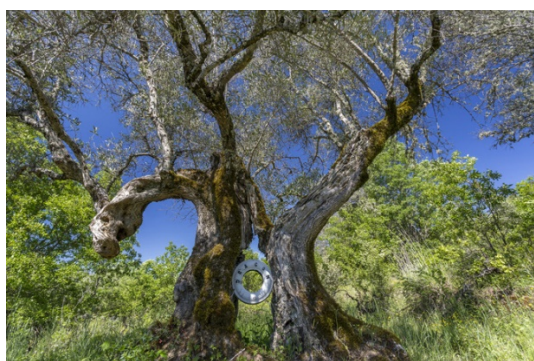
Manuel Pérez de Arrilucea
Al otro lado

2013: *Camino de los Prodigios*: Villanueva del Conde y Miranda del Castañar

Fotografías: <http://www.salamancaemocion.es/>, 29 de marzo de 2016 y Francisco Martín, José Agustín Sánchez, Juan Carlos Zamarreño y la colaboración de Pablo S. Herrero, Alfredo Omaña y Félix Curto en *Arte en la naturaleza. Camino de los Prodigios* (2014): Salamanca, Ediciones Diputación de Salamanca.



Félix Curto
La sorpresa de la vida
Piezas doradas



Félix Curto
La sorpresa de la vida / Homenaje a Neil Young
Intervención artística sobre olivo



Félix Curto
La sorpresa de la vida
Instalación sonora



Félix Curto
La sorpresa de la vida Intervención
artística sobre piedra



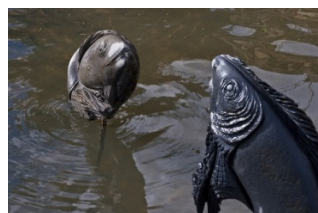
Félix Curto
La sorpresa de la vida / Homenaje a
Townes Van Zandt
Texto sobre roca



Félix Curto
La sorpresa de la vida
Banco



Alfredo Omaña
Sueños prodigiosos
Instalación cama



Marcos Rodríguez
La vida sencilla
Esculturas

36. Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro (Ermita de la Virgen de Lomos de Orios, Villoslada de Cameros, La Rioja)

Fotografías: *Arte de la tierra* [cat. exp.] (2001): [Logroño?], [s.ed.]. Sus respectivos autores son indicados en cada imagen.



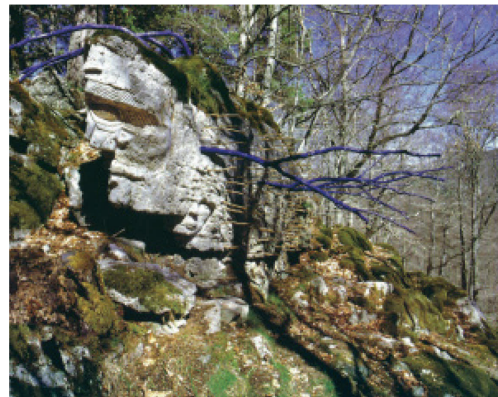
Luis García Vidal
S.T., ca. 2000
Fotografía: Cámara oscura



Lesley Yendell
S.T., ca. 2000
Fotografía: Lesley Yendell (detalle)



Pamen Pereira
Testigo inmóvil, 2000
Fotografía: Julián Lacalle



Sotte
Metamorfosis, ca. 2000
Fotografía: Cámara oscura



Tomás García de la Santa
S.T., ca. 2000
Fotografía: Cámara oscura



Lucho Hermosilla
Intrusos, ca. 2000
Fotografía: Cámara oscura (detalle)



Gertrudis Rivalta
I keep an eye on you, 2000
Fotografía: Gertrudis Rivalta



Carmelo Argáiz
S.T., ca. 2000
Fotografía: Cámara oscura



37. Otras iniciativas artísticas impulsadas por Pájaro en el Parque Natural de Sierra de Cebollera (La Rioja)

Las obras de estas iniciativas no han podido ser localizadas en su totalidad. En algunos casos se han encontrado un número relevante de imágenes, mientras que en otros tan sólo uno o dos ejemplos.

A continuación se ofrecen una serie de imágenes como ejemplo de las actuaciones y creaciones dentro de estas iniciativas, las cuales se realizaron tanto en espacios que se incluyen en esta investigación como en otros que la exceden.

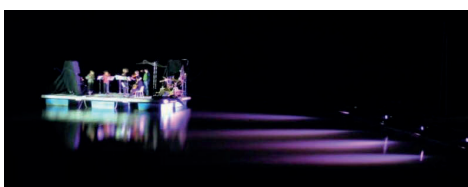
Música del paisaje (entorno de Cameros, La Rioja)

Iniciativa conjunta de Pájaro y Claudio Recabarren.

Fechas: 2003, 2004, 2005, 2010 y en otras ocasiones puntuales.



Ensayos con Tata Quintana en la cantera abandonada de Ortigosa de Cameros, 2003
Fotografía: Victoria Sáenz-Laguna



El Rasillo, 2004
Claudio Recabarren e Iván Boraita, proyecciones de Pájaro.
Fotografía: Javier Ezquerro. En: <http://blogs.larioja.com/ruta-de-escape/page/10/>, 13 de octubre de 2016



Villanueva de Cameros, ca. 2010
Fotografía: Victoria Sáenz-Laguna

2006: *Espantapájaros*

Fotografías: Julián Lacalle.



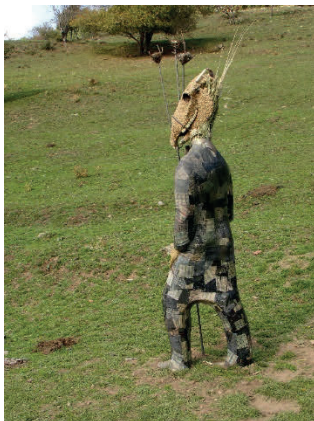
José Antonio Martínez “El Chirri”



María Luisa Ceballos



Iraida Cano



Oscar Cenzano



Javier de Blas



Roberto Pajares “Pájaro”
Oso



María Isabel Moreno Montoro



Rosa Castellot



Diego Sáenz y Elvira Royo



Blanca Navas



Carlos "El Punky" (Colectivo Panal)



María José Almarcha



Lucía Loren

2008: *El busto es mío*



Lucía Loren

Madre sal

<http://lucialoren.com/index.php/artworks/art-interventions/madre-sal>, 13 de octubre de 2016



Sotte

La dama de hierro

http://artexconcepto.blogspot.com.es/2008/10/el-busto-es-nuestro_14.html, 13 de octubre de 2016



Javier Triviño

Árbol Genealógico

Fotografía:

http://trivitown.blogspot.com.es/2008_10_01_archive.html,
13 de octubre de 2016

2011: Valle de las veletas



Celina y Ceko

Vendaval

Fotografía:

<https://get.google.com/albumarchive/110587474129667109436/album/AF1QipMHWvJ04HGh7zDZc6M6rc8HfFmbVIVx9Ao2IfM7>

17 de noviembre de 2016

38. La Ruta del Arte (Almonaster la Real, Huelva)

2009:



Pedro Godoy

Lugares de Gestación



Niño Gañán

Bestiario



Alexis Amador

Almonizaje



Enrique Lafita

Hito

2010:



Jesús Algovi
Preso de conciencia



Txiki Orozco
TapizEra



Colectivo Vendaval
X units transforming the space



Ramón David Morales
S.T.

2011:



Carmen Osuna
Campo con Corazones



Pepa Rubio
Anidar el Bosque

2012:



R. S. DAY
A stone cone, un cono de piedra



Federico Guzmán
El Latido de la Tierra

39.El Valle de los Sueños (Puebla de la Sierra, Madrid)

Selección de obras.

Fotografías: <http://elvalledelossuenos.wixsite.com/elvalledelossuenos/bienales> y <http://elvalledelossuenos.wixsite.com/elvalledelossuenos/videos>, 11 de febrero de 2015.

2006:



Ana Pérez Pereda
Tiempo de reencuentro



José Carlos López Pachón
Jardín oxidado



Lorenzo Duque
Thor

2008:



Alfredo Garzón
L'africaine



Joaquín Manzano
Selene



Pedro Antonio Salido Morillo
Oso de Cola

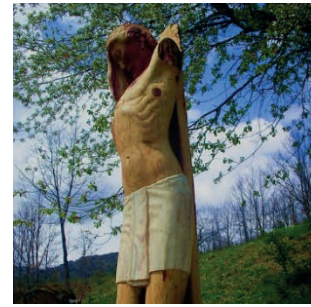
2010:



Joaquín Manzano
Solo el silencio



Jose Ignacio López Díaz
Otoño



Gonzalo Martín Munuera
El Crucificado



Miguel Ángel Rodríguez
Pesadillas
Fuera de concurso



Xavier Raventós
Viento de la sierra

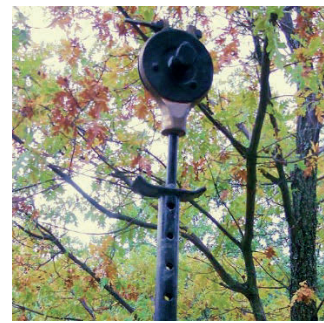
2012:



Ángel Bustamante
Impulso



Antonia Dávalos
Amantes de Cadaqués



Francisco Sánchez Gil
Niño nómada



Grupo de artistas Reijinsha
Desde la tierra desde el universo
Fuera de concurso



Grupo de artistas Reijinsha
El camino del universo I
Fuera de concurso



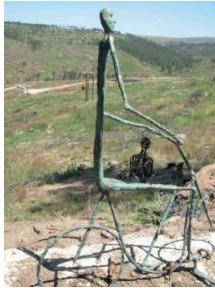
Xulio Lago y Roberto Brañas
Silla gigante de Meira
Fuera de concurso

40. *Los Hitos del Rodenal* (Parque Natural del Alto Tajo, Guadalajara)

Obras localizadas.

2007: Ablanque

Fotografías: <http://www.estudioconchamarquez.es/clases/fundaci%C3%B3n/hitos-del-rodenal/>,
21 de noviembre de 2016.



Luis de las Cuevas
El ciclista



Neus Oró
S.T.



Daniel Pardo
S.T.



dEmo
Oso



J.A. Elvira
La esfinge



Antonio García
S.T.



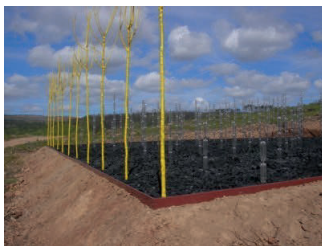
Damián Gironés
Varón quemado



David Murcia
S.T.



Santiago Herrero Muñoz-Cobo
Jardín del viento



Carlos Correia Díaz, Elsa Barroso, Armando Conceicao
Jardín 666



Consuelo Velázquez Angulo, Laura Sanz García, Gema Pérez López, Sonia Delgado Berrocal, Mayte Jurado Trigo y Nadia Agurto Trujillo
Un árbol y más

2007: Villarejo de Medina

Fotografías: <http://www.estudioconchamarquez.es/clases/fundaci%C3%B3n/hitos-del-rodenal/>,
21 de noviembre de 2016.



Carlos Sevilla
Puerta de luz



Carlos Callizo
Hito



Amparo Alegría
Bosque étnico



Consuelo Vinchira
Refugio Roto



Leandro Seixas
Rocío



Moisés
Semente de terra



SOMO
Sensualidad VIII



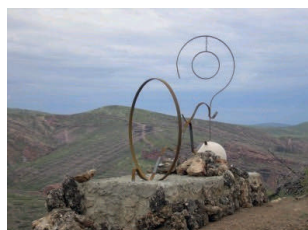
Toby Govan
Liberación



Enrique Larive López, María del Carmen Salas Sanjuán, María Victoria Segura Raya y Paz Baturone Bey
Bosque de datos



Verónica y Pilar Soto
El ritua



Linda de Sousa
Branca, Blanca



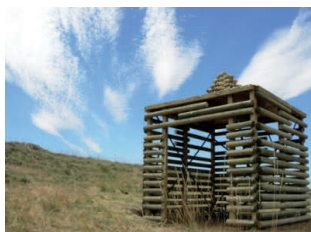
Beatriz Cunha
Uberta

2008: Luzón

Fotografías: http://jardineriaypaisajismo.blogspot.com.es/2008_08_01_archive.html, 17 de noviembre de 2016.



Daniel Tejero
Un bosque de plantas



Milagros Angelini
La Ermita de Phycis



Pedro Martínez Mora
Llama sobre pirámide



Javi Moreno
Combustión



Ana Hernando
Aire de vida



David Trujillo
Hitos R G B



Lourdes Tarró y Javier Boluda
Renacimiento del equilibrio natural



Luz Baquedano
Ángel triste



Neil Callaghan
Como un paseo por el parque



María José Bardi Álvarez,
Victoria Hermida Jiménez
Entre Hojas "Paisaje de Foliolos"
Ganadora del II Festival de Creación
de Exteriores Hitos del Rodenal



Miguel Moreno Mateos
Verde sobre Negro
Ganadora del II Festival de Creación
de Exteriores Hitos del Rodenal

41. Parque escultórico Monte San Isidro (Parque Público Monte San Isidro, León)

Fotografías: Marcelino Cuevas. En:

<http://www.institutoleonescultura.es/ArteExposiciones/Exposiciones/ParqueEscultoricoMonteSanIsidro/>, 7 de octubre de 2016.



Juan Carlos Uriarte
Asterión, 2000
Acero soldado y ensamblaje de
piezas industriales
350 x 74 x 74 cm.



Juan Carlos Uriarte
Gárgola que mira al sur, 2000
Acero soldado, latón y
ensamblaje de piezas
industriales
350 x 80 x 130 cm.



José Luis Casas Paramio
Reencuentro, 2005
Granito y acero soldado
230 x 220 x 230 cm.



Juan Villoria
Trinitas Aequalis, 2007
Granito, talla industrial y talla directa,
textura flambeada
175 x 236 x 228 cm.



Castorina (Castora Fe de Diego)
Mujer en reposo, 2007
Talla directa en piedra de Moka de Portugal
Cambio de escala realizada por el grupo Scapellino
Modelo cambio de escala: *Desnudo* (piedra de
Escobedo, 1999)
126 x 265 x 168 cm.

42. *La Senda de Ursi* (Villabellaco, Mirador de Rumaya, Valle de Santullán, Alto de los Castillos y Santuario del Carmen, Palencia)

Selección de obras desde **2008**:

Fotografías: Folleto *La senda del escultor Ursi* [s.f.]: [s.l.], Ayuntamientos de Barruelo de Santullán y Brañosera.

Más obras pueden ser consultadas en: http://museoursi.com/?page_id=107, 16 de noviembre 2015. No se ha obtenido el permiso para su reproducción en esta investigación.



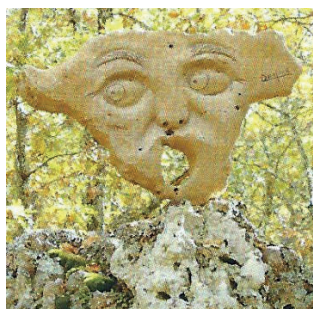
José Antonio Muñoz
El Charro



Julio Carazo
Torre



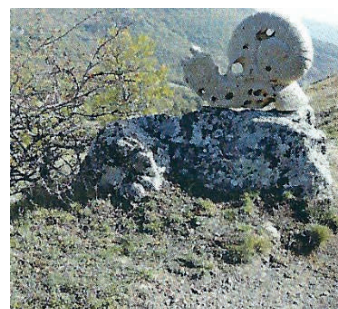
Luis Marino
El juego de Ursi



Lorenzo Duque



Julio Carazo



Lorenzo Duque
Caracol



Felipe Rodríguez "Pipe"
Se nos ha muerto como el rayo



Pilar Centeno
Homenaje a Ursi



Juan Jesús Villaverde
Utopía

43. *Camino de Esculturas de la Dehesa Boyal* (Las Navas del Marqués, Ávila)

Fotografías: <https://turismolasnavas.es/rutas/ruta-de-las-esculturas>. 21 de noviembre de 2016.



Pep Fajardo
La nave del pirata, 2005



Leandro Alonso
Más cerca, 2009



Diego Canogar
Tetramorfo victoria, 2010



José Luis Menéndez
Mira quien mira, 2010



Esther Pizarro
Jardín urbano, 2010



José García
Rulos, 2010



Jesús Palmero
El archivo del bosque, 2010



José Antonio Juárez Seoane
Efímera dorada, 2010



Jacinto Moros
F600, 2010

44. *Sierra Centro de Arte* (Finca Los Veneros, Santa Ana la Real, Huelva)

Fotografías: <http://www.sierracentrodearte.com/index.php/intervenciones>, 18 de noviembre de 2015; <http://female.sierracentrodearte.com/index.php/articulo-de-link-a-las-diferentes-artistas-de-la-ruta-fmale>, 18 de febrero de 2017 y

<https://www.facebook.com/pg/sierracentrodearte/photos/>, 19 de febrero de 2017.



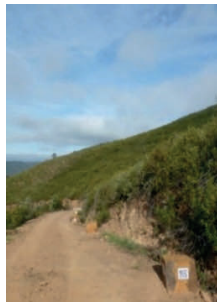
Victoria Rodríguez y Rubén Barroso
1 KILÓMETRO, 2010



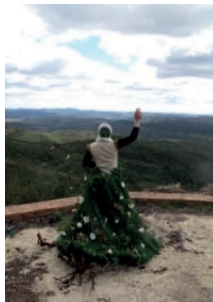
Jesús Palomino
ORO, 2010

2012: *Ruta Fmale*

Fotografías: Victoria Rodríguez, Rubén Barroso, Agnes Nedegar...



Laura Marte
Regalo paisaje (a cambio de relato)
Residencia: 11– 19/12/11
Intervención: 6 cubos de madera con impresiones en chapa de códigos QR de 50 x 50 cm. y 6 piezas audiovisuales



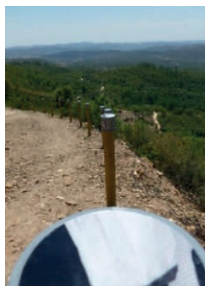
Agnes Nedegar & Raquel Nicoletti
Carrying a man
Residencia: 3 – 10/03/12
Acción e intervención: estructura de ducha, objetos domésticos realizados en pasta, paneles-espejo con frases



Verónica Ruth Frías
La semilla blanca
Residencia: 8 – 14/01/12
Intervención: 70 semillas de barro cocido (gres de alta temperatura)
Medidas variables



Tamara Erde
Les femmes de la terre
Residencia: 19 – 24/02/12
Intervención: 5 fotografías de 100 x 60 cm., 5 piezas de audio, cuaderno de viaje



Amalia Ortega
Así se escribe la historia
Residencia: 22 – 27/03/12
Intervención: 40 postes de madera con impresiones de vinilo encapsulado con textos y fotos documentando el proceso



Adriana Sanz
Una habitación en el paisaje
Residencia: 15 – 24/02/12
Intervención: estructura de hierro, hilos y telas rojas 2,5 x 2,5 m.

2012: Muestra de Arte de Acción

Selección de obras.

Fotografías: <https://www.facebook.com/pg/sierracentrodearte/photos/>, 19 de febrero de 2017.

Recursos web consultados en noviembre de 2015 y febrero de 2017.



María Rosa Hidalgo
<https://www.youtube.com/watch?v=3FCX08m2CQA>



Isabel León y Ana Matey
(Proyecto Exchange)
<https://www.youtube.com/watch?v=zJHAIo1y-00>



María Ángeles Tello
<https://www.youtube.com/watch?v=6N5HprDNx9Q>

2013: El oído pegado al agua



En:
<https://www.youtube.com/channel/UCzHSpa5IVNvb7Kqt8Thq2fw>.

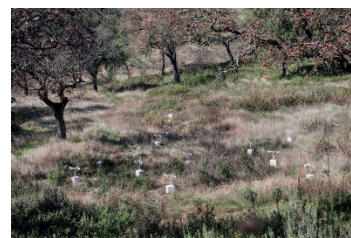
Residencias



Toxic lesbian
Proyecto: *Identidad de género y arte público, revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard*
Julio 2012
En: <https://www.youtube.com/watch?v=83voWSiU870>.



Catie de Balmann
Proyecto: *Dancing Floor*
Septiembre 2013



Miguel Ángel Moreno y Fran Pérez Rus
Octubre 2013
Proyecto: *Biótica de un zahorí. Artefactos para una orquesta biodinámica*

45. *Histeria Natural* (Xàtiva, Valencia)

Fotografias: *Eco-genero: un proyecto (R)evolucionario sobre la Ecología y el Género desde la perspectiva Queer* (2011): [s.l.], Ajuntament de Xàtiva, Regidoria de Cultura, Regidoria de Medi Ambient y <https://www.youtube.com/watch?v=BD25bj9gWAE>, 29 de septiembre de 2011.

2010:



Graham Bell Tornado e Isabel Caballero
Visita guiada: 20 de junio



Graham Bell Tornado
Confesionario



Inmaculada Abarca
Epífitas



Elvisa
Relajación Sexecológica



Kuro (Josué Omeño Cuevas)
El Ascensor



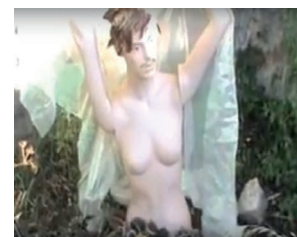
Cristina Polop y Toni Cordero
Saloncito au Plein Air



Graham Bell Tornado
Fotomatón Algarrobo



Graham Bell Tornado
Guerra

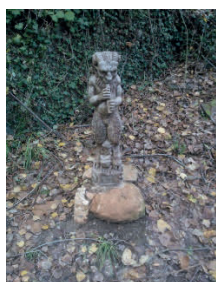


Glamereuse
Ecogénero

46. *El Jardín Secreto de Oña* (Oña, Burgos)

En el folleto de 2013 aparecen los nombres de los artistas, pero no junto a sus obras. Las obras localizadas y seleccionadas aquí pertenecen a un espacio web no oficial sobre el *Jardín Secreto* que no ofrece datos de las mismas.

Fotografías: <http://alasonbradelcastrovalnera.blogspot.com.es/2013/12/excursion-ona-el-jardin-secreto.html>, 29 de mayo de 2015.



47. *Fundación NMAC* (Vejer de la Frontera, Cádiz)

Fotografías: <http://www.fundacionnmac.org>, 20 de julio de 2015.

Proyectos temporales:



Fernando Sánchez Castillo
Pacto de Madrid, 2003
Obra en préstamo



Sol LeWitt
Bosque de cenizas, 2001



Joana Vasconcelos
Opio, 2003



Fernando Sánchez Castillo
Puente, 2003



Taller Cleaning the House, 2004
Performances por 33 miembros de
la organización Independent
Performance Group



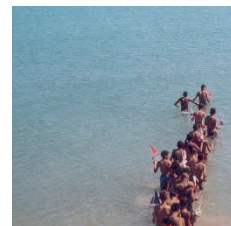
Cristina Lucas
Proyecto *Bridge y Race*,
2005
Dentro de: “Arte en la
naturaleza: un puente para la
enseñanza del arte
contemporáneo en las
escuelas”



George Schneider
Cubo Cádiz, 2006



Jesús Palomino
*Anticongelante & 8 Emisiones de
Radio*, 2006



Francis Alÿs
*Don't cross the bridge
before you get to the river*,
2008

Colección permanente:



Susana Solano
Encens y mirra, 2001



Marina Abramovic
El héroe, 2001
(Para Antonio)



Marina Abramovic
Nidos Humanos, 2001



Maurizio Cattelan
S.T., 2001



Richard Nonas
*Caudal del río serpiente
en el sol*, 2001



Olafur Eliasson
Quasi brick wall, 2002



MP & MP Rosado
Secuencia ridicula, 2002



Santiago Sierra
3000 Huecos 170 X 70 X 70 cm. cada uno, 2002



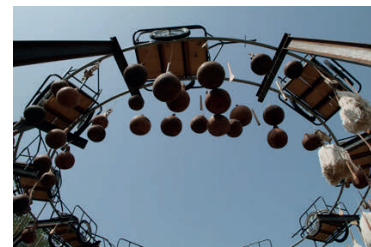
Ester Partegás
Yo recuerdo, 2003



Shen Yuan
Puente, 2004



Aleksandra Mir
Historias de amor, 2004-2007



Pascale Marthine Tayou
Plansone Duty Free, 2006



Adel Abdessemed
Salam Europe!, 2006



Jeppe Hein
Modified Social Benches, 2006



Jamnes Turrell
Second Wind, 2005 - 2009

48.El Parque Fluvial de Cultura y Ecología (Huerta, Salamanca)

1999: Curso de verano: Percepción del paisaje

Huerta, 1-11 de julio de 1999.

Fotografías: *Arte con la Naturaleza. Percepción del Paisaje* (2000): Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.



Vera David



Narcisa Vicente Rodríguez



Carlos Álvarez Cuenllas



Carlos Álvarez Cuenllas



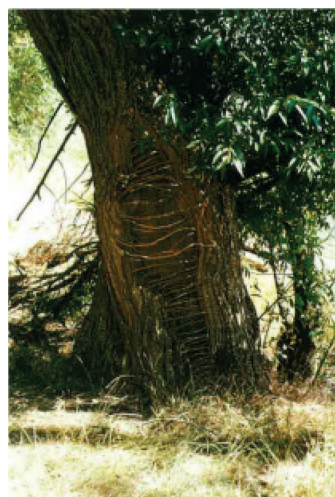
Noelia Francisco Martínez



Noelia Francisco Martínez



Roberto Sanz García



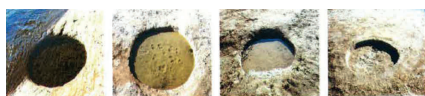
Roberto Sanz García



Javier Rodrigo Montero



Javier Rodrigo Montero



Zoe López Mediero

Otras participantes de las que no se han localizado sus intervenciones en el exterior:
Belén González Díaz
Lidón Beltrán Mir

2001: Paseo de esculturas

Paseo fluvial de Huerta, 2001.

Obras realizadas por alumnos de la Universidad de Maguncia y la artista y profesora Christa Biederbick.



Shirwan Can
Barco
Hierro soldado
Fotografía: Sara Losada Rambla



Feng Lu
Fuerzas
Pizarra, hormigón y piedra de Villamayor
Fotografía: Sara Losada Rambla



Nils Dräger
Conversación
Piedra de Villamayor
Fotografía: Sara Losada Rambla



Kristen Herold
Guardián del Río
Piedra de Villamayor
Fotografía: Sara Losada Rambla



Sonja Krüger
Ventana abierta al Paisaje Fluvial
Hierro pintado
Foto: Sara Losada Rambla



Steffi Wiefel
Pez sobre la Roca
Piedra de Villamayor
Fotografía:
<http://www.ayuntamientoHuerta.es/inte-res.php>, 7 de febrero de 2017



Michales Nicolaides
MAS (agua)
 Hormigón y aluminio
 Fotografía:
<http://www.ayuntamientohuerta.es/interes.php>
 , 7 de febrero de 2017



Birgid Helmy
Sin titulo
 Cestos de mimbre. Intervención temporal/efímera
 Fotografía: Documento de TransKULTUR
 Asociación para la Gestión Cultural sobre el
 Parque Fluvial de Cultura y Ecología de Huerta



Christa Biederbick
Escalera hacia el Río y el Cielo
 Hormigón con pigmento rojo
 Fotografía: Documento de TransKULTUR
 Asociación para la Gestión Cultural sobre el Parque
 Fluvial de Cultura y Ecología de Huerta

Otras obras:



Rafa Tormo
www.déjà-vou.com, 2002
 Intervención permanente
 Fotografía: *Arte y Paisaje II. Exposición internacional 2002* (2002): Salamanca, [s. ed.].
www.deja-vou.com/750



Bodo Rau
Bosque Quebrado, 2009
 Hierro y pintura
 Fotografía: Sara Losada Rambla



Bodo Rau y Jesús Manzano Pascual

Esfera vegetal, 2001-2002

Estructura de acero pintado, hormigón y piedra

14m x 7m

Intervención Paisajista en el Parque Fluvial de Cultura y Ecología de Huerta (Salamanca)

Fotografía:

<http://bodorauprojects.blogspot.com.es/>, 28 de octubre de 2014

49. Biodivers (Carrícola, Valencia)

2010:

Fotografías: <https://biodivers2015.wordpress.com/>, 19 de mayo de 2015.

Obras del *Barranc del Castell* y de los *Camins de l'aigua*.



Plano de las tres rutas artísticas y ubicación de las obras de 2010

Barranc del Castell:



Vicente Villar
Mussol



Javier Sanz
Escora



Pedro Navarro
L'antiga i bella història, es renova



Eduard Corbi
Un espai A. Art a Carricola



Almudena Canet y Maria Faus
Formigues



Xavi Mollà
El cau de l'ull



Juan Ramón Morera
Enyorança y La Geneta



Xeles Tortosa y Josep Ferragut
Supervivència. Homo sapiens



Iñaki Ferrero
Lliberia de la Vall



Rosa Barrachina
Supervivència, I - II



Albert Bravo
Obert al somni



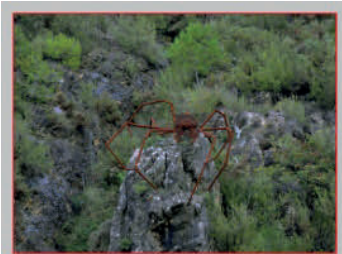
Illuminada Vidal y Anna Seguí
El braç de moro y Les boles "lluernes"



Paco Reig
Cavall y Pardals



Enric Pont
La tia Figa



Joanfra Tormo
L'aranya escombraire



Ximo Canet y Josep Sanjuan
Font dels unflats



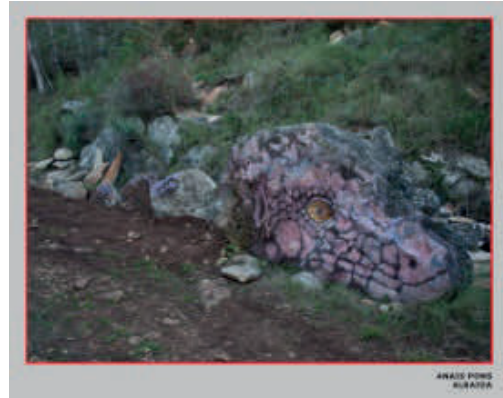
Rafael Amorós
Babel



Ernest García
Escala al cel, entre pinacles licits (Série monticles)



Josep Sanjuan
Claustre?...



Anaís Pons
El Drac



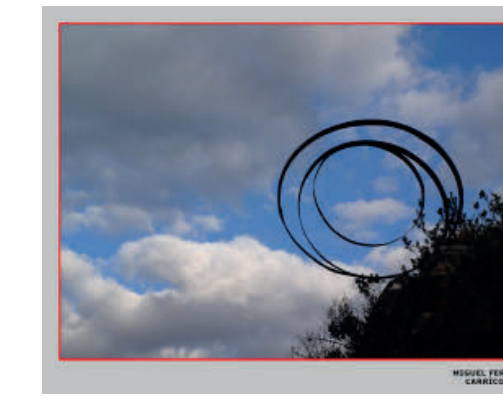
Anna Seguí e Iluminada Vidal
Mirador



Vicent Ferri
Domini



Jordi Pons
Panxa blanca



Miguel Ferri
Eclipse

Camins de l'aigua:



Emili Armengol
Xiprer



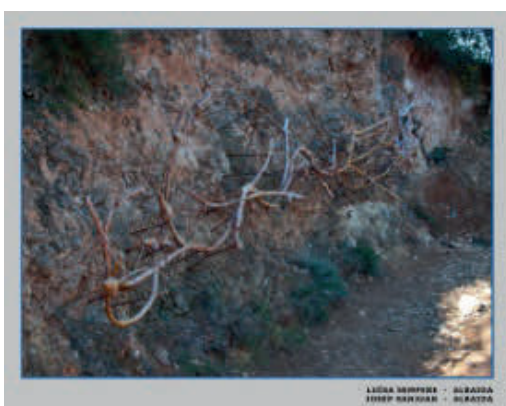
Rafa Armengol
Piramide



Manolo Granado
Vértex de la memòria



Miguel Ferri
Peixos



Luisa Sempere y Josep Sanjuan
Anficòs de marge



Rafael Abdon
Xop-a-xup



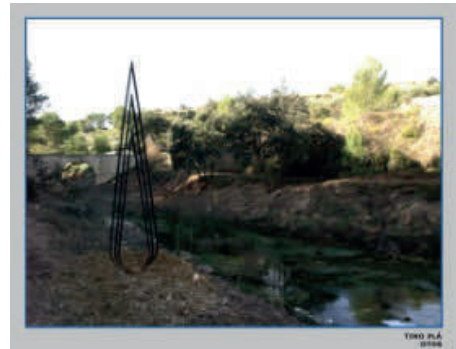
Manuel Ros
Canyars per la historia



Miguel Ferri
Perdiu



Eusebio Cerdá
Set fanecades winzip



Tino Plá
Xiprer 2112



Rafa Jordá, Fernando Climent y Pedro Albert
Arcada de canyes i corda



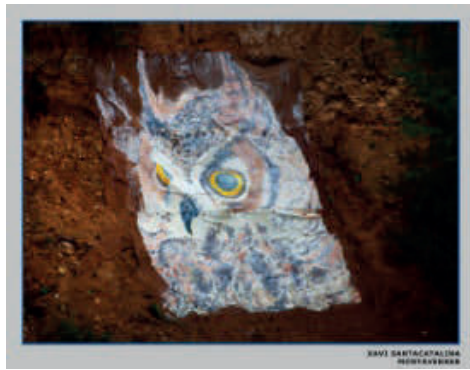
Fernando de Ponce
Serp



Susana Vicente
Rosada



Robert Bravo
Equilibri



Xavi Santacatalina
Natura



Rafa Calbo
Arts-Natura-Temps



Moisès Gil
Cova d'aigua



Antonio Vila
Estimada



Jonafra Tormo
Libèl·lula



Teresa Torres
Com l'aigua fluïx



Rafael Amorós
Bellota-Mamella (Homenatge a Joan Pellicer)



Pedro Altabert
Vol!!!

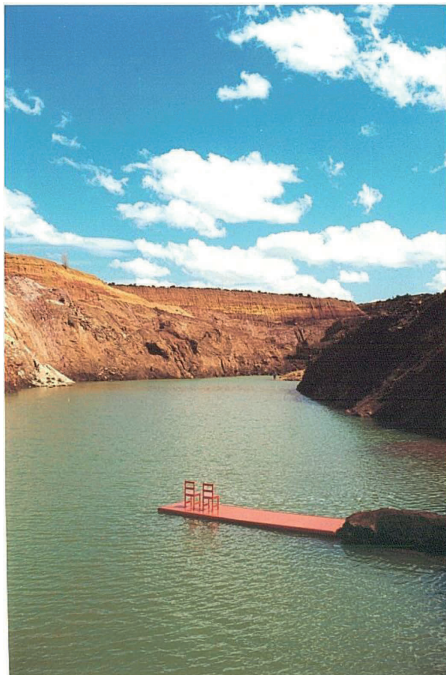


Javier Sanz
Ull femení

50. Arte, industria y territorio (Ojos Negros, Teruel)

Obras realizadas al aire libre.

2000: Arte, industria y territorio 1



Javier Tudela
Por favor, dos sillas para D. Narciso Tomé
Fotografía: Diego Arribas

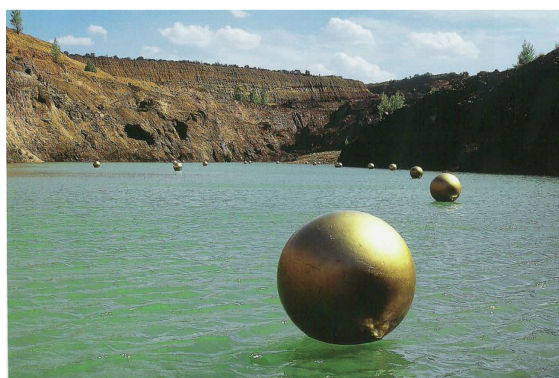


Anxel Nava
Güeyos Negros
Acción en la Mina Filomena
Fotografía: Diego Arribas



Nel Amaro
Yo (también) vivo aquí. Viacrucis laico
 Fotografía: Diego Arribas

2005: Arte, industria y Territorio 2



Josep Ginestar
Te busqué hasta en lo más profundo
 Instalación en el fondo de la mina El Menerillo
 Fotografía: Diego Arribas



Bodo Rau
El fracaso de la utopía
 Escultura instalada en uno de los depósitos de estériles
 Fotografía: Grego Matos



Iraida Cano
Vegetación del otro lado del Atlántico para Ojos Negros
 Escultura en la Mina del Corcho
 Fotografía: Diego Arribas



Diego Arribas
Cruce de miradas
 Instalación frente a "El Peñón"
 Fotografía: Grego Matos



Rafael Tormo i Cuenca
Implosió impugnada IV
Acción en la Mina Filomena
Fotografía: Diego Arribas

2007: Arte, industria y Territorio 3



Diego Arribas
Secretos y confesiones
Mina Filomena



Llorenç Barber
Concierto de campanas
Mina Barranco
Fotografía: Diego Arribas



Montserrat Palacios
Concierto de campanas
Mina Barranco
Fotografía: Diego Arribas

51. La Xata la Rifa (Asturias)

Selección de obras que tienen lugar, al menos parcialmente, en el campo.

Fragmentos audiovisuales: Mónica Cofiño Arena: <https://vimeo.com/monicacofinho>.

Fotografías: vídeos citados; <https://laxatarifafestival.wordpress.com/ediciones/programa/>; <https://www.flickr.com/photos/textoydanzaparavacac/albums>; <https://laxatarifafestival.com>; <https://laxatarifafestival.wordpress.com/ediciones/edicion-2013/> y <https://www.facebook.com/xatarifa>. Distintas consultas durante el mes de septiembre de 2016.

2012:

LA XATA LA RIFA FESTIVAL
del 8 al 14 de Octubre Acontecimientos Escénicos Naturales por los pueblos de Llanes y Ribadesella

Días 8, 9, 10 Ribadesella, LLanes, Posada, Nueva ...!!
Proyección de cortos, pelis de temática bovina, videodanzas, bailes en 3D...
en sidrerías, bares, tiendas y paredes.
Participa: Festival Medio-gueyo, Bocanegra Asociación, Fiumifoto, Bailarinas Parabólicas, Pablo Casanueva...

MIERCOLES 10 Mercado de Ribadesella
El Orione. Posada de Llanes. 12h Intervención-aparición
17.30h Inauguración de la Exposición "¿qué hago yo con una Xata?" niñ@s de la comarca
18h Entrega de premios "Les Xatines más guapes" 18.30h CojoTeatro 19.30h Coro Orione

JUEVES 11 Parres Casa Conceyu
19h Conferencias: Xuan Valladares (Consumo responsable),
Oscar Cornago (escena contemporánea e incognitas)
Francisco Porto (Arte y Tecnología, fórmulas de desarrollo rural),
Teresa Álvarez (Baile tradicional y futuro)

12-0 VÍSPERA
11h a 13h Playa de Guadamía. Taller de danza Creativa
13h Bar La Bolera. Llames de Pria. Vermuth con Bolos, bigaros y llamparas con Las CasiCasiotone

17h Salida del Bar de Piñeres Ruta artística: Proceción saxofónica,
Teatro de caleyá, Esceña digna, Danza entre lechugas, AccioneSexuadas, Cartografías,
VistasCotidianas, BosquesCósmicos, ElectroTenada-Tonada y más sorpresas...

22h Cena Amenizada en el Llagar El Cabañón. Naves

13-0 XATA SANTA LA RIFA
11h a 13h Playa de Guadamía. 14h Comida en el Bogo, Nueva
Taller de danza Creativa "Verdinas, Rabo de Toro, Arroz con leche"
17h Salida de la plaza de Nueva Bar La Antigua Central
CowShow, MotoXata Dance, Vacalolaila" 19h "Rifa y Puya'l Tacu"
21h Parrillada escénica "y Tú sí que paces"
23h Dls Sr Esplendor, Pablo Punto, Kresy, XAtalaRifaDj

14-0 AETER RIFA 13.30h Iglesia de Pria Telele_Patatus_Soponcio
15h Parrillada Popular + sorpresas 18h Playa de Cuevas del mar Escalada-mix,
Concierto de Colmena, Rabos de Lagartija, Rocolapi, Vaca y Ortiga,
y más performances Surrurales Fuegos Lácteos y cierre de Festival.

* Todas las actuaciones son gratuitas
* La participación en el taller es para todas las edades y tiene un coste de 10€
* La Parrillada, bigaros y llamparas es gratis para todos los compradores de papeletas
* El resto de comidas y cenas son por cuenta propia.

Logartija, Pablo Ruiz,
Casasiotone, Kresy,
Naves, Marta Granados,
Antonio Carreira,
Llades, Roda Lanchares,
Ponigada, Kiko Miyares,
Jolin, Pablo Casanueva,
Bocanegra, Oscar Fernández,
Pepa Patricia,
días Cuarenta, Libro Albornoz,
Luis González,
Mikel Izardabal, Eric Cuesta,
Johana Ferrerías, The Improvists,
Carreira, Silvio O. Delgado,
CojoTeatro, Coro Orione y
de la comarca

Robotz, Rabos de
Ayrem González, Liza
Blanca Basco, Herma
Daniel Franco, Belén A
Rocolapi, Carmen Aica
Vasco y Orione, Sara Pa
Sr Esplendor, Irma Collr
Carmen Cordero, Iem
Maitte, Moises Carrer
Lola Gomes, Geraldini
Marcedes Cano, Anar
Abadínzabal, Joboñ, Ma
Estela Asensio, Dióger
Kiko Flores, Moises Co
MAGA Arance, Gajoñ
Todos los niveles de la

GANADERIA

agradecimientos a todos los colaboradores WWW.LAXATLARIFAFESTIVAL.COM

Panificadora Loter, Adipan S.A., Miscelánea, La Tertulia, Restaurante María Elena, Papes Moda, Librería Clarín, Regalos Fernando Delgado, La Llosa del Canónigo, Fesioñviles, Sidrería La Marina, La Bolera, La Terraza, Calederia Becker, Café Lord Byron, Contratas Mota S.A, Bar El Cafetín, Casa Basilio, Puente Nuevo, La Venta los Probes, Bar restaurante Los Sorraos, Café Pinín, Labarricáfrica, El Bogo, Sidrería Muros, Bar la Central, Quesos de Pria, Quesos Bebbón, Llagar Cabañón, Reparaciones Mecánicas Paquin, Pantarramundi, Hotel Luna del Valle, Hotel San Jorge, Hotel Cuevas del Mar, Fetajam, Gícos Esplendor, La Merced, Lidia Aller Calleja, La Antigua Central, Chiringulo de Cuevas del Mar, Cerveza San Miguel.

Cartel de La Xata la Rifa 2012



Plano y horario de La Xata la Rifa 2012

Víspera: Piñeres, viernes 12 de octubre

Ruta artística, Procesoión saxofónica, Teatro de caleya, Escena digna, Danza entre lechugas, AccioneSexuadas, Cartografías, VistasCotidianas, BosquesCósmicos, EléctroTenada-Tonada y más sorpresas.



Ruta artística
Piñeres y alrededores
Fotografía: Irma Collin
[Al fondo: *La Cordera*]



Estela Asensio, Elisa Cuesta, Diógenes Ferrándiz
La Cordera
Piñeres y alrededores
Fotografía: Irma Collin y/o Agustín Pilarte
[Fotografía de *La Cordera* en *ParaiSurural*]



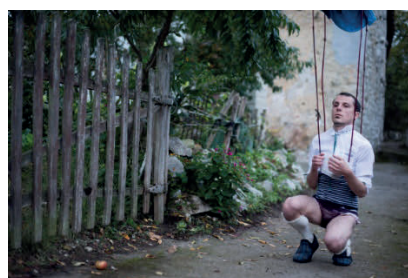
Pepe Patricio
¿Dónde quedamos?
Piñeres: de un prado con vacas a una cuadra
Performance
Fotografía: Irma Collin



Pablo Ruíz
Escena digna ¿El blanco dignifica?
Piñeres y alrededores
Objetos de la cultura popular y material orgánico de vaco
Instalación
Dimensiones variables
Fotografía: Irma Collin y/o Agustín Pilarte



Lalo Gomes
León Leona Dragón Dragona Gallo Gallina por activa y por pasiva
Piñeres: de un gallinero a un prado
Performance
Fotografía: Irma Collin



Daniel Franco
Abrecaminos
Piñeres: de un camino a un pajar
Performance
Fotografía: Irma Collin

After Rifa: Zona albergue de Piñeres (planeado en la playa de Cuevas del mar, pero desplazado por la lluvia), domingo 14 de octubre

Rocolapí, Vaca y Ortiga, Rabos de Lagartija, Escalada-mix, rocasLumínicas+Concierto de Colmena, y más performances Surrurales. Fuegos Lácteos y cierre de Festival.

Mayoritariamente en el albergue por la climatología.



Rocolapí (Elena González, Andrés Valera, Mariyou Hernández, Óscar Bueno y Antonio Rodríguez).
Xata-Specific
Performance
Piñeres
Fotografía: Irma Collin y/o Agustín Pilarte



Liliana Albornoz (Perú)
Dejando un poco de mí para ir hacia ti
Performance
Piñeres
Fotografía: Agustín Pilarte

2013:

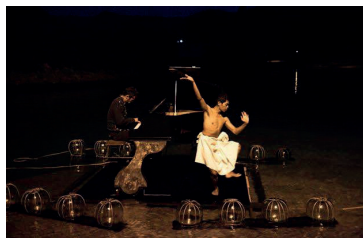
01 POO MARTES		XAGARRA & EL PASO		TELÉFONO DE INFORMACIÓN: 684282340-63923246-653354337	
INAGURACIÓN <td colspan="2">Presentación del Festival Proyecciones y Tapes <td colspan="2">20h30 </td></td>		Presentación del Festival Proyecciones y Tapes <td colspan="2">20h30 </td>		20h30	
02 BALMORI		TALLER		CINESENA	
Miércoles		(2, 3, 4 y 5 Octubre) 'El Rapto de Europa' por Jesús Rubio 17h30 a 20h00		CUBA LIBRE 20h30	
COLEGIO DE LA DOLOROSA					
03 BALMORI		TEATROS		COCINA LOCAL	
Jueves		'Ciclos Anárquicos' y 'Alorcados' a las 20h30		Cena de restos locales con especias: glaciales	
Jolge de la Doloresa					
04 BALMORI		TALLER		FUENTEVEJEA DE BALMORI	
Viernes		Colegio de la Doloresa		CONCIERTO	
		(4 y 5 Octubre) 'Oligojurás en el espacio' por Arriageta Nerea 17h00 a 2h		Fee Peaga 20h30	
05 BALMORI		TALLER			
Sábado		'Dibujando en el espacio' 11h a 13h			
Colegio de la Doloresa y alrededores					
06 MAZUCU		EXCURSIÓN AL MAZUCU			
Domingo		Picnic, queso, jamming and jumping chori 20 abas 14h			
BAR ROXIN Y MONTES COLANDANTES					
II LA XATA LA RIFA FESTIVAL del 1 al 13 de oct-ubre					
07 POO		PLAYA DE POO		ARTE-POO	
Lunes		UN PIANO FLOTANTE 18h30		CICLO TIERNAS TERNERAS #1 A LAS 21h	
08 NIEMBRO		UN PIANO FLOTANTE 19h30		CICLO TIERNAS TERNERAS #2 A LAS 21h	
Martes					
BARRIO DE NIEMBRO					
09		PIANO ITINERANTE		SALIDA DE ARTE-POO	
Miércoles				CICLO TIERNAS TERNERAS #3 A LAS 21h	
10 POO		CONVERSATORIOS		CICLO TIERNAS TERNERAS #4 A LAS 21h	
Jueves		'Confesionario', 'comestorin', lo público con el público y lo de todos' a las 18h			
ARTE-POO					
11 POO		TALLER		XAGARRA EL PASO	
Viernes		(11 y 12 Octubre) 'Dinámico Sólidos' por Eric Jiménez y Mariana Rojas 11h a 14h		VERDU BOLEA Copa y Pisco 14h PROYECCIÓN ARTÍSTICA Rifa por la Seguridad por el pueblo 18h	
				LA BOLLERA CUBIERTA VACABARET Varietés, cena y subasta 23h	
12 POO Y		ELLACIN		PORRUA	
PORRUA		DIA INTRES		SALIDA DEL BAR COCINA	
Sábado		Taller de danza: reciclaje creativo: chocolate con galletas xata para niños y actuación de 14h a 14h15		BOLEA CUBIERTA DE POO CASA DE LA RIFA homages, conciertos, poezías, reality teatro, películas, actividades, sesiones musicales y que nunca, hoy y día, termina el que te vas a partir de las 22h	
13 POO		FOLKLORE ANIMAL			
Domingo		Rifa presentada: Fabadrop, Rabos de Lagartija, Teatro Extremo, fuegos Lácteos desde las 12h			
PLAYA DE POO					

Carteles de La Xata la Rifa 2013



Carteles de *La Xata la Rifa* 2013

Piano Flotante



Philippe Séranne, Voel Martin y participantes
Un piano flotante
Bahía de Niembro
Martes 8 de octubre



Philippe Séranne, Voel Martin y participantes
Un piano flotante
Playa de Poo
Lunes 7 de octubre



Philippe Séranne, Voel Martin y participantes
Un piano flotante
Playa de Poo
Lunes 7 de octubre

Procesión artística: Poo, viernes 11 de octubre

Ruta con la *Santa Xata* y performances por el pueblo.



Erick Jimenez y Maruxa Salas
S.T.
Danza
Pomar de Poo
Fotografía: captura de pantalla del video de Tilo Martin: *La Xata la Rifa Festival 2013 *DesFile Bovino Y ReSurección**

Desfile bovino: de Porrúa a Poo, Sábado 12 de octubre



Erik Hokanson

S.T.

Performance

Fotografía: captura de pantalla del video de Tilo Martin: *La Xata la Rifa Festival 2013*

**DesFile Bovino Y*

*ReSurección**



Begoña Grande

S.T.

Performance

Fotografía: captura de pantalla del video de Tilo Martin: *La Xata la Rifa Festival 2013*

**DesFile Bovino Y*

*ReSurección**



Fausto Grossi

S.T.

Performance

Fotografía: captura de pantalla del video de Tilo Martin: *La Xata la Rifa Festival 2013*

**DesFile Bovino Y*

*ReSurección**

Folklore animal: playa de Poo, domingo 13 de octubre

Danza primaxata, Fabadapoop, Rabos de Lagartija, Teatro Xtremo (no actuó), fuegos lácteos.



Aurélie Prampart

S.T.

Performance/danza

Playa de Poo

(vinculado a su actuación en una cuadra dentro del Desfile Bovino)

Fotografía: captura de pantalla del video de Tilo Martin: *La Xata la Rifa Festival 2013* **DesFile Bovino Y ReSurección**



Rabos de Lagartija

S.T.

Performance/danza

Playa de Poo

Fotografía: captura de pantalla del video de Tilo Martin: *La Xata la Rifa Festival 2013* **DesFile Bovino Y ReSurección**



Teresa Martín

S.T.

Performance/danza

Playa de Poo

52. *ParaiSurural* (Vallinaoscura, Asturias)

2012:

Fotografías: <https://paraisurural.wordpress.com/paradisiacos/>, 25 de octubre de 2016.



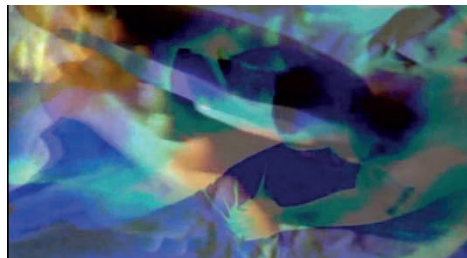
Adolfo Manzano
Silla sobre el tejado, en lugar del pájaro
Instalación
Madera de pino



Andrea Roza Mateos
Sonajeros-pet
Instalación: escultura cinética
Hilo de nylon con elementos encontrados en la senda



Diógenes Ferrándiz, Elisa Cuesta y Estela Asensio (alumnos en residencia)
La Cordera
Instalación



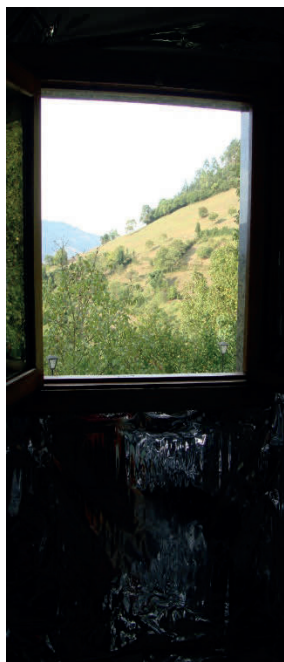
Cesar Naves, Jaime Rodríguez, Mind Revolution en la creación sonora y Tamara Norniella
Natura
Audiovisual: Sound-videoPerformance+LandArt
Proyección sobre eucaliptos



Mónica Cofiño
La Xata la Rifa
CowShow/Teatro de caleya
Artes escénicas: performance
Tres aldeas, tres prados, establo...



Anxel Nava
Prau Paraisu
Land art: Intervención en el espacio público
Excremento de caballos del prado, un poste antiguo de teléfono



Paula Alonso y Emilio Méndez
Tú (y yo)
Artes escénicas: teatro



Ignacio Abella
Antípodas. El mundo al revés
Instalación
Plantación de un manzano en un prado comunal



Sonia del Corro y Sofía Santaclara
Purgatorio
Instalación audiovisual
Fotos y muñecas de porcelana



Marcos Menéndez y Rubén Suárez
Paxoñeru
Instalación/Land art
Técnicas tradicionales de cestería y mimbre



Noe Baranda
Hacia el bosque
Instalación: fotografía

53. Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero (Hoyocasero, Ávila)

Creaciones realizadas hasta el año 2013 incluido. Cuando aparecen varias fechas para una obra la primera es la de la idea y la segunda la de la ejecución. Las obras ejecutadas a partir de 2014 no se incluyen.

Obras temporales:



Carlos de Gredos

Proyecto de Eliminación-1, 2007-2011

Fotografía: Carlos de Gredos. En: <https://cerrogallinero.com/>, 2 de abril de 2016



Ana Rossetti

Hojas con agujas, 2010

Intervención-performance

Fotografía: Carlos de Gredos. En: <https://cerrogallinero.com/>, 2 de abril de 2016

Obras permanentes:



Carlos de Gredos
Parajes nuncios de Infinito, 1999-2009
Fotografía: Sara Losada Rambla



Carlos de Gredos
Desde mi atalaya, 2008
Fotografía: Sara Losada Rambla



Luis Luna
La fuga está en la rama. La sílaba es nutriente, 2010
Fotografía: Sara Losada Rambla



Carlos de Gredos
Collar de agua, 2009-2011
Fotografía: Sara Losada Rambla



Manu Pérez de Arrilucea
Stonehead, el que mira al cerro, 2011
Fotografía: Sara Losada Rambla



Carlos de Gredos
La palabra abre la roca, 2011
Fotografía: Sara Losada Rambla



Anónima
S.T., 2012
Fotografía: Sara Losada Rambla



Anónima
S.T., 2012
Fotografía: Sara Losada Rambla



Azucena Pintor
Obras efímeras del proyecto
HILO CON.DUC.TOR, 2012
Fotografía: Sara Losada Rambla



Azucena Pintor
Líneas ingravidas, 2012
Fotografía: Sara Losada Rambla



Helena Aikin
El laberinto de Mogor-Hoyocaseiro, 2012
Fotografía: Sara Losada Rambla



Azucena Pintor
Constelación Diurna SRT 1 5(2), 2012
Fotografía: Sara Losada Rambla



Carlos de Gredos
ELUR: nieve, tierra, agua, 2012
Fotografía: Sara Losada Rambla



Tributo a Adolfo Schlosser por Carlos de Gredos
Setas Schlosser, 2013
Basada en una obra de Adolfo Schlosser
Fotografía: Sara Losada Rambla



Carlos de Gredos
La cimbra, 2013
Fotografía: Sara Losada Rambla

54. *Culturhaza* (Villarrubia, Córdoba)

Creaciones realizadas entre 2009 y 2013. El año indicado en cada obra es el que se nos ha indicado por parte de los artistas o el de su subida al blog de esta iniciativa.

A menos que se indique otro autor, todas las obras aquí recogidas son del dúo formado por Protasia Cancho y Agripino Terrón.

Fotografías: <http://culturhaza.blogspot.com.es/>, 26 de abril de 2015.



Memora la cibera, 2009

Poema vivo

Trigo



El ovillo, 2009

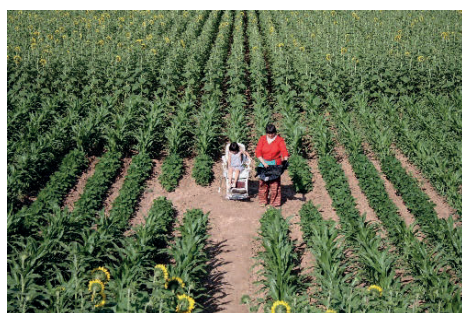
Performance

Ovillo



A rapa dos pensantes, 2009

Plantación de obra agrolandart



A rapa dos pensantes niños, 2009

“¿Qué hay del final en el principio? /

La facilidad con que troncha lo muy verde
y lo muy seco.”



A rapa dos pensantes jóvenes, 2009

“Explota la belleza. / Fecunda el polen. /
Se sacian las abejas.”



A rapa dos pensantes maduros, 2010
 “Mientras cuaja el grano / y se oscurece,
 / dentro ya puja el germen.”
 Acción
 Sillón de barbero, maíz y soja



A rapa dos pensantes mayores, 2010
 “¿Qué hay del principio en el final? /
 El rojo que comparten la chispa y el
 rescoldo.”



A rapa dos pensantes. Cuatro estadios vegetales, 2009



Nel Amaro
Sembrar dudas, 2010
Happening



Nel Amaro
Sembrar pensamientos, 2010
Happening



Nel Amaro
¡Qué viene el lobo!, 2010
Acción sonora



“Temporalmente/espiral o círculo,/una recta al fin”,
2012



“Con la lanada/limpios los
adentros./cañón mi alma”, 2012
Lana



Soja, 2012
Plantación de 1kg de soja en una acción poética



“Entremedias-leñador, carpintero-sombra, asiento”, 2013

55. *Mandarina Borda* (Palmera, Valencia)

Fotografías: Enriqueta Roger. En: *I Encontre d'Art i Agroecologia* [s.f.]: http://www.mandarinaborda.org/descargas/I_EncontredArtyAgroecologia.pdf, 13 de octubre de 2016.

2013: *I Encontre d'Art i agroecologia*



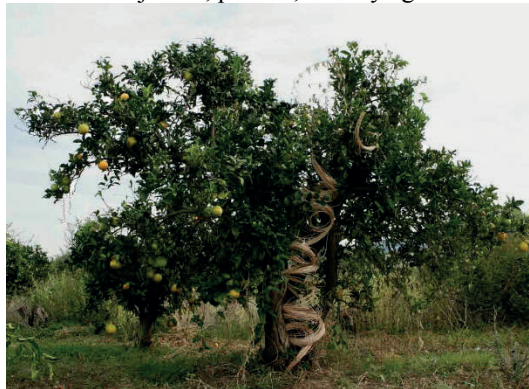
Victor Bonet
Hper-Yo-Ismo
Happening en tres fases



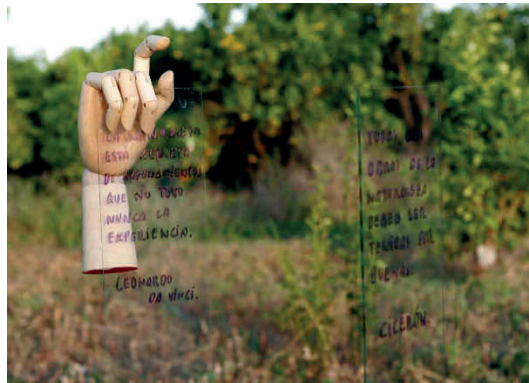
Sergio Ferrúa
(Re)visión sobre la superficie ajedrezada
 Acción
 Tablero de ajedrez, plantas, tierra y agua



Alvar Martí
Estructuras efímeras
 Caña, telas, piedra y cuerda



Mónica Candela
Crecimiento
 Mimbre



Daniel García
Fràgils Reflexions
 Cristal, piedras, madera y tinta



Amparo Sigalat
Texturas vivas
 Madera, textil y espejo



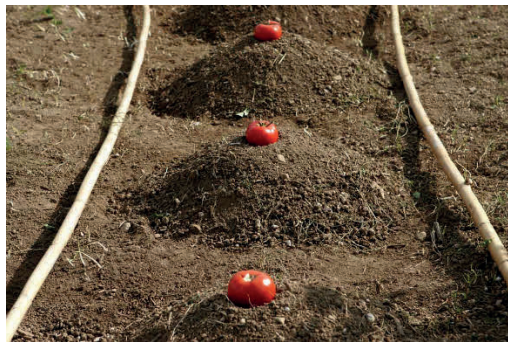
Joan Millet
El Fin
 Madero, yata y pintura



Erika Landfors
Se lo llevará el viento II
Cuerda, hierbas y mandarinas



Inma Albors
Decreixement
Barro



Rosa Martí
7 dies
Caña, tierra y tomates



Vicent Llorca
Natura
Árbol, mandarinas y pintura dorada



Enriqueta Rocher
Siembra
Tierra, semillas y cuerda



Alumnos IES Vall dela Safor (Villalonga)
Què és peratu la Natura?
Cartón, color... y cuerda

Anexo III. Línea temporal de las iniciativas de arte en el campo desde 1994

- | | |
|------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1990 | <i>Encuentros de Arte Contemporáneo de Sajazarra</i> (La Rioja)
Desde 2002 para esta investigación |
| 1991 | <i>Intervencions plàstiques a La Marina / EstiuArt</i> (Alicante y Valencia)
Desde 2002 para esta investigación |
| 1994 | <i>Arte y Naturaleza</i> (Huesca)

OMA. Arte – Otros Medios (Herguijuela de la Sierra, Salamanca) |
| 1995 | <i>Parque Fluvial de Cultura y Ecología</i> (Huerta, Salamanca)

<i>Parque Artístico Sierra de la Higuera</i> (Higuera de las Dueñas, Ávila) |
| 1996 | <i>Parque de Esculturas Hinojosa de Jarque</i> (Teruel)

<i>Centre d'Art i Natura</i> (Farrera, Lleida) |
| 1997 | |
| 1998 | <i>Centro de operaciones Land Art El Apeadero</i> (Bercianos del Real Camino, León)

<i>El Prat Verd. Bosc Artístic</i> (Malla, Barcelona) |
| 1999 | |
| 2000 | <i>Arte, industria y territorio</i> (Minas de Ojos Negros, Teruel) |
| 2001 | <i>Parque de Esculturas Tierras Altas Lomas de Oro</i> (Villoslada de Cameros, La Rioja)

<i>Parque escultórico Arte y Naturaleza del Rincón de Ademuz</i> (Valencia)

<i>Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo</i> (Osorio, Teror, Gran Canaria)

Fundación NMAC (Vejer de la Frontera, Cádiz) |
| 2002 | <i>Scarpia</i> (El Carpio, Córdoba) |
| 2003 | <i>De tal arte, tal astilla. Variaciones artísticas sobre el bosque</i> (Asturias) |

- Música del Paisaje* (entorno de Cameros, La Rioja)
- Arte en la Tierra* (Santa Lucía de Ocón, La Rioja)
- Otro Lugar de Encuentros* (Sahagún y Grajal de Campos, León)
- El Asentadero de los Curas* (San Martín del Castañar y Sequeros, Salamanca)
- Parc Art* (Cassà de la Selva, Girona)
- Artesles* (Esles, Cantabria)
- Mirador* (Berzosa de Lozoya, Madrid)
- 2004** Encuentros de arte de acción, poesía visual y arte del paisaje al aire libre (Caudete, Albacete)
- Nowhere* (Los Monegros, Huesca)
- 2005**
- 2006** *Espantapájaros* (Ermita Ntra. Sra. Lomos de Orios, Villoslada de Cameros, La Rioja)
- Valle de los Sueños* (Puebla de la Sierra, Madrid)
- Bienal de Arte Contemporáneo Parque Natural Cabo de Gata-Níjar* (Almería)
- 2007** *Hitos del Rodenal* en Guadalajara (Parque Natural del Alto Tajo, Guadalajara)
- Parque escultórico Monte San Isidro* (León)
- 2008** *Caminos de Arte en la Naturaleza* (Sierra de Francia, Salamanca)
- El busto es mío* (Ermita Ntra. Sra. Lomos de Orios, Villoslada de Cameros, La Rioja)
- La Senda de Ursi* (Villabellaco, Mirador de Rumaya, Valle de Santullán, Alto de los Castillos y Santuario del Carmen, Palencia)
- CACiS. *Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad El Forn de la Calç* (Calders, Barcelona)
- Cal Gras* (Avinyó, Bages, Barcelona)
- 2009** *Espai d'art i Natura Font del Molí* (Finestrat, Alicante)

- Intervenciones Artísticas sin Huella* (Aragües del Puerto – Refugio de Lizara y Valle de la Pineta, Bielsa, Huesca)
- Ruta del Arte* (Almonaster la Real, Huelva)
- Culturhaza* (Villarrubia, Córdoba)
- 2010** *Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero* (Hoyocasero, Ávila)
- Biodivers* (Carrícola, Valencia)
- Camino de las esculturas de la Dehesa Boyal* (Las Navas del Marqués, Ávila)
- Sierra Centro de Arte* (Santa Ana la Real, Huelva)
- Histeria Natural* (Xàtiva, Valencia)
- 2011** *Pic-Nic* (Cadalso de los Vidrios, Madrid)
- Poblet. Art i Natura* (Poblet y Els Ports, Horta de Sant Joan, Tarragona)
- 2012** *Simposio Artístico Internacional de la Lana* (El Arreciado, Toledo)
- Open Natura* (Paracuellos, Cuenca)
- ParaiSurural* (Vallinaoscura, Asturias)
- La Xata la Rifa* (Asturias)
- Mandarina Borda* (Palmera, Valencia)
- Encuentros de Arte de Acción en Matsu* (Parque Regional del Río Guadarrama, Villaviciosa de Odón, Madrid)
- Sentido y Sostenibilidad* (Reserva de la Biosfera de Urdaibai, Vizcaya)
- Kedarte* (Morille, Salamanca y Fuentelfreso, Soria)
- 2013** *Artierra*, creado por Valdearte (Valdelarco, Huelva)
- El Jardín Secreto de Oña* (Burgos)