

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART



ARTE Y ECOLOGÍA EN EL CONTEXTO VALENCIANO ACTUAL

Tesis doctoral presentada por

María Eugenia Rojo Mas

Dirigida por José Martín Martínez

Programa de doctorado 3130

Doctorado en Historia del Arte

Valencia, diciembre de 2020

Imagen de la cubierta: Marco Ranieri, *biosferas*, 2014

A Jorge, mi padre, y a Alexandre, mi hijo

Hasta ahora he argumentado que la historia es un discurso cambiante construido por los historiadores y que del pasado no se puede hacer una única lectura: en cuanto miráis hacia otro lado o modificáis la perspectiva, aparecen lecturas nuevas. Con todo, aunque los historiadores saben esto, la mayoría parece ignorarlo a conciencia y se esfuerza por conseguir la objetividad y la verdad. Y este afán por la verdad se abre camino a través de distintas posiciones ideológicas y metodológicas.

Keith Jenkins, *Repensar la historia*. Madrid: Siglo XXI, p. 18.

Había una vez un incendio en el bosque. Todos los animales huían desesperados. Solo el colibrí hacía el camino inverso. Cogía agua con su pico de un lago cercano y la echaba en el agua. Un jaguar intrigado por su proceder le preguntó: —¿Colibrí, de verdad crees que puedes apagar el incendio? A lo que el colibrí respondió: —Estoy seguro de que el incendio no lo puedo apagar solo, pero yo hago mi parte.

Leyenda guaraní.

RESUMEN

En esta tesis doctoral, *Arte y ecología en el contexto valenciano actual*, se analiza el arte que se desarrolla en la Comunidad Valenciana como instrumento para remover la conciencia ecológica y señalar las acciones e ideas que contribuyen al deterioro del medioambiente, tanto a nivel local, como planetario. El nacimiento del arte ecologista se remonta a la última década del siglo XX. Es fruto del surgimiento de nuevos modelos de desarrollo sostenible, el señalamiento del problema medioambiental a nivel global e institucional, y con el land art y earthworks como precedentes. De este modo, brotan una serie de movimientos y de creadores que, con sus obras, persiguen denunciar la inestabilidad de la naturaleza en la Tierra, a causa de un estilo de vida insostenible, vigente en las sociedades de todo el mundo. Estas inquietudes llegan al ámbito artístico valenciano actual. Las recoge un grupo heterogéneo de artistas visuales, autóctonos en algunos casos y, en otros, afincados en el territorio. Sus obras se orientan hacia una reflexión acerca de la conciencia ecológica, de la fragilidad del patrimonio natural y de las opciones de estilos de vida alternativos, en pos de una genuina sostenibilidad.

Dichas producciones y su significado, concebidas en su contexto cultural y social de finales del siglo XX y principios del XXI, constituyen el objeto de estudio de la presente investigación. Esta se centra en ocho creadores cuyo eje temático principal se alinea con la perspectiva ecológica que, a su vez, se acompaña de unos materiales y un discurso coherentes con dichos postulados, anexo a un programa colaborativo y educativo, a saber: Graham Bell Tornado (Aberdeen, 1966), Ana Donat (Valencia, 1966), Sergio Ferrúa (San José, Uruguay, 1956), Miriam Martínez-Guirao (Elche, 1981), Beatriz Millón (Sagunto, 1992), Marco Ranieri (Milán, 1984), Chiara Sgaramella (Ceriñola, 1982) y Álvaro Tamarit (Alicante, 1976).

La investigación incluye la gestación conceptual, el proceso de producción, la ejecución y materialización, la exposición, comunicación y difusión

de las piezas, similitudes y diferencias de sus realidades materiales, conceptuales y recursos poéticos, exégesis estética y ética, dentro de su contexto histórico, cultural y sociológico. Si bien este trabajo está enfocado al estudio pormenorizado de la labor de los citados ocho autores, también se incluyen precedentes, colectivos artísticos, convocatorias, certámenes, asociaciones y centros de arte de dentro y fuera de las instituciones.

RESUM

En aquesta tesi doctoral: *Art i ecologia en el context valencià actual*, s'analitza l'art que es desenvolupa a la regió valenciana com a instrument per a remoure la consciència ecològica i assenyalar les accions i idees que contribueixen al deteriorament del medi ambient, tant a nivell local, com planetari. El naixement de l'art ecologista es remunta a l'última dècada del segle XX. És fruit de l'aparició de nous models de desenvolupament sostenible, l'assenyalament del problema mediambiental a nivell global i institucional, i amb el land art i els earthworks com a precedents. D'aquesta manera, s'alcen una sèrie de moviments i de creadors que, amb les seves obres, persegueixen denunciar la inestabilitat de la natura a la Terra, a causa d'un estil de vida insostenible, vigent en les societats de tot el món. Aquestes inquietuds arriben fins als nostres dies a l'àmbit artístic de la Comunitat Valenciana. Les recull un grup heterogeni d'artistes visuals, autòctons en alguns casos i, en altres, establerts en el territori. Les seves peces s'orienten cap a una reflexió sobre la consciència ecològica, la fragilitat del patrimoni natural i sobre les opcions d'estils de vida alternatius, a la recerca d'una genuïna sostenibilitat.

Aquestes produccions i el seu significat, concebudes en el seu context cultural i social, de finals de segle XX i principis del XXI, constitueixen l'objecte d'estudi de la present investigació. Aquesta es centra en vuit creadors amb un eix temàtic principal que s'alinea amb la perspectiva ecològica i que, al mateix temps, s'acompanya d'uns materials i un discurs coherents amb aquests postulats, annexat a un programa col·laboratiu i educatiu, com ara: Graham Bell

Tornado (Aberdeen, 1966), Ana Donat (València, 1966), Sergio Ferría (San José, Uruguai, 1956), Miriam Martínez-Guirao (Elx, 1981), Beatriz Millón (Sagunt, 1992), Marc Ranieri (Milà, 1984), Chiara Sgaramella (Ceriñola, 1982) i Álvaro Tamarit (Alacant, 1976).

La investigació inclou la gestació conceptual, el procés de producció, l'execució i materialització, l'exposició, comunicació i difusió de les peces, similituds i diferències de les seves realitats materials, conceptuals i recursos poètics, exegesi estètica i ètica, dins del seu context històric, cultural i sociològic. Si bé aquest treball està enfocat a l'estudi detallat de la tasca dels esmentats vuit autors, també s'inclouen precedents, col·lectius artístics, convocatòries, certàmens, associacions i centres d'art de dins i fora de les institucions.

ABSTRACT

This Doctoral thesis *Art and Ecology in the Current Valencian Context* “Arte y ecología en el contexto valenciano actual” analyses the art practices taking place in the Valencian region as an instrument to create environmental awareness and to expose the actions and ideas which contribute to environmental deterioration at both local and global level.

The origin of what we call Environmental Art dates back to the last decade of the XX century. It results from the emergence of new sustainable development models, the growing awareness of a global and institutional environmental problem and with the Land art y earthworks as an artistic precedent. Thus, a new series of art movements and artists intend to expose through their work the instability of nature in our planet, as a direct result from the unsustainable lifestyles of our current societies around the world. These concerns get to the artistic scene in the Valencian region. A heterogeneous group of visual artists, who were either born locally or who have settled in this region embrace these issues. Their thought-provoking art pieces are designed to make us reflect on the fragility of our natural heritage, promote environmental awareness, and show us alternative lifestyles which pursue genuine sustainability.

Those productions and their meaning, conceived in a cultural and social context at the end of the XX century and the beginning of the XXI Century, are the subject matter of this investigation. It focuses on eight artists whose central theme is in line with the environmental perspective. Their materials and discourse fit in within the ecological criteria and they back it up with a cooperative and educational programme. Those to include: Graham Bell Tornado (Aberdeen, 1966), Ana Donat (Valencia, 1966), Sergio Ferrúa (San José, Uruguay, 1956), Miriam Martínez-Guirao (Elche, 1981), Beatriz Millón (Sagunto, 1992), Marco Ranieri (Milán, 1984), Chiara Sgaramella (Ceriñola, 1982) y Álvaro Tamarit (Alicante, 1976).

This investigation studies the conceptual development, the production process, execution, materialisation, exhibition, communication, and the dissemination of the art pieces. The similarities and differences in their material and conceptual spheres, together with their poetical resources, and the aesthetic and ethical exegesis within a historical, cultural, and sociological context. While this work is centred on the detailed study of these eight artists work, it also includes examples of artists groups, open calls, contests, and art centres taking place inside and outside the main cultural institutions.

ÍNDICE GENERAL

PREFACIO	p. 15
-----------------	-------

INTRODUCCIÓN

I. Presentación	p. 21
II. Objetivos	p. 31
III. Metodología y tratamiento de las fuentes	p. 33
IV. Estado de la cuestión	p. 43
IV.1. Estudios sobre arte y ecología desarrollados en la esfera internacional	p. 44
IV.2. Estudios de arte y ecología desarrollados en la esfera nacional	p. 55
IV.3. Fuentes e historiografía artística de los creadores estudiados	p. 60
V. Estructura de la tesis	p. 69

1. PRECEDENTES, CONTEXTO E INFLUENCIAS PARA EL DESARROLLO DEL ARTE ECOLOGISTA VALENCIANO

1.1. Arte y ecología en España	p. 73
1.1.1. La investigación	p. 81
1.1.2. Centros de arte especializados	p. 85
1.1.3. El impulso de instituciones culturales públicas	p. 89
1.1.4. Exposiciones y proyectos colectivos e individuales, asociaciones culturales y eventos gestionados por artistas y ciudadanos	p. 91
1.2. El desarrollo de una conciencia ambiental en la esfera artístico-cultural del territorio valenciano	p. 94
1.2.1. El paisajismo valenciano: testimonio de las relaciones entre el ser humano y la naturaleza	p. 94

1.2.2. La introducción de los postulados ambientalistas en la esfera artístico-cultural del territorio valenciano p. 105

1.2.3. Arte y ecología en la Escuela de Bellas Artes de Valencia: José Luis Albelda y José Saborit p. 121

2. ARTE Y ECOLOGÍA EN EL ÁMBITO VALENCIANO

2.1. Las primeras manifestaciones de arte medioambiental p. 135

2.2. El nuevo milenio: criterios conservacionistas vs. promoción cultural p. 157

2.3. La consolidación del arte ecologista en el contexto valenciano a través de ocho artistas p. 175

2.3.1. Graham Bell Tornado p. 177

2.3.2. Ana Donat p. 182

2.2.3. Sergio Ferrúa p. 184

2.3.4. Miriam Martínez-Guirao p. 188

2.3.5. Beatriz Millón p. 191

2.3.6. Marco Ranieri p. 194

2.3.7. Chiara Sgaramella p. 197

2.3.8. Álvaro Tamarit p. 200

3. MEDIOS Y MÉTODOS DE LOS ARTISTAS ESTUDIADOS

3.1. La naturaleza como medio, contexto y obra: estética medioambiental y conocimiento científico p. 203

3.2. El cuerpo y lo efímero p. 222

3.3. Reutilización o reciclaje: el valor del desecho p. 243

3.4. Maniobras en el escenario de la condición posmedia p. 258

3.4.1. Archivo p. 260

3.4.2. Cartografiado p. 269

3.4.3. Repertorio p. 282

3.5. Comunicación y gestión de la producción desde la frontera arte-vida p. 393

3.5.1 Visualizando el proceso creativo. p. 294

3.5.2. Potenciando la interactividad del espectador-actor	p. 305
3.5.3. Fortaleciendo la autogestión	p. 313
4. EXÉGESIS TEÓRICA E IDEOLÓGICA	
4.1. La estela del ecofeminismo y del ecogénero	p. 319
4.2. La construcción de una identidad verde	p. 334
4.2.1. La tradición de los oficios y la estética DIY como formas de identidad en el discurso medioambiental	p. 334
4.2.2. La huerta y otros espacios políticos	p. 350
4.3. El desarrollo de una ética ecológica para el compromiso social a través del arte	p. 368
4.3.1. El capitalismo en entredicho	p. 368
4.3.2. Estética y ética ecológica: estrechando lazos entre metafísica y política, entre las prácticas colaborativas y pedagógicas.	p. 390
CONCLUSIONES	p. 421
BIBLIOGRAFÍA	p. 441
ANEXOS	
Entrevistas con los artistas	p. 481
<i>Entrevista a Graham Bell Tornado</i>	p. 481
<i>Entrevista a Miriam Martínez-Guirao</i>	p. 494
<i>Entrevista a Beatriz Millón</i>	p. 509
<i>Entrevista a Marco Ranieri</i>	p. 525
<i>Entrevista a Chiara Sgaramella</i>	p. 547
<i>Entrevista a Álvaro Tamarit</i>	p. 565
Documentación no publicada	p. 576
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	p. 585

PREFACIO

De niña mi padre me enseñó a ver el mundo desde una mirada científica. A su lado, el paisaje se convertía en un libro abierto en el que todas las especies tenían su nombre popular y científico. Fue él quien me mostró las funciones de cada integrante del ecosistema. Jamás se borró de mi mente la importancia del equilibrio y de la profunda interconexión entre todos los elementos que componen la compleja red de organismos, cada uno, centro teleológico en sí mismo. Gracias a su sabiduría, he sido tan privilegiada que he podido disfrutar con los cinco sentidos de las maravillas que forman parte de la naturaleza, siempre desde un profundo respeto, que hoy se traduce en una defensa de la ética biocéntrica. Mis paseos por las montañas, mis viajes por el mundo fueron fijando en mi retina imágenes hermosas y otras auténticamente calamitosas del estado de nuestro planeta. Cuarenta años más tarde, durante la redacción de esta tesis, ocurrieron tres hitos clave que hacen de este texto, lo que es ahora: primero se fue mi directora de tesis, razón por la que su legado tiene aún más potencia en este trabajo. A los quince días llegó mi hijo, quien me permitió experimentar en carne propia el auténtico poder de la naturaleza. Finalmente, la trágica crisis de la Covid-19, que recordó a toda la humanidad su lugar correspondiente en el ciclo de la vida.

Siempre he pensado que las personas actúan de la manera en que lo hacen ante el medioambiente por puro desconocimiento. Se puede emitir un mensaje infinidad de veces, pero nada cala más que la experiencia. Como amante del arte, de su historia, y como reciente investigadora, he sentido durante años el deseo de trascender los datos convencionales de forma y contenido. He deseado por mucho tiempo acercarme, de un modo más comprometido —quizás

demasiado atrevido— a una realidad social, para analizarla y poder, con la ayuda de otras mentes, abrir una senda a la creación de una alternativa mucho más gratificante y, especialmente, más justa.

Esta tesis doctoral surge de la necesidad de una reivindicación de la ecología, de otras ciencias, de perspectivas diversas y vías tangenciales que son igualmente válidas para construir la historia del arte. Me he prometido el abordaje de los artistas y de las obras desde una perspectiva que, a modo de instantánea fotográfica, logre visibilizar una parte del panorama artístico actual en el contexto valenciano. Mi intención es mostrar en qué se ocupa una nueva generación de creadores que trabaja desde otra estética y otra ética, a partir de nuevas epistemologías, aunque con el mismo objetivo: conseguir un cambio en nuestra forma de habitar la Tierra. Este esfuerzo lo realizo porque creo que la humilde labor de estas personas resulta loable, en cuanto que asumen todas las duras consecuencias, económicas y de prestigio, para vivir tal cual piensan. Se hallará en estas líneas la palabra sostenible y sostenibilidad, pero desde su significado real y no alterado por las estrategias del *greenwashing* institucional. Más bien, está presente por un genuino intento, con todas sus contradicciones, de buscar formas diferentes de estilos de vida humanos compatibles con el planeta.

Antes de comenzar nos preguntábamos acerca de la contribución de los historiadores del arte a problemas reales de la sociedad, más allá de aspectos histórico o estéticos del pasado. Encontramos que aún quedaba mucho por hacer en lo que concierne al estudio del arte en relación con la ecología, concebido como un modo de construir una nueva epistemología basada en las necesidades humanas, de las especies y de todos los elementos que sostienen el ecosistema terrestre. Por esta razón, este trabajo también surge del deseo de investigar sobre el rol de la práctica artística en dicho proceso de cambio de paradigma. Se lleva a cabo a partir del estudio de ocho artistas locales que, a fin de cuentas, abordan temas globales relacionados con los problemas medioambientales del presente, que se hacen evidentes en el entorno y recaen en las personas que lo ocupan.

No se pretendía adoptar una postura catastrofista ni salvífica, sino simplemente encontrar personas que con su creatividad fueran capaces generar conocimiento y acciones comprometidas con la ética ecológica, desde una

mirada honesta, crítica y con el fin de concienciar y educar. Así, pues buscamos creadores activos en el contexto valenciano que presentaran una sensibilidad ecológica explícita. En ningún momento la intención fue la de evaluar las aportaciones desde las categorías estéticas del canon occidental y sus criterios para la valoración de la producción de arte, sino vislumbrar las peculiaridades de estas producciones desde la perspectiva de la estética ecológica, así como los rasgos diferenciales que conforman un *corpus* que, en este estudio, denominamos arte ecologista.

Entre los problemas con los que nos hemos topado durante esta investigación, se encuentra el de las fuentes directas, en los casos de las piezas efímeras, como es, de hecho, gran parte de la producción que hemos estudiado aquí. La visualización de algunas de las obras muchas veces solo ha sido posible mediante medios de reproducción mecánica. Esta cuestión, reconocemos, ha supuesto un reto, puesto que existe en el proceso de registro una parte de interpretación y edición que desvirtúa en parte la obra en sí. No obstante, puesto que la mayoría de los autores documentan su propio trabajo, hemos asumido este aspecto como algo enriquecedor.

La experiencia de trabajar con artistas vivos para un historiador del arte implica mantener cierta cautela en la recogida de datos para la elaboración de conocimiento. Igualmente, exige la aplicación de una ética profesional y un respeto por su intimidad, por el derecho a su imagen como creadores y como personas. De hecho, hemos decidido seguir adelante e incluir a dos autores, a pesar de su resistencia a participar en las entrevistas, por razones personales que no viene al caso explicar. Uno de los objetivos de este trabajo consistía en dar voz a los artistas como parte del programa de visibilización de su labor. Por otra parte, entre nuestros logros a la hora de examinar de cerca la práctica de los ocho creadores, figura el haber convivido con ellos. Por un lado, esto nos ha permitido comprender mejor su concepción de vida y, por ende —puesto que en estos casos no se da una nítida separación real entre arte y vida— hemos podido captar mejor el mensaje y sus propuestas en el contexto de un nuevo paradigma ecológico.

En el transcurso de esta investigación, dos hitos dieron un vuelco al enfoque de la misma. El primero, la estancia en México, en la que conseguí

empezar a pensar desde *otro* lugar y pude incorporar a mi sistema de conocimiento la epistemología decolonial y todo el sistema de valores en torno al arte efímero, al territorio, al cuerpo, a la memoria colectiva, tan importante en las relaciones que se establecen y se desfiguran entre el ser humano y la naturaleza. Igualmente, logré aproximarme a una cultura cuya relación con la Madre Naturaleza dista mucho de la concepción eurocéntrica, tanto por su espiritualidad, como por su acomodo en lo afectivo, frente al testarudo racionalismo del viejo continente. El segundo, mi estancia en Málaga. Allí conseguí comprender mucho más a fondo el sentido de las Humanidades Digitales y de todas sus posibilidades. Despertó mi interés, sobre todo, lo concerniente a la automatización, cuantificación y catalogación de Big Data relativa a nuestra disciplina, así como las oportunidades que representa la visión artificial y el análisis computarizado de las imágenes. La tecnología, sin duda, puede convertirse en una herramienta extremadamente útil para el estudio de la historia del arte en las fases de la recopilación y catalogación de datos, de modo que el investigador puede centrarse en las estrategias heurísticas y hermenéuticas. Sin embargo, ese acercamiento a esta rama del saber me proporcionó, sobre todo, las herramientas para analizar las formas de comunicar, divulgar y difundir los trabajos artísticos a través de las redes sociales y los medios digitales.

La labor de exploración y posterior redacción de esta tesis doctoral no ha sido fácil, algo frecuente, imagino, en la gran mayoría de casos. No obstante, más allá de la concesión de la beca FPU por parte del Ministerio, gracias a la cual este trabajo se ha podido llevar a cabo, el resto de circunstancias han supuesto duros retos, que hoy dan más valor a este trabajo, que al fin ha culminado. La primera gran prueba supuso tener que compaginar el embarazo con los últimos detalles de la investigación, a la que siguió la baja laboral que me forzó a detener por completo todo el proyecto. Más adelante, antes del nacimiento de mi hijo, falleció mi directora de tesis, la Dra. Xesqui Castañer, que me había acompañado en todo el camino hasta aquel momento. Esto y otras adversidades que quienes me conocen personalmente, convierten esta misión concluida en razones más que suficientes como para estar eternamente agradecida a quienes citaré seguidamente:

A José Martín, mi actual director, que me enseñó todos los métodos y enfoques de la disciplina con absoluta perspicuidad y aceptó guiarme en complejísimas circunstancias. Él creyó y apostó por mí, comprometiendo su propia palabra. Hoy está impreso este trabajo gracias a su tiempo y dedicación desinteresada. Por supuesto, a Xesqui, mi directora, que me acompañó diez años por este camino casi hasta el final, me descubrió la teoría de género, los entresijos y complejidades del arte contemporáneo y, ante todo, la valentía de vivir conforme al propio sistema de valores.

A “mis artistas” Graham Bell, Ana Donat, Sergio Ferrúa, Miriam Martínez-Guirao, Beatriz Millón, Marco Ranieri, Chiara Sgaramella y Álvaro Tamarit, por sus bellísimas creaciones, su compromiso y disponibilidad para aprender juntos.

A Carmen Gracia, por abrir la brecha en la investigación sobre arte y naturaleza y prestarme generosamente su trabajo para poder continuar su camino. A María José López Terrada, por crear en mi un inmenso amor por la filosofía, la estética y la enseñanza. A Rian Lozano y Nuria Rodríguez Ortega, por recibirme y orientarme en la UNAM y la UMA respectivamente. A Esther Alba y a Rafael Gil, por confiar y avalar mi proyecto y darme canales para dar a conocer los resultados de nuestra investigación. A Rogelio Aguilar Aguilar, por tu orientación en el campo de la biología. A la socióloga y madre adoptiva mexicana, Adelina Castañeda Salgado.

A Nuria Sánchez de León y Estela de Frutos por su implicación y cooperación en mi trabajo. A Pablo Sánchez, por iluminarme con imágenes del siglo XIX. A Luis Pérez Ochando, por brindarme toda su templanza. A Paula Valero por darme a conocer al colibrí que me inspiró y permitió seguir en la ardua labor de redacción de este trabajo. A Margarita Mas Barceló, por su colaboración en temas de fauna y flora. A José Luis Albelda, por su ayuda para contactar con artistas. A Bárbara, por sus *tips* tecnológicos.

Del mismo modo, quisiera dar las gracias mi familia. A mi hijo, Alexandre, porque, sin él saberlo, su llegada me ha dado más motivos para seguir con esta labor y me acercó, más que nunca en mi vida a la naturaleza. A mi padre, que me mostró que la auténtica riqueza se halla en la sabiduría y en las maravillas que nos ofrece la naturaleza. A mi madre, sin su apoyo no habría tenido el tiempo, ni la fortaleza para escribir estas líneas. A mi hermana, por reforzarme,

pasearme, hacerme reír y disfrutar. A todos mis amigos, especialmente a Bea, Silvi y Ximet, por sus abrazos y sus llamadas de apoyo.

INTRODUCCIÓN

I. Presentación

La Historia del Arte está siendo cuestionada como disciplina, en primer lugar, bajo el prisma posmoderno, por su pretendida objetividad. Por otro lado, se ve desplazada por otros estudios como la cultura visual y diversos métodos transversales de investigación. Hoy, más que nunca, el papel del historiador del arte precisa de una redefinición, pero también de un replanteamiento de su metodología e incluso de su objeto de estudio. Dicha empresa se ha de llevar a cabo desde la responsabilidad, la ética y con la finalidad de poner en valor su utilidad social, no solo en lo que se refiere al patrimonio histórico-artístico, sino de también en consideración a otros problemas que afectan al ser humano del siglo XXI. Con este talante iniciamos la búsqueda de una materia que pudiera contribuir, humildemente y a pequeña escala, a la solución de lo que considerábamos capital: la crisis medioambiental.

Hasta el momento, ni las nuevas y avanzadas tecnologías, ni los potentes, globales y espectacularizados medios de comunicación han logrado concienciar a las grandes masas de que la forma de vida adoptada hasta ahora resulta incompatible con la salud del planeta. Los valores de la economía y la ecología se presentan, en ocasiones, como irreconciliables antónimos: la sociedad se desarrolla a espaldas de las bases materiales que propician la vida. El cambio climático, la contaminación de aguas y aire, la deforestación, la desaparición de fuentes hídricas y la sobreexplotación de los recursos naturales, no solo constituyen serias amenazas para la biodiversidad, sino que conllevan daños colaterales: la desigualdad, la enfermedad y la pobreza. Este conflicto

entre el ser humano consigo mismo y con el resto de la naturaleza precisa de nuevas vías de expresión que den cuenta de ello. En otras palabras, más que ocuparnos de salvar nuestro entorno natural, primero hemos de partir de un trabajo sobre la naturaleza humana y sus posibilidades de transformación.

En esta tesis doctoral, *Arte, ecología en el contexto valenciano actual*, se analiza el arte que se desarrolla en la Comunidad Valenciana como instrumento para remover la conciencia ecológica y señalar las acciones e ideas que contribuyen al deterioro del medioambiente, tanto a nivel local, como planetario. El nacimiento del arte ecologista se remonta a la última década del siglo XX. Es fruto del surgimiento de nuevos modelos de desarrollo sostenible, el señalamiento del problema medioambiental a nivel global e institucional, y con el *land art* y *earthworks* como precedentes. De este modo, brotan una serie de movimientos y de creadores que, con sus obras, persiguen denunciar la inestabilidad de la naturaleza en la Tierra, a causa de un estilo de vida insostenible, vigente en las sociedades de todo el mundo. Estas inquietudes llegan al ámbito artístico actual de la Comunidad Valenciana. Las recoge un grupo heterogéneo de artistas visuales, autóctonos en algunos casos y, en otros, afincados en el territorio. Sus obras se orientan hacia una reflexión acerca de la conciencia ecológica, de la fragilidad del patrimonio natural y de las opciones de estilos de vida alternativos, en pos de una genuina sostenibilidad.

Dichas producciones y su significado, concebidas en su contexto cultural y social que consideramos actual, es decir, de finales del siglo XX y principios del XXI, constituyen el objeto de estudio de la presente investigación. Esta se centra en ocho creadores cuyo eje temático principal se alinea con la perspectiva ecológica que, a su vez, se acompaña de unos materiales y un discurso coherentes con dichos postulados, anexo a un programa colaborativo y educativo, a saber: Graham Bell Tornado (Aberdeen, 1966), Ana Donat (Valencia, 1966), Sergio Ferrúa (San José, Uruguay, 1956), Miriam Martínez-Guirao (Elche, 1981), Beatriz Millón (Sagunto, 1992), Marco Ranieri (Milán, 1984), Chiara Sgaramella (Ceriñola, 1982) y Álvaro Tamarit (Alicante, 1976).

En este caso, no se han incorporado al estudio las obras de arquitectura. La idiosincrasia y las características de esta disciplina la alejan de forma notoria del resto de las artes aquí examinadas. Desde un punto de vista técnico, tanto el

urbanismo como la arquitectura ecológica presentan una serie de complejos principios técnicos y formales que requerirían un tratamiento privativo. Se atenderá, por tanto, a las artes, entendidas desde un ángulo actual y posmoderno, esto es, no solo las disciplinas clásicas, sino todas las manifestaciones que conforman las artes visuales en la actualidad. Precisamente, hemos de apostillar que las obras producidas por los ocho artistas se alejan notoriamente de las formas tradicionales y se expanden hacia manifestaciones objetuales de carácter efímero, además de entremezclarse con el arte de acción, con técnicas procedentes de la artesanía; se hibridan con procedimientos científicos o de índole tecnológico; se componen de elementos menos convencionales como desechos, materia orgánica o piezas electrónicas.

La investigación incluye la gestación conceptual, el proceso de producción, la ejecución y materialización, la exposición, comunicación y difusión de las piezas, similitudes y diferencias de sus realidades materiales, conceptuales y recursos poéticos, exégesis estética y ética, dentro de su contexto histórico, cultural y sociológico. Si bien este trabajo está enfocado al estudio pormenorizado de la labor de los citados ocho autores, también se incluyen precedentes, colectivos artísticos, convocatorias, certámenes, asociaciones y centros de arte de dentro y fuera de las instituciones. Se recoge, de este modo, el guante arrojado por la Dra. Carmen Gracia Beneyto en una conferencia en la que describe la producción de los representantes de lo que denomina “Arte-Naturaleza” y que se desarrolla en este territorio.¹ Esta forma de referirse a dichas obras coincide con la del comisario canadiense John K. Grande, “Art Nature” empleada para una de las primeras recopilaciones de entrevistas con artistas medioambientales en la historia del arte.² Otra variante es la propuesta por el crítico italiano Vittorio Fagone, “Art in Nature”.³ De hecho,

¹ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Una actitud reverencial: Arte-Naturaleza en la Comunidad Valenciana desde la transición hasta la actualidad”. En: DE LA CALLE, Román (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: Ciclo de conferencias*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, vol. 2, p. 220-251. Recientemente, se ha publicado un escrito de la historiadora del arte dedicado al *arte con la naturaleza*, referido a manifestaciones artísticas en las que se produce una colaboración entre creadores y científicos. *Vid.*: GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte con la naturaleza*, p. 217-218.

² GRANDE, John K; LUCIE-SMITH, Edward. *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*. Albany: State University of New York Press, 2004.

³ FAGONE, Vittorio (ed.). *Art in Nature*. Milán: Gabriele Mazzota, 1996.

con este nombre se refiere José María Parreño a la producción de Perejaume (Santa Pola del Mar, 1957).⁴

Respecto a este tipo de prácticas, T.J. Demos, una figura de referencia en el estudio del arte y la ecología, señala en 2009 que, con las serias contrariedades y amenazas al entorno natural, el arte pasa a soportar parte de la responsabilidad de agitar las conciencias. No obstante, la asunción de este hecho no impide que mantengamos una postura crítica en cuanto a los objetivos, éxitos y fracasos de estos proyectos. Insiste Demos en que entre nuestras obligaciones se halla la de detectar y señalar el *greenwashing* o lavado verde que afecta igualmente al mundo del arte y sus instituciones.⁵ Precisamente, este fenómeno ha supuesto para la historiografía todo un reto en lo que a definición y denominación se refiere. En gran parte tiene que ver con la ausencia de un método de análisis generalizado, pero también con la falta de consenso terminológico y la falta de transversalidad a la hora de abordar su estudio.

Si desde el Romanticismo se despierta en el arte un nuevo interés por el paisaje, entendido como naturaleza, a principios de siglo XX la mirada se vuelve hacia la máquina.⁶ Lo que produce un renovado viraje hacia el entorno natural, en tanto que ente diferente de lo artificial y separado del ser humano,⁷ serán los problemas ambientales y la actividad de los movimientos verdes, entre otras cuestiones. Estos traerán consigo consecuencias para la cultura: una serie de cambios heterogéneos en los modelos de naturaleza. Se verá de forma diáfana en el Estados Unidos de finales de los 60, años en los que el país experimentará diversas causas que, según Tonia Raquejo, favorecerán el nacimiento del *land art*: la exploración del espacio —con la correspondiente huella emblemática en

⁴ PARREÑO VELASCO, José María. *Naturalmente artificial: El arte español y la naturaleza: 1968-2006*. (Exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, del 19-IX-2006 al 10-XII-2006). Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006, p. 46.

⁵ DEMOS, T. J. "The Politics of Sustainability: Art and Ecology". En: MANACORDA, Francesco (com.). *Radical Nature, Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*. (Exposición celebrada en el Barbican Centre de Londres, del 19-VI-2009 al 18-X-2009) Londres: Koenig Books, 2009, p. 17-18.

⁶ ALBELDA, José Luis; SABORIT VIGUER, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997, p. 87-88.

⁷ Entre los espacios considerados de escasa antropización se encuentran: el ámbito rural, espacios protegidos o asilvestrados, con exigua edificación y artificialización, y preponderancia de elementos vegetales y minerales sin procesar.

el territorio lunar—, el movimiento hippy, el gobierno represivo de Nixon y la convergencia del arte conceptual y de acción.⁸ Con todo, no se puede perder de vista que aquellas manifestaciones inscritas por la historiografía bajo el movimiento *land art*, concebidas como conjunto distan bastante de las demandas ecologistas actuales.

Desde la publicación de *Land and Environmental Art* en 1998,⁹ *land art* ha sido la etiqueta preponderante, en este caso poco adecuada, que ha confundido bajo su nombre proyectos de *earthwork*, arte medioambiental, arte ecológico, ecoarte y un largo etcétera. Esto se puede explicar en el hecho de que el *land art* concurre con la desmaterialización del objeto artístico y se desvía de la práctica del arte inserta en la institución cultural, para situarse en el paisaje real o en el cuerpo humano.¹⁰ Esta posición de alejamiento de la praxis convencional del *land art*, sumado al vínculo con el espacio natural como soporte de la obra, empañan la intencionalidad y, por ende, la categorización de una serie de fenómenos que tienen como denominador común el protagonismo de la naturaleza, pero que no se pueden entender ni interpretar desde la misma nomenclatura. Por otro lado, para añadir más confusión, autores considerados landartistas por la literatura artística como Agnes Denes, Hans Haacke o Alan Sonfist sí manifestaron ya desde los 70 su inclinación por introducir la naturaleza —o más bien, lo que desde la cultura que los engendra se percibe como naturaleza— en sus piezas como vía para evidenciar los problemas ambientales a nivel local. De ahí que en ocasiones se asocie *land art* a ecologismo. En otras palabras: no todo el movimiento observaba la misma actitud hacia el entorno ni hacia los fundamentos de la ecología.

La otra expresión más extendida es la de arte medioambiental (*Environmental Art*) que, del mismo modo, engloba una larga lista de tipologías

⁸ RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. 2ª ed. [1ª ed., 1998]. Hondarribia: Nerea, 2001, p. 7-12.

⁹ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (ed.). *Land and Environmental Art*. 2ª ed. [1ª ed., 1998]. Londres: Phaidon, 2001.

¹⁰ RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 370.

de arte *en-sobre-con* la naturaleza,¹¹ y se ha difundido como término general para deslindarlo apropiadamente de la especificidad temporal y geográfica del *land art*. En el prefacio de *Land and Environmental Art*,¹² Jeffrey Kastner distingue entre *land art* y arte medioambiental. Liga el segundo término al pensamiento ecologista que surge en la posguerra. Reconocen que las acciones de la primera generación de landartistas se asociaron enseguida con una actitud colonizadora de las tierras vírgenes, una actitud de conquista y explotación propia de la era industrial. Sin embargo, la producción de las creadoras que a inicios de los 70 tornaron su vista a la tierra como medio —Agnes Denes, Ukeles, Betty Beaumont o Helen Meyer Harrison, entre otras muchas— constituye el despertar del interés por el conservacionismo. Según el autor, el arte medioambiental va de la mano de los valores de cuidado femeninos, de un giro profundo en el discurso y de la práctica cultural que se había desarrollado hasta el momento. Precisamente, hace coincidir el origen del arte medioambiental (y así lo distingue del *land art*) con las manifestaciones que se hacen eco de los movimientos ecologistas, que ambicionan restablecer las relaciones espirituales y emocionales con el planeta. No obstante, hemos de subrayar que esta distinción de Kastner no siempre se ha mantenido en la literatura artística referida al arte medioambiental como nomenclatura —tampoco lo haremos nosotros— y que abarca todos los subgéneros que desglosaremos a continuación.

Ante la labor que se nos presenta en adelante y en aras de definir con concisión nuestro objeto de estudio, hemos de puntualizar las tipologías de arte medioambiental que ha distinguido la historiografía. Es tal la complejidad que, basándonos en las tres propuestas más amplias de Sue Spaid y Amy Lipton,¹³ Carmen Marín¹⁴ y la más reciente de José Martínez Escutia,¹⁵ hemos reconstruido la clasificación, si bien con matizaciones y modificaciones de

¹¹ Forma que emplea Lasa para referirse al arte medioambiental, *vid.*: LASA GARICANO, José Ángel. *Izadiaren arteak. Arteari izaera* [Naturaleza del arte de la Naturaleza, Tesis doctoral]. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1996, *apud* MARÍN RUIZ, Carmen. *Arte medioambiental y ecología (1960-2015) Paradigmas de comprensión, interpretación y valoración de las relaciones entre arte y ecología*. [Tesis doctoral]. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015, p. 124.

¹² KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (ed.). *Land and Environmental Art*, p. 16-17.

¹³ SPAID, Sue; LIPTON, Amy. *Ecovention, Current Art to Transform Ecologies*. Greenmuseum; Contemporary Arts Center; Ecoartspace, 2002. (21-VII-2017), sección 1.

¹⁴ MARÍN RUIZ, Carmen. *Arte medioambiental y ecología*, p. 307-308.

¹⁵ MARTÍNEZ ESCUTIA, José. *El Arte Medioambiental y sus tendencias*. Valencia: Edelex, 2016, p. 43-45.

algunos subtipos de arte medioambiental e incluyendo las aportaciones historiográficas más relevantes, atendiendo a tres criterios: su ubicación en espacios abiertos; las características de los materiales empleados; y su correspondencia a una línea de pensamiento determinada.

Intervenciones en el paisaje, espacios públicos o al aire libre:

Earthworks: Lipton y Spaid¹⁶ y otros autores los distinguen de *land art*, como una subcategoría. Son principalmente piezas permanentes, a gran escala, de formas no naturales ubicadas en amplios espacios abiertos, en lugar de en entornos naturales concretos como la orilla de un río, en medio de un campo o de un espacio urbano. Añaden que suelen ser menos monumentales y tienden a emplear la naturaleza como medio, de forma que se refuerce la conciencia del espectador respecto de la fuerza, los procesos y los fenómenos de la naturaleza.¹⁷

Escultura social: busca una intercomunicación entre el medio natural y la sociedad. A menudo consiste en proyectos en el que se involucra a la comunidad local o requieren la participación del espectador. Persigue de forma consciente incrementar la sensibilidad sobre problemas medioambientales a nivel local.

Ecovention: combina las palabras ‘ecología’ e ‘intervención’. Se refiere a intervenciones que pretenden recuperar espacios degradados para nuevos usos. También se integran aquí los trabajos de *land reclamation art* (arte de restauración o recuperación).¹⁸

En referencia al carácter material de las piezas:

¹⁶ SPAID, Sue; LIPTON, Amy. *Ecovention*, section 1.

¹⁷ Existen varios ejemplos de estos proyectos llevados a cabo en el Condado de King, Washington, desde 1979 en: KING COUNTY ARCHIVE. “Earthworks: Land Reclamation As Sculpture 1979”, 2013. (12-III-2018).

¹⁸ Blanca de la Torre, comisaria de la muestra “Hybris, una posible aproximación a la ecoestética”, celebrada en el MUSAC de León, en 2017, se inclina por discernir entre las prácticas de recuperación (*land reclamation*) de la idea de *ecovention*. Según entiende, porque los primeros son proyectos realizados con equipos de arquitectos ingenieros, biólogos y otros científicos para recuperar ecosistemas degradados en lugares muy específicos. Las *ecoventions* son propuestas que funcionarían en diferentes contextos. Vid.: PALLIER, María (dir.). “Hybris”. *Metrópolis*, TVE 2, 1-XI-2017. [Video digital]. (2-II-2019), min., 2:24-3:03.

Ecoarte: término amplio para referirse al diseño y producción de objetos artísticos a partir de una sensibilidad medioambiental.¹⁹

Arte de reciclaje: hacen uso de objetos abandonados (naturales o manufacturados) para la elaboración de piezas. A veces se procesan o en ocasiones solo se reutilizan. Se ha de apuntar en este caso, que no todos los objetos artísticos compuestos de elementos reciclados observan un contenido que reflexione o cuestione aspectos relativos a la ecología.

En conexión con otras escuelas de pensamiento:

Arte ecologista: adherido al movimiento ecologista y a sus diferentes escuelas, se desarrolla para comunicar y poner en práctica dichos principios.

Arte ecofeminista: presenta afinidad con este movimiento social y político, combinación entre feminismo y ecologismo acuñado por Françoise d'Eaubonne.²⁰

Ecología *queer* / Eco-género: considerado por algunos expertos como un subgénero del Ecofeminismo, tiene en cuenta el heterosexismo como un problema en la respuesta a los interrogantes de la construcción social de lo natural. Incorpora la teoría *queer* a los postulados feministas y ecologistas.²¹

Algunos autores incluyen otros subtipos que en esta investigación no reconocemos como específicamente parte del arte medioambiental, pues convergen con otras muchas corrientes. Entre ellos: arte efímero, arte

¹⁹ Gracia lo define como aquellas vías que contribuyen a resolver la problemática ecológica desde el campo de la creación. *Vid.*: GRACIA BENEYTO, Carmen. "El reencantamiento de la naturaleza: una aproximación al Eco-Arte". *CBN*, 2008, nº 0, p. 54. Por su lado, Spaid y Lipton matizan que el ecoarte, si bien tiene en consideración las dificultades a las que se enfrenta el medioambiente, no intenta necesariamente transformar la ecología local, ni se sirven de estrategias ingeniosas o apuntan a restaurar las fuentes naturales, estabilizar ecosistemas locales o, en definitiva, crean ecoventions. *Cfr.*: SPAID, Sue; LIPTON, Amy. *Ecovention*, section 1.

²⁰ La escritora y pensadora francesa dedica un capítulo entero al concepto bajo el título de *Le temps de l'Éco-féminisme* [el momento del ecofeminismo]. *Vid.*: D'EAUBONNE, Françoise. *Le féminisme ou la mort*. [Documento de Kindle]. París: Horay, 1974.

²¹ Esta tipología no había sido considerada hasta ahora por los estudiosos, pero consideramos que, ante la meticulosidad, el grado de precisión y la variedad de categorías, justamente esta debía incluirse.

performativo *site-specific*, arte de caminar, arte biotecnológico o bio-arte, arte de espacios complementarios o de no-espacios (*site/non-site*), el propio *land art*.²²

Marín Ruíz apunta los claros errores conceptuales que ha arrastrado la literatura artística en materia de arte en relación con la naturaleza y la ecología.²³ Muchas de las actuaciones que los artistas realizan en la naturaleza solo tienen que ver con esta y su protección de forma tangencial. Dicho de otra manera, no siempre el arte medioambiental implica una responsabilidad inequívoca con el medioambiente e, incluso, algunas acciones pueden suponer todo lo contrario, sobre todo en la instancia del *land art*. Con todo, más allá de etiquetas, resulta indispensable esclarecer de qué tipología nos ocuparemos en esta disertación. Asumimos ya desde el prolegómeno que este cometido va a implicar el estudio de varias de las categorías descritas. Como disposición inicial, hemos de determinar que las narrativas van en consonancia con lo que apunta Carmen Gracia: acometeremos la exégesis de diversas líneas de actuación-colaboración con la naturaleza en el terreno artístico, conocidas bajo muy diversos términos, que a menudo se imbrican o se solapan.²⁴ En suma, analizaremos obras de artistas ecologistas que, con la finalidad de sensibilizar, visibilizan problemas medioambientales como los que atañen a la sostenibilidad, a las fuentes renovables o a la biodiversidad. Se trata de arte medioambiental cuya empresa se dirige a transformar, a humilde escala, la ecología local. Sus producciones ejercen de canal para trasladar del artista al público los problemas entre ser humano y entorno.

Tras varios años discutiendo sobre este asunto y, particularmente, sobre el problema de la denominación, hemos inferido que la voz más adecuada para referirse a la producción de los ocho artistas que protagonizan este escrito es el de “arte ecologista”, que también constituye un subtipo del arte medioambiental. Concretamente, lo emplea y precisa J. M. Parreño en su edición sobre arte y ecología. Considera que es el término que mejor se ajusta a la finalidad de denominar una práctica artística que implica un programa de acción,

²² Lipton y Spaid lo consideran la categoría más general que abarca cualquier trabajo que active la tierra de manera temporal. *Vid.*: SPAID, Sue; LIPTON, Amy. *Ecovention*, section 1.

²³ MARÍN RUIZ, Carmen. *Arte medioambiental y ecología*, p. 469.

²⁴ Menciona dos designaciones: “Eco-Arte” y su propuesta, “Arte-Naturaleza”. GRACIA BENEYTO, Carmen. “El reencantamiento de la naturaleza”, p. 53.

propugna una transformación en el modelo de desarrollo, se adhiere a las demandas de los grupos ecologistas e implementa, a su escala, el paradigma alternativo.²⁵ El arte ecologista asume dicho pensamiento en cuanto al cuidado de la naturaleza y la denuncia de su deterioro.²⁶ Se caracteriza, asimismo, por su vocación activista, dejar una huella ecológica reducida, mostrar una intención sensibilizadora y una actitud pedagógica, por visibilizar los problemas medioambientales y sociales, y censurar el actual modelo socioeconómico.

Hemos de recalcar que no existe un marco teórico unívoco. Estas narrativas, si bien reciben variopintas influencias —como es habitual en la posmodernidad— no se corresponden con un movimiento o manifiesto específico. Tampoco se han definido, ni se reconocen como grupo. De hecho, ofrecen múltiples dimensiones y formas de actuar. Si bien muestran sensibilidad hacia la naturaleza, no dejan de presentarla desde una vivencia íntima, manteniendo su individualidad creativa. Sí presentan varios rasgos que las unen y que hemos pretendido examinar más de cerca en esta investigación:

- La intencionalidad del artista y su mensaje se alinea con alguna o varias corrientes del ecologismo.
- Tienen en cuenta la huella ecológica de la obra y de su actividad artística.
- Contribuyen de manera deliberada a la sensibilización de los problemas ambientales.
- Se afanan en la visibilización de objetos y procesos naturales.
- Y todas incluyen un programa participativo y didáctico.

²⁵ PARREÑO VELASCO, José María. “Arte y ecología en España: notas para una guía”. En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2015, p. 251-252. En el mismo volumen Albelda distingue “arte ecológico”, para las actuaciones que no dejan la esfera del arte e inciden en la problemática ecológica, de “arte ecologista”, para una tendencia claramente activista, que pretende transformar la esfera cultural y se alía en campañas concretas con grupos ecologistas. Nosotros mantendremos la referencia más general de Parreño de “arte ecologista” para ambos casos. *Cfr.*: ALBELDA, José. “Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza”. En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*, p. 230.

²⁶ PARREÑO VELASCO, José María. *Naturalmente artificial*, p. 17.

II. Objetivos

La meta principal de la presente tesis doctoral consiste en ofrecer un estudio acerca de la actividad artística que se desarrolla en la Comunidad Valenciana, cuya narrativa y forma de producción se vincula a una postura ecologista y promueve una reflexión crítica sobre las relaciones entre el ser humano y la naturaleza. Se persigue, en suma, determinar qué artistas presentan un eje temático principal en relación directa y coherente en forma y contenido con los postulados del ecologismo.

La investigación abordará la gestación conceptual, el proceso de producción, ejecución y materialización, el registro de las obras y, finalmente, las vías de exposición y difusión. Igualmente, se reconocerán todos los aspectos materiales de las piezas como características formales, las herramientas y medios empleados, el espacio expositivo, la existencia o no de un marco, el contexto en el que se sitúan las obras o intervenciones, la estética, así como el significado, el tema, el marco conceptual e ideológico, y la motivación a nivel individual y colectivo. Adicionalmente, se observará el público al que se dirige, y el impacto real y potencial. Interesa, además, ahondar en los diversos aspectos éticos y estéticos de la apreciación de este tipo de obras.

El estudio de las diferentes narrativas dará paso a la determinación del peso de la tradición artística y cultural frente al efecto de la globalización. Asimismo, se podrá observar la incidencia de las circunstancias ambientales locales en el contenido de las obras o si, por el contrario, existe una preocupación mayor por los problemas que afectan a todo el planeta. Otro propósito persigue determinar el fundamento ideológico y la función de los artistas en el contexto valenciano, en lo que respecta a los valores, a las distintas concepciones de lo ecológico y al uso instrumental de la ecología como construcción social y medio de vida alternativo. Todo ello nos dispondrá a apreciar las diferentes formas de crear desde el ecologismo, estudiar las contradicciones de la producción desde la perspectiva ecológica y ver las concomitancias entre la expresión del propio mundo interior y la preocupación por la condición humana y las especies con las que convivimos.

Este proyecto de investigación aspira, además, a profundizar en el análisis de los modelos culturales de naturaleza y ecología dentro de la tradición del arte contemporáneo y la cultura valenciana. Por otro, podremos esclarecer el concepto naturaleza en cada uno de los creadores. Interesa, además, ahondar en los diversos aspectos éticos y estéticos de la apreciación de estas obras, así como en la interacción del público y su labor como agentes que actúan de forma individual y cooperativa. Se busca generar un conocimiento profundo acerca del discurso ecológico del arte en la Comunidad Valenciana, que permita futuros proyectos de difusión, adecuados al contenido y que inciten a la reflexión sobre la función ética del arte respecto de los valores de la ecología.

En lo que concierne al arte medioambiental, pretendemos ofrecer una visión panorámica y resumida de las relaciones entre arte y ecología a nivel nacional desde los años 70 hasta nuestros días. Asimismo, hemos de esclarecer y resumir sus tipologías, además de hallar un término que defina las prácticas artísticas de los ocho artistas objeto de estudio. Para conseguirlo hemos de determinar una metodología adaptada a nuestra materia y a los enfoques propuestos. De este modo, aportaremos toda la información posible, pues apenas existen estudios detallados de los ocho creadores, detectar características comunes en cada uno de ellos, para así construir un cuerpo discursivo coherente y lo más completo posible. Para ello, vamos a reconocer las soluciones en el ámbito epistemológico y desde ramas del saber para comprobar cómo se traducen en la práctica artística. Nuestra ambición también conlleva incorporar y estudiar la estética desarrollada en los diferentes modos de difusión, especialmente en los medios comunicación digital. Aspiramos a estudiar sus estrategias para transformar la cultura, encontrar otros cánones estéticos y éticos que describan adecuadamente estas prácticas y, finalmente, dilucidar las tácticas pedagógicas empleadas, así como la relevancia y papel de sus formas de creación colaborativas.

Más allá de los criterios epistemológicos dispuestos en la investigación, se ha establecido como objetivo desarrollar una forma de trabajo ética y sensible, que tenga en consideración que se está tratando con artistas vivos y que su obra constituye una porción de su individualidad y su intimidad. En esta misma línea, finalmente, uno de los objetivos importantes atañe a la ejecución de la tesis

doctoral. Se procurará que el proceso implique el menor impacto ambiental en lo que se refiere a: desplazamientos (siempre compartiendo vehículos, aprovechando viajes, uso del transporte público, rutas a pie o en patines), empleo de energía eléctrica (aprovechamiento de las horas de luz natural, equipos en opción de bajo consumo de energía), reutilización de papel y uso del mismo solo cuando sea imprescindible, gestión adecuada de residuos (en particular, baterías, pilas, papel, cartuchos de tinta).

III. Metodología y tratamiento de las fuentes

Con la finalidad de acometer esta labor investigadora y con el objetivo de llevar a cabo una revisión y un análisis crítico de la literatura artística —tanto crítica como historiográfica— concerniente al objeto de estudio, durante la fase heurística hemos efectuado la recopilación de escritos de mayor impacto en la comunidad histórico-artística y, en especial, de las perspectivas críticas más recientes, en lo relativo al arte y la ecología. Así hemos podido conocer el estado de la cuestión a nivel internacional, los diferentes enfoques y tendencias historiográficas, así como profundizar en las propiedades de esta clase manifestaciones artísticas a nivel global y nacional. Esto nos ha permitido dilucidar el problema de la denominación, según las diversas definiciones presentadas por los expertos en la materia, los rasgos comunes y su localización temporal en la historia del arte.

Hemos de destacar que se emplean fuentes menos frecuentes en la disciplina de la Historia del Arte: hemos incorporado la información relevante que proviene las redes sociales y de los blogs de los artistas. Este hecho nos ha obligado a establecer un método y unas normas de uso: la aplicación de una ética clara con respeto a la intimidad y el derecho al olvido, precisamente tratándose de artistas vivos; el cotejo con otras fuentes; el archivo sistematizado de las páginas y los métodos para acometer la tarea de recuperación a partir de la arqueología de Internet.

Las producciones y artistas objeto de estudio no comparten el mismo enfoque hacia la naturaleza, ni hacia la realidad del paradigma ecológico. Sin embargo, no pretendemos una rigurosa tipificación, sino alcanzar un conocimiento profundo de las características que acompañan la práctica real de este tipo de manifestaciones en el contexto valenciano. El estudio de las obras nos ha facilitado destacar los puntos en común y las divergencias de los rasgos físicos y conceptuales, así como sugerir interpretaciones que admitan una lectura estética y ética, en el marco contextual sociológico, cultural e histórico.

Hemos hecho acopio de las fuentes, la literatura crítica y la historiografía contemporánea en lo que concierne al arte y a la ecología en el ámbito valenciano. La mayoría de los textos generados en este sentido corresponde a la crítica y a los propios artistas. Para entender la función y el significado de las piezas, hemos elaborado un cuestionario inicial que cubre todas las incógnitas que deseábamos resolver —más allá de la mera recopilación de información empírica— entre ellas, las creencias e ideas en torno al arte y al ecologismo de los creadores, sus motivaciones, sus modelos de inspiración y formas de trabajo, para poder inferir una reflexión interpretativa más profunda. Todos aquellos datos que no hemos alcanzado a vislumbrar entre los documentos y la literatura artística, los hemos obtenido a partir de las entrevistas, algunas de ellas preexistentes en los medios y la literatura artística y, otras, realizadas ex profeso para esta investigación.

En referencia a las entrevistas, hemos gestionado con la debida cautela el contenido de las mismas, teniendo en cuenta los posibles intereses subyacentes y circunstancias específicas de los artistas. Estas, que se han realizado en la fase final de la investigación, han sido transcritas y anexadas en el texto final de la tesis. Se han elaborado a partir de las fichas confeccionadas a priori, en las que incorporamos todos los datos que se precisaban recopilar (fig. 1).

Para determinar el peso de la tradición artística valenciana frente a la influencia de los movimientos globales, hemos reunido las fuentes pertinentes de los creadores, el material generado por la crítica y los historiadores del arte, para luego cotejar con los resultados del análisis previo acerca de los rasgos generales del arte ecologista a nivel internacional. Aparte de detectar los artistas

de mayor influencia a nivel mundial, según recoge la historiografía, hemos tenido especialmente en cuenta la voz de los creadores en este sentido: nos hemos apoyado en sus declaraciones durante las entrevistas individuales realizadas para este estudio.

Fichas de recopilación de datos		
Fichas de recopilación de datos		Álvaro Tamarit
Nombre y pseudónimo	Algunos escritores o artistas no emplean su nombre real.	si
Lugar y fecha de nacimiento		Alicante, 1976
Lugar de residencia y año		Entre Jávea y
Contacto	Mail, teléfono, Redes Sociales, Web, blog	web, face
Asociado VEGAP u otros con derechos de propiedad		no
Formación	Si no la tienen, formas de aprendizaje autodidacta	BBAA
Otros oficios que ejerza el artista		trabaja como edu
Trabajos previos de investigación, publicaciones		no
Marco teórico del que se nutre	Línea filosófica, teoría científica, corriente religiosa o espiritual, movimiento social o político (precaución)	no se considera a
Participac. en festivales, exposiciones, venta al público		Exposiciones: var
Técnica y disciplina artística		Escultura princip
Materiales		madera recogida
Escuela, estilo o movimiento	Efectivo o de referencia. Hay hibridaciones.	Siempre le ha int
Referentes estéticos locales		Hace referencia
Referentes estéticos internacionales		Cita, además de
Fuentes de inspiración	referentes literarios o de cualquier otra índole	No está tan intere
Referentes ideológicos dentro de la ecología		Esta clase de ref
Concepto de arte	¿Qué entienden por arte?	Desde su persp
Función del artista	¿Consideran que tienen una función? Si es así, ¿cuál?	Considera que el
Concepto de naturaleza		Ha investigado
Implicación en proyectos, asociaciones colectivos de		En general, suele
Elementos icónicos que se reiteren en las obras		Los barcos, el
Temas que se reiteren en su obra		La gran mayoría
Intertextualidad	Incorporación consciente de imágenes del imaginario colectivo o artístico	Ante esta pregun
Concepto de arte afímero		Contempla la idea
Proceso creativo	Relevancia dentro de la propia obra.	Relata la relevanc
Ejecución de la obra	Fases, relevancia respecto del resultado final	Al igual que en el c
Participación del público	¿Existe interacción? ¿Está la obra abierta a la interpretación del observador? ¿Qué papel cumple?	Tiene en cuenta la
Formas de registro de las obras	Tipo de edición fotográfica, audiovisual	La forma más frec
Formas de difusión de las obras	RRSS, vías institucionales, blogs, webs.	Varia mucho en c
Relac. Obra-espacio-entorno, contexto cultural-social y amb	Esta es especialmente importante: marco, barrio, ciudad, comunidad, país.	Su obra no se pue
Huella ecológica		La ha tenido en cu
Otras obras que destacar del artista y permiso para empleo	Puede ser una serie, una etapa o un tema que el artista esté desarrollando en este momento o en el pasado	Destaca su último
Observaciones	Aquí incluimos observaciones del entrevistador (preguntas o datos que no quiere difundir el artista, viaje que vaya a realizar, disponibilidad para otra entrevista). Hechos relevantes durante la realización de la obra. Comentarios o acciones de los observadores/participantes que puedan resultar relevantes para la descripción de la obra	
Se le enviará una copia de la entrevista que finalmente salga publicada.		

Fig. 1. Ficha de recopilación de datos para la investigación.

Hemos considerado las condiciones de materialización de las obras, desde la procedencia de los elementos que la componen, al impacto de la intervención en el entorno físico y cultural en el que se sitúan. Por esta razón, ha resultado clave el acompañamiento *in situ* de los artistas en su labor. Asimismo, en algunos casos, cuando se haya tratado de piezas efímeras, en las que la acción cobra la misma relevancia que el resultado material final, hemos

procurado hacer acto de presencia o, en su defecto, servirnos de los registros visuales generados tras las acciones. Por tanto, las fuentes visuales empleadas como forma de registro, ya sea por escrito, en audio, video o fotografía, han supuesto un instrumento provechoso, bien como documentos de las creaciones y del proceso de trabajo (selección de herramientas y materiales, fases de ejecución, técnica, interacción con el público), bien como medios físicos en los que se concreta la interpretación de las piezas por parte de los propios artistas —la mirada del creador sobre su propia creación. En algún caso, este material se ha considerado obra de arte *per se*, dignas de estudio de manera independiente.

El proyecto ha supuesto la confección de un archivo fotográfico y videográfico en el que se distinguen aquellos documentos visuales procedentes de los creadores, de los generados por nosotros en tanto que investigadores con otro nivel de intereses. Se ha llevado a cabo, además, un análisis y catalogación de los medios de difusión, especialmente, de las redes sociales, catálogos en línea, páginas web y blogs, así como publicaciones no oficiales sobre actividades y exposiciones a nivel local o adscritos a colectivos reducidos y de menor impacto.

A partir de una serie de parámetros y tras las entrevistas finales se ha seleccionado a los artistas que finalmente se incluyen en la presente investigación. Estos criterios son fundamentalmente tres:

- 1) Que la ecología sea el tema central del conjunto de su discurso artístico.
- 2) Que forma y contenido de las obras sean coherentes con el ecologismo.
- 3) Que exista una actividad ligada a un compromiso social o ético relativo a cuestiones medioambientales.

La aplicación de estos criterios se debe a diferentes razones. En primer lugar, en los últimos años ha habido un auge de manifestaciones que ostentan la etiqueta “eco”. Tal y como reconoce Carmen Marín Ruiz en una de las últimas y altamente críticas publicaciones en el ámbito español sobre arte y ecología: “Pero, lo natural, el medioambiente y lo ecológico también se han puesto de moda. Se han convertido en un bloque temático que, entre otras cosas, supone

posibilidades de visibilidad y, como no, de comercialización en muchos ámbitos, entre ellos el artístico.”²⁷

Se trata de una tendencia, posible y lamentablemente pasajera, que las instituciones fomentan con sus convocatorias y a las que artistas de narrativas diversas suelen responder, sea cual sea su auténtica línea de trabajo. Por tanto, resultaba clave hallar creadores que tuvieran propuestas auténticamente ecologistas como eje vertebrador de su obra. En segundo lugar, al inicio de la investigación llegamos a sumar hasta treinta y tres artistas, por lo que había una clara exigencia de acotar el objeto de estudio. Se descartaron, por tanto, aquellas poéticas que en su aspecto formal no tuvieran en cuenta la reducción de residuos, el empleo de materiales no contaminantes, el impacto de las acciones en la naturaleza, en suma, la huella ecológica. Esta pauta se establece en correspondencia con lo que señala Carmen Marín Ruiz:²⁸ “En definitiva: para reunir las condiciones de ecológica, ambas dimensiones de la obra, modos de presentación y contenidos, deben satisfacer los criterios de la ecología.”²⁹ Igualmente coincidimos con Marín Ruiz al considerar la huella ecológica un criterio empíricamente mensurable, atendiendo al uso de materiales y energía que implica el proceso de ideación, mantenimiento y difusión de una obra de arte.³⁰

Por último, en el estudio profundo de los objetos artísticos que se hallan entre la imbricación de la cultura visual y la política medioambiental, consideramos clave la existencia de discurso dirigido hacia la concienciación, acciones dedicadas a la restauración ecológica, una estética sostenible, pero, sobre todo, como última condición, se ha rastreado el papel del artista como productor de iniciativas pedagógicas. Todas ellas se describen en el epígrafe “Arte, ecología y educación ambiental”, del sexto capítulo.

²⁷ MARÍN RUIZ, Carmen. *Arte medioambiental y ecología*, p. 249.

²⁸ Marín Ruiz es ecologista y artista plástica, Licenciada en Ciencias Biológicas, Máster en Educación Ambiental, Dra. en Arte y profesora vinculada a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

²⁹ MARÍN RUIZ, Carmen. *Arte medioambiental y ecología*, p. 474.

³⁰ ARRIBAS HERGUEDAS, Fernando. “Arte, Naturaleza y Ecología”. En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*, p. 191.

Se estableció desde el inicio el siguiente procedimiento de investigación: primero, hemos recopilado y asimilado toda la historiografía y literatura artística; así como localizado y analizado webs, blogs, redes sociales y demás fuentes digitales. En segundo lugar, hemos estudiado las obras de todos los artistas y deducido características principales y rasgos comunes entre ellos. Toda la información se ha volcado en una hoja de cálculo para visualizar mejor los aspectos más destacables (rasgos formales y estéticos, tema, disciplina artística, medios, referentes, etc.). En este punto hemos de apuntar que no se ha incluido el estudio de todas las obras analizadas en la fase de investigación. Se han seleccionado aquellas que ilustran más eficazmente el contenido del discurso. En tercer lugar, se ha elaborado un cuestionario exhaustivo basado en: los objetivos; los esquemas sobre arte y ecología elaborados *a priori*, a partir de la literatura artística y la historiografía internacional y nacional; y el contenido de la hoja de cálculo. Finalmente, hemos realizado las entrevistas, para recopilar y rellenar lagunas informativas de las fuentes o de la literatura artística, amén de reconfirmar, poner en común o descartar hipótesis.

Dado que la transcripción no deja de ser una reconstrucción por escrito de una realidad oral, las entrevistas se han registrado y archivado. Precisamente porque constituye una labor interpretativa, quedan disponibles los archivos sonoros para futuras investigaciones, sin perjuicio de que hayamos mantenido un manejo meticuloso y respetuoso de las palabras, aunque siempre eliminando repeticiones, frases sin terminar, balbuceos resolviendo omisión verbal que implica incorrección gramatical y demás elementos característicos del lenguaje oral. La labor de transcripción se ha efectuado a partir de las convenciones de transcripción de la Fundación del Español Urgente Fundéu BBVA³¹ y de parámetros generales de la metodología de investigación cualitativa.³²

³¹ FUNDÉU BBVA. “Las transcripciones de audios, consejos básicos”. 2012. (6-III-2017).

³² SÁNCHEZ GÓMEZ, M^a Cruz; REVUELTA DOMÍNGUEZ, Francisco Ignacio. “El proceso de transcripción en el marco de la metodología de investigación cualitativa actual”. *Enseñanza & Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica*, 2005, nº 23, p. 367-386. La metodología procede de la investigación sociológica y psicológica, que en la práctica precisan de un nivel de detalle de datos mucho mayor que en este caso. De ahí que se empleen únicamente algunas de las recomendaciones generales. Sánchez Gómez y Revuelta Domínguez adaptan de diferentes sistemas de transcripción, entre ellos, el de Gail Jefferson, una serie de principios básicos que sirven de guía para la mencionada tarea y analizan todo el proceso que tiene como resultado un nuevo documento que servirá de fuente.

El cuestionario se desplaza desde los datos de carácter objetivo hasta asuntos más profundos y particulares. En cada caso hay preguntas individualizadas. Hemos considerado que sería más beneficioso y respetuoso el permitir que se hicieran correcciones y añadidos posteriores en la fase de revisión de la entrevista por parte de los artistas, por posibles olvidos o necesidad de reformular o expresar con mayor propiedad alguna idea. Este hecho cubre los aspectos éticos mencionados en los objetivos y se traduce, por añadidura, en un mayor provecho en lo que se refiere a la recopilación de datos.

El desarrollo de este estudio ha revelado que la disciplina de la Historia del Arte, al menos en lo que concierne al arte contemporáneo, precisa introducir métodos transversales que se apliquen en otras áreas del saber. En nuestra instancia, por ejemplo, ha sido clave la tarea de registro y captura constante, así como la integración de técnicas de arqueología de Internet para recopilar y recuperar muchas de las fuentes digitales dentro del *corpus* de la investigación —muchas de ellas de carácter volátil y efímero. Por otra parte, en el desarrollo de esta tarea, se ha respetado el *habeas data* en las entrevistas y el derecho al olvido en el tratamiento de información, con consultas a los propios artistas y cotejo de otras fuentes de carácter público.

La obtención de una visión integral en la materia exige la aplicación de una óptica multidisciplinar a partir de una serie de ciencias auxiliares. Se hace necesario, por tanto, incluir la ayuda de expertos y las aportaciones al conocimiento hasta la fecha en campos como las Ciencias Medioambientales, la Biología, la Sociología, la Antropología, la Psicología y las Ciencias Políticas, además de subramas de diferentes disciplinas como los estudios performativos, la ecología política, los estudios campesinos o la economía política. Asimismo, cada sección demanda la valoración y empleo de diversos enfoques. La Estética se erige como una de las plataformas esenciales para la fase final de análisis del significado hondo de las creaciones. Nos hemos servido del apoyo de otras disciplinas auxiliares como la Filosofía, la Historia Cultural y los estudios sociales para la fase interpretativa. Los estudios poscoloniales y la perspectiva decolonial aplicada a una porción de la fase hermenéutica, en cierta medida, es consecuencia de la asistencia al Seminario “Cultura visual y género. Traducciones descolonizadoras II: nepantleras, archivos (DIY) y repertorias

(DIWO)",³³ durante de la estancia en la Universidad Nacional Autónoma de México en 2016, del que se deriva parte la base teórica para inferir algunas de las implicaciones éticas que se desprenden de este fenómeno artístico. La teoría de género, igualmente, ha facilitado la comprensión del lugar de la mujer y de otras formas de ser no heteropatriarcales desde la perspectiva ecológica inserta en el ámbito artístico.

La participación en la "Escuela de Verano de Historia del Arte Digital: Análisis basados en datos y narrativas digitales"³⁴ durante la estancia en la Universidad de Málaga en 2017, ha puesto al alcance las herramientas necesarias para la incorporación, comprensión y el tratamiento de las fuentes digitales (redes sociales, blogs, y otras formas de comunicación digital) desde la óptica de las Humanidades Digitales. Se ha trabajado desde el inicio de la investigación con capturas de pantalla (no con papel, por razones ecológicas) por el carácter efímero de este tipo de fuentes. De manera paralela a esta tesis doctoral, se ha llevado a cabo un estudio de las fuentes documentales artísticas en formato digital, atendiendo a sus características fundamentales y a su clasificación. Hemos establecido una crítica de dichas fuentes, pero, a la vez, una puesta en valor de las mismas como auténticos surtidores de información preciada para el estudio del arte contemporáneo.

Todo aquello hallado en las redes está sometido al proceso inexorable de la desaparición. No deja de corresponderse con la modernidad líquida a la que alude negativamente Zygmunt Bauman, en la que uno de los hechos más relevantes de la información acerca del "mundo real" es que esta caduca constantemente. "Las emisiones de noticias son la celebración constante y diariamente repetida de la vertiginosa velocidad del cambio, del envejecimiento

³³ Seminario Celebrado en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Campus Expandido, en colaboración con el Instituto de Investigaciones Estéticas y el Posgrado de Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, del 16 de febrero al 10 de mayo de 2016 (66h). Vid.:

<http://latinoamericanos.posgrado.unam.mx/plandeestudios/archivos/ProgramasCursos/2016-2/Sem._Opt.-Mon./C.4._Lozano/Cultura_Visual_y_Genero-_Traducciones_II.pdf>

³⁴ "Summer School on Digital Art History: Data-Driven Analysis and Digital Narratives", organizado por la Universidad de Málaga y la Universidad de Berkeley, en Málaga del 4 al 13 de septiembre de 2017(60h). Vid.: <<http://historiadelartemalaga.uma.es/dahss17/>>.

acelerado, de la eterna posibilidad de recomenzar”.³⁵ También la describe con mayor empatía Carlos Fajardo:

Tal vez, esta memoria fugaz, simultánea, heterodoxa, múltiple, dispersa, imprecisa y mundializada, que va en contravía de una memoria grávida, crítica, histórica, se deba deconstruir y aprovechar desde un presenta a distancia que se unifique e integra para formar aquella “perpetua posibilidad” poetizada por Eliot; esa constancia permanente de fundación de lenguajes y actividad en Internet, los cuales —aunque efímeros— sean el resultado de un mundo que está cambiando su idea de permanencia en la historia.³⁶

El arte que se desarrolla en una sociedad cambiante se conserva en fuentes efímeras. Por tanto, se ha llevado a cabo un archivado sistemático en formato digital de todas las fuentes relevantes halladas en el transcurso de la investigación. Nos referimos particularmente a las que provienen de blogs, webs personales, redes sociales, formato audiovisual de entrevistas y registros de obras. En todo momento nos hemos asegurado de que solo se ha operado con material artístico y no personal, evitando realizar cualquier acto que pueda suponer una violación a la privacidad de los creadores. Todas las imágenes que figuran en este trabajo han sido facilitadas por los artistas o realizadas para esta investigación, siempre con el consentimiento de sus artífices.

Las redes sociales, así como los blogs y las webs de artista ofrecen infinitas posibilidades como plataforma de lanzamiento para los creadores. Estas vías facilitan el acceso de un público situado en cualquier lugar del globo, de manera instantánea. No obstante, en la tarea de crítica de fuentes, hemos tenido presente que, a pesar de la pretendida espontaneidad, la información allí volcada pasa por un filtro en el que se persigue un cuidado reputacional —si bien, no muy distinto al de un catálogo de artista o de una entrevista pactada en otros medios más especializados. En el aparrado “Vías de difusión”, del quinto capítulo, se ofrece una reflexión más profunda en torno a este asunto.

³⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. 3ª ed. [1ª ed. en inglés, 2000]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004, p. 165.

³⁶ FAJARDO FAJARDO, Carlos. *Estética y posmodernidad. Nuevos contextos y sensibilidades*. Quito: Abya-Yala, 2001, p. 171.

Para la porción de la tesis que atañe a la interpretación del significado hondo de las obras, hemos propuesto hipótesis, que consecutivamente hemos sometido a prueba, procurando el apoyo de al menos dos fuentes, procurando que fueran lo más directas posible. Con todo, el conocimiento que hemos ido consolidado a lo largo de nuestras pesquisas no se ha despegado de las tendencias que entienden la construcción histórica desde la perspectiva de la posmodernidad. Concebimos la obra de arte como un mecanismo de conocimiento abierto a interpretación desde un posicionamiento histórico como el que plantea Jenkins:

Así pues, toda historia es teórica y todas las teorías están posicionadas y posicionan. Al animaros a que elijáis vuestra propia posición no pretendo obviamente imponeros a mi manera de leer el pasado, pero sí os pido que recordéis que, en el momento en el que optéis, estaréis eligiendo sólo una interpretación del pasado y un modo de apropiaros del mismo que tiene sus consecuencias: os estaréis alineando con algunas lecturas (lectores) y contra otras. Esta es la cuestión: aquellos que afirman saber qué es la historia, es que ya han consumado (al igual que yo) un acto de interpretación.³⁷

Finalmente, por la formación lingüística de la doctoranda, no podemos dejar de entender el arte como una forma de comunicación traducible, en mayor o menor medida, al lenguaje escrito, que no presenta —más que en el imaginario colectivo— estatus superior alguno con respecto a cualquier otra clase de imagen. Existen estrategias que nos otorgan la capacidad de expresar verbalmente lo que se produce visualmente. Por consiguiente, recibimos abiertamente las propuestas metodológicas de la corriente de alfabetización visual (*Visual Literacy*) para la construcción historiográfica del arte con estudiosos como Barbara Maria Stafford, W.J.T. Mitchell, Jon Simons, Jonathan Crary o James Elkins, quien señala en la introducción de *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*:

En los textos teóricos escritos acerca de y en la historia del arte, es común que los autores prescriban ciertos regímenes interpretativos, por ejemplo, para defender la semiótica, dilucidaciones políticas o clases de psicoanálisis. Resulta cuanto menos extraño que podamos decir tan fácilmente qué teorías

³⁷ JENKINS, Keith. *Repensar la historia*. Madrid: Siglo XXI, 2009, p. 88-89.

podrían ser las mejores para una imagen dada o para la historia del arte en general.³⁸

Esta orientación se combina con las anteriormente descritas, en primera instancia, por el gran peso del soporte visual tanto del propio artefacto sujeto a estudio, como del soporte en el que se presentan sus fuentes. En segunda instancia, porque todo este compendio de comunicación en imágenes, tanto digitales como analógicas, solo puede desvelar su significado hallando la intersección entre los dos ámbitos del saber que han contribuido de manera extensa a la definición y descripción de la imagen: los Estudios Visuales y la Historia del Arte.

IV. Estado de la cuestión

No existen muchos estudios que traten en profundidad sobre arte y ecología centrados en el territorio valenciano. Se trata de un asunto que se ha explorado con mayor interés en otras partes de España y Europa. El estado de la cuestión se ha seccionado en tres apartados: el primero, “Arte y ecología en el ámbito internacional”, se compone de una referencia a las publicaciones más relevantes en la materia para la historia del arte, en general, pertenecientes al ámbito académico occidental. El tema a nivel global supone un estudio extraordinariamente amplio como para poder incluirlo en precedentes artísticos. No obstante, sí se harán alusiones a artistas internacionales a lo largo de la tesis cuando sea oportuno y resulte convenientemente ilustrativo. Hemos resuelto integrar en el estado de la cuestión aquellos aspectos referidos a la historiografía y a la literatura artística del ámbito internacional, dejando para el desarrollo de la investigación de los ocho artistas en cuestión la mención de figuras —algunas más y otras menos influyentes— del arte y la ecología de escala mundial. Con más detalle se reflejan los trabajos de investigación sobre el tema en el ámbito

³⁸ Traducción propia: “In theoretically inclined texts written in and around art history, it is common for authors to prescribe certain interpretative regimens —to advocate semiotics, for example, or political explanations, or kinds of psychoanalysis. But at least it is odd that we can say so readily what theories might be best for a given image or for art history in general.” ELKINS, James. *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*. Nueva York: Routledge, 1997, p. XII.

nacional en el segundo apartado. Hemos incluido los escritos académicos y científicos sobre arte y ecología focalizados en la producción española. Al final, en “Fuentes, literatura artística e historiografía a nivel local y de los creadores sujetos a estudio”, se precisan las fuentes, historiografía y literatura artística localizada en relación con los ocho artistas que se examinan en la presente.

IV.1. Estudios sobre arte y ecología desarrollados en la esfera internacional

Uno de los primeros autores que detectará una nueva sensibilidad artística relativa a la ecología a nivel internacional será Jack Burnham. Ya en 1968 develará las confluencias entre arte, ecología, sistemas estéticos y cibernéticos en las narrativas de David Joselit, William Kaizen, Yates McKee y Luke Skrebowski. Categorizará estas prácticas bajo la denominación de “estética de sistemas”.³⁹ Se trata de una publicación de poco impacto, según hemos recogido en la historiografía referente al tema, pero consideramos importante citarla como primer enfoque que describe la fusión entre arte, ciencia, tecnología y conservacionismo. Mucho más tarde llegan las apreciaciones de Donald Crawford,⁴⁰ crítico de arte, profesor emérito de filosofía de la Universidad de California y uno de los primeros académicos de peso que, ya en 1983, ofrecía una crítica hacia la actitud de los landartistas respecto de la naturaleza, entendiendo en su quehacer una afrenta violenta a la naturaleza, en virtud del impacto medioambiental de las piezas. De igual modo, en 1985, repara en el impacto ecológico negativo de las obras que se sitúan en el paisaje el historiador del arte Peter Humphrey,⁴¹ como lo hará algo más tarde, en el año 2000, el profesor de filosofía medioambiental Allen Carlson.⁴²

Suzi Gablik⁴³ destacaba en su escrito de 1991 las características más importantes de un movimiento que emergía con el nombre de “arte ecológico”

³⁹ BURNHAM, Jack. “Systems Esthetics”. *Artforum*, 1968, vol. 7, nº 1, p. 31-35.

⁴⁰ CRAWFORD, Donald. “Nature and Art: Some Dialectical Relationships”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983, vol. 42, nº 1, p. 56-57.

⁴¹ HUMPHREY, Peter. “The Ethics of Earthworks”. *Environmental Ethics*, 1985, vol. 7, nº 1, p. 8.

⁴² CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. Londres: Routledge, 2000, p. 157-161.

⁴³ GABLIK, Suzi. *The Reenchantment of Art*. Londres: Thames and Hudson, 1991.

(*ecological art*) para diferenciarlo así del *land art*.⁴⁴ En 1992 presenta formalmente Barbara Matilsky la exposición “Fragiles ecologies: Contemporary Artists’ Interpretations and Solutions”, en el Museum Queens of Art de Nueva York. En ella reúne por primera vez a artistas ambientales que en común presentaban una preocupación por las cuestiones ecológicas como Beatty Beaumont, Susan Boyle, Mel Chin, Agnes Denes, Cheri Gaulke, Helen y Newton Harrison, Nancy Holt, Patricia Johanson, Heather McGill y John Roloff, Buster Simpson, Alan Sonfist, Mierle Laderman Ukeles, entre otros. Matilsky incorpora reflexiones en torno a este fenómeno creativo y a sus características, además de estudiar otras poéticas paralelas al espíritu de la exhibición neoyorkina como las de Hans Haacke, Ana Mendieta o Joseph Beuys.

Paralelamente, en Europa se estaban organizando reuniones científicas y se intensificaba la producción teórica en torno a los nexos entre arte y ecología, como el simposio “Kunst und Natur —Natur und Ökologie”, en el Sprengel Museum de Hanover, 1993.⁴⁵ Una de las primeras publicaciones de arte ambiental tiene por nombre *Art in Nature*,⁴⁶ conducida por Vittorio Fagone en 1996, dentro del marco del simposio europeo de escultura ambiental. Consideran el arte en la naturaleza un movimiento artístico contemporáneo en torno a una nueva “cultura de la naturaleza” que se sirve de materiales naturales, degradables y que, en suma, presenta respecto por el medioambiente, poniendo la naturaleza como el tema central, a diferencia del *land art* o del *povera*. Bettina Laville y Jacques Leenhardt⁴⁷ ejercerán de comisarios de “Villete-Amazone”, una exposición que es a la vez un “manifiesto para el medioambiente en el siglo XXI”, organizada por Comité 21 en el Grand Halle de la Villette de París, en 1996. La publicación supone todo un posicionamiento curatorial de compromiso con la

⁴⁴ No toda la historiografía se hace eco de las diversas denominaciones y distinciones que se debaten en la comunidad internacional en torno a las relaciones entre arte y naturaleza. Por ejemplo, ya entrado el siglo XXI, Michael Lailach y Uta Grosenick, en su compilación de piezas continúan empleando el término *land art* para incluir obras poco respetuosas con el entorno, como Double Negative, 1969-70, de Michael Heizer, junto a otras que sí los son, como las de Andy Goldsworthy. LAILACH, Michael; GROSENICK, Uta (eds). *Land Art*. Colonia: Taschen, 2007.

⁴⁵ BELTING, Hans. *Art History After Modernism*. [ed. orig. en alemán, 1995]. Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 218.

⁴⁶ FAGONE, Vittorio (ed.). *Art in Nature*.

⁴⁷ LAVILLE, Bettina; LEENHARDT, Jacques (coms.). *Villete-Amazone. Manifeste pour l’environnement au XXI siècle*. (Exposición celebrada en la Grande Halle de la Villette, París, del 1-X-1996 al 1-XII-1996). Arlés: Actes Sud, 1996.

naciente cultura artística afanada en avivar y transfigurar la acción del ser humano frente al medioambiente. Se traslada, por tanto, la ecología al ámbito político y cultural. Laville y Leenhardt trasladan a Jean-Michel Alberola, Gilles Clément, Helen y Newton Harrison, Frans Krajcberg, Bernard Pagè, Giuseppe Penone o Chen Zen, entre otros, esa responsabilidad de transcribir cuestiones como la contaminación, la energía atómica, la destrucción de los bosques, la situación en las urbes al discurso artístico.

El proyecto de investigación “Arte y ecología” de la Universidad Nacional de Tucumán surge en 1997, dirigido por Ana Badessi de Guraíib,⁴⁸ aunque con poca repercusión internacional, consiste en observar las correspondencias entre ambas esferas, con especial énfasis en los materiales empleados, el proceso de documentación de obras, las estrategias de concienciación y la transferencia efectiva de resultados de investigación artística. Interesa especialmente porque pone de relieve algunos representantes de esos fenómenos artísticos desde la esfera sur de América: Nicolás García Urriburu o Rómulo Macció.

La publicación en 1998 sobre *land art* y arte medioambiental por parte de Jeffrey Kastner, en colaboración de Brian Wallis⁴⁹ procura exponer la evolución del arte medioambiental partiendo de los aspectos más formales y desplazándose hacia las preocupaciones procesuales, fenomenológicas y sociales. Describe de manera detallada la labor de artistas como Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985) en los años 70 hasta Peter Fend⁵⁰ (Columbus, Ohio, 1950) en los 90. Al final de la edición se anexa una sección de documentos con fuentes directas de artistas, críticos, historiadores y pensadores relevantes especialmente útiles para el historiador del arte. Este volumen constituyó uno de los libros de referencia del tema hasta los inicios del siglo XXI.

Con el cambio de milenio, las publicaciones sobre el estudio del arte y la ecología, particularmente en lengua inglesa, se han multiplicado. Mel Gooding y

⁴⁸ BADESSI DE GURAÍIB, Ana. “Proyecto de investigación ‘Arte y Ecología’”. 2001. (2-II-2016). Otra descripción del proyecto se halla en: BADESSI DE GURAÍIB, Ana. “Arte y ecología: prácticas que pueden integrarse”. *Question*, 2008, vol. 1, nº 17. (5-II-2019).

⁴⁹ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (ed.). *Land and Environmental Art*.

⁵⁰ Fend establecerá en 1980 la Ocean Earth Development Corporation, una organización concebida con la intención de convertirse en un instrumento para implementar aquellos objetivos del movimiento de arte medioambiental ligado a Joseph Beuys, Robert Smithson y Gordon Matta-Clark.

William Furlong,⁵¹ analizan a fondo las poéticas de Chris Drury, Nikolaus Lang, Richard Long, Giuseppe Penone y Herman de Vries, además discutir otros discursos artísticos como los de Joseph Beuys, Hamish Fulton, Andy Goldsworthy o David Nash. Otra edición a reseñar es la de Max Andrews, parte del programa de la Royal Society, que reúne desde una perspectiva ecosófica y postambientalista, textos de ecologistas, economistas, teóricos de la cultura, activistas y críticos sobre arte, territorio, producción cultural y las emergencias ambientales del siglo XXI.⁵² A Amy Lipton se le debe el término *ecovention*, creado en 1999, perfectamente asimilado por la historiografía, y descrito en una de las obras más exhaustivas sobre arte y ecología a nivel global, derivada de la exposición “Ecovention. Current Art to Transform Ecologies” y que derivará en un libro en línea con el mismo nombre.⁵³ Sue Spaid desarrolla en este *ebook* una labor pormenorizada de terminología y clasificación, una aportación capital en el ámbito del arte y la ecología. En 2004, la comercialización de *Art and Nature Dialogues*⁵⁴ delimita también las fronteras entre el *land art* y el arte ecológico.⁵⁵ Grande manifiesta que la desnaturalización de estas narrativas constituye un hecho negativo —en referencia al museo. Advierte, igualmente, sobre la aparición de una suerte de contra cultura que en la práctica se manifiesta contra el orden natural. Se trata de uno de los textos elementales en la materia que nos ocupa, que se sirve, en esta instancia, de entrevistas como fuente de conocimiento básica para la construcción teórica de este tipo de manifestaciones. Supone un modelo de trabajo para esta investigación.

⁵¹ GOODING, Mel; FURLONG, William. *Song of the Earth*. Londres: Thames and Hudson, 2002.

⁵² ANDREWS, Max. *Land Art. A Cultural Ecology Handbook*. Manchester: RSA, 2006.

⁵³ La publicación ya no se encuentra en línea, por lo que se hace necesario acudir a las herramientas de arqueología de Internet, en este caso, el archivo en Red WayBack Machine. SPAID, Sue; LIPTON, Amy. *Ecovention*. Malcom Andrews ya había ofrecido un intento de clasificación. Vid.: ANDREWS, Malcom. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 201-205.

⁵⁴ GRANDE, John K; LUCIE-SMITH, Edward. *Art Nature Dialogues*, p. XVI-XVII.

⁵⁵ Las aportaciones de John Grande resultan especialmente dignas de mención. En su primera publicación ya analizaba en profundidad el trabajo de algunos de los artistas medioambientales de mayor renombre en Occidente. En el momento en el que vio la luz el escrito aún no estaba clara la diferencia entre arte medioambiental y ecologista, por lo que incluye figuras como la de Anish Kapoor (Bombay, 1954) junto a Ana Mendieta (La Habana, 1948-Nueva York, 1985) o Patrick Dougherty (Oklahoma, 1945). Vid.: GRANDE, John K. *Balance: Art and Nature*. Montreal: Black Rose Books, 1994.

Otro volumen de relieve es el del artista medioambiental alemán, Herman Prigann, recoge más de cien proyectos de artistas y arquitectos paisajistas internacionales. La aportación más relevante para esta investigación es que los trabajos presentan un amplio repertorio conceptual estrechamente vinculado a la estética ecológica: los diseños se centran en la emulación de los procesos naturales de crecimiento, destrucción y renovación. Igualmente, otras nociones, como la identidad, aspectos éticos, la necesidad de un cambio de paradigma en el arte, la arquitectura del paisaje y el diseño ambiental.⁵⁶ Asimismo, se distinguen todos los trabajos de T.J. Demos, de gran peso en el ámbito académico,⁵⁷ tanto en su objetivo de examinar los espacios en que arte y ecología se imbrican como en delinear el marco histórico de estas poéticas a partir de la exposición de la Barbican Gallery “Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009”, celebrada en Londres de junio a septiembre de 2009 y con la puesta en duda de la sostenibilidad en el ámbito del ecoarte. Demos⁵⁸ también explora las relaciones entre ecología, economía y derecho, las consecuencias del empleo de la naturaleza como mercancía y revela algunas iniciativas que se entremezclan en las fronteras del arte y el activismo.

En 2011 se edita la tercera edición de *Veilleurs du Monde*, un proyecto iniciado en 1997, en Benín, por Marion Laval-Jeantet y Benoît Mangin que reúne a artistas de todos los continentes para formular en un solo lugar y al mismo tiempo reflexiones y propuestas plásticas *in situ* en torno a los principales problemas ecológicos. En 1997 se celebra en París, en 2009 en Duala, Camerún y la tercera en Maison des Arts Georges Pompidou para el Curso de Arte Contemporáneo en el Valle de Lot.⁵⁹ El programa se inspira en el Worldwatch Institute en Washington, una organización que vigila y alerta a gobiernos y

⁵⁶ PRIGANN, Herman. *Ecological Aesthetics. Art and Environmental Design: Theory and Practice*. Basilea: Birkhäuser, 2004.

⁵⁷ DEMOS, T. J. “The Politics of Sustainability”, p. 17-30.

⁵⁸ DEMOS, T. J. "Art After Nature: The Post-Natural Condition". *Artforum*, 2012, vol. 50, nº 8, p. 191-198. (7-II-2018).

⁵⁹ Existen tres catálogos que recogen estas experiencias. Vid.: LAVAL-JEANTET, Marion; MANGIN, Benoît (eds.). *Veilleurs du monde = Gbêdji kpontolè: une aventure béninoise*. París: CQFD, 1998. MANGIN, Benoît; et. al. *Veilleurs du monde 2: art et environnement dans l'espace urbain: installations in situ et expositions*. París: CQFD; Duala: Centre Culturel Français Blaise-Cendrars, 2009. MICHARD, Martine, et al. *Veilleurs du monde 3*. Montreuil: Black Jack, 2011.

ciudadanos de los desastres ambientales actuales o inminentes. Participan creadores internacionales como Amy Balkin, Gilles Bruni, Seamus Farrel o Akira Sunrise.

Finalmente, de la historiografía artística más reciente descolla Andrew Brown,⁶⁰ con un compendio de noventa y cinco artistas de todo el mundo, cuya producción coincide en contenido y forma con el paradigma ecológico. Su mayor aportación se halla en la inclusión de ejemplos provenientes de todos los continentes, como Nyaba Leon Ouedraogo de Burkina Faso, Jennifer Allora, de Estados Unidos, el indio Ravi Agarwal o el cubano Guillermo Calzadilla. Marga Bijvoet,⁶¹ que describe la transformación paulatina del arte desde el *land art*, pasando por el arte medioambiental hasta llegar a los posicionamientos ecologistas actuales. Analiza el establecimiento de una nueva relación entre el arte y el paisaje-ambiente, y los intentos de volver a conectar el arte con naturaleza.

También hemos de citar algunos estudios que se centran en artistas locales, como el de Beth Carruthers,⁶² que se detiene en las tendencias y avances de artistas, grupos, comunidades y científicos dedicados al ecoarte del Oeste canadiense y el de Maja Fowkes,⁶³ sobre creadores ecologistas de Europa del Este.

En el ámbito de la filosofía del arte ven la luz numerosos escritos que se preocupan por la estética medioambiental y la estética de la naturaleza. Allen Carlson⁶⁴ inicia una discusión acerca de las tendencias formalistas en el arte y el estudio de la estética medioambiental (*Environmental Aesthetics*) en 1979.

⁶⁰ BROWN, Andrew. *Art & Ecology Now*. Londres: Thames & Hudson, 2014.

⁶¹ BIJVOET, Marga. *The Greening of Art: Shifting Positions Between Art and Nature Since 1965*. Norderstedt: Books on Demand, 2016.

⁶² CARRUTHERS, Beth. *Mapping the Terrain of Contemporary Ecoart Practice and Collaboration Art in Ecology —a Think Tank on Arts and Sustainability*. [Tesis doctoral]. Vancouver: British Columbia University, 2006.

⁶³ FOWKES, Maja. *The Green Bloc: Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*. Budapest: Central European University Press, 2015.

⁶⁴ CARLSON, Allen. "Appreciation and the Natural Environment". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1979, vol. 37, nº 3, p. 267-275. La producción del profesor de filosofía canadiense es extensa, sobre todo en torno a la estética medioambiental y la estética de la naturaleza. Vid.: CARLSON, Allen. "Webpage. Allen Carlson". 2018. (20-I-2019). Carlson se incorpora al debate de la doctrina de estética positiva en: CARLSON, Allen. "Nature and positive aesthetics". *Environmental Ethics*, 1984, vol. 6, nº 1, p. 5-34.

Desde entonces, existe una larga tradición que aborda el estudio del *land art* y el arte ecologista desde la estética medioambiental: Thomas Heyd,⁶⁵ cuestiona el *land art*, distinguiéndolo de los *earthworks* teniendo en cuenta la sensibilidad ecológica. El controvertido trabajo de Emily Brady pretende llenar el vacío filosófico debatiendo los problemas relativos a las obras de arte situadas en entornos naturales, que reflejan procesos naturales, se componen de materiales orgánicos o efímeros. Estudia y revisa las categorías de *land art*, arte medioambiental, arte ecológico o *ecovention*. Defiende, de ahí la discusión, algunos casos difíciles como el movimiento de tierras de Smithson, y determina que estas y otras formas de arte ambiental pueden expresar relaciones positivas relaciones entre humanos y naturaleza, puesto que muestran una suerte de “consideración estética” por naturaleza.⁶⁶ En el lado opuesto, la investigación de Jason Simus,⁶⁷ en una línea similar al cognitivismo y a la psicología ambiental de Carlson, señala la relevancia de la huella ecológica como determinante para este tipo de objetos artísticos. Surge, por añadidura, la denominada ecoestética de Rasheed Araeen,⁶⁸ o de Malcom Miles, que recopila en su volumen artistas de todo el globo.⁶⁹ Malcom Budd⁷⁰ aborda aspectos clave como el de la idea de naturaleza, las relaciones de esta con el arte y los fundamentos de la estética positiva. Esta corriente ya había tenido auge en España, con obras como la de Pere Salabert, Herman Parret y Dominique Château.⁷¹

Tanto Carlson, como Simus, Heyd y Brady, sumado a disquisiciones como las de Sheila Lintott⁷² y Glenn Parsons⁷³ efectúan un análisis desde el

⁶⁵ HEYD, Thomas. “Nature Restoration without Dissimulation: Learning from Japanese Gardens and Earthworks”. *Essays in Philosophy*, 2002, vol. 2, nº 1, p. 1-12.

⁶⁶ BRADY, Emily. “Introduction to Environmental and Land Art”. *Ethics, Place and Environment (Special Issue)*, 2007, vol. 10, nº 3, p. 257-261.

⁶⁷ SIMUS, Jason. “A Response to Emily Brady's ‘Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art’”. *Ethics, Place and Environment*, 2007, vol. 10, nº 3, p. 301-305.

⁶⁸ ARAEEN, Rasheed. “Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty-First Century”. *Third Text: Critical perspectives on contemporary art & culture*, 2009, vol. 23, nº 5, p. 679-684.

⁶⁹ MILES, Malcolm. *Eco-aesthetics art, literature and architecture in a period of climate change*. Londres: Bloomsbury Academic, 2014.

⁷⁰ BUDD, Malcolm. *La apreciación estética de la naturaleza*. [ed. orig. en inglés, 2008]. Madrid: Antonio Machado, 2014.

⁷¹ SALABERT, Pere, PARRET, Herman, CHÂTEAU, Dominique (dir.). *Estética plural de la naturaleza*. Barcelona: Laertes, 2007.

⁷² LINTOTT, Sheila. “Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It?” *Ethics, Place and Environment*, 2007, vol. 10, nº 3, p. 263-277.

⁷³ PARSONS, Glenn. *Aesthetics and Nature*. Londres: Continuum, 2008.

punto de vista de la estética medioambiental, haciendo hincapié en la ética implicada en estas prácticas, en particular, en el impacto de las piezas del *land art* y del arte medioambiental en el paisaje.⁷⁴ Se trata de una materia habitual en el área de la estética y la filosofía que tarda algo más —al menos de forma contundente— en penetrar en la historiografía y crítica del arte. Se mantendrá durante tiempo una confusión terminológica en la que el *land art* se emplea como voz que sustituye a cualquier vertiente o movimiento que ligara arte a naturaleza.⁷⁵

Desde el ángulo de la filosofía en territorio español, también merecen ser nombradas las contribuciones del Félix Duque, que derivan del proyecto de investigación titulado: “Pensar el Imperio. Filosofía de la Historia y Orden Mundial”.⁷⁶ Producto de este trabajo es *Habitar la Tierra: medio ambiente, humanismo, ciudad*,⁷⁷ que en gran parte trata sobre el papel del arte como agente que puede colaborar a transmitir los problemas medioambientales. Incluye ejemplos de artistas conocidos a nivel global, referencias al rol de la tecnología y críticas al bioarte.

Desde España se editarán tres textos más, muy recientes, *Humanidades ambientales*,⁷⁸ *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea*,⁷⁹ y *Arte con la naturaleza. Acciones artístico-científicas para el siglo XXI*. El primero reúne escritos sobre arte, literatura y pensamiento, en relación con la nueva área del saber: las Humanidades Ambientales. Se localiza en el mismo un capítulo a cargo de Nuria Sánchez León sobre ejemplos de discursos artísticos responsables de contribuir a la transición ecosocial en Reino Unido, España y la Comunidad Valenciana. Otro capítulo se encomienda a Chiara Sgaramella,

⁷⁴ Fernando Arribas efectúa una descripción muy precisa de las disputas filosóficas de todos estos académicos en torno a este tema. Vid.: ARRIBAS HERGUEDAS, Fernando. “Arte, naturaleza y ecología”, p. 191-218.

⁷⁵ Se dedica más atención a este asunto en el siguiente apartado del primer capítulo de esta tesis “Acotación terminológica: problemas de denominación”.

⁷⁶ Proyecto con Ref. HUM2005-06859/FISO de la Dirección de Innovación, Ciencia y Tecnología (Ministerio de Educación y Cultura).

⁷⁷ DUQUE, Félix. *Habitar la tierra: medio ambiente, humanismo, ciudad*. Madrid: Abada, 2008.

⁷⁸ ALBELDA, José Luis; PARREÑO, José María; MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (coords.). *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*. Madrid: Catarata, 2018.

⁷⁹ LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel; MANONELLES MONER, Laia (eds.). *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017.

sobre prácticas artísticas colaborativas con perspectiva ecosocial, donde plantea aspectos de denominación y ejemplos a nivel global. Colabora, igualmente, con un ensayo teórico sobre la idea de progreso, el Profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, José Luis Albelda. En el segundo, colabora también Albelda, con un artículo sobre el rol de las humanidades y las artes en el cambio de orientación hacia el ecosocialismo. Daniel López Rincón y Laia Manonelles editan un volumen sobre política, naturaleza y arte, en el que cada uno de los diez autores, provenientes de distintos campos, ofrecen su perspectiva sobre las narrativas que pretenden transformar la realidad a través de la crítica y la reflexión sobre los problemas medioambientales. Entre el contenido se encuentran temas novedosos como el de la posnaturaleza, el cine *biopunk*, arte y ecología desde la India, la historia del ser humano y su relación con la naturaleza o imbricaciones entre intersexualidad y reivindicaciones de la naturaleza. La última más reciente de todas las publicaciones corresponde a Carmen Gracia. Introduce un nuevo concepto, el del *arte con la naturaleza*, desarrollado en el último tercio del siglo XX, que a una actividad artística y científica de carácter colaborativo. Realiza un examen histórico en el que detecta la percepción del entorno y revisa las diversas etapas de la relación entre el ser humano con la naturaleza También observa la relevancia del trabajo de artistas a nivel global que, a partir de la experimentación, de una estética medioambiental, redefiniendo la noción de creatividad, produciendo, no solo contribuyen a la defensa del entorno y de las especies, sino que también se vuelcan a dar salida a las necesidades de las comunidades humanas por medio de la redefinición del papel y de los límites del arte.⁸⁰

En el ámbito valenciano ha habido varias aproximaciones al tema a nivel global. El resultado de la actividad investigadora del Centro de Investigación Arte y Entorno contiene interesantes aportaciones, particularmente los Congresos Internacionales “Arte y Entorno”.⁸¹ Carmen Gracia⁸² emplea el término “Eco-Arte”, un artículo en el que se esmera por explicar las voces que existen para denominar a este fenómeno y trazar unas líneas generales sobre las

⁸⁰ GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte con la naturaleza*.

⁸¹ La página de publicaciones del CIAE se encuentra en continua actualización. *Vid.*: CIAE. “Publicaciones y documentos”. 2019. (22-I-2019).

⁸² GRACIA BENEYTO, Carmen. “El reencantamiento de la naturaleza, p. 48-57.

características fundamentales que presentan estas narrativas en todo el mundo, citando obras desde Noosa (Australia) a Taipéi, deteniéndose en el autor afincado en Buñol, Sergio Ferrúa. Belén Romero Caballero ofrecerá un estado de la cuestión sobre la evolución desde una perspectiva histórica acerca de las prácticas artísticas y curatoriales a nivel mundial en su desarrollo hacia políticas y estéticas sostenibles.⁸³ Adicionalmente, el profesor de la EASD de Valencia, José Martínez Escutia,⁸⁴ que indaga sobre el arte del reciclaje y la gestión de residuos, para terminar con un mapeo de artistas nacionales e internacionales que emplean esta técnica y medios. Igualmente publica ese mismo año un estudio sobre arte público medioambiental teniendo en cuenta dos premisas: la concienciación de los ciudadanos y la reivindicación social. Aborda en él la historia de la ecología, la cuestión de la denominación de estas expresiones artísticas, incorpora la clasificación de Marín Ruíz, obras occidentales, orientales y algunas nacionales. Solo menciona el grupo castellanense, Trashformaciones, como representantes en la Comunidad Valenciana del arte de reciclaje.

Finalmente, nos referiremos a las tesis doctorales defendidas sobre arte en relación con la ecología. Muchas investigaciones proceden del área de las bellas artes: artistas que indagan aspectos del arte y la ecología, que luego aplican a su propia obra. De este modo, Catalina Rigo Vanrell⁸⁵ expone una visión pedagógica y ambientalista del arte, junto a un resumen sobre algunos artífices y últimas tendencias artísticas comprometidas con el medioambiente de carácter internacional, con alguna mención del ámbito nacional. Unos de los primeros trabajos de investigación que acercan el arte a la disciplina ecológica es el de María Victoria Sánchez Giner, *El paisaje: ecotono multidisciplinar en el arte actual*. En él agrupa a un buen número de artistas internacionales y sus respectivas obras en diversas categorías disciplinares ligadas al género del paisaje y a la noción de ecotono, derivada de la ecología como ciencia. Ecotono se interpreta como lugar de mestizaje de ecosistemas (biológicos, geográficos, culturales, sociológicos, históricos) en el que confluyen procesos que enriquecen

⁸³ ROMERO CABALLERO, Belén. "Prácticas artísticas ecológicas. Un estado de la cuestión". *Arte y políticas de identidad*, 2014, nº 10-11, p. 11-34.

⁸⁴ MARTÍNEZ ESCUTIA, José. *El Arte de Reciclaje*. Valencia: Edelex, 2016. MARTÍNEZ ESCUTIA, José. *El Arte Medioambiental*.

⁸⁵ RIGO VANRELL, Catalina. *Sensibilización medioambiental a través de la educación artística*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.

dichos espacios. Resulta muy enriquecedor su estudio en cuanto a que establece un vínculo entre el espacio geográfico y el representado a partir de la convicción de que el primero solo existe por la producción y reproducción de significado por parte de la sociedad.⁸⁶ Antonio José García Cano⁸⁷ se dedica al agua como medio y tema, asociada a los efectos del cambio climático. Nadia Torres Contreras⁸⁸ discurre sobre las posibilidades de la escultura ambiental para la reestructuración y recuperación del paisaje. Por último, Pilar Soto⁸⁹ aúna naturaleza, política y género.

El caso de Carmen Marín Ruíz⁹⁰ merece especial atención. Su difusión ha tenido un enorme alcance para el desarrollo de esta tesis doctoral, puesto que analiza la adecuación de la identificación y clasificación del arte medioambiental o ecológico desde el prisma de la ciencia ecológica y las diversas corrientes de las ciencias humanas que concurren en los postulados ecologistas. Sus disposiciones y su revisionismo historiográfico han contribuido al proceso final de selección de artistas y piezas. Todas sus aportaciones al tema han sido tenidas en consideración especialmente en este escrito.⁹¹ Del ámbito de la Historia del Arte, Belén Romero Caballero defenderá su tesis sobre prácticas artísticas y culturales que convergen con los movimientos conservacionistas desde una aproximación estrictamente decolonial y en torno a artistas y autores de América Latina.⁹²

⁸⁶ SÁNCHEZ GINER, María Victoria. *El paisaje: ecotono multidisciplinar en el arte actual*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politècnica de València, 2009.

⁸⁷ GARCÍA CANO, Antonio José. *Prácticas Artísticas Ecológicas Relativas al Agua en un Contexto de Cambio Climático. Estrategias y Procesos de Aprendizaje*. [Tesis doctoral]. Murcia. Universidad de Murcia, 2014.

⁸⁸ TORRES CONTRERAS, Nadia. *La regeneración de sitios degradados a través de la intervención escultórico-ambiental*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.

⁸⁹ SOTO SÁNCHEZ, Pilar. *Arte, ecología y consciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*. [Tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada, 2017.

⁹⁰ MARÍN RUIZ, Carmen. *Arte medioambiental y ecología*.

⁹¹ Vid.: MARÍN RUIZ, Carmen. "Hacia un método de análisis de las actividades artísticas desde la ecología". *El Ecologista*, nº 76, 2013, (20/01/2014), artículo en el que aporta herramientas para analizar el arte desde el prisma ecológico. MARÍN RUIZ, Carmen. "Arte medioambiental y ecología. Elementos para una reflexión crítica". *Arte y políticas de identidad*, 2014, nº 10-11, p. 35-54, escrito en el que cuestiona y pone a discusión la asimilación de arte medioambiental a arte ecológico.

⁹² ROMERO CABALLERO, Belén. *Maniobras ecológicas. Prácticas artísticas y culturales de existencia pensadas desde el Sur*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València, 2017.

IV.2. Estudios de arte y ecología desarrollados en la esfera nacional

A Javier Maderuelo se le deben las primeras iniciativas y reflexiones sobre arte y naturaleza en España, particularmente con las cinco actas del curso de Huesca, cada año dedicado a un tema distinto: en 1995, Arte y naturaleza; en 1996, El paisaje; en 1997, El jardín como arte; en 1998, Desde la ciudad; y en 1999, Arte Público.⁹³ En sus escritos de 1996 se destaca la diferencia entre *land art* —intervenciones en el paisaje— y *earthworks* —trabajos que implican alteraciones en la tierra. En ambas vertientes se situaría la naturaleza en un rol matérico o contextual. Las conferencias dedican especial atención al diálogo entre paisaje y territorio en el ámbito de la creación artística, así como a la consolidación del concepto de arte público, jardín y otros tópicos de la naturaleza, en contraste con lo artificial y lo urbano. Más adelante se publicará *Arte público: naturaleza y ciudad*,⁹⁴ que recoge las conferencias organizadas en la Fundación César Manrique. Maderuelo señala en su análisis las relaciones humanas con el entorno, desde la consideración de naturaleza como hábitat y poniendo de relieve su fragilidad y las consecuencias de las agresiones humanas a su propio espacio vital. Atañe a nuestro estudio su perspectiva, en cuanto a que el paisaje pasa a ser ese espacio construido y transformado culturalmente por la mirada y la acción, con resultados nefastos para el equilibrio ecosistémico, así como para el espacio rural. Se propone, igualmente, al arte como herramienta pública para reivindicar la naturaleza desde el espacio urbano. La aportación en el volumen de Gilles A. Tiberghien tiene especial interés, puesto que compara las acciones más agresivas en la naturaleza de los landartistas, con los trabajos de recuperación del paisaje por parte de artistas del nuevo milenio.

⁹³ MADERUELO, Javier (dir.). *Arte y Naturaleza*. (Actas del I Curso celebrado en Huesca, 1995). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 1996. MADERUELO, Javier (dir.). *El paisaje: Arte y Naturaleza*. (Actas del II Curso celebrado en Huesca, 1996). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 1997. MADERUELO, Javier (dir.). *El jardín como arte: Arte y Naturaleza*. (Actas del III Curso celebrado en Huesca, 1997). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 1998. MADERUELO, Javier (dir.). *Desde la ciudad: Arte y Naturaleza*. (Actas del IV Curso celebrado en Huesca, 1998). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2000. MADERUELO, Javier (dir.). *Arte Público: Arte y Naturaleza*. (Actas del V Curso celebrado en Huesca, 1999). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2000.

⁹⁴ MADERUELO, Javier (ed.). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Tequise: Fundación César Manrique, 2001.

Entre los autores españoles, descolla igualmente Tonia Raquejo, de las primeras en hacerse eco en este territorio acerca de las diversas denominaciones y distinciones que se debaten en la comunidad internacional en torno a las relaciones entre arte y naturaleza. En su libro de 1998, *Land art*,⁹⁵ dedicado a lo que considera un movimiento puramente norteamericano, que nace en un contexto altamente conservador, anexa, para finalizar, algunos trabajos de creadores españoles. Por su parte, María Novo⁹⁶ congrega una selección de autores españoles que afrontan de una forma altamente teórica los asuntos tocantes al arte, la ecología y la ciencia. Realiza, sobre todo, una gran aportación a los aspectos que unen arte y ciencia. Ya en 1996 la UNESCO le concede la Cátedra de Educación Ambiental, por lo que se la puede considerar pionera en la investigación que liga la ecología al estudio del arte. Su producción científica ha estado siempre afiliada a la educación medioambiental, dando lugar también al estudio del arte y la ciencia como ámbitos de construcción o lucha de la invisibilización de la mujer y la naturaleza.⁹⁷ Novo organiza una exposición en la sede de la Unesco en París en 2001 y un año más tarde en la sala de Exposiciones de la CAM de Alicante con el título *Ecoarte: ciencia, arte y medio ambiente 1986-2001*,⁹⁸ de la que se deriva un catálogo. Todos sus escritos son hoy referentes a nivel nacional en lo tocante al arte y la ecología.

Existen diversas publicaciones en torno al estado actual del arte y su relación con la naturaleza a nivel nacional, entre las que despunta la labor de comisariado de José María Parreño⁹⁹ al incluir de manera consciente en la exposición “Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza, 1968-2006” obras de artífices españoles comprometidos con el ecologismo: Miguel Ángel Blanco (Madrid, 1958), Lucía Loren (Madrid, 1973), o Bárbara Fluxà (Madrid, 1974). Parreño distingue en su análisis los objetos de arte que ostentan un

⁹⁵ RAQUEJO, Tonia. *Land Art*.

⁹⁶ NOVO VILLAVERDE, María. *Ciencia, arte y medio ambiente*. Madrid: Mundi-Prensa, 2002.

⁹⁷ NOVO VILLAVERDE, María (coord.). *Mujer y medio ambiente: los caminos de la visibilidad*. Madrid: Catarata, 2007. Incorpora dos capítulos sobre mujeres creadoras y sobre arte y naturaleza.

⁹⁸ NOVO VILLAVERDE, María; et al. *Ecoarte: ciencia, arte y medio ambiente 1986-2001*. (Exposición celebrada en la sede de la UNESCO, París, marzo de 2001 y en el centro Torre Guil, de la CAM, Alicante, en septiembre de 2001). París: UNESCO; Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2002.

⁹⁹ PARREÑO VELASCO, José María. *Naturalmente artificial*.

propósito auténticamente ecológico y designa el ecologismo como única vía crítica de los problemas globales. Muestra la forma en que se fragua, desde los años 70 una nueva sensibilidad, además de detectar en la Escuela de Vallecas el reconocimiento estético del paisaje agrario y, desde ese punto de partida, realiza un recorrido por las aportaciones que nos traerán al arte ecologista en el territorio español del segundo milenio.

La publicación española más completa sobre arte y ecología tiene por editores a Tonia Raquejo y José María Parreño.¹⁰⁰ Reúnen a autores expertos en la materia en el ámbito nacional. Se aborda el asunto desde múltiples perspectivas que se desarrollan en todo el globo: literatura y conciencia ecológica, aspectos políticos en las prácticas artísticas, manifestaciones artísticas ecologistas en España, y proyectos efímeros en espacios degradados. En este volumen hay igualmente menciones a Marco Ranieri y Chiara Sgaramella, creadores del contexto valenciano sujetos a estudio en esta investigación.

Existen algunos proyectos de investigación que examinan las relaciones entre arte y medioambiente en el entorno nacional-local, como una de las primeras tesis sobre sobre pintura y ecología a finales del milenio en el marco madrileño, de Julio Romero Salvachúa.¹⁰¹ Catalina Rigo Vendrell estudia las posibilidades de la educación ambiental a través del arte, determinando algunos antecedentes significativos, referencias artísticas comprometidas con el ecologismo. Configura un entorno ideal para conseguir los cometidos de la educación ambiental, que pasan por la inclusión de las ciencias, la técnica y combinarla con las actividades culturales y didácticas.¹⁰² Àngels Viladomiu Canela¹⁰³ estudia la iconografía del árbol en el arte, con menciones a narrativas ecologistas, tanto internacionales, como del territorio español, junto con varios ejemplos de su contexto cultural directo, el catalán. Fernando Cano Vidal¹⁰⁴

¹⁰⁰ RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*.

¹⁰¹ ROMERO SALVACHÚA, Julio. *Conciencia ecológica en el arte. Pintura y ecología en la actualidad madrileña*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1998.

¹⁰² RIGO VANRELL, Catalina. *Sensibilización medioambiental...*

¹⁰³ VILADOMIU CANELA, Àngels. *Baumkunst. L'arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani*. [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006.

¹⁰⁴ CANO VIDAL, Fernando. *La actitud ante la naturaleza en el arte actual*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.

realiza un estudio sobre la actitud del arte actual respecto de la naturaleza con citas a diversos artistas del entorno físico más próximo (península ibérica e islas), con las consabidas alusiones a figuras internacionalmente reconocidas. Gregoria Matos Romero,¹⁰⁵ bajo la dirección de Tonia Raquejo, recoge las intervenciones en espacios naturales por parte de creadores nacionales que se desenvuelven en el ambiente cultural desde los años 70 hasta principios del segundo milenio. Destina un capítulo al arte y la ecología, con menciones a artistas españoles y aborda, asimismo, la cuestión terminológica. Convertida en libro, la tesis sobre *land art* en España de Óscar Luis Pérez Ocaña se centra en la relevancia que a la naturaleza le conceden diversos autores del territorio, desde 1970 hasta 2010. Reúne artistas como Eduardo Chillida, Agustín Ibarrola o Enrique Velasco, aunque también recoge fotografías de paisaje, con menor impacto ambiental.¹⁰⁶ Ana Esther Maqueda Cuenca¹⁰⁷ examina de forma pormenorizada el proyecto escultórico, archivístico y vital del artista madrileño Miguel Ángel Blanco (1958), *La Biblioteca del Bosque*.

En 2016, bajo el ala del programa de doctorado de Derechos Humanos, Paz y Desarrollo Sostenible, Cristina González Gabarda da a conocer su tesis *Arte, naturaleza y sostenibilidad. Contra la financiarización de la sociedad*.¹⁰⁸ Que, a partir de un análisis de la crisis ecológica y económica que afecta a todo el globo, se vuelca en la exégesis de un arte que puede abrir nuevos caminos hacia la sostenibilidad. Dos años más tarde Sara Losada publica su tesis doctoral sobre escultura española ubicada en espacios extraurbanos y *land art*, con un apartado destinado a la ecología y la estética, con menciones a Sergio Ferrúa, Álvaro Tamarit y Biodivers Carrícola.¹⁰⁹ Por su lado, Nuria Sánchez León, desde el departamento de Bellas Artes de la UPV defiende su tesis *La función del arte en procesos de transición a la sostenibilidad: casos anglosajones y españoles*

¹⁰⁵ MATOS ROMERO, Gregoria. *Intervenciones artísticas en “espacios naturales”: España (1970-2006)*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008.

¹⁰⁶ PÉREZ OCAÑA, Óscar Luis. *Land Art en España*. Málaga: Ediciones Rubeo, 2011.

¹⁰⁷ MAQUEDA CUENCA, Ana Esther. *Naturaleza y paisaje en las artes plásticas del siglo XX. Estudio de la obra La Biblioteca del Bosque de Miguel Ángel Blanco*. [Tesis doctoral]. Elche: Universidad Miguel Hernández, 2014.

¹⁰⁸ GONZÁLEZ GABARDA, Cristina. *Arte, naturaleza y sostenibilidad. Contra la financiarización de la sociedad*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València, 2016.

¹⁰⁹ LOSADA RAMBLA, Sara. *Espacios significados. Emplazamientos extraurbanos para el arte en España (1994-2014)*. Valencia: Universitat de València, 2017.

en 2018.¹¹⁰ En ella trata el Movimiento de Ciudades y Pueblos en Transición (MCT), surgido en Reino Unido en 2005 llevando a cabo una recopilación de casos y estableciendo con propuestas artísticas dentro de la Red de Transición en España.

Entre las exposiciones organizadas en España sobre el tema y la producción teórica derivada de estas, destaca la comisariada por Alanna Lockward, Andrés Isaac Santana, Juan-Ramón Barbancho y Nilo Casares¹¹¹ que hace confluir consideraciones sobre medioambiente y nuevas tecnologías. Se celebra en Espacio Iniciararte (Sevilla) con numerosas piezas de fotografía, instalación, *performance* y video de representantes del panorama artístico español y de otros lugares del planeta.

Una de las más recientes exposiciones, de gran repercusión, “HYBRIS: Una posible aproximación ecoestética”,¹¹² celebrada en el MUSAC de León, que finalizaba en enero de 2018 y dirigida por Blanca de la Torre, reunía a un amplio espectro del panorama mundial pero, notablemente, también nacional, para reflexionar sobre el arte en tanto que instrumento de acción y subjetivación para abordar la problemática ecológica actual. Exponían reseñables artistas nacionales: Zigor Barayazarra (Bilbao, 1976), colectivo Basurama (fundado en Madrid en 2001), Santiago Morilla (Madrid, 1973), Lucía Loren (Madrid, 1973), Fernando García-Dory (Madrid, 1978), Bárbara Fluxá (Madrid, 1974); además de un célebre elenco internacional: Fina Miralles (Barcelona, 1959), Joseph Beuys (Krefeld, Alemania, 1921- Düsseldorf, 1986), Agnes Denes (Budapest, 1938), Andy Goldsworthy Cheshire, 1956), Patricia Johanson (nueva York, 1940), Ana Mendieta (La Havana, 1948-Nueva York, 1985), Herman Prigann (Recklinghausen, Alemania, 1942-Portals Nous, Mallorca, 2008)) Alan Sonfist (nueva York, 1946), Hiroshi Sunairi (Hiroshima, 1972), entre otros.

¹¹⁰ SÁNCHEZ LEÓN, Nuria. *La función del arte en procesos de transición a la sostenibilidad: casos anglosajones y españoles*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2018.

¹¹¹ LOKWARD, Alanna, *et al.* (coms.). *Naturaleza intervenida: reflexiones sobre la naturaleza, el medio ambiente y nuevas tecnologías*. (Exposición celebrada en Espacio Iniciararte, Sevilla, del 26-XI-2008 al 29-XII-2008). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.

¹¹² DE LA TORRE, Blanca (com.). *HYBRIS: Una posible aproximación ecoestética*. (Exposición celebrada en el MUSAC, León, del 17-VI-2017 al 7-I-2018). León: MUSAC, 2017.

IV.3. Fuentes e historiografía artística de los creadores estudiados

Hasta el momento, no se ha llevado a cabo un estudio sobre la producción artística actual en la región valenciana cuyo principal objetivo implique plasmar las inquietudes concernientes a la salud del planeta, al estilo de vida o al estado actual del medioambiente en su contexto concreto. De hecho, en lo que concierne a la Comunidad Valenciana, la investigación más completa tiene por autora a Carmen Gracia Beneyto,¹¹³ en lo relativo a la ecología en las artes plásticas. El escrito esboza la labor de José Luis Albelda, José Saborit, Álvaro Tamarit, Anna Moner y Sebastià Carratalà, Ana Donat, Josep Ginestar, Anna Talens, Pamen Pereira, Monique Bastiaans y a quien dedica más líneas será a Sergio Ferrúa. Con todo, no aborda la cuestión de las organizaciones institucionales y asociaciones de artistas y ciudadanos. Forma parte del ciclo de conferencias *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo*, un proyecto colectivo de estudio crítico a la más reciente actividad creadora en la región, iniciado previamente por su director, Román de la Calle. Gracia ya había afrontado este asunto a nivel global para la revista *Mètode*¹¹⁴ con atención al artista sujeto de estudio en la presente investigación, Sergio Ferrúa, y como se ha descrito anteriormente, en la revista *CBN*, sobre arte y ecología a nivel internacional y en la que vuelve a hacer referencia al artista uruguayo.¹¹⁵ Esta catedrática será quien introduzca esta línea de investigación en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València y de quien se recoge el guante para continuar con su labor investigadora.

En el contexto local existen además tempranas indagaciones, como la de José Luis Albelda, Juan Ángel Blasco y Carlos D. Marco,¹¹⁶ que culminan en una exposición en el Palau de la Música de Valencia en 1993, y en la que se convoca a diversos artistas nacionales como Chema Madoz (Madrid, 1958),

¹¹³ GRACIA BENEYTO, Carmen. "Una actitud reverencial", p. 220-251.

¹¹⁴ GRACIA BENEYTO, Carmen. "Un diàleg amb Sergio Ferrúa. Albirar nous horitzons en la naturalesa". *Mètode*, 2007, nº 55, p. 6-9.

¹¹⁵ GRACIA BENEYTO, Carmen. "El reencantamiento de la naturaleza, p. 48-57.

¹¹⁶ ALBELDA, José L.; BLASCO, Juan Ángel; MARCO, Carlos D. *El pulso de la tierra: arte y ecología*. (Exposición celebrada en el Palau de la Música, Valencia, del 14-I-1993 al 30-I-1993). Valencia: Palau de la Música i Congressos de Valencia, 1993.

Ángel M. Charris (Cartagena, Murcia, 1962), José Saborit (Valencia, 1960), Alberto Adsuara (Valencia, 1961) o Joan Llobell (Teulada, 1967) a implicarse desde la creatividad en el reflejo de la crisis medioambiental —si bien no coincide, en gran parte, con su discurso habitual.

Se han de referir, igualmente, los siete catálogos de la Bienal del Arte del Desecho, que desde 1994 se organiza en el Parque Ribalta de Castellón con la colaboración del Ayuntamiento de la ciudad, la Universitat Jaume I y la Fundación Isonomía, en los que se puede observar, en primer lugar, la evolución del festival en cuanto a los requisitos, así como la actividad de los artistas fundamentalmente locales, aunque no presentan específicamente una unívoca sensibilidad hacia el ecologismo en sus discursos habituales.¹¹⁷

José Luis Pérez Pont¹¹⁸ dirigirá un proyecto cultural —“Arte y Medioambiente”— y editará un catálogo de una exposición con el mismo nombre en 1996. La intención consiste en ofrecer un análisis crítico de la situación de degradación ambiental interpretada por el ojo artístico. Colaboran en el mismo Román de la Calle, con un ensayo sobre la estética natural. Se incita a la participación de diversos artistas del momento, como Alex Alemany (Gandía, 1943), por entonces representante del Círculo de Bellas Artes de Valencia, una de las sedes de la exposición, junto a la participación de otros miembros; en la Agrupación Fotográfica Valenciana se distingue Carmen Soler (Valencia, 1944)

¹¹⁷ AIDIAC. *I Festival de arte del desecho*. (Celebrado en el Parque Ribalta, Castellón, el 28-V-1994). Castellón: Ayuntamiento de Castellón, 1996. RAMBLA ZARAGOZA, Wenceslao (dir.). *II Edición de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, el 29-X-2000). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2002. BEGUIRISTAIN ALCORTA, María Teresa (dir.). *III Edición de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, el 3-II-2004). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2004. BEGUIRISTAIN ALCORTA, María Teresa (dir.). *IV Edición de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, del 21-V-2005 al 21-V-2005). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005. BEGUIRISTAIN ALCORTA, María Teresa (dir.). *V Bienal de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, el 2-VI-2007). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2008. BEGUIRISTAIN ALCORTA, María Teresa (dir.). *VI Bienal de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, el 6-VI-2009). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2010. MIR SORIA, Patricia (dir.). *VII Bienal de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, el 18-VI-2011). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2012.

¹¹⁸ PÉREZ PONT, José Luis (coord.). *Arte y Medio Ambiente*. (Exposición celebrada en diversas instituciones culturales valencianas de la ciudad de Valencia, del 23-I-1996 al 23-VI-1996). Valencia: Asociación Universitaria Jurídico Ecológica, 1996.

y cinco fotografías más; varios alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València presentan obra también, así como sugestivas adaptaciones y relecturas del pasado en el Centro Cultural “La Beneficencia” y en el Museo de Bellas Artes de Valencia “San Pío V”. Del mismo proyecto dimana la muestra “El contrato natural”,¹¹⁹ que tendrá lugar en el Palau de la Música de Valencia en marzo de 1996, paralela a la anteriormente citada, tomando prestado el título de la reivindicación del ensayo de Michel Serres sobre la defensa de la naturaleza como sujeto de derecho.¹²⁰ La propuesta consiste en dar respuesta desde la plástica a los problemas medioambientales, entendida como una crisis que parte del ser humano en la que se excluye de la naturaleza con el escudo de la cultura. Se exponen piezas de escultura (con una pieza Gema Hoyas), pintura y grabado y la participación en los textos de Albelda y Saborit. Ambos acontecimientos evidencian el impacto de la crisis ecológica a finales del siglo XX y la forma en que penetra la senda ambientalista en el ámbito artístico local que aquí estudiamos.

En 2011 se organiza “Biodivers Carrícola: espai d’art medioambiental”, una iniciativa del ayuntamiento de dicho municipio de la provincia de Valencia, en el que convergen arte y entorno natural. Se editó un catálogo de la misma y un artículo de la autora de esta tesis, en el que se describe el papel de la institución local como motor de impulso del arte dirigido al fomento de la conciencia ecológica y a la instauración de modelos sostenibles de gestión del patrimonio cultural, social, histórico y natural.¹²¹ En el escrito se recogen las intervenciones de artistas predominantemente locales, con piezas en el circuito urbano y en el entorno del lugar, también en la segunda edición de 2015,

¹¹⁹ MOLINA ALARCÓN, Miguel; *et. al.* (coms.). *El contrato natural*. (Exposición celebrada en el Palau de la Música, Valencia, del 22-III-1996 al 2-IV-1996). Valencia: Asociación Universitaria Jurídico Ecológica, 1996.

¹²⁰ SERRES, Michel. *El contrato natural*. [ed. orig. en francés, 1990]. Valencia: Pre-Textos, 1991. Un año después de su publicación en Francia, la versión traducida al castellano de *El contrato natural* recaerá sobre la editorial valenciana Pre-textos, por lo que presuponemos que estaría disponible y sus ideas ejercerían influencia, tanto en artistas como en teóricos del momento en el territorio levantino.

¹²¹ CAMÓS TORTOSA, Filiberto; *et. al.* *Biodivers Carrícola: espai d’art medioambiental*. Carrícola (Valencia): Ayuntamiento de Carrícola, 2010. ROJO MAS, María Eugenia. “Creaciones valencianas y ecología. El espacio de arte medioambiental ‘Biodivers Carrícola’”. *Opción*, 2015, nº especial 5, p. 790-813.

comisariada por Chiara Sgaramella y José Albelda (con obra de Marco Ranieri y Miriam Martínez-Guirao).

Del 12 de junio al 8 de septiembre de 2013 se celebra en el Jardín Botánico de Valencia la exposición “El árbol de la vida”, que tiene como responsable a Montse Hormigos. Reúne a autores que integran, a partir de la figura del árbol y para esta ocasión, ecologismo y naturaleza en sus piezas, entre otros, a Mary Sales (Valencia, 1970), Kaiko (Alcoy, 1967), Ana Donat (Valencia, 1966), Josep Pedrós i Ginestar (Gata de Gorgos, 1957) y Ximo Ortega (Valencia, 1983). El catálogo incumbe especialmente a esta investigación, puesto que se interesa específicamente en la descripción de los medios empleados (materiales vegetales, madera, objetos reutilizados y reciclados, *yarn bombing* y *performance*).

Todos estos eventos culturales conformarán el ámbito por el que circulará la actividad relativa a la naturaleza y a la ecología dentro del marco artístico valenciano. Dan cuenta de los diversos enfoques al mismo tema, así como de la implicación de los creadores en los asuntos relativos al conservacionismo y el arte.

Por último, expondremos la labor crítica que hemos acometido de toda la literatura artística, catálogos de exposiciones, fuentes y publicaciones electrónicas más destacables sobre cada uno de los ocho artistas ligados al arte y la ecología que se desarrolla en el contexto valenciano. Hemos de avanzar que no existe una amplia bibliografía, laguna que se pretende cubrir en esta tesis doctoral. Apenas se puede hallar historiografía relativa a estos creadores, debido a la proximidad temporal y ausencia de estudios retrospectivos, por lo que hemos considerado pertinente citar algunas fuentes de las que se ha nutrido esta investigación.

Cabe señalar que cuando se inició esta investigación se encontraba aún disponible una herramienta de gran utilidad: el *Repertorio Bibliográfico de Artistas Valencianos Contemporáneos*, un proyecto dirigido por el Dr. Román de la Calle (2004-2012) desde el Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universitat de València y, en concreto, del Centro de Documentación de Arte Valenciano Contemporáneo, fundado en 1983. En el mismo figuraban varios de los artistas que se estudian en el presente escrito y

gran parte de los autores en activo del contexto valenciano desde 1950 hasta el año 2000, su bibliografía específica, monografías, catálogos de exposiciones, así como artículos académicos y de prensa.¹²²

Graham Bell defiende en 2018 su tesis doctoral *Natural Hysteria*,¹²³ en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València. En su investigación analiza su arte de acción, videos y talleres, en tanto que réplicas al deterioro del medioambiente y de la diversidad cultural y biológica. Estudia otras prácticas que comparten su enfoque ecologista, *queer*, feminista y poscolonial. Se trata del documento más completo sobre Bell, junto con su libro *The Catalogue: a Living Artists Book*,¹²⁴ presentado en la Galería Kessler-Battaglia de Valencia en enero de 2014, una colección de las obras ecofeministas y *queer* de video, música y libros alterados, como parte del proyecto Reciclopedia, un trabajo de archivo resignificado. Su interés radica en que integra la visión poética y ética del artista ese el momento. Otro escrito destacado es *Eco-género X. Un proyecto (R)evolucionario sobre la Ecología y el Género desde la perspectiva Queer*,¹²⁵ realizado en colaboración con otros artistas como Verónica Perales Blanco (Madrid, 1974) y Diana J. Torres (Madrid, 1981), hoy en proceso de revisión. En él se incluye toda la teoría de ecogénero, así como el relato del proyecto, que se compone de diversos eventos, conferencias, piezas y acciones. Hemos de citar la entrevista realizada a la revista *Canibaaal*, en la que el artista resume su obra y trayectoria de manera clara y sintética.¹²⁶ Finalmente queda hacer alusión a su página web, en la que están volcados todos sus proyectos, eventos, exposiciones y catálogos.¹²⁷

¹²² Actualmente se alojan apenas unos fragmentos de todo el contenido en el archivo de Internet Archive.today y está igualmente pendiente de ser volcado nuevamente en las redes. Vid.: DE LA CALLE, ROMÁN (dir.). "Repertorio Bibliográfico de Artistas Valencianos Contemporáneos Seleccionado y Comentado". *Archive.today*. 2019. (02-I-2019).

¹²³ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria (A Queer Response to Ecocide): An Exercise in Living Art, Participatory Rituals and Queer Ecology or How I Discovered Geyserbird, the Transgender Shaman within*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2018.

¹²⁴ BELL TORNADO, Graham. *The Catalogue: a Living Artists Book*. Valencia: La Erreria House of Bent, 2014.

¹²⁵ BELL TORNADO, Graham (ed.). *Eco-género X. Un proyecto (R)evolucionario sobre la Ecología y el Género desde la perspectiva Queer*. Xàtiva: La Erreria (House of Bent), 2019.

¹²⁶ GARCÍA CÍVICO, Jesús. "Entrevista a Graham Bell Tornado: Arte, *Queer* y Política". *Canibaaal*, 18-II-2017. (2-IV-2019).

¹²⁷ BELL TORNADO, Graham. "Web de Graham Bell Tornado". (17-II-2019). Información similar se puede encontrar en el blog que comparte con Ana Maria Staiano: STAIANO, Anna Maria; BELL TORNADO, Graham. *Blog La Erreria (House of Bent)*. (23-XI-2018).

Ana Donat es una artista de largo recorrido (su labor comienza en 1987) de la que existe una cantidad superior de fuentes, monografías y catálogos. Su exposición individual *Bosques encapsulados*¹²⁸ fue una de las de mayor itinerancia y en sus textos se condensa gran parte de su visión sobre la naturaleza y la actitud del ser humano hacia ella. La catedrática Carmen Gracia¹²⁹ realizará la entrevista más relevante e informativa para la revista *Mètode*. La atención de Donat por un discurso artístico respetuoso con la naturaleza se desvela en el artículo de divulgación del que es autora en la revista *Espores*,¹³⁰ en el que se hace eco de la producción de artistas como David Nash, Nils-Udo o Ana Mendieta o Patrick Dougherty. Cuenta con una página web completa, que incluye toda su producción minuciosamente documentada en fotografía, su biografía artística, recopilaciones de crítica en prensa y fragmentos de sus catálogos.¹³¹

La primera referencia a **Sergio Ferrúa** en la historiografía española se halla en un artículo de Ricard Silvestre.¹³² Se trata del estudio más amplio de su quehacer y su personalidad artística, junto con la mencionada entrevista de Carmen Gracia.¹³³ Ferrúa mantenía un blog¹³⁴ desde 2011 en el que plasmaba cada una de sus intervenciones en la naturaleza, en una combinación de fotografía y texto. No ha habido más entradas desde finales de 2016.¹³⁵ No obstante, a lo largo de esta investigación se han ido capturando los posts que servirán para el desarrollo de la misma. Conservamos, igualmente, el escrito de la conferencia “Intervenciones artísticas en la naturaleza”, en la que el escultor

¹²⁸ DONAT, Ana. *Bosques encapsulados*. (Exposición celebrada en Espai d'Art La Llogeta", Valencia, del 10-VI-2010 al 23-VII-2010). Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2010.

¹²⁹ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Entrevista a Ana Donat. Arte, ciencia y la necesidad de conocer”. *Mètode*, 2-XI-2011. (18-III-2018). Para la misma revista el catedrático Juan Bautista Peiró dedicará una reseña, *vid.*: PEIRÓ LÓPEZ, Juan Bautista. “Ana Donat: la eficacia emocionante de la síntesis”. *Mètode*, 2014, nº 83, p. 90.

¹³⁰ DONAT, Ana. “Arte en la naturaleza, abre los ojos”. *Espores*, 2012. (6-VI-2018).

¹³¹ DONAT, Ana. “Web de Ana Donat”. 2019. (16-V-2019).

¹³² SILVESTRE, Ricard. “Aproximación a una nueva naturaleza para el Arte desde la obra escultórica de Sergio Ferrúa (Uruguay, 1959): reconocer, recordar, reconstruir y reinterpretar”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2008, nº 89, p. 215-228.

¹³³ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Un diàleg amb Sergio Ferrúa”, p. 6-9.

¹³⁴ FERRÚA, Sergio. “Blog de Sergio Ferrúa”. (23-IV-2017). La anterior es la primera fecha en la que el archivo de Internet no captura imágenes o texto del mencionado blog.

¹³⁵ Esto se puede constatar en las capturas del archivo de Internet Waybackmachine: se registra una entrada el 4 de noviembre de 2016 y en la siguiente captura, el 23 de abril de 2017, el blog está completamente vacío. *Vid.*: WAYBACK MACHINE. “sergioferrua.blogspot.com”. 2019. (21-III-2019).

explica con mayor detenimiento su pasado artístico y su giro radical hacia el arte que ha cultivado desde 2005.¹³⁶

No resulta sencillo hallar publicaciones en torno a la actividad de **Miriam Martínez-Guirao**. Su trabajo final de máster en torno a su proyecto personal *Jardines Efímeros*, de momento, no está publicado. En 2017 participa en una edición para Es Baluard, Palma de Mallorca, en la que contribuye durante su residencia con sus ideas en torno al elemento contextual y a la hibridación de áreas de conocimiento en el fenómeno artístico.¹³⁷ A raíz de la exposición “Plantas eléctricas”¹³⁸ le realizan una entrevista que ofrece un retrato de su obra reciente y de su trayectoria hasta 2017.¹³⁹ El resto de catálogos de exposiciones colectivas e individuales referenciados en la bibliografía contienen sobre todo fuentes visuales. Durante su estancia en Caracas fue entrevistada por el programa de radio Contacto la tierra, de la Asociación Civil “Verde la tierra” acerca de su proyecto “Jardines efímeros” y su inclinación por los estudios de psicología ambiental.¹⁴⁰ Su página web, cuyo formato se acerca mucho al blog, se actualiza constantemente con sus proyectos, fuentes de inspiración y publicaciones.¹⁴¹

Beatriz Millón expone sus piezas videográficas en su propio canal de Vimeo,¹⁴² y sus obras hasta 2017, con sus respectivas reseñas, están volcadas en su web profesional.¹⁴³ Además de una brevísima entrevista con motivo de la muestra “PAM!16”, en abril de 2015,¹⁴⁴ se le ha dedicado un reportaje en línea

¹³⁶ FERRÚA, Sergio. “Intervenciones artísticas en la naturaleza”. 2018. (Conferencia organizada por la Prof. Dra. Xesqui Castañer, realizada en el Depto. de Historia del Arte de la Universitat de València, el 22 de abril de 2008). *Vid.* anexo p. 576-584.

¹³⁷ MARTÍNEZ GUIRAO, Miriam. “El context artístic com a ambaixada fronterera”. En: ARAMBURU, Nekane. *B #0 Abans que succeeixi*. Palma de Mallorca: Fundació Es Baluard Museu d’Art Modern, 2017, p. 74-77.

¹³⁸ Una reseña de la exposición está integrada en la memoria anual de la Mustang Art Gallery de Elche, *vid.*: SENTAMANS, Tatiana. “Plantas eléctricas. Jardines micropolíticos y paisajes eléctricos”. En: DUERO, Javier (ed.). *Memoria Anual de la Mustang Art Gallery*. Elche: Mustang Art Gallery, 2012, p. 20-21.

¹³⁹ DÍAZ-GUARDIOLA, Javier. “Miriam Martínez Guirao: «Hay cada vez un mayor afán loco por integrar la ciencia en lo que hago»”. *ABC Cultural*, 1-X-2017. (14-XII-2018).

¹⁴⁰ RINCÓN SALAZAR, Maira; BETHELMY, Isabel. “Jardines Efímeros. Miriam Martínez Guirao”. *Contacto la tierra*, 12-VIII-2017. Asociación civil “Verde la Tierra”, Caracas, Venezuela. [radio, podcast]. (27-III-2019).

¹⁴¹ MARTÍNEZ GUIRAO, Miriam. “Web de Miriam Martínez Guirao”. 2019. (19-III-2019).

¹⁴² MILLÓN, Beatriz. “Canal de Vimeo Beatriz Millón”. 2017. (4-IV-2019).

¹⁴³ MILLÓN, Beatriz. “Beatriz Millón”. 2019. (5-IV-2019).

¹⁴⁴ PAM. “Entrevista A Beatriz Millón”. *PAM! 16*, 15-IV-2015. (15-II-2017).

en la revista *Vice*,¹⁴⁵ por motivo de su proyecto sobre el pueblo gitano en El Cabanyal, del que desarrolló un trabajo final de máster en 2016.¹⁴⁶

Tampoco es abundante la literatura artística relativa a **Marco Ranieri**. Participó en dos ediciones de PAM!, en las que está referenciado en sendos catálogos.¹⁴⁷ Para la revista *Ecozon@* redacta un artículo acerca del empleo de materiales naturales, el valor estético y ético de lo efímero y su relación con la empatía del público.¹⁴⁸ Su trabajo final de máster sintetiza sus criterios en torno al ecologismo y el arte: materiales naturales, vivos y no procesados, contexto natural, estética de lo bello y lo efímero.¹⁴⁹ Resultan igualmente fructíferas sus dos entrevistas: una para la Fondazione Spinola Banna per l'Arte y otra para el *ATP Diary*.¹⁵⁰

Chiara Sgaramella es la creadora con mayor producción académica. En estos momentos elabora su tesis doctoral, pero ya se encuentra publicado su trabajo final de máster, *Paisajes de palabras. Poesía visual y arte en la naturaleza. Una aproximación personal*, que versa sobre las intersecciones entre plástica y literatura, el repertorio de ideas y las acciones humanas que llevan a la crisis ecológica, los artistas que la reflejan a lo largo de la historia y los que en el presente se expresan a través un discurso que incorpora los conceptos de: biomímesis, empatía e interdependencia. De sus artículos y capítulos de libros

¹⁴⁵ BERNAL, Fernando. "Crónicas de gitanos en El Cabanyal de Valencia. Beatriz Millón trata de devolver la memoria a la comunidad a través de su proyecto *Quien pena, ríe*". *Revista Vice*, 29-VI-2016. (4-II-2019).

¹⁴⁶ MILLÓN, Beatriz. *Quien pena, ríe. Crónicas del pueblo gitano. Un proyecto colaborativo multiformato*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.

¹⁴⁷ CLEMENTE, José Luis (ed.). *PAM!, PAM!* (Exposición celebrada en el Museo Centro del Carmen, Valencia, del 24-VII-2014 al 12-X-2012). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2015, p. 74-81. VIVANCOS, María Victoria, et al. *PAM Mostra de produccions artístiques i multimèdia*. (Exposición celebrada en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, del 25-VI-2013 al 27-VI-2013). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014, p. 138-139.

¹⁴⁸ RANIERI, Marco. "Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación cultura/naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global". *Ecozon@*, 2015, vol. 6, nº 2, p. 26-37.

¹⁴⁹ RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada hacia la naturaleza a través del arte. Microecosistemas y micropaisajes empáticos*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013.

¹⁵⁰ CARUSO, Gessica; LOGGIA, Josè (eds.). "Marco Ranieri, artista in residenza". *Youtube*. [Video digital]. Turín: Fondazione Spinola Banna per l'Arte; Galleria Arte Moderna di Torino, 26-III-2018. (25-II-2019).

procede poner de relieve dos de los que escribe con Albelda.¹⁵¹ En el primero, de 2015, analiza el papel de la estética ante la crisis civilizatoria y ecológica, particularmente lo que atañe al rol del arte en su capacidad de suscitar empatía con herramientas como lo *site-specific*, la multisensorialidad, la participación del público y lo vivencial. En el segundo escrito se extienden sobre literatura, artes visuales y ética como instrumentos para la construcción de modelos culturales compatibles con la transición hacia la sostenibilidad, acerca de estudios interdisciplinarios, talleres creativos conectados a asociaciones ecologistas formadas por ciudadanos y proyectos artísticos *site specific*. Igualmente relevante, además del capítulo ya mencionado en *Humanidades Ambientales*,¹⁵² es su aportación para las *I Jornadas Arte, ecología y uso público de espacios naturales protegidos* en Daimiel, sobre manifestaciones plásticas que emulan la complejidad de los ecosistemas naturales.¹⁵³

Desde el inicio de su carrera **Álvaro Tamarit** ha procurado el registro de sus exposiciones individuales, tanto en formato papel, como su difusión en línea a través de su web.¹⁵⁴ Los catálogos con mayor envergadura y trascendencia son: *El viaje a través de mí* (2004),¹⁵⁵ resultado de la Beca de Arte Visual del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, en el que Albelda presenta su narrativa y acompaña las reproducciones fotográficas de sus piezas con textos del propio autor; *Deconstrucciones de madera* (2007),¹⁵⁶ que reúne un resumen de todas sus producciones tras convertirse en el ganador del Premio Bancaja de Escultura en su XXXIII edición de 2006; y *Reconstrucciones* (2008),¹⁵⁷

¹⁵¹ ALBELDA, José Luis; SGARAMELLA, Chiara. "Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico". *Ecozon @, European Journal of Literature, Culture and Environment*, 2015, vol. 6, nº 2, p. 10-25. ALBELDA, José Luis; SGARAMELLA, Chiara. "Ecología global, sensibilidades locales. El rol de las humanidades ambientales frente a la crisis ecosocial contemporánea". *ANI/AV*, 2017, nº 1, p. 35-45.

¹⁵² SGARAMELLA, Chiara. "E.co.creaciones. Prácticas artísticas colaborativas de enfoque ecosocial". En: ALBELDA, José Luis; PARREÑO, José María y MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (coords.). *Humanidades ambientales.*, p. 125-146.

¹⁵³ ALBELDA, José Luis; SGARAMELLA, Chiara. "Arte y ecología: un vínculo para la protección de la naturaleza". En: DÍAZ NÚÑEZ DE ARENAS, Víctor. M. (ed.). *I Jornadas Arte, ecología y uso público de espacios naturales protegidos*. Daimiel: Cultura de Ribera, 2016, p. 81-92.

¹⁵⁴ TAMARIT, Álvaro. "Web de Álvaro Tamarit". 2019. (1-IV-2019).

¹⁵⁵ TAMARIT, Álvaro. *El viaje a través de mí*. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2004.

¹⁵⁶ TAMARIT, Álvaro. *Álvaro Tamarit, Deconstrucciones de madera*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 2007.

¹⁵⁷ TAMARIT, Álvaro. *Reconstrucciones*. Alicante: Caja del Mediterráneo, 2008.

organizado en la Obra Social CAM, a la que anexa una “guía didáctica” impresa, resultado de su taller de creación de esculturas con madera reutilizada. Su poética ha sido descrita por Carmen Gracia,¹⁵⁸ sus medios, formatos y actitud crítica por Luis Oramas;¹⁵⁹ y estudiado como valor artístico emergente en la edición de Román de la Calle¹⁶⁰ en su escrito sobre la trayectoria de artistas del contexto geográfico e histórico alicantino, con motivo de la Cátedra d’Art Contemporani, creada en 2015 por la Universitat d’Alacant. Para terminar, hemos de señalar que recientemente se ha emitido un reportaje de su trabajo en la televisión valenciana, À Punt.¹⁶¹

V. Estructura de la tesis

La estructura de la tesis persigue una lógica orientada a una introducción progresiva al significado profundo de las obras. Se sigue una estrategia analítica que, en primer lugar, recopila y expone los datos de carácter objetivo, a saber, biográficos, técnicos, formales y estilísticos, pasando por el contexto, para generar conocimiento en la materia que, finalmente, conduce al contenido interpretativo y a las reflexiones de carácter más profundo y humanista.

El primer capítulo, “Precedentes, contexto e influencias para el desarrollo del arte ecologista valenciano”, alberga todo lo concerniente a las poéticas que anteceden a las que son aquí objeto de estudio. En primer lugar, se ofrecen las iniciativas institucionales, proyectos de investigación, reuniones científicas, certámenes, congresos, convocatorias y exposiciones de artistas individuales y colectivos que desarrollan su labor en España. En segundo lugar, se exponen todos los elementos históricos que han podido preceder a este fenómeno artístico dentro del territorio valenciano y que influyen en la formación de una

¹⁵⁸ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Una actitud reverencial”, p. 235-240.

¹⁵⁹ ORAMAS, Luis. “Larga vida a la madera”. *Boletín de información técnica AITIM*, 2010, 268, p. 48-53.

¹⁶⁰ DE LA CALLE, Román. *Diàlegs entre les imatges i les paraules: Estudis al voltant de setze artistes del sud del país Valencià*. Alicante: Publicacions de la Universitat d’Alacant, 2016.

¹⁶¹ SABATER, César (dir.) “11.7. Álvaro Tamarit”. En: *Qui es qui. Capítulo 11*, 1-IX-2018 [televisión]. (9-IV-2019).

conciencia ambiental en el campo del arte y la cultura como son: el paisajismo valenciano de los siglos XIX y XX, y su senda hacia una mayor conciencia entre la relación ser humano-naturaleza; la penetración del ambientalismo en las instituciones culturales; y, para cerrar el capítulo, el relevante papel que han tenido en la difusión, formación y fomento del *arte ecologista* valenciano las figuras de José Luis Albelda (Valencia, 1963) y José Saborit (Valencia, 1960) de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València.

En el segundo capítulo “Arte y ecología en el contexto valenciano” se especifican las primeras manifestaciones artísticas, precedentes claros de las producciones sobre las que indagamos de manera pormenorizada en este escrito. Se introduce el nacimiento y desarrollo de arte medioambiental en el ámbito valenciano; el papel de las instituciones en la promoción del arte ecologista y la incorporación de criterios ecológicos; y la información introductoria y esencial acerca de los ocho artistas estudiados y sus obras. Este último apartado es el resultado de la recopilación de datos dispersos en algunos catálogos institucionales, aunque en su mayoría —debido al carácter no institucionalizado de gran parte de estos creadores— responde a información disponible en la propia entrevista individual y en línea (en redes sociales, webs, blogs, catálogos en línea no registrados).

El nudo de la investigación comienza a partir del tercer capítulo, en el que se ofrecerá en cinco bloques todos aquellos rasgos relativos a los medios y a los métodos propios del arte ecologista que vinculan entre sí a las poéticas de los creadores que se corresponden con nuestro objeto de estudio. Estas analogías propiciarán, más adelante, establecer características comunes para la elaboración de un discurso expositivo adecuado. Engloba todo el proceso de materialización, exposición y difusión de este tipo de obras: se remarca la trascendencia de la ejecución, el contexto en el que se expone la obra, el rol de los receptores, el proceso de documentación de las obras (y del espacio fronterizo entre documento y pieza artística), y los formatos de difusión de las obras, con especial interés por el formato hipermedia de la World Wide Web. Se abordan todos los paralelismos, partiendo de la base de que existe una marcada individualidad artística que, luego, se impregna de un marco contextual local y global de peso. Se discurre acerca de los medios empleados: la propia

naturaleza, el cuerpo, la reutilización de objetos de desechos, y las estrategias mediales propias de la condición posmedia. En torno a las formas de comunicación, difusión y gestión de la producción se destacan los métodos de visualización del proceso creativo, la interacción con el espectador y las vías de autogestión.

Concluimos la investigación ofreciendo un estudio profundo acerca del marco teórico e ideológico en el que se acomodan estas narrativas. Se presentan las teorías recientes que tienen mayor conexión con la estética de los ocho artistas ecologistas. Rescatamos especialmente las huellas detectadas del ecofeminismo y de las narrativas de ecogénero. Un segundo epígrafe describe tres fenómenos de peso que ayudan a la conformación de una identidad ligada al ecologismo a través del arte: la recuperación de los oficios tradicionales, el desarrollo de la estética DIY, y la generación y reconversión de espacios políticos para el fomento y desenvolvimiento del arte ecologista en el territorio valenciano. El tercer epígrafe reúne la relación que se establece entre el ser humano como individuo y la consecuencia de sus acciones con sus congéneres y con el resto de las especies, a través de dos paradigmas: el de los posicionamientos políticos y el de la influencia de la mística y las creencias religiosas como punto de partida para el diseño de proyectos colaborativos y pedagógicos, en pos de la recuperación de la naturaleza, el beneficio social y la visibilización de la tan necesaria justicia ambiental.

La relación bibliografía contiene exclusivamente aquellas publicaciones que se han empleado para la elaboración de este escrito, en la que se distinguen las generales, de las específicas de los o artistas estudiados. Se ha incluido el nombre de pila de todos los autores, para evitar neutralizar el género de los

mismos.¹⁶² Le sigue a la bibliografía un anexo, que contiene las entrevistas realizadas a seis de los ocho artistas y un documento no publicado de Sergio Ferrúa.

¹⁶² Consideramos que debe existir un esfuerzo académico para revisar el trabajo de las historiadoras y pensadoras hasta ahora silenciadas en el discurso intelectual para construir un nuevo relato inclusivo. Cuando sea pertinente, se ha de hacer uso de su literatura artística, siempre manteniendo una mirada crítica. Igualmente se ha mantenido el nombre completo en los listados bibliográficos, una medida que —aunque implique un mayor trabajo— tiene una mayor recompensa puesto que elude, al menos en lengua española, confusiones a la hora de hacer menciones en los cuerpos de los textos (la referencia a autor cuando se trata de una autora). Este y otros aspectos tocantes a la investigación y la enseñanza en Historia del Arte y teoría de género se desarrollan de manera más minuciosa en: ROJO MAS, M. Eugenia. “Los estudios de género: el reto de su implantación en los estudios superiores de Historia del Arte”. En: *Aula Virtual: Contenidos y elementos*. Madrid: McGraw Hill-Interamericana, 2016, p. 577-594.

1. PRECEDENTES, CONTEXTO E INFLUENCIAS PARA EL DESARROLLO DEL ARTE ECOLOGISTA VALENCIANO

1.1. Arte y ecología en España

La historiografía parece coincidir en que *7.000 robles* (1982), de Joseph Beuys, constituye una de las primeras acciones en la que convergen de manera inequívoca y consciente el arte y la ecología, con una clara vocación activista pero, sobre todo, con una gran repercusión social.¹⁶³ De hecho, la contribución de Beuys es doble: por un lado, desde el símbolo transfigura el imaginario colectivo para ofrecer alternativas culturales del nuevo paradigma ecológico; por otro, participa en la reforestación de Kassel.

No obstante, existen actuaciones anteriores. Más aún, el pionero proyecto de Beuys abarca un conjunto de acciones desde 1972 a 1985 y va más allá de la naturaleza, pues apunta, desde la utopía, a la mejora de la sociedad, reparando en la causa de la preservación del planeta y, en particular, del

¹⁶³ Así lo señala desde la historiografía española, entre otros, Neus Miró, Daniel López Rincón y José Luis Albelda. *Cfr.*: MIRÓ, Neus. "Formas artísticas en la reivindicación de la naturaleza. Arte ecológico. En: PERÁN, Martí; PICAZO, Glòria (eds.). *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: MACBA, 2000, p. 261. LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. *Bioarte: Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal, 2015, p. 137. ALBELDA, José. "Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza". En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2015, p. 241.

desarrollo sostenible y la agricultura.¹⁶⁴ En 1969 se organizaba “Ecological Art” en la Galería John Gibson de Nueva York. A pesar del nombre, no había ningún componente o intención ecológica en las piezas expuestas por Carl Andre, Jean Dibbets o Dennis Oppenheim, entre otros, sino más bien un interés por el empleo de materiales naturales, por el proceso o por la desmaterialización. Más bien fueron los ausentes quienes siguieron un sendero conservacionista más explícito, como Hans Haacke con *Condensation Cube* (1963), pieza que revela la mutabilidad de los seres vivos o, de forma incontrovertible, con una actitud mucho más reivindicativa, con *Rhinewater Purification Plant* (1972), que versa sobre la contaminación de los ríos. De igual modo, Agnes Denes en *Rice/Tree/Burial* (1977-1979), presenta un intento de consolidar su compromiso con las cuestiones medioambientales y los intereses de la humanidad.¹⁶⁵ Otro de los proyectos de Denes, uno de los más insignes de la historia del arte medioambiental, es la plantación de 8.000 m² de campo de trigo en un solar desocupado en el centro de Manhattan: *Wheatfield. A Confrontation* (1982), un acto de visibilización de la justicia ambiental.

Simón Marchán Fiz considera el *land art* un corolario del arte *povera* que se desarrolla en Europa y del arte ecológico, entendido como arte norteamericano que acentúa la facción procesual del *povera*.¹⁶⁶ López Rincón lo ejemplifica en el interés de Giuseppe Penone desde finales de los años 60 por explorar desde lo conceptual los procesos naturales, a través de la visibilización o interviniendo sobre ellos, para entender y estudiar la relación entre arte y

¹⁶⁴ De hecho, uno de los proyectos vitales y artísticos de Joseph Beuys más relevantes en lo tocante a la conservación de la naturaleza es “Operació Difesa della Natura”, que se expondrá en nuestro país en el Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, de octubre de 1993 a febrero de 1994 y que recopila toda su labor entre 1972 y 1985. Vid.: D'AVOSSA, Antoni (com.). *Joseph Beuys: Operació Difesa della Natura*. (Exposición celebrada en el Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 29-X-1993 al 28-II-1994). Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993. Más recientemente y como parte de la IV edición del festival “Selvatica: Arte e Natura”, en Biella, del 21 de abril al 19 de agosto de 2018, la Fundación Bonotto, en colaboración con el Palazzo Gromo Losa y el Museo del Territorio de Biella, inauguran una exposición en homenaje a Joseph Beuys y su acción artística y ecologista entre esos mismos años. Vid.: SELVATICA. *Selvatica: arte e natura in festival VII edizione*. 2018. (1-IV-2019).

¹⁶⁵ HARTZ, Jill (ed.). *Agnes Denes*. Ithaca, New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1992, p. 106-107.

¹⁶⁶ Para Marchán Fiz, arte ecológico estudia las relaciones interespecíficas y de la naturaleza inanimada, las transformaciones de energía y en general los procesos naturales. Incluye a Hans Haacke, Alan Sonfist y Newton Harrison en esta categoría. Cfr.: MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. 6ª edición. [1ª ed., 1972]. Madrid: Akal, 1994, p. 213-216.

naturaleza. El historiador del arte especialista en bioarte entronca la producción del italiano con la línea de Beuys o Alan Sonfist, aunque matiza que Penone no parte en realidad de una concepción ecologista.¹⁶⁷

Por su situación de aislamiento, la circunstancia española es completamente distinta. Por un lado, los cambios en cuanto a las relaciones entre arte y naturaleza comienzan a surgir tímidamente a partir de la década de los 60 del siglo pasado. Sin embargo, no se dará tan claramente tal modificación en la actitud, sino más bien se reflejará mediante el arte que se ve influido por el cambio de sensibilidad presente en muchas corrientes artísticas internacionales.

Dicha transformación sí se fraguará en la siguiente década, en sincronía con la esfera artística nacional y la continuación del discurso a nivel global.¹⁶⁸ Pilar Parcerisas halla en los vínculos arte-naturaleza españoles mayores lazos con el *povera* que con el *land art*, puesto que el primero explora de manera profunda y desde un prisma antropológico las relaciones entre ser humano y naturaleza. Esto es precisamente lo que experimentan los artífices del conceptualismo español en los años 70: muchos inician un acercamiento intenso del “yo” a la naturaleza, en el acto de abolición del taller, rompiendo con el existencialismo subjetivo e introspectivo del informalismo. Naturaleza y paisaje se convierten así en materiales y vehículos en la indagación de lo primario, siempre manteniendo una alianza con la cultura popular.¹⁶⁹

En España se manifiesta un interés por el arte *povera* —“arte pobre”, en su versión local— a partir de 1971. De hecho, el conceptualismo surgirá, como en Italia, precisamente de esta tendencia. Exposiciones como la Mostra d’Art Jove de Granollers, con varias piezas de “arte pobre”, o los Encuentros de Pamplona en 1972, traen consigo figuras destacadas de la vanguardia como John Cage, David Tudor o Denis Oppenheim. Ese mismo año, el grupo ZAJ interviene en la Documenta de Kassel y el propio Marchán Fiz intervendrá para

¹⁶⁷ LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. *Bioarte*, p. 134 y 137.

¹⁶⁸ PARREÑO VELASCO, José María. *Naturalmente artificial: El arte español y la naturaleza: 1968-2006*. (Exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, del 19-IX-2006 al 10-XII-2006). Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006, p. 20.

¹⁶⁹ PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007, p. 75-76.

que se presenten a otros cuatro españoles como Antoni Muntadas (Barcelona, 1942), Robert Llimós (Barcelona, 1943), Francesc Abad (Terrassa, 1944), Jordi Benito (Granollers, 1951 - Barcelona, 2008), en una pieza de video conjunta, *Transformaciones*.¹⁷⁰



Fig. 2. Haus-Rucker-Co, *Oase Nr 7/(Air-Unit)*, 1972.

¹⁷⁰ SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio (dir.). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2006, p. 94.

La quinta edición de la muestra de Kassel reúne a personalidades como Richard Long, con un proyecto de *land art* titulado *Circle*; al equipo vienés Haus-Rucker-Co, que trabajaba la arquitectura utópica y la *performance* con una alta dosis de preocupación medioambiental en *Oase N. 7/(Air-Unit)* (fig. 2); y a Hans Haacke, que había realizado en la playa de Carboneras, Almería, la conocida montaña de residuos hallados sobre la arena, acción bautizada *Monument Beach Pollution* (1970).¹⁷¹ Estas influencias externas favorecerán el desarrollo del arte conceptual nacional y la nueva mirada hacia la naturaleza.

Algunos de los precedentes del arte ecologista en el territorio español se remontan a una escultura de Alberto Sánchez Pérez (Toledo, 1895-Moscú, 1962), *Monumento a los pájaros*, 1931-32, realizada en el Cerro de Almodóvar de Vallecas, erigida como refugio para aves, a modo de símbolo de la libertad y destruida durante la Guerra Civil española. Su *Cazador de raíces*, escultura de madera con la que se fotografió Pablo Neruda en el año de su creación, 1962, y con la que bautiza uno de sus libros con el mismo nombre en honor al escultor, presenta un ser que reúne dos naturalezas: la humana y la vegetal. Parte de su obra conduce a la reivindicación del nuevo rol del paisaje y del medio rural en la renovación sociedad española.¹⁷²

Además de los medios tradicionales, también se dieron en España formas de expresión alternativas en la construcción de un discurso proteccionista hacia el acervo natural. La *performance* es una práctica que desde sus orígenes ha estado asociado con el entorno natural. Especialmente el cuerpo, sobre todo el femenino, se ha relacionado con la naturaleza. Entre las pioneras españolas en esta disciplina se encuentra la catalana Fina Miralles (Sabadell, 1950).¹⁷³ En *Recobrimient del cos amb palla* (1975) se mimetiza vistiendo de naturaleza, como en *Dona-Arbre* (1973), acción en la que se planta literalmente en la tierra. Miralles acude a la imagen folclórica de *l'home del bosc*, recogido posteriormente

¹⁷¹ GODOY, Lupe. *Documenta de Kassel: medio siglo de arte contemporáneo*. Valencia: Institución Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2002, p. 104-105.

¹⁷² PARREÑO VELASCO, José María. *Naturalmente artificial*, p. 20-21.

¹⁷³ En este sentido, existe un estudio sobre las huellas de la iconografía ecofeminista en Fina Miralles y en otras creadoras valencianas. Vid.: ROJO MAS, María Eugenia. "Mujer, arte y ecología: figuraciones contemporáneas en el ámbito valenciano". En: ALBA PAGAN, Ester; PÉREZ OCHANDO, Luis. *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad*, Valencia: Universitat de València, 2016, p. 287-299.

en *Costumari Català* (1952), de Joan Amades.¹⁷⁴ De este modo, transmuta lo masculino, que considera un elemento de poder represor y se vale del cuerpo de mujer para comunicar el arraigo a la tierra.¹⁷⁵ Su serie de *performances Translacions*, indaga acerca de la descontextualización de los elementos naturales: pinta caracoles y los libera (Parque de la Ciudadela, 1973), realiza un flotador en la playa de Premià del Mar formado de hierba cortada en Sabadell. En el fondo, estudia los procesos de transformación de la naturaleza, el efecto de la reconfiguración de los ecosistemas mediante la contemplación lenta.¹⁷⁶

Otros creadores siguen esta línea en la que confluyen lo procesual y el arte de la tierra con mínimo impacto en el entorno, como Angels Ribé (1943). La barcelonesa sigue la estela del discurso plástico de Hans Haacke o Francesc Torres (Barcelona, 1938), con una comunicación muy intensa con la naturaleza y una renuncia al lucimiento de la intervención para primar la sensibilidad y el respeto ecológico. Desde Cuenca se forma un ambiente artístico paralelo a este enfoque con Nacho Criado (Mengíbar, Jaén, 1943), Paz Muro (Cuenca, s.d.), Mitsuo Miura (Iwate, 1946) y Luis Muro (Cuenca, 1937). Se inicia, además, en el eje catalán una tendencia cercana a la filosofía oriental, de contenido esotérico y simbólico como la labor del fotógrafo Josep Domènech (Sabadell, 1949) o Manel Valls (Barcelona, 1952).¹⁷⁷

El proyecto museístico que urde Wolf Vostell (Leverkusen, 1932- Berlín, 1998) en Cáceres constituye todo un hito nacional que acontece a mediados de los años 70. En su primera visita a Los Barruecos, el artista hispano-alemán decide declarar el paraje “obra de arte de la naturaleza”. Las piezas idóneas para exponer en el interior y al aire libre, a las que se refiere como “*environments*”, debían guardar relación con lo que hasta el momento se había estado desarrollando en los *happenings* y en el movimiento Fluxus, sumado “a los

¹⁷⁴ VILADOMIU CANELA, Àngels. “*Dona-arbre* de Fina Miralles”. *Estúdio*, 2011, nº 4, p. 178.

¹⁷⁵ ROJO MAS, María Eugenia. “Mujer, arte y ecología.”, p. 289-290.

¹⁷⁶ MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas y políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, p. 404.

¹⁷⁷ PARCERISAS, Pilar. *Conceptualismo(s) poéticos...*, p. 95-96.

procesos de la naturaleza".¹⁷⁸ Su idea no se ejecutará hasta dos décadas después, en 1994, año de la inauguración del Museo Vostell Malpartida, tras numerosas idas y venidas con las autoridades locales. El espacio alberga actividades para la conservación de la flora y la fauna, la incorporación de una biblioteca, un espacio de interpretación de vías pecuarias, una escuela de arte, un centro cultural con la declaración del edificio histórico de El Lavadero como Bien de Interés Cultural. La institución cuenta con la Colección Wolf y Mercedes Vostell, formada por objetos de consumo, signos de los conflictos de nuestra sociedad, la colección Fluxus del coleccionista italiano Gino di Maggio y la de artistas conceptuales, con creaciones de Nacho Criado, Ernesto de Sousa o Alberto Carneiro.¹⁷⁹

Durante los años 80, las intervenciones por parte de artífices españoles en los espacios naturales se ven inducidas por el influjo del arte medioambiental. La crítica se dirige hacia el protagonismo de lo urbano y la alienación de lo natural como reducto antitético de lo artificial. Uno de los protagonistas fue Adolf Schlosser (1939), nacido en Estiria, Austria, y afincado en Madrid, que practicaba el arte de caminar y recogía materiales naturales como adobe, piedras, ramas secas o raíces para reproducir la paradoja que se produce entre la contemplación de la naturaleza y su reproducción.¹⁸⁰ Por estos años arranca Agustín Ibarrola con su proyecto del *El bosque pintado* (1982-1998) en los valles de Basondo y Oma (Bizkaia). Sobre los troncos de los árboles plasma un universo de color que referencia lenguajes y movimientos artísticos, además de estudiar la pintura en tres dimensiones y en contacto con la naturaleza, a la que también hace alusión

¹⁷⁸ GUARDADO, Mercedes. *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*. Madrid: La Fábrica, 2011, p. 198. Vostell ya había presentado con anterioridad instalaciones con materiales vivos como en T.O.T. (1972), un ambiente electrónico en el que estudiaba las evoluciones naturales del paisaje o happening TV-Ochsen (1970), que emitía el parto de una vaca. *Vid.*: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. *Bioarte*, p. 163.

¹⁷⁹ MUSEO VOSTELL. "Museo Vostell Malpartida". 2019. (5-I-2019). En 2011 el museo acogerá varias intervenciones realizadas *ex profeso* de Monique Bastiaans, artista medioambiental holandesa afincada en Valencia.

¹⁸⁰ MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas y políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, p. 629-630.

con la figura humana y a partir de los mitos de diversas culturas.¹⁸¹ Manuel Saiz sigue el mismo subgénero de Schlosser, al igual que Miguel Ángel Blanco, que inicia en 1985 su gran proyecto escultórico y vital *La Biblioteca del Bosque*, en el que recoge en formato gráfico, objetos y fragmentos del paisaje en más de un millar de volúmenes. De clara orientación naturalista, Blanco es hoy uno de los adalides del ecologismo artístico.¹⁸² Mitsuo Miura ejercita el arte de espacios complementarios o de no-espacios y explora la idea de paisaje como producto cultural que, a través de la *artealización in visu*, transforma la naturaleza en un objeto de cualidades estéticas.¹⁸³ Otra poética que discurre en la reflexión sobre las nociones de paisaje como imagen estereotipada, en este caso perteneciente a una de las personalidades de mayor repercusión del arte medioambiental, es Perejaume (San Pol de Mar, 1957). El catalán elabora piezas que critican el empleo de la naturaleza como objeto de consumo y ocio.¹⁸⁴

La función de las instituciones resulta decisiva como acicate para el mecenazgo de estas narrativas y, particularmente, para lo que Gregoria Matos denomina “tercera generación” de artistas de la naturaleza.¹⁸⁵ En términos generales, en España estos creadores precisan de la movilización y el estímulo de convocatorias o de invitaciones a eventos para sufragar la producción de piezas, puesto que, en su gran mayoría no están concebidas para ser comercializadas, sino consumidas en el ocio cultural.

En el terreno de la investigación, una pequeña parte de la historiografía española se hace eco de un encuentro esporádico: Simposio Arte y Medio Ambiente, organizado en 1987 por el Instituto de la Juventud de Gijón, bajo la

¹⁸¹ IBARROLA, Agustín. “El Bosque Pintado”. 2014. (5-I-2019). Para algunos críticos, esta clase de intervenciones pueden resultar especialmente agresivas, particularmente tratándose de un espacio nombrado Reserva de la Biosfera de Urdaibai. Carmen Marín encuentra en esta clase de intervenciones landartistas un exclusivo interés por los elementos topográficos, los elementos vegetales y sus estructuras, de manera que todo el foco recae en los aspectos formales del lugar, la durabilidad e iconicidad del hecho artístico, pero dejaría de lado los valores y la envergadura del entorno natural.

¹⁸² BLANCO, Miguel Ángel. “La Biblioteca del Bosque”. 2019. (5-I-2019).

¹⁸³ CLAVERÍA GARCÍA, Laura. “Mitsuo Miura y la huella del paisaje”. En: SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (coord.). *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. Granada: Universidad de Granada, 2008, p. 123.

¹⁸⁴ MATOS ROMERO, Gregoria. *Intervenciones artísticas en “espacios naturales”: España (1970-2006)*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008, p. 67.

¹⁸⁵ Tras las primeras manifestaciones en los 70 y después de los creadores de los 80, considera que la siguiente hornada la forman artistas emergentes, *vid.*: MATOS ROMERO, Gregoria. *Intervenciones...*, p. 58.

coordinación de Margarita Pérez Grande, y del que apenas hay más datos.¹⁸⁶ Por contra, existe abundante documentación —puesto que sigue operativo— del proyecto EcoArte a cargo de la catedrática UNESCO de Educación Ambiental y Desarrollo Sostenible de la UNED, María Novo, iniciado en 1987. Despega con los datos que se recopilan de la huella ecológica a nivel mundial y la obra personal de la artista e investigadora. Posteriormente inicia la labor con otros colaboradores, hoy comité científico y artístico presidido por Federico Mayor Zaragoza, para aunar conocimientos de arte y ciencia. Ofrece así un espacio para la celebración de seminarios, publicaciones, exposiciones y proyectos de investigación con el objetivo de afrontar los retos que amenazan a la biosfera, siempre desde la unión de ambas áreas del conocimiento: la estética y la científica.¹⁸⁷

El resultado de la fusión entre arte y ecología en España se consolidará a partir de cuatro ejes, especialmente en la última década del siglo XX: la investigación, los centros de arte especializados, las instituciones culturales públicas y, finalmente, las exposiciones colectivas y asociaciones impulsadas por artistas y ciudadanos. Veremos ejemplos significativos de cada uno de ellos.

1.1.1. La investigación

Los primeros pasos hacia la reflexión de la crisis medioambiental y el papel del arte en la misma se dan en el ámbito de la investigación. Se despliega a partir de proyectos académicos individuales o grupales que discurren acerca del fenómeno artístico, las implicaciones de la actividad humana para el entorno natural y se aplican, básicamente, al estudio de la actividad cultural española motivada por estas cuestiones y, sobre todo, en el análisis y desarrollo de modelos ecoestéticos.

¹⁸⁶ Cfr.: HERNANDO, Javier. "Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica". En: RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 79. GUIAOLA, Félix. "Aproximación al arte de los 80 en España". *Zehar. Revista de Arteleku-ko aldizkaria*, 1993, nº 20, p. 15.

¹⁸⁷ Se ha habilitado una web que refleja toda la actividad. Vid.: NOVO VILLAVERDE, María. "EcoArte". 2017. (12-I-2018).

En la España de los 90 se aviva la reflexión en torno a la naturaleza, su relación con el arte y con el nuevo *modus vivendi*, con los cursos oscenses dirigidos por Javier Maderuelo desde 1994, ya citados en el estado de la cuestión. En primer lugar, porque en ellos se fomenta y se respalda la producción de piezas y, en segundo lugar, porque genera el inicio del debate sobre los problemas medioambientales y el rol de la cultura a este respecto. Su trabajo ahonda en la noción de paisaje como constructo cultural y estético que define un territorio. Este se construye ajeno a la idea de naturaleza banalizada, sometida al proceso de comercialización en el ámbito artístico y víctima de la industria turística. En este sentido, lo que el historiador del arte propone y expone tiene como cometido recuperar el paisaje desde otra mirada mucho más respetuosa y conservacionista. Desde su concepción, el arte en general, así como el que emplea como pretexto el territorio y la naturaleza, puede tener un alto potencial como herramienta didáctica.¹⁸⁸

Toda la labor iniciada por Javier Maderuelo quedará recogida posteriormente en el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN, posteriormente, CDAN-Fundación Beulas), creado en 2006, respaldado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Del CDAN dependía el INDOC, un centro de documentación que lamentablemente cerró en 2013 por falta de fondos. Con la creación del Centro de Arte y Naturaleza se mantienen los cursos de especialización anuales sobre arte, naturaleza y ontología del paisaje, se erigen piezas de autores internacionalmente reconocidos (Richard Long, Ulrich Rückriem, Siah Armajani, Fernando Casás, David Nash, Alberto Carneiro y Per Kirkeby) y se continúa abonando el terreno intelectual dedicado a la interpretación del patrimonio natural y su conservación.¹⁸⁹ Una de las últimas y más atractivas actividades se dio del 18 de octubre de 2018 al 20 de enero de 2019: “Territorios que importan. Género, arte y ecología”, comisariada por Patricia Mayayo y Juan Guardiola, para reunir teoría *queer*, feminismo y ecofeminismo, y tratar asuntos como la economía de cuidados, la sostenibilidad, el cuerpo y el entorno, espiritualidad, género y naturaleza.

¹⁸⁸ MADERUELO, Javier. “Introducción”. *Revista de Occidente*, 1997, nº 189, p. 5-6.

¹⁸⁹ El permanece abierto los fines de semana, algunos jueves y viernes. Todas las actividades se registran en su web.

En la segunda década del siglo XXI, la producción académica sobre acciones artísticas y ambientalismo se multiplican. Campo Adentro (Inland) (fig. 3) se crea inicialmente en el año 2010 con una proyección de cuatro fases hasta finales de 2013. Este potentísimo programa conjunto de los ministerios de Cultura y Medio Ambiente, en el que colaboran, entre otras instituciones, el Museo Reina Sofía, Matadero, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid o el Observatorio del Paisaje de Cataluña, se inicia con la “Conferencia Internacional Arte, Agriculturas y Medio Rural”, que durante cinco días reunió a científicos y pensadores de todo el mundo. Se trató la problemática del medio rural a través de soluciones y prácticas artísticas en dicho entorno, combinadas con áreas del saber diversas como sociología rural, psicología social, ecodiseño, demografía o teoría política agraria. A partir de este encuentro se fragua un proyecto que gestiona un programa de residencias para el apoyo a proyectos de arte en el medio rural, grupos de estudio (Ecologías del Sistema del Arte, Nuevos Paisajes y Territorio en Cultura Contemporánea,¹⁹⁰ Jardín de Dalías —espacio de arte y agroecología) cursos y escuelas (de artesanías, de líderes campesinos, de pastores, de autoabastecimiento), además de realizar exposiciones y publicaciones. Forma parte de la Plataforma Rural Estatal, Alianzas por un Medio Rural Vivo, una red de ONGs, asociaciones ecologistas, campesinos, consumidores, campesinos unidos por el estímulo de la soberanía alimentaria. También cuenta ya con tres sedes europeas en Italia, los Países Bajos y Escocia.¹⁹¹

El País Vasco alberga un III Simposio SU+ARTE, sobre arte y ecología en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao (UPV/EH) el 7 y 8 de noviembre de 2012, en el que participan, entre otros, varios profesores y alumnos de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos. Intervendrán en él José Albelda, que aporta la noción de ecología en el imaginario cultural, Tonia Raquejo, que repasa las propuestas más novedosas del arte ecologista del momento a nivel global, y José María Parreño, que analiza el encuentro entre ética ecológica y ecología

¹⁹⁰ Su sitio web contiene información sobre los miembros y todas las actividades desde 2013 a 2019, *vid.*: GEE. “Grupo de estudios sobre Ecologías del Sistema del Arte, Nuevos Paisajes y Territorio en Cultura Contemporánea”. 2019. (5-IV-2019).

¹⁹¹ La última actualización de la web corresponde al año 2017. *Vid.*: CAMPO ADENTRO. “Inland. Art, agricultura & territory”. 2017. (19-II-2018).

política en la estética contemporánea, así como el especialista en investigación sobre ambientalismo y filosofía moral.



Fig. 3. Jaime Narváez, primera postal de difusión del proyecto Campo Adentro, 2009.

En 2015 se publica *Arte y Ecología*, uno de los trabajos más amplios sobre el tema, bajo la supervisión de Tonia Raquejo y José María Parreño. El volumen es parte del resultado del proyecto de investigación I+D (HAR2011-3678) “Arte y Ecología: estrategias de protección del medio natural y recuperación de territorios degradados”, 2011-2014, que entre otras labores ha dispuesto un ámbito de discusión a través de encuentros y seminarios con la participación de expertos.

En marzo de 2016 se organizan las “I Jornadas Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos”, en el Parque Nacional Las Tablas de Daimiel. La gestión la encabeza la Asociación Cultura de Ribera que, a partir de la tarea de estudiar modos de conservación y disfrute de espacios naturales protegidos, se abren camino a la investigación sobre el rol del arte y la ciencia, divulgan conocimientos y promocionan igualmente el Parque Nacional y la Laguna de Navaseca. Se unen, asimismo, a las acciones medioambientales que

encabeza el Ayuntamiento, así como a los talleres educativos y a toda clase de actividades culturales que se impulsan desde el Centro de Interpretación del Agua y los Humedales Manchegos.

En diciembre de 2016 se dispone el primero de los tres simposios “Ecologías mutantes en el arte contemporáneo”, coordinados por Christian Alonso en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona y en el Translocal Institute for Contemporary Art (Budapest), que se desprende de otro proyecto de I+D, “Cartografía Crítica de la Visualidad en la Era Global: Nuevas Metodologías, Conceptos y Enfoques Analíticos”,¹⁹² dirigido en su tercera fase por Ana María Guasch. Con dos ediciones más en febrero de 2018 y en enero de 2019, las presentaciones exploran la nueva epistemología creada en torno a los estudios del Antropoceno en conexión con la práctica artística, cultural y curatorial para la instauración de la justicia ambiental y nuevas aproximaciones éticas y políticas posthumanas.¹⁹³

1.1.2. Centros de arte especializados

Otro de los núcleos, posiblemente el de mayor peso en cuanto a difusión y fomento de la temática medioambiental, se sitúa en los centros de artes especializados en arte y medioambiente. Generalmente estas organizaciones se vuelcan en las características específicas del entorno natural y social que los circunda. En ellos se dedican ciclos de conferencias, proyectos de investigación, exposiciones permanentes y temporales, estancias de artistas de cuidada selección, con programas volcados a la comunidad local. Suele tratarse de iniciativas individuales o proyectos de colectivos ciudadanos que consiguen financiación pública y privada para llevarse a cabo. Tienden a localizarse en entornos aislados de las urbes, reaprovechando ruinas industriales, edificios abandonados o incluso se construyen ex profeso cercanos a espacios protegidos. Algunos surgen en los años 90 del siglo pasado, aunque el enfoque,

¹⁹² Proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2016-75100-P).

¹⁹³ Los participantes, la organización y las publicaciones derivadas se agrupan en: AGI. “Art Globalization Interculturality. Symposiums”. 2019. (4-II-2019).

las intervenciones y el carácter de las actividades se alinean, con el tiempo, cada vez más con los postulados ecologistas.

Al mando de Rafael Arrabal, en 1995 se crea el Parque Artístico de la Sierra de la Higuera, en Ávila, y dos años más tarde se inicia el proyecto Ecoarte, con edición de una revista de cultura, creación y naturaleza, exposiciones, instalaciones y ferias de arte.¹⁹⁴ Fundado en 1998, el Centro de Operaciones de Land Art “El Apeadero”, situado en Bercianos del Real Camino (León), se posiciona como un lugar para destacar la condición del paisaje, pero sobre todo, efectuar prácticas artísticas para la recuperación de territorios naturales como lagunas, espacios para la fauna, con intervenciones permanentes y efímeras.¹⁹⁵ Hoy continúa su desarrollo con menos apoyo institucional, bajo el nombre de El Apeadero Centro de Arte Científico Fundación siglo XXII, con obras de Iraida Cano (Madrid, 1959) o del leonés Carlos Cuenllas (1969).

Entre 1998 y 2002 el artista Bodo Rau inicia la coordinación del proyecto de arte de corte ecológico, agricultura biológica, ocio y turismo, “Parque fluvial de cultura y ecología”. Localizado en Huerta, Salamanca, con el apoyo del cabildo del municipio y de la asociación de gestión cultural transKULTUR, persigue la puesta en valor del entorno del río Tormes y del patrimonio natural de la zona, tanto para posibles visitantes, como para los propios habitantes. De igual modo, se ocupa del saneamiento y la descontaminación de todo el entorno fluvial y de crear un Parque para la Cultura y la Ecología, la habilitación de una zona recreativa en las márgenes del río, un albergue y un centro cultural en el que se celebran cursos, seminarios (con la presentación de Herman Prigann, Helen y Newton Harrison), exposiciones e instalaciones permanentes y efímeras con el eje temático del arte y la naturaleza —no todas compatibles en cuanto a materiales con un diseño ecologista.¹⁹⁶

En el año 2000 se organiza la primera edición del encuentro “Arte, industria y territorio” del que partirá el proyecto dirigido por Diego Arribas en las

¹⁹⁴ Los siete números de la revista están volcados en la web del artista. *Vid.*: ARRABAL, Rafael. “Ecoarte. Revista de cultura, creación y naturaleza”. 2010. (6-IV-2019).

¹⁹⁵ MUSAC VIRTUAL. “Apeadero”. 2010. (4-XI-2016).

¹⁹⁶ La información de las piezas y su localización se halla en la web del Ayuntamiento de Huerta. Para más cuestiones acerca del proyecto, *vid.*: CABERO DIÉGUEZ, Valentín. *Un parque fluvial de cultura y ecología en Huerta*. Salamanca: TransKULTUR; Ayuntamiento de Huerta, 1999.

minas de Sierra Menera, en Ojos Negros (Teruel). En esta propuesta Arribas reúne a científicos y creadores para conseguir la declaración de toda la Sierra como Parque Cultural en 2011 por parte del Gobierno de Aragón. De este modo, transforma esta zona degradada por la actividad industrial y refuerza la necesidad de un cambio en la ley de Minas.¹⁹⁷ Principalmente, despliega una programación artística y cultural en las minas en desuso, con dos nuevos encuentros con intervenciones, instalaciones, charlas, *performance* y esculturas de artistas de la geografía española como Josep Ginestar, Iraida Cano, Rafa Tormo, Bodo Rau, Llorenç Barber y el propio Arribas.¹⁹⁸

En 1988 el cabildo de Gran Canaria pone en marcha un Aula de Naturaleza en una residencia estival de aristócratas del siglo XIX en Teror, con los amplios terrenos colindantes que quedaron como territorios protegidos, al margen de la especulación urbanística. Diez años más tarde, bajo la influencia de la personalidad de César Manrique en Canaria, se crea el proyecto N.U.R. (Naturaleza, Utopías y Realidades) para la presentación de intervenciones efímeras en el contexto de la finca de Osorio bajo el nombre de Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo, inspirado en Eventa, Uppsala, en el que también participaban varios artistas nacionales y canarios, respetando la calidad del espacio natural protegido, promoviendo dicho medio y exaltándolo, señalando su degradación, preservándolo frente a los lugares industriales, turísticos, urbes y metrópolis.¹⁹⁹ Hubo una segunda convocatoria en 2003 bajo la denominación de Espacios Mestizos. Asimismo, la II Bienal de Arquitectura, Arte y Paisaje de Canarias, se organiza en 2009 e incorpora un seminario de

¹⁹⁷ Dicha ley fue modificada por última vez en 1982. También se aprueban alguna modificación en el Real Decreto 975/2009, de 12 de junio, sobre gestión de los residuos de las industrias extractivas y de protección y rehabilitación del espacio afectado por actividades mineras. Aun así, se sigue manteniendo la prioridad de explotación de recursos por encima de las necesidades de protección medioambiental presente en la primera Ley 22/1973 de 21 de julio, todavía vigente.

¹⁹⁸ Sobre esta iniciativa hay diversas publicaciones de todas sus etapas y una web. *Vid.*: ARRIBAS, Diego. *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*. Teruel: Centro de Estudios del Jiloca, 1999. Los resultados más recientes figuran en: ARRIBAS, Diego. "Minas, Canteras y graveras. Una lectura estética." En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*, p. 277-303; ARRIBAS, Diego (coord.) *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros*. Teruel: Artejiloca, 2002; y en ARRIBAS, Diego. "Arte, industria y territorio. Arte contemporáneo en espacios industriales en desuso". *El otro mensual*, 2004, nº 37. (5-IV-2019).

¹⁹⁹ Todo el proyecto se expone en: BRITTO JINORIO, Orlando. *Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo, Osorio, 2001*. Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, Área de Cultura y Consejería de Medioambiente, 2001; BRITTO JINORIO, Orlando. *Catálogo NUR*. Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2001.

“Gestión sistémica y sostenibilidad del paisaje urbano”, dirigido por Juan Pedro de Nicolas Sevillano, que aborda temas como el clima, ecología, urbanismo sostenible y construcción bioclimática.

Desde su instauración en 2008, el Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad (CACiS), “El Forn de Calç”, es uno de los espacios culturales que constituye una de las iniciativas privadas más especializadas y consolidadas, en lo que a arte y ecología se refiere, dentro del ámbito nacional. Está vinculado al Parc Geològic i Miner de la Catalunya Central, al Ecomuseu del Moianes y a la Xarxa de Centres de Producció de Catalunya. Está respaldado económicamente por la Generalitat de Catalunya y el Ayuntamiento de Calders, municipio en el que se asienta este complejo que acoge en sus instalaciones una pieza del Patrimonio Industrial de Cataluña, tres antiguos hornos de cal de los siglos XIX y XX.²⁰⁰ Cuenta con un programa de residencias artísticas, becas de investigación, biblioteca, espacio expositivo, proyectos educativos, talleres, encuentros de arte y naturaleza con diversos agentes de la cultura y la ciencia.²⁰¹

En 2012 se promueve “Otoño del Reciclaje”, a cargo de LABoral, Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón, como parte de una de las acciones incluida en la Campaña de Sensibilización Medioambiental Ciudadana de EMULSA. Hay otros centros y programas en la misma línea como la residencia internacional Joya. Arte + Ecología,²⁰² en el Parque Natural de Sierra María-Los Vélez (Almería); Econodos,²⁰³ una plataforma en línea abierta a creadores y diseñadores en sintonía con la sociedad, el medioambiente y las ecologías del pensamiento; el proyecto Arrecife de restauración submarina;²⁰⁴ Food.lab,²⁰⁵ acogido por el Medialab del Prado (Laboratorio de cultura digital), un laboratorio de hackeo alimentario, con la cultura y la agroecología como eje vertebrador; en Hoyocasero (Ávila), el Centro de Arte y Naturaleza Cerro Gallinero, con una

²⁰⁰MNACTEC. “Forns de la Calç de Calders”. 2018. (29-III-2018).

²⁰¹ La actividad diaria se registra entre 2016 y 2018 en un blog: y dispone de web institucional: CACIS. “Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad «El Forn de Calç»”. 2019. (4-IV-2019).

²⁰² JOYA. “Joya. Arte + Ecología /AiR. Una residencia internacional para artistas y escritores”. 2019. (7-I-2019).

²⁰³ ECONODOS. “Econodos. Ecología & comunicación”. 2019. (3-IV-2019).

²⁰⁴ CHECA SOLUETA, Raquel. “Arte y ecología. El proyecto Artrecife”. *E-Innova BUCM*, 2016, nº 49. (10-IV-2019).

²⁰⁵ Los proyectos solo se extienden desde 2013 hasta 2015. *Vid.*: IBÁÑEZ MARTÍN, Rebeca. “Foodlab”. 2013. (11-IV-2019).

colección de obra permanente y efímera;²⁰⁶ la residencia de trabajo internacional Centre d'Art i Natura de Farrera;²⁰⁷ finalmente, ValdelArte, Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental, en Valdelarco (Sierra Aracena, Huelva) con su programa de intervenciones Artetierra.²⁰⁸

1.1.3. *El impulso de instituciones culturales públicas*

El tercer núcleo importante del que se desprende el arte medioambiental en España tiene que ver con el estímulo de instituciones culturales tradicionales, museos, galerías de arte y entidades culturales públicas, que se vuelcan en la organización de eventos concretos para potenciar el arte que agita la conciencia ambiental. Convocatorias, bienales, ferias y exposiciones en centros de arte y organismos culturales de carácter público también contribuyen a la difusión de las confluencias entre arte y ecología. El respaldo de una institución consolidada y considerada una autoridad en el ámbito del arte contemporáneo supone un refuerzo complementario para esta clase de narrativas, puesto que amplía las posibilidades de llegar al público que ya, *a priori*, presenta un interés por la actividad creadora que se desarrolla en su tiempo.

Una de las pioneras en la organización de exposiciones sobre arte y ecología es María Novo, con "Ecoarte: ciencia, arte y medio ambiente 1986-2001",²⁰⁹ cuya itinerancia en la sede de la UNESCO, París en 2001 la CAM de Alicante al siguiente año pretende, sobre todo estimular como necesarios los nexos inexorables entre el conocimiento creativo, científico y ecológico. Además de la combinación entre pintura y poesía de la propia artista, lo relevante en este caso es toda la actividad que se mueve por todo el territorio español en torno al proyecto, como seminarios transdisciplinares, conferencias y ponencias,

²⁰⁶ La web está actualizada hasta 2014, pero se han organizado eventos hasta 2018. Vid.: CERRO GALLINERO. "Centro de arte y naturaleza Cerro Gallinero". 2014. (6-IV-2019).

²⁰⁷ CAN. "Centre d'Art i Natura". 2019. (6-IV-2019).

²⁰⁸ VALDELARTE. "ValdelArte. Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental". 2019. (6-IV-2019).

²⁰⁹ NOVO VILLAVERDE, María; et al. *Ecoarte: ciencia, arte y medio ambiente 1986-2001*. (Exposición celebrada en la sede de la UNESCO, París, marzo de 2001 y en el centro Torre Guil, de la CAM, Alicante, en septiembre de 2001). París: UNESCO; Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2002.

proyectos de investigación, edición de libros y de dos manifiestos sobre ciencia, arte y medioambiente.

El Norte de España constituye un foco de actividad artística que exige un compromiso con la sostenibilidad. Así, en 2003, bajo el patrocinio de la Consejería de Medio Rural y Pesca del Gobierno del Principado de Asturias tiene lugar “De tal arte, tal astilla. Variaciones artísticas sobre el bosque”, en el Museo Barjola de Gijón, con intervenciones efímeras y respetuosas con el medioambiente por parte de trece artistas asturianos.²¹⁰

En Segovia José María Parreño organizará una muestra centrada en la actividad artística española, en la que se hace patente la manera en que fragua a nivel nacional y a modo de síntesis el cambio de sensibilidad por parte del arte hacia la naturaleza, entendida como hábitat y territorio político. En “Naturalmente artificial” (2006) se pone en valor la labor de artistas españoles pioneros en su visión del paisaje y de lo natural, partiendo de un lienzo de César Manrique de la década de los años 60, hasta llegar a las piezas de Lucía Loren.²¹¹

El Espacio Iniciararte de Sevilla despide el año 2008 con “Naturaleza intervenida”. Alanna Lockward Andrés, Isaac Santana, Nilo Casares y Juan Ramón Barbancho, respaldados por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, se trasladan a las reflexiones sobre el medioambiente a disciplinas artísticas relacionadas con las nuevas tecnologías, como la *performance*, el videoarte, la fotografía, el diseño gráfico, piezas ejecutables en formato digital e intervenciones en la naturaleza.²¹²

En 2011 se traslada a Barcelona, al centro multidisciplinar Arts Santa Mónica, la exposición “Pirineos: Arte y Ecología en el S. XXI” que, en su arranque, en 2009, había sido acogida en el Centre d’Art i Natura de Farrera. El proyecto es fruto del programa eurorregional con el mismo nombre cuyo cometido consiste en traducir al lenguaje artístico las realidades científicas del

²¹⁰ MARTÍN, Jaime Luis (com.). *De tal arte tal astilla: variaciones artísticas sobre el bosque: plan forestal de Asturias*. (Exposición celebrada de 14-V-2003 al 15-VI-2003 en el Museo Barjola, Gijón). Oviedo: Consejería de Medio Rural y Pesca, 2003.

²¹¹ PARREÑO VELASCO, José María. *Naturalmente artificial*.

²¹² BARBANCHO RODRÍGUEZ, Juan Ramón; Garcés hoyos, Cristina (coords.). *Naturaleza intervenida: reflexiones sobre la naturaleza, el medio ambiente y nuevas tecnologías*. (Exposición celebrada del 26-XI-2008 al 29-XII-2008). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.

calentamiento global. Si la primera muestra contaba con los catalanes Edgar Dos Santos y Monste Vendrell, en la segunda, sito en el centro Arts Santa Mónica, reunía a otros cinco artistas catalanes, así como el resultado de la residencia de proyectos franceses como Océane Moussé y Jean-Christophe Poli, de Mediodía-Pirineos; y Philippe Domergue y Séverine Péron, de Languedoc-Rousellón.²¹³

“Hybris” es una de las más recientes exhibiciones que tiene lugar en el MUSAC de León. La comisaria, Blanca de la Torre, reúne a más de cuarenta creadores de todo el globo para reflexionar en torno al potencial del arte como herramienta tanto de acción como de subjetivación en relación con las problemáticas ecológicas del momento presente. No se trata solo de un planteamiento crítico, se mantienen actuaciones respetuosas con el entorno y que pretenden contribuir a un cambio de paradigma.²¹⁴

1.1.4. Exposiciones y proyectos colectivos e individuales, asociaciones culturales y eventos gestionados por artistas y ciudadanos

En cuarto lugar, hallamos la promoción de artistas y ciudadanos que actúan de manera individual u organizados en colectivos y asociaciones para la realización de certámenes, cursos, convocatorias y exposiciones de temática ecológica. La mayoría dependen de financiación pública, reciben igualmente ayudas del sector privado, aunque también hay interesantes casos de autogestión.

Tanja Grass organiza en 1996 el primer festival internacional de reciclaje artístico en España, “Drap Art”, vigente hasta nuestros días. Durante más de 20 años, todas las piezas que han formado parte de esta maratón de creación a partir residuos atestiguan los cambios sociales, políticos, económicos y también medioambientales en nuestro espacio geográfico. En 2019 se acomodó la 23ª edición en el Museo Marítimo de Barcelona, donde se dieron cita artistas locales

²¹³ BERNADI, Susanna; LLOBET, Lluís (eds.) *Pirineus, art i ecologia al S. XXI. Evolució del paisatge, canvi climàtic i art*. Lleida: Garsineu Edicions, 2011.

²¹⁴ DE LA TORRE, Blanca (com.). *HYBRIS: Una posible aproximación ecoestética*. (Exposición celebrada en el MUSAC, León, del 17-VI-2017 al 7-I-2018). León: MUSAC, 2017. Se encuentra disponible *online* la guía de sala con la explicación de cada una de las piezas y de sus autores. *Vid.*: DE LA TORRE, Blanca. “Hybris. Guía de Sala”. 2018. (18-IV-2019).

y globales, acompañados de otras actividades como coloquios, mercado de reciclaje, visitas guiadas por la exposición y talleres.

“Arte en la Tierra” arranca en agosto de 2003 en Santa Lucía de Ocón, La Rioja. Se trata de una de las iniciativas de arte en el medio rural más tempranas del ámbito nacional. En sus inicios, se entremezclan piezas de *land art* con arte medioambiental, aunque, gracias a su fuerte arraigo, en los últimos años los habitantes del pueblo han cedido sus estancias para dar cabida a obras de carácter experimental y mucho más cercanas a las directrices del ambientalismo. Desde Barcelona, la asociación sin ánimo de lucro Arte Sostenible, que desde 2008 reúne el esfuerzo de artistas y profesionales de la cultura para ofrecer formación, servicio de consultoría y documentación pensada para creadores que pretendan desarrollar arte compatible con la emergencia medioambiental.

Otra asociación similar en la esfera de la gestión cultural es la conquesa Poossible, que pone en marcha ya dos ediciones del “Festival de Ecoarte Treebus” desde 2010. El primer año se expuso en Alacazar de Riópor, Albacete y el segundo, en Campamento Los Palancares de Cuenca (2011). En el 2014 se constituye la asociación Areko, Arte Ecología y Medio Rural, que promueve festivales y actividades artísticas para la promoción de la región. De este tipo hallamos en todo el territorio español citas similares, suscritas ya a entidades de gestión pública o privada como “Reciclarte”, certamen de esculturas de Huelva, en 2008; “Madr-ID Arte Recicla” convocatoria desde 2013; “Reciclar”, Sitges desde 2016; o “Bioestética”, Zaragoza, 2017.

En el panorama nacional hay un amplio número de autores cuya praxis artística se focaliza en la problemática y en las soluciones relativas al ecologismo. Algunos de ellos se apoyan en el esfuerzo colectivo como plataforma para activar acontecimientos culturales que conecten educación, creatividad, arte, tecnología, ciencia y ecología. Entre algunos de ellos destacan:

Basurama, que surgió en el año 2000 y se dedica a la investigación y producción cultural y medioambiental con sede en Madrid y en el pasado también han tenido sede en Boston, Sao Paulo y Milán. Empieza como un festival de reciclaje que acaba por convertirse un colectivo que trabaja la gestión de residuos por medio de la creatividad. Parte de sus proyectos versan sobre

impacto en el entorno urbano, como el caso de, *Autobarrios San Cristóbal* (Madrid), en el que activan un proceso de investigación y de trabajo con los vecinos para construir equipamientos, afianzar recursos locales, acondicionar y reconstruir suelos, mobiliario y activar programas de inclusión social.²¹⁵

Culturhaza. Arte contemporáneo y Agricultura Ecológica es un colectivo cordobés dirigido por Protasia Cancho y Agripino Tirón activo desde 2009. Produce poesía, música, video, happening y *performance* en torno al agrolandart, que implica la gestión agraria que hibrida el trabajo rural y el arte en el terreno agrícola basado en el pensamiento ecologista.²¹⁶

Desde LABoral, el Centro de Arte y Creación Industrial, en Gijón, trabaja desde 2009 el laboratorio creativo y de experimentación, **Ecolab**, que aglutina arte, sostenibilidad y electrónica para implementar eco-tecnologías para atender a los desafíos ecológicos y sociales.²¹⁷

De reciente creación, **Duae Collective**, se funda en Barcelona por Luna Coppola y Silvia Campidelli. Sus proyectos se sitúan en el campo de la investigación multidisciplinar de las artes visuales con programas de investigación de los ecosistemas circundantes a la sede, proyectos educativos en todos los niveles, talleres artísticos para todos los públicos e incluso de teambuilding para empresas.²¹⁸

Finalmente, nos hallamos los artistas individuales, que reciben influencia de este movimiento a nivel global, pero que, en la gran mayoría de los casos, producen piezas de arte, organizan acciones y proyectos volcados en las necesidades a nivel local. El espacio rural, la asociación con otras instituciones o agrupaciones medioambientales, el impulso de espacios protegidos, la organización de talleres y actividades relativas al medioambiente, la recuperación y denuncia de los residuos de la industrialización, la pérdida de biodiversidad, todos estos asuntos se manifiestan en videocreaciones, fotografía, escultura, *body art*, arte en la red, proyectos de archivo y toda clase

²¹⁵ Vid.: BASURAMA. "Basurama". 2019. (5-IV-2019).

²¹⁶ Apenas hay literatura artística sobre el grupo y se ha de destacar que las entradas del blog se detienen en 2015. CULTURHAZA. "Blog de Culturhaza". 2015. (2-XI-2016).

²¹⁷ Vid.: ECOLAB. "ecoLAB o el arte de domesticar los territorios". 2011. (3-IV-2019).

²¹⁸ DUAE COLLECTIVE. "Duae Collective". 2015. (12-I-2020).

de disciplinas artísticas. No vamos a incorporar un estudio de su trayectoria, aunque sí, a riesgo de excluir a algunos de ellos que, seguramente, también merecerían figurar, citamos a: Ibon Aranberri Javier Ayarza, Carma Casulà, Patricia Di Monte, Bárbara Fluxà, Fernando García-Dory, Isaías Griñolo, Eva Lootz, Lucía Loren, Asunción Molinos, Luis Ortega, Verónica Perales, Xavier Ribas, Pilar Soto, Carla Souto, Curro Ulzurum, Javier Velasco, entre otros muchos.

1.2. El desarrollo de una conciencia ambiental en la esfera artístico-cultural del territorio valenciano

1.2.1. *El paisajismo valenciano: testimonio de las relaciones entre el ser humano y la naturaleza*

Desde las actividades científicas de Antonio José de Cavanilles (Valencia, 1745- Madrid, 1804)²¹⁹ en el siglo XVIII hasta las recientes colecciones de Joan Pellicer (Bellreguart, 1947-2007),²²⁰ se ha configurado una cultura local que cuenta en su historia con notables aportaciones al naturalismo científico. Desde luego, existen muchas otras personalidades destacables y reconocidas del pasado para la construcción del conocimiento científico volcado en el estudio de la naturaleza.²²¹ Con todo, señala Carmen Gracia que las crisis políticas e

²¹⁹ Cavanilles, coetáneo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, fue un erudito ilustrado, botánico y naturalista que ocupa un reconocido lugar en la historia de la ciencia española y, en particular, en la memoria cultural valenciana.

²²⁰ Pellicer fue médico, etnobotánico e investigador dedicado a indagar y divulgar los saberes populares de la flora y la vegetación valenciana. Fue homenajeado por el Museo Valenciano de Etnología en el año 2017 con la muestra “Joan Pellicer, la saviesa de les nostres plantes”, del 10 de mayo al 17 de septiembre. Es igualmente autor de *Costumari Botànic*, 2000-2004 o *Paisatges dels comarques centrals valencianes*, 1995-2007.

²²¹ La afición al naturalismo en el ámbito valenciano estuvo bien ilustrada en una muestra organizada en 2014 en el Museo de Bellas Artes Pío V, a partir de los fondos de la Universitat de València: una extensa colección de libros de divulgación que evidencia el peso de la tradición científica y del estudio de la naturaleza en el acervo cultural valenciano. Se exhibieron piezas de grabados, esculturas, dibujos y pinturas sobre zoología, entomología, malacología y botánica de artífices valencianos como Tomás Hiepes, Miguel March, Pedro de Valencia, Ignacio Pinazo, Emilio Sala y Joaquín Sorolla. Vid.: CARRAU María José, DOMÍNGUEZ, Martí (coms.). *Jocs florals a Cavanilles: art, natura i poesia*. Valencia: Universitat de València, 2005.

ideológicas que se fueron sucediendo en España en el siglo XIX provocarán graves carencias y una considerable paralización de las ciencias.²²² A esta misma crisis se le sumará el declive de otras de las tradiciones valencianas: la huerta-jardín, de herencia musulmana, fuente de sentimientos estéticos de intelectuales y artistas, que solo resistirá —con sus más o menos afortunados avatares históricos— hasta la llegada del ferrocarril, el uso del carbón y el hierro, y la explotación mercantilista del suelo agrícola.²²³ Estos hechos quedarán reflejados en la pintura de paisaje. De hecho, todas las poéticas actuales elaboradas desde el paisajismo, consagradas a la generación de una economía sostenible, la preservación del patrimonio natural, monumental y ecológico, se han constituido sobre de teorías emergidas entre los siglos XVIII y XIX, y que, en gran medida se han aplicado a las necesidades de nuestro tiempo.²²⁴

El paisajismo se postula como lejano precursor de un desarrollo posterior, mucho más complejo y sofisticado a nivel formal y discursivo, que hoy denominamos arte medioambiental y, en el presente escrito, de forma más específica, arte ecologista. Su reproducción evidencia, según esta lógica, los criterios de interpretación del territorio que emanan de la sociedad que los produce, así como su idea estereotipada y artificial de belleza natural. Con un examen a las características del paisajismo del pasado, se puede percibir la actitud de una sociedad hacia los recursos naturales, así como el lugar que se adjudica en el orden natural. De este modo, revisitaremos las relaciones entre arte y naturaleza a través de la historia, con algunos ejemplos del género paisajístico valenciano, para rescatar nociones sobre naturaleza, entorno, territorio y arte que, con el tiempo, recuperará y, sobre todo, reformulará y subvertirá el arte medioambiental local, así como las narrativas de los ocho artistas que en esta investigación analizamos con mayor detenimiento.

²²² GRACIA BENEYTO, Carmen. “Una actitud reverencial: Arte-Naturaleza en la Comunidad Valenciana desde la transición hasta la actualidad”. En: DE LA CALLE, Román (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: Ciclo de conferencias*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, vol. 2, p. 231.

²²³ Carmen Gracia dedica un buen número de páginas al rastreo de las vicisitudes históricas que contribuyen a la construcción del jardín valenciano, origen del tópico “Valencia, jardín de flores”. *Vid.*: GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte valenciano*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 48-104.

²²⁴ PENA LÓPEZ, Carmen. “Paisajismo e identidad. Arte español”. *Estudios geográficos*, vol. 71, nº 269, p. 508.

En el siglo XIX español se asentó el plenairismo iniciado por el paisajista belga Carlos de Haes, así como la reivindicación del territorio nacional inexplorado que estaba representada, de un lado por Francisco Giner de los Ríos, con el excursionismo científico-artístico y, de otro, por la reivindicación del yermo paisaje castellano de Aureliano de Beruete y del que será heredera la Escuela de Vallecas. Parreño señala a esta última como aquel grupo artístico que, por primera vez en España, se ocupa genuinamente de la naturaleza a través del reconocimiento al paisaje agrario en la pintura, comenzando por los conocidos paseos iniciáticos en los alrededores de Madrid y Toledo. Además del influjo del surrealismo, *la troupe* aporta paisajes manchegos nada idealizados que ensalzan los valores naturales y el gusto por los accidentes geográficos.²²⁵

El romanticismo europeo y su percepción sublime del paisaje no calará en los pintores valencianos que, por los imperativos académicos, se veían forzados a dedicarse al costumbrismo y a la pintura de historia.²²⁶ Tampoco la sobriedad castellana, que tanto admiraba Unamuno, frente a la sensualidad y la amabilidad idealizada con la que Joaquín Sorolla (Valencia, 1863-Cercedilla, 1923) mostraba el paisaje español.²²⁷ Los pintores valencianos decimonónicos sitúan al ser humano en una posición nuclear dentro de la naturaleza, atendiendo a la estética positiva que tiene su raíz en el cognitivismo científico. La apreciación de la naturaleza, por tanto, se genera desde el prisma de la belleza clásica: orden, equilibrio y armonía.²²⁸

Señala José Luis Albelda que no existe en la tradición valenciana la pintura de paisaje puro, puesto que se halla siempre supeditada a la figura

²²⁵ PARREÑO VELASCO, José María. *Naturalmente artificial*, p. 20-21.

²²⁶ GRACIA BENEYTO, Carmen. "Una actitud reverencial", p. 231.

²²⁷ CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988, p. 48-49. Sorolla consigue competir con el paisaje castellano ofreciendo una cara lúdica del mediterraneísmo levantino, destacando la belleza de su luz y la salud de la economía de la región. Extenderá el sorollismo con discípulos en todo el territorio nacional y llegará a exportarlo al mundo entero PENA LÓPEZ, Carmen. "Paisajismo e identidad. Arte español". *Estudios geográficos*, vol. 71, nº 269, p. 515.

²²⁸ Jason Simus desarrolla un análisis de la estética positivista que instaura el cognitivismo científico. En el artículo expone igualmente la posición ante esta perspectiva del nuevo paradigma ecológico, *vid.*: SIMUS, Jason, "Aesthetic Implications and the New Paradigm in Ecology". *Journal of Aesthetic Education*, 2008, v. 42, nº 1, p. 63-79.

humana o la huella de su mano subyugadora.²²⁹ El paisaje iba generalmente asociado a otros géneros como el retrato, la pintura de historia, la pintura social y al costumbrismo.²³⁰ El paisajismo de Ignacio Pinazo (Valencia, 1849-Godella, 1916), exponente clave del momento, presenta al ser humano dominando la naturaleza. Viene a la memoria, por ejemplo, *El Invierno. Retrato de Manuel Comas* (1885) (fig. 4), pieza que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de San Pío V y que forma parte de una serie de la familia Jaumandreu simbolizando las cuatro estaciones. Se representa magnificado al retratado, su lugar de residencia y el resto de elementos del territorio en el que impera su particular ley.



Fig. 4. Ignacio Pinazo Camarlench, *El Invierno. Retrato de Manuel Comas*, 1885.

²²⁹ ALBELDA, José Luis. “La mirada al paisaje en la pintura valenciana contemporánea. Los últimos 30 años”. En: DE LA CALLE, Román. (coord.) *Navegando entre dos siglos (1978-2008): nuevas aportaciones en torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo. Ciclo de conferencias*. Vol. 2. (Celebrada en el Salón de Actos de La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el 11-II-2014). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2015, p. 45.

²³⁰ PÉREZ ROJAS, Javier (com.). *Tipos y paisajes: 1890 – 1930*. (Exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, del 3-XII-1998 al 17-I-1999). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998, p. 57.

Otra clara tendencia en el paisajismo de la época es la idealización de lo rural, que se presenta como el refugio de la ajetreada vida en la urbe y a la promoción del idílico jardín del pasado.²³¹ Pinazo se retira a retratar el pueblo hortelano de Godella. Javier Juste (Valencia, 1856-1899) reproduce rebaños y busca entre las huertas de la Albufera un motivo para su lienzo.²³² Cuando Antonio Muñoz Degrain (Valencia, 1840-Málaga 1924) pinta la naturaleza abrupta, el paisaje puro, sin la huella del ser humano, no abandona en ningún momento el tono lírico para describir el equilibrio que reina en aquellos espacios inhabitados (fig. 5).²³³ En la época se configura un modelo de paisaje (de naturaleza) entendido desde la realidad agraria, indudablemente. Por este motivo, al fondo del árbol de Joaquín Agrasot (Orihuela, 1836-Valencia, 1919) en *Paisaje con encina* (h.1890), se avistan las tierras roturadas, posiblemente de su Orihuela natal. En efecto, la huerta constituirá uno de los géneros favoritos al inicio de los noventa.²³⁴ Se ha destacado el detallismo de Enrique Saborit Arosa (Valencia, 1869-1928) o el interés casi científico de José María Vilar Torres (1828-1904) por reflejar cada especie y variedad vegetal en sus composiciones, similar a la dedicada observación de la naturaleza de su maestro, Javier Juste.²³⁵ Con todo, no deja de ser una reacción a la destrucción de lo que anteriormente se entendía como un paisaje eterno, por entonces ya fuertemente alterado por la progresiva invasión de carreteras, fábricas y ferrocarriles. Los artistas buscaban paisajes puros, alejados de las grandes urbes o se dedicaban también a pintar el mar, un valor estable que en el ecosistema terrestre ya se había perdido. Así, un grupo de pintores se dedican de forma exclusiva a las marinas, como Rafael Monleón (Valencia, 1853-1900), Pere Ferrer Calatayud (Valencia, 1860-1944) y Salvador Abril Blasco (Valencia, 1892-1924).²³⁶

²³¹ GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte valenciano*, p. 422-423.

²³² LÓPEZ ALBERT, Susana. "Entre valles y monasterios: el paisaje valenciano de finales del siglo XIX". *Ars Longa*, 2008, nº 17, p. 106.

²³³ PÉREZ ROJAS, Javier. *Tipos y paisajes*, p. 58. Por otro lado, los especialistas en esta etapa destacan el paisaje de Muñoz Degrain como el de mayor ruptura con la canónica escuela costumbrista, con aportaciones innovadoras y alta emotividad. Cfr. PÉREZ ROJAS, Javier. *Tipos y paisajes*, p. 65. GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte valenciano*, p. 423.

²³⁴ PÉREZ ROJAS, Javier. *Tipos y paisajes*, p. 59-60.

²³⁵ LÓPEZ ALBERT, Susana. "Entre valles y monasterios", p. 113-114.

²³⁶ GRACIA BENEYTO, Carmen. "Canvis en la pintura de historia". En: AGUILERA CERNI, Vicente (dir.). *Història de l'art valencià*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians, 1987. p. 131-132.



Fig. 5. Antonio Muñoz Degraín, *La sierra de las Agujas*, 1864.

Sostiene Calvo Serraller que en Europa la belleza del paisaje toma protagonismo en los lienzos solo a partir del Renacimiento. Antes de ese momento, el paisaje solo tenía valor desde el punto de vista de su productividad, como indica el historiador y, solo con la gran transformación económica y cultural del siglo XV, la vida deja de depender únicamente del imprevisible comportamiento de la naturaleza.²³⁷ El paisaje surge y se construye, en realidad, desde la mirada del urbanita que busca, desarraigado, recuperar la naturaleza y una artificializada experiencia en ella.²³⁸ Pasado el protagonismo del género durante gran parte del siglo XIX, no será hasta bien entrado el siglo XX que los procesos de simbolización de la naturaleza vayan de la mano de una serie de planteamientos pedagógicos que exijan una deliberación profunda acerca de los

²³⁷ CALVO SERRALLER, Francisco. "Concepto e historia de la pintura de paisaje". En: CALVO SERRALLER, Francisco, *et. al. Los paisajes del Prado*. (Ciclo de conferencias celebradas en el Museo del Prado de Madrid de octubre de 1992 a abril de 1993). Madrid: Nerea, 1993, p. 12-13.

²³⁸ DE LA CALLE, Román. *El ojo y la memoria: materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*. Valencia: Universitat de València, 2006, p. 276-277.

medios empleados y las ávidas tensiones que se establecen entre la cultura del bienestar y la salud medioambiental.

Desde la década de los años 20 del siglo pasado, se observa en el paisajismo un empeño por diferenciarse de la alargada sombra del sorollismo, asumiendo como propias las disposiciones estéticas de las vanguardias.²³⁹ Terminada la guerra hay una vuelta a las convenciones academicistas conservadoras, al tiempo que el paisaje deviene un campo de experimentación artística en el terreno de la forma. Aparentemente desprovista de conflictividad política, la pintura de género opera de refugio y evasión del trágico pasado y de la represora realidad del momento. Los años 40 y 50 dialogan críticamente con la generación de los postsorollistas, ofrecen una visión mucho menos bucólica, más ruda y accidentada de la naturaleza.²⁴⁰ De esta generación deseamos rescatar a Francisco Lozano (Antela, 1912- Valencia, 2000) y a Joaquín Michavila (L'Alcora, 1926-Albalat dels Tarongers, 2016).

Lozano manifiesta desde el arranque de su carrera un reparo especial por el color y se adentra en el empleo de monocromo para destacar los elementos del paisaje, siempre en calma, detenido con ademanes de reflexión estética. Hacia los años 50 muestra predilección por el paisaje litoral, pero mantiene sus distancias con la anécdota y con el sorollismo. No se observa apenas presencia humana o secuencia narrativa.²⁴¹ Su visión de la geografía valenciana resulta inédita en el momento: la sobriedad con la que mantiene las distancias de los peligros del tópico, lo acerca, según él mismo, a la Escuela de Madrid (de Vallecas por entonces), en la celebración de lo telúrico y un nuevo lenguaje paisajístico expresivo y genuino capaz de transmitir el clima de posguerra.²⁴² Uno de sus cuadros más emblemáticos, *Pueblo, Homenaje a Azorín* (1945), retrata al literato que examina muy de cerca la actitud del ser

²³⁹ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. "La pintura de paisaje en la Valencia de los años 30". En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada; PATUEL CHUST, Pascual (coms.). *Miradas distintas. Distintas miradas. Paisaje valenciano del siglo XX*. (Exposición celebrada en el Centro del Carmen, Valencia, del 2-X-2002 al 24-XI-2002). Valencia: Generalitat Valenciana, 2002, p. 90.

²⁴⁰ MARTÍNEZ MARTÍN, José. "La pintura de paisaje y la generación de posguerra: un género de iniciación al arte moderno". En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada; PATUEL CHUST, Pascual (coms.). *Miradas distintas*, p. 136-144.

²⁴¹ MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. "La renovación en el País Valenciano". En: *Pintura valenciana de posguerra*. Valencia: Universitat de València, 1994, p. 134-135.

²⁴² MARTÍNEZ MARTÍN, José. "La pintura de paisaje...", p. 148.

humano hacia la naturaleza. Su pluma se centró también en la captación de las vistas castellanas, como los de Vallecas, y se percató de que el paisaje no es más que una construcción y una entelequia que permite aproximarse a la naturaleza propia:

El paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos. Un estético moderno ha sostenido que el paisaje no existe hasta que el artista lo lleva a la pintura o a las letras. Sólo entonces —cuando está creado el arte— comenzamos a ver el paisaje en realidad.²⁴³

En Lozano se revela el mediterraneísmo de Azorín, en el que la contemplación supone el primer ejercicio del proceso creativo para conseguir la comunión con la tierra como custodia de la memoria de las antiguas civilizaciones y depositaria de una energía capaz de superar lo mundano y elevarse a lo íntimo. Protagonizan sus lienzos matorrales, árboles deshojados, suelos áridos y agrestes montañas de peculiar colorido —a caballo entre el fauvismo y el luminismo, sobre todo a partir de los años 60— para así invitar a un viaje a la reflexión profunda en busca de la esencia.²⁴⁴ Como profundo conocedor de la filosofía, era un pintor peripatético, cuyas caminatas por las dunas del Saler o en torno a los barrancos pedregosos lo mantenían, en general, en una visión entusiasta de la vida, que acompaña con una paleta aún más personal hacia el final de su carrera, colindando la abstracción, a la par que aumentaba el ímpetu por lo intimista y lo existencial.²⁴⁵ Con la experiencia, su mirada se centró en el estudio de la experiencia estética ante la naturaleza como banco de pruebas para la producción artística, así como en los nexos entre historia, naturaleza y contexto del momento, para admitir finalmente la posibilidad de alternar *ut natura ars*, la asunción sistemática de la experiencia artística por *ut ars natura*, la percepción culturizada de la experiencia natural.²⁴⁶

²⁴³ AZORÍN. *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid: Renacimiento, 1917.

²⁴⁴ AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Francisco Lozano: maestro del paisaje mediterráneo*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1995, p. 24-27.

²⁴⁵ *Ibíd.*, p. 138-139.

²⁴⁶ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Guillermo (com.). *Francisco Lozano: La mirada creadora*. (Exposición celebrada en el Centro del Carmen, Valencia, del 23-VI-2012 al 21-X-2012). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2012, p. 42-43.

Por su lado, Michavila se inicia con vetas postimpresionistas para plasmar la esencia física de la naturaleza, hasta derivar en el neoconstructivismo posterior.²⁴⁷ Hace pocos años se mostraba la labor de Michavila en torno al paisaje de la Albufera en el Centre Cultural La Nau de la Universitat de València.²⁴⁸ Se dispusieron doce obras de su etapa geométrica (1967-1980), en la que el autor persigue la belleza de la racionalización a partir de la geometría que se desprende del paisaje y que admite establecer juegos con la proporción áurea, los sistemas de proporciones y los tratados clásicos. Las otras dieciocho, a camino entre la abstracción y la figuración (1978-2006), corresponden a la serie de nominada *El Llac* (fig. 6).²⁴⁹ Dedicada a la Albufera, territorio de alta carga identitaria para la sociedad valenciana, cumplirá varios roles: el de admitir un espacio para la experimentación con el paisajismo abstracto, el desarrollo de un lenguaje propio, y el de la posibilidad de vivir de manera directa y en carne propia el espacio, mediante el apunte del natural, para plasmar así su propia memoria, a modo de autorretrato.²⁵⁰

A esta serie le sigue el *El Riu*, que junto a la anterior representa la naturaleza valenciana que vive de niño, entre los años 30 y 40. Se trata de un periodo en el que brinda un trabajo mucho más subjetivo.²⁵¹ La representación de la Albufera implica también, según el propio pintor, el reclamo de un respeto por la biodiversidad del parque, la recuperación del entorno alterado, diana de la reducción folclorista de su imagen que distrae de su realidad medioambiental y cultural.²⁵² Le interesan del lugar sus vistas de aguas y atmósferas cambiantes, la fugacidad y el dinamismo de todo el espacio, algo muy propio de la estética medioambiental. Nos incumbe, por añadidura, esa veta de abstracción en cuanto a que, a ojos de Wilhelm Worringer, uno de los teóricos expertos en abstraccionismo, no sería señal de una relación adversa entre ser humano y naturaleza, sino, si acaso, un síntoma de la enajenación de la civilización

²⁴⁷ MARTÍNEZ MARTÍN, José. "La pintura de paisaje...", p. 176.

²⁴⁸ Muestra que se organiza entre febrero y mayo de 2016.

²⁴⁹ PATUEL CHUST, Pascual (com.). *Michavila. Geometria i ecologia*. (Exposición celebrada en el Centro Cultural la Nau, Valencia, del 16-II-2016 al 22-V-2016). Valencia: Fundació General de la Universitat de València, 2016, p. 73.

²⁵⁰ MARTÍNEZ MARTÍN, José. "La pintura de paisaje...", p. 178.

²⁵¹ Apunta Patuel que se debe a un cambio de residencia que le permite el contacto directo con la naturaleza en Albalat dels Tarongers, *vid.*: PATUEL CHUST, Pascual (com.). *Michavila*, p. 84.

²⁵² *Ibíd.*, p. 86-92.

moderna, que encuentra en la forma no figurativa o geométrica mayor tranquilidad y dicha, el reposo y un refugio para la reflexión sobre la propia existencia.²⁵³



Fig. 6. Joaquín Michavila, *Casas de la Marjal*, 1982.

Paulatinamente, en el paisajismo valenciano se hacen sentir un mayor compromiso con los problemas reales de la sociedad y el empleo del arte como instrumento de denuncia. En la década de los 60 y 70 del siglo XX tendrá lugar un florecimiento de las artes, tras la recuperación de la posguerra española. En el panorama valenciano habrá un eco del furor que causa el hiperrealismo y arte pop en el resto del globo, así como un especial interés por el paisaje, una enmienda a la tradición iniciada por Sorrolla y a la Escuela de San Carlos.²⁵⁴ De esta suerte, surge una nueva generación de artistas con nuevas propuestas. La serie *L'Horta*, 1973, de Rafael Armengol (Benimodo, 1940) convierte los productos de la huerta en enormes objetos de deseo. Son el resultado de su trabajo de fotografía documental *in situ*, volcada en pinturas al óleo de

²⁵³ WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. [ed. orig. en alemán, 1908]. México: Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 38-39.

²⁵⁴ PATUEL CHUST, Pascual. "Las nuevas opciones paisajísticas de los sesenta y setenta". En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada; PATUEL CHUST, Pascual (coms). *Miradas distintas*, p. 222.

potenciado realismo. Esta recreación de su hábitat inmediato va acompañada de una reivindicación del entorno rural, frente a la marginación del proceso de urbanización, del campo como fuente de vida y del paisaje como género noble.²⁵⁵ Antoni Miró (Alcoy, 1944), pintor altamente crítico, de fuerte compromiso ético, se ocupa de las problemáticas ecosociales, como en la serie *Vivace*, con el consumismo y la contaminación de basura expuesta en *Parc natural*, 1993 (Colección Bancaja). Más recientemente participa en “Biodivers Carrícola”, con una reformulación del costumbrismo levantino en *Homenatge al camperol*, 2010 (fig. 7). Con la escultura, el perfil de un hombre con una azada arando el campo, enmarca un tapizado de fecundos olivos y, a lo lejos, la serranía, emblema del acervo del valle. Homenajea, en este formato, al movimiento social rural y fija un hito en el lugar en el que se despliega el paisaje antropizado por los cultivos y el casco urbano.²⁵⁶

Otros artistas exhiben en el paisajismo un lenguaje que va más allá de la mera representación de la belleza del territorio. Algunos ejemplos serán los *collages* de Carmen Calvo (Valencia, 1950), asociados a la producción de Tony Cragg y a los *earthworks*; las protestas plásticas de las series *Salinas* y *Chopo illicitano*, de María Dolores Mulà (La Vila de Cers, 1953), que señalan al turismo y la actividad industrial; los residuos producidos por la sociedad de consumo que retrata Joël Mestre (Castellón, 1966) en su serie *Packaging*. Las manifestaciones artísticas que se desarrollan a continuación en esta línea ya corresponden a una materialidad que supera las barreras de los medios de la pintura y se examinan con mayor detalle en el segundo capítulo, “Arte y ecología en el ámbito valenciano”.

²⁵⁵ *Ibíd.*, p. 230.

²⁵⁶ ROJO MAS, María Eugenia. “Creaciones valencianas y ecología. El espacio de arte medioambiental ‘Biodivers Carrícola’”. *Opción*, 2015, nº especial 5, p. 798.



Fig. 7. Antoni Miró, *Parc Natural*, 1993 (Serie *Vivace*).

1.2.2. La introducción de los postulados ambientalistas en la esfera artístico-cultural del territorio valenciano

El arranque y desarrollo de la narrativa ecologista en el ámbito valenciano depende de tres factores fundamentales: del impulso institucional; del creciente predicamento del discurso ecologista, que desde los medios y la Academia irá penetrando al ámbito cultural y artístico; y del cambio de contexto y materiales tradicionales a unos más acordes con el mensaje medioambientalista. Las instituciones culturales constituyen uno de los principales motores del arte que presenta narrativas alineadas con el ecologismo, puesto que legitiman el discurso y lo acogen para el efectivo consumo del público. Se ha de tener presente que, por las características de este fenómeno artístico —que consideraremos más adelante— su entrada en el

mercado del arte y su comercialización resulta muy complicada, cuando no imposible. Es a partir del ámbito institucional, tanto privado como público desde donde comienza a calar el mensaje ecologista, se introduce y difunde este tópico que pasará a ser central en algunos creadores, gracias a la labor de quienes producen el discurso e impulsan, institucionalizan y visibilizan un arte que no siempre interesa a los poderes encargados de mantener este sistema socioeconómico. Entidades públicas, privadas y asociaciones de ciudadanos serán los principales promotores de la poética verde en el ámbito valenciano que, en sus inicios, se da a conocer fundamentalmente a partir de proyectos expositivos o grandes programas de investigación.

La institución más antigua que refuerza el conocimiento y, por ende, el respeto de la naturaleza, será el Jardín Botánico. Desde en 1567 pertenece a la Universitat de València y se inicia como huerto de simples junto al Convento de San Julián, en la calle Sagunto, por encargo de la ciudad a Joan Plaça. No alcanzará su ubicación actual en el centro histórico de la ciudad hasta 1802. Desde su función inicial, el cultivo de especies medicinales con las que aprendían los alumnos ha pasado a liderar investigaciones acerca de la diversidad vegetal y la conservación de hábitats naturales, especies raras, endémicas o amenazadas de la flora del Mediterráneo.²⁵⁷ Deja de depender de la Facultad de Ciencias en 1985 y pasa a catalogarse como “Centro de investigación, docencia y cultura”. Con este nuevo cometido, comienza la actividad pedagógica enfocada a dar salida al fruto de los estudios sobre naturaleza, medioambiente, particularmente sobre biología de la conservación, acogiendo reuniones científicas, conciertos representaciones teatrales y exposiciones de artes plásticas.²⁵⁸ La Sala Hort de Tramoieres, la Estufa Fría y el jardín exterior constituyen los tres ambientes en los que se reparten los eventos artísticos en torno a recorridos didácticos o artísticos con las plantas, la naturaleza, los ecosistemas y otras cuestiones medioambientales. El espacio permite la realización de cursos como el de “Aprende a identificar la flora silvestre

²⁵⁷ COSTA, Manuel; GÜEMES, Jaime (eds.), *El Jardín Botánico de la Universidad de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2001, p. 7-11.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 31.

con claves botánicas” (de abril a junio de 2019) o conferencias como “Microrreservas. 25 años protegiendo nuestra flora” (marzo de 2019).

El bicentenario Botánico se orienta —además del mantenimiento de la colección de plantas, el herbario, el banco de germoplasma y la biblioteca “José Pizcueta”— a la investigación de anatomía, evolución y diversidad vegetal, biosistemática, fitosociología, plantas medicinales, florística, conservación *ex situ* y fitogeografía. Asimismo, el gabinete de Cultura y Comunicación del Jardín Botánico evalúa y aprueba propuesta expositivas afines al espíritu del centro.

Algunas de las muestras se acercan más a la vertiente científica volcada en la representación visual, como “Dibujar la naturaleza: ilustradores naturalistas en el Jardín Botánico de la Universitat de València” (de noviembre, 2002 a febrero, 2003), con la participación de ilustradores científicos contemporáneos como Carles Puche, Eduardo Saiz, Joaquim Conca o Jordi Corbera.²⁵⁹ Otra exhibición similar fue la de “*Le bonne mauvaise graine?*” (¿Las buenas malas semillas?), (de junio a septiembre de 2014) de Thierry Ardouin, compuesta de 20 fotografías de gran formato, con diversas variedades vegetales comestibles descontextualizadas y estetizadas, para acercar al espectador y atraerlos con objetos de consumo cotidiano.

En el contexto de la especulación urbanística en la Albufera, en Orihuela, en el valle de Porxinos, Ribarroja y de las movilizaciones de artistas y escritores de la Ribera por el trasvase del Júcar, el Jardín Botánico organiza “Jocs florals a Cavanilles”, doscientos años después de la muerte del autor de *Observaciones sobre la historia natural del Reyno de Valencia*. Forman parte de ella cerca de una cincuentena de poetas (Carlos Marzal, Vicente Gallego o Salvador Jáfer, entre otros) y más de treinta artistas plásticos: Andreu Alfaro, Antoni Miró, Carmen Calvo, Paula Santiago, Anna Moner y Sebastià Carratalà y doce fotógrafos, entre ellos, Elena Juan o Martí Domínguez). En ella se aluda al descuido y al menosprecio de las singularidades del paisaje valenciano y la necesidad de una obra conjunta sobre la geografía y la naturaleza del País

²⁵⁹ Se editó un catálogo, *vid.*: PUCHE, Carles, *et. al. Dibujar la naturaleza: ilustradores naturalistas en el Jardín Botánico de la Universitat de València*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2002.

Valencià.²⁶⁰ La selección de obras buscaba precisamente constatar, a través de la expresión plástica, aquellas particularidades, que en ocasiones se difuminan con pretensiones de universalidad. Emula en su formato, además, el estilo de las publicaciones de Cavanilles en sus descripciones textuales acompañadas de dibujos tomados del natural.

Otras exposiciones contribuyen de manera directa a la reflexión del papel del arte en la lucha contra los problemas medioambientales, como en “El árbol de la vida: Naturaleza y espacios rituales”, comisariada en 2013 por Monserrat Hormigos. El catálogo declara en la presentación de la directora del Jardín Botánico en aquel momento, Isabel Pastor, la función de la institución como impulsor de una didáctica enfocada a la naturaleza por medio de las especies y del trabajo de los artistas.²⁶¹ Iba acompañada de un ciclo de conferencias, “La herencia de los árboles”, para examinar la relación entre el ser humano con las especies arbóreas en la escena del arte, la tradición cultural, la simbología, los actos rituales y las creencias.

Las obras expuestas correspondían a dieciséis artistas. La consigna apuntaba a mostrar los diversos significados que adquiere el árbol en las diferentes culturas del pasado y del presente. Entre las corrientes de reconocimiento de la situación medioambiental, destaca la pieza de Kaiko (Enric Company Seguí, Alcoy, 1967),²⁶² con una fotografía que atestigua su deseo de representar la belleza natural a través de esta disciplina y, a la vez, concienciar sobre las dificultades que atraviesan los recursos forestales. En *El Faig Pare*, 2006, retrata una haya monumental catalogada de 23 m, el Faig Pare o Fageda del Retaule, que se localiza en La Senia, Tarragona, una comarca limítrofe con Castellón (fig. 8). Por su parte, José Plumed, técnico especialista en jardinería del Botánico, presenta un mandala de madera de naranjo de los osajes, talado por él mismo a causa de una enfermedad. La obra funciona a modo de memoria

²⁶⁰ CARRAU María José, DOMÍNGUEZ, Martí (coms.). *Jocs florals...*, p. 7-15.

²⁶¹ HORMIGOS VAQUERO, Montserrat. *El árbol de la vida: naturaleza y espacios rituales*. (Exposición celebrada en Jardín Botánico de la Universitat de València, del 12-6-2013 al 8-IX-2013). Valencia: Universitat de València, 2013, p. 7-8.

²⁶² El fotógrafo naturalista, además de educador ambiental, cuenta con un proyecto desde 2006, “100 Bosques”, una exposición de imagen fotográfica itinerante en la que capta los bosques más representativos de la península ibérica. Pretende así dar a conocer los problemas que padecen los recursos forestales del país y poner en valor su acervo natural. *Vid.*: KAIKO. “Cien bosques”. 2014. (21-II-2019).

del bosque, mostrando en sus aros las diferentes estaciones que ha vivido la planta. Se trata de manifestación de la geometría sagrada y un reclamo ecologista en favor de las especies arbóreas como templos de la biodiversidad.²⁶³ También exhiben obra Ximo Ortega Garrido (Valencia, 1983), con una pieza de madera reutilizada o Daniel Orea (Barcelona, 1978) que con material de desecho reconstruye una acacia.



Fig. 8. Kaiko, *El Faig Pare*, 2006.

La veneración por el paisaje y la cultura del excursionismo valenciano se remonta al siglo XIX y quedará institucionalizada después de la fundación de Lo Rat Penat, en febrero de 1880, cuando se constituye el Centro de Excursiones Científico-Literarias y Artísticas, con miras a tornarse centro de estudios. En *Las Provincias* redactaba Teodoro Llorente las crónicas de estos cortos pero profundos viajes por toda la geografía valenciana hasta su muerte en 1915.²⁶⁴ Heredero de ese espíritu es el Centre Excursionista de València, que por

²⁶³ HORMIGOS VAQUERO, Montserrat. *El árbol de la vida*, p. 14-15.

²⁶⁴ MATEU BELLÉS, Joan F. "Interpretación institucionalista del paisaje español". En: *Paisaje y docencia. La obra de Eduardo Soler y Pérez*. Valencia, Universitat de València, 2006, p. 42.

desgracia, en febrero de 2017, fue se desahuciado de su sede, tras 70 años de actividad. Con el excursionismo científico del botánico valenciano Antonio José Cavanilles como referencia, constaba de tres comisiones: la de exposiciones y actos sociales, la de archivo histórico y la de medioambiente, que manejaba temas de conservación del entorno, gestionaba denuncias de su degradación, cuestiones de turismo rural y de educación ambiental. Dependía del Instituto Valenciano de Excursionismo y Naturaleza. Promovía proyectos sostenibles y organizaba exposiciones de artistas sensibilizados con la defensa de los espacios naturales, centrados en la estética del paisaje.

Entre otros, la entidad concedía desde 1993 el Premio Cavanilles (una reconversión del Trofeo Cavanilles desde 1951) para personas y asociaciones que desempeñan labores de conservación y difusión del patrimonio natural y cultural. El galardonado o un representante solía participar en un ciclo de excursiones que aunaban medioambiente y cultura, “Redescubrir Cavanilles”, abierto igualmente al público.²⁶⁵ Desde 2001 hasta 2011 otorgaba el Premi Margalló de Medi Ambient, dotado de 3000€ donados por el que era socio protector, Joaquín Michavila. El pintor fue una figura emblemática de la entidad, puesto que se implicó en el proceso de gestación del Parque Natural de la Calderona en 2001, iniciado en la primera “Marxa per la Calderona”, tras el incendio de 1993. Igualmente, ha participado en el Plan de Desarrollo Socioeconómico, impulsado por un Consorcio en Sagunto a finales de la década de los 70, por el que se habilitaron miradores, áreas recreativas, refugios y senderos, para la puesta en valor de la Sierra Calderona de forma respetuosa con el medio natural. Además de los premios ambientales y culturales Cavanilles y Margalló, prestaba igualmente su apoyo a la “Mostra Artistes per la Natura”.²⁶⁶ En la misma han participado y donado obras el propio Michavila, Antoni Debón, y José Luis Albelda.

²⁶⁵ Entre muchos de los premiados se encuentran: el biólogo Carlos M. Mansanet, el escritor Enric Valor, el fotógrafo Francesc Jarque, la entidad conservacionista Adene de Enguera, el escritor Rafael Cebrián, el pintor Joaquin Michavila, el médico etnobotánico Joan Pellicer y Bataller, la periodista M^a José Picó, la Federación de Institutos de Estudios Comarcales del País Valenciano, o la Sociedad de Amigos de la Sierra de Espadán.

²⁶⁶ CONSELLERIA DE AGRICULTURA, MEDIO AMBIENTE, CAMBIO CLIMÁTICO Y DESARROLLO RURAL. “Nota de prensa. La consellera Elena Cebrián assisteix a l'homenatge al pintor Joaquín Michavila al Parc Natural de la Serra Calderona”. 24-X-2017. (23-I-2018).

La primera edición de “Artistes per la Natura” será protagonizada por Antoni Debón (diciembre de 1996),²⁶⁷ en la que ofrece su particular idea plástica de la ecología volcada en el lienzo a través de un proceso de simbolización de elementos relativos al caminante (siempre representado con una silueta de hombre), la huella de su zapato y el camino. La segunda edición, (enero y febrero de 1998) será coordinado por Carmen Sanchis, con pinturas de Juan Carlos M. Nadal, más próximo a la representación geométrica, arquitectónica con intercalados de figuración y abstracción. En las líneas del catálogo Román de la Calle destaca algo relevante en cuanto al papel del arte: el carácter enigmático como condición favorable para la mediación reflexiva.²⁶⁸ Una edición destacable es la novena, con pinturas de Javier Calvo, premio Cavanilles 2005, en el bicentenario de su muerte, en la que se aprecia la forma en que exprime la naturaleza del paisaje desde una aproximación mucho más sensorial que científica. En 2013 es seleccionada Elena Martí, una artista catalana que se sirve de la reutilización y reciclaje de materiales que la gente no emplea o que abandona en los montes para sus composiciones de *collage* abstracto. En su vigésima edición (2014), la muestra culminará su recorrido cómplice con la protección del medioambiente hasta que en 2017 quede sin sede, aunque con intenciones de continuidad.

El Centro Excursionista de Valencia gestionaba la Escuela Valenciana de Aire Libre, dedicada a la formación en deporte, naturaleza y a la educación ambiental. Contaba con un centro de documentación, además de ostentar una actividad editorial muy dinámica que, con las ediciones del Premi Cavanilles, se distinguen, asimismo: *Descripción y dibujos de la Sierra Calderona* y *Cumbres y parajes de la Comunidad Valenciana*, ambos de Antonio Doménech Campos,²⁶⁹ con datos de estudios físicos de los valles, el clima, su geografía física, el paisaje humano y las diversas actividades deportivas que pueden efectuarse. Otro

²⁶⁷ DEBÓN, Antoni. *Antoni Debón: artistes per la natura, 1ª edición*. Valencia: Centro Excursionista de Valencia, 2003. (Se edita nueve años más tarde).

²⁶⁸ MARTÍNEZ NADAL, Juan Carlos. *Nadal: II Edició "Artistes per la natura": enero-febrero 1998*. (Exposición celebrada en el Centro Excursionista de Valencia, del 1-I-1998 al 28-II-1998). Valencia: Centro Excursionista de Valencia, 1998, p. 19.

²⁶⁹ DOMÉNECH CAMPOS, Antonio. *Descripción y dibujos de la Sierra Calderona*. Valencia: Centre Excursionista de València, 1992; DOMÉNECH CAMPOS, Antonio. *Cumbres y parajes de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Centre Excursionista de València, 1998.

volumen reseñable es *Por las cumbres de la Comunidad Valenciana: 50 montañas escogidas*, que describe el valor ecológico y patrimonial de las cumbres valencianas, a cargo del montañero y escritor Rafael Cebrián Gimeno.

En 1988 se aprueba el Plan General de Ordenación Urbana para la ampliación de la ciudad de Valencia, que coincide también con el proyecto de construcción del nuevo campus de la Universitat de València. Dicho crecimiento pone en peligro el espacio de la huerta. Esta y otras preocupaciones dan lugar al nacimiento en 1993 de la iniciativa estudiantil de la Universitat de València, AUJE, Associació Universitària Jurídico Ecològica, que, con una diversidad ideológica amplia, congrega a diferentes alumnos en torno a una preocupación común: la ecología. Entre sus actuaciones se encuentran la reforestación de montañas locales, las propuestas de aprovechamiento de luz y energías naturales en las nuevas infraestructuras universitarias o la inclusión de una valoración del impacto medioambiental en los estudios económicos de la institución.²⁷⁰ Adicionalmente, la asociación se afana en la aplicación e intervención de diferentes intereses sociales y artísticos, entre los que destacamos: la campaña de reclamación de más espacios verdes y la instalación de bancales de madera para la plantación de más árboles en el nuevo campus de Tarongers. De lo más relevante en el ámbito artístico es el citado proyecto cultural, “Arte y Medio Ambiente”, compuesto por un ciclo de exposiciones y conferencias durante seis meses y premiado por el Consell Social de la UV por establecer vínculos activos entre la universidad y la sociedad”.²⁷¹

Del programa de “Arte y Medio Ambiente”, emana la muestra con el mismo nombre, patrocinada por la Generalitat Valenciana, en la que participan y ofrecen su espacio las más destacadas instituciones culturales de la ciudad: el Círculo de Bellas Artes de Valencia, la Agrupación Fotográfica Valenciana, la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, el Centro Cultural “La Beneficencia” y el Museo de Bellas Artes de Valencia “San Pío V”. En la misma ya aparecen cuestionamientos que siguen hoy en vigor, como el del

²⁷⁰ RAMÍREZ COMEIG, Eduard (ed.). *Teixir revoltes: el Bloc d'Estudiants Agermanats: 30 anys per la universitat pública, democràtica i valenciana*. Valencia: Universitat de València, 2013, p. 176-177.

²⁷¹ QUIXAL ALEJOS, M^a Trini; RAMÍREZ COMEIG, Eduard (coors). *Els estudiants prenem part: associacionime i voluntariat a la UVEG*. Valencia: Universitat de València, 2002, p. 94-95.

tributo que se paga por el denominado progreso y los ataques que sufre la naturaleza de todos los frentes humanos, todo ello a través de la fotografía de denuncia de Carmen Soler, Joaquín Collado o Miguel David Mondó, de la pintura hiperrealista de José Cuenca o la heredera del surrealismo de Alex Alemany (fig. 9) y de las esculturas de José Luis García Ibáñez o Rocío Villalonga. Del mismo modo, se exponen piezas de los museos históricos que atestiguan, desde una visión retrospectiva, la intervención del ser humano sobre el entorno desde el principio de los tiempos, valorando factores como la modificación de los espacios naturales con la aparición de cultivos, las consecuencias de la aparición de nuevos materiales, la relación y el reflejo de la naturaleza por medio del paisajismo o algunas actitudes de protección del medio mucho antes de la anunciada crisis ecológica.

Ese mismo año, con el respaldo de Vicerrectorado de Cultura de la UPV tiene lugar “El contrato natural”, en la que participan, entre otros, tres académicos de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos: Gema Hoyos, José Luis Albelda y José Saborit y alumnos de la misma escuela. En el catálogo de la exhibición se apela al singular papel del arte, frente al de los medios, para poder construir una realidad plena de actitudes favorables a la naturaleza. Apuntan Albelda y Saborit que:

La mirada del arte puede ser en el mejor sentido mucho más independiente, y en esencia diferente: lo que sobre la naturaleza puede decirse —o más bien desde decirse— desde la enigmática materialidad de una pintura, una escultura, una fotografía, una instalación, o cualquier cosa más o menos indeterminada, no puede decirse de ningún otro modo con el mismo sentido o con la misma intensidad.²⁷²

La iniciativa, que parte de la AUJE, persigue ofrecer respuestas en forma de pintura, escultura y grabado para establecer un análisis crítico en torno a la crisis medioambiental, entendida como crisis también del ser humano. El encuentro es en realidad una convocatoria que insta a los participantes a ahondar en aspectos como: la separación forzada de cultura y naturaleza,

²⁷² MOLINA ALARCÓN, Miguel; et. al. (coms.). *El contrato natural*. (Exposición celebrada en el Palau de la Música, Valencia, del 22-III-1996 al 2-IV-1996). Valencia: Asociación Universitaria Jurídico Ecológica, 1996.

artificial y natural; la exclusión del ser humano del conjunto que conforma la naturaleza; el compromiso del arte en la transmisión del mensaje y la acción conservacionista. Ninguno de los alumnos que forman parte de esta muestra (Ana Veintimilla, José J. Navarro, Pau Beltrán, Vicente Blanes, Joan Cusarch, José Saldaña o Miriam Tello, entre muchos otros) seguirán esta línea de trabajo.



Fig. 9. Alex Alemany, *Maternidad*, 1996.

La actividad artística promovida por la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València merece una especial distinción en lo que se refiere al desarrollo y al fomento del arte para la sostenibilidad. La antigua Escuela de San Carlos se adscribe a la Universitat Politècnica por ley en 1971. Figura en todos los rankings como la mejor del sistema universitario español.

Dentro de su organigrama se encuentra uno de los proyectos más antiguos en vigor, el LCI, Laboratorio de Creaciones Intermedia, que desde el 2001 está adscrito al programa de Incentivo a la Innovación, INNOVA,²⁷³ aunque la actividad por parte de un grupo de investigadores se remonta al año 1990. Compuesto por miembros del Departamento de Escultura, investiga e impulsa el arte desde su configuración interdisciplinar: nuevas tecnologías, nuevos espacios de acción, la dimensión comunicativa y la proyección social.²⁷⁴ De sus cinco líneas de investigación: producción en arte sonoro, estudios artísticos de género, artes escénicas, arte intermedia y arte público, las dos últimas incorporan temáticas específicamente artísticas que se compaginan con otros campos como la ciencia y el medioambiente, el estudio del contexto natural y social, así como las relaciones autor-receptor y arte-medioambiente.

En efecto, una de las figuras objeto de estudio de esta tesis, Graham Bell, ha tenido acceso a los recursos y ha recibido el apoyo del LCI para parte de su exposición “The Ritual Box”, comisariada por Johanna Caplliure y José Giner Borull. De igual modo, forman parte de este grupo de investigación Beatriz Millón y Estela de Frutos. Ambas realizan su tesis doctoral en dicho laboratorio. Por último, Marco Ranieri ha participado en algunas de sus convocatorias, como la de “Arte y Matemáticas”, del 9 de julio al 1 de septiembre de 2015.

El Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE), de la Universidad Politècnica de València, es otro programa de investigación, desarrollo e innovación en el que se analizan y programan intervenciones plásticas interdisciplinares consagradas a las particularidades del entorno. Entre sus objetivos se hallan la difusión del conocimiento, conseguir la implicación de los ciudadanos y, así, promover actuaciones de mejora de la urbe o del contexto natural en el que se enmarca. Desde 1996 han prosperado numerosos proyectos de investigación bajo el patrocinio de diferentes organismos, como la propia Universidad, la Generalitat Valenciana, el Ministerio de Educación y el Ministerio

²⁷³ El programa se activa en la UPV en el año 2000 para optimizar la transferencia de resultados de investigación hacia el ámbito socioeconómico más inmediato. Vid.: CARBALLO, Roberto. “Experiencias investigadas”. En: *El espiral de la innovación*. Madrid: Díaz Santos, 2004, p. 112. Inicialmente tiene más conexión con el ámbito empresarial. En el caso concreto del LCI, está más bien volcado a las necesidades sociales y culturales.

²⁷⁴ LCI. “Laboratorio de Creaciones Intermedias”. 2017. (6-III-2018).

de Ciencia e Innovación. De todos ellos, concierne a nuestro cometido el de Dr. Joan Bautista Peiró, “Sistemas de energías renovables aplicados a proyectos de arte público”, de la Conselleria de Cultura, Educació i Esport de la Generalitat Valenciana de enero de 2004 a diciembre de 2006; y el más reciente “Humanidades ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, dirigido por el prof. José Luis Albelda desde enero de 2016 a diciembre de 2018.

Del CIAE emanan innumerables actividades académicas y culturales relacionadas con la expresión artística y los asuntos que atañen al conservacionismo y a la sostenibilidad: los tres congresos internacionales “Arte y Entorno” —el primero de diciembre de 2006, a cargo de Joan Llavera i Arasa; el segundo en diciembre de 2009, y el tercero en noviembre de 2011, ambos dirigidos por Luis Armand Buendía—;²⁷⁵ “El campo se queda. Seminario sobre arte, agroecología y sostenibilidad”, bajo la responsabilidad de José Luis Albelda, en mayo de 2011; el taller “Germinaciones. Diálogos sobre arte y ecología”, en abril de 2013, o el curso “Proyectos de transición a la sostenibilidad” ambos diseñados por el Albelda.

Tanto del CIAE como del LCI surge el proyecto creativo Artxiviú, que consiste en el fomento de contenidos culturales fundamentalmente en formato video y fotografía con el propósito de registrar, catalogar y generar conocimiento para la conservación de la huerta valenciana, sus gentes y su historia. Se plantean, igualmente, propuestas de intervenciones públicas, en el paisaje de la huerta, piezas artísticas u obras públicas. Organizan también talleres de creación audiovisual, de digitalización casera de fotografía y video antiguos y otras

²⁷⁵ LLAVERIA I ARASA, Joan. *La ciudad sentida. Arte, entorno y sostenibilidad: próxima parada, Berlín-Valencia*. (Actas del I Congreso Internacional Arte y Entorno, celebrado en Valencia, del 13 al 15 de diciembre de 2007). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2008; ARMAND BUENDÍA, Luis (dir.). *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local* (Actas del II Congreso Internacional Arte y Entorno, celebrado en Valencia, del 1 al 3 de diciembre de 2009). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011; *Vínculos del frío. Latitud norte: Ética y estética del habitar*. (Actas del III Congreso Internacional Arte y Entorno, celebrado en Valencia, del 16 al 18 de noviembre de 2011). Valencia: Sendemà, 2013.

iniciativas de puesta en valor de artesanías y oficios como Artemed, para la pesca artesanal en el Mediterráneo.²⁷⁶

A finales del siglo XX comienza a hacerse notar en el territorio valenciano la idea de que el modo más adecuado de cambiar la concepción de los problemas medioambientales y sus soluciones exige de una prédica más empática y concienzuda. De la Calle recuerda el *leitmotiv* asociado a estas circunstancias: *nulla aethetica sine ethica*, que nos permite explicar el compromiso de los artistas hacia diversas causas, entre otras, la medioambiental. La implicación profunda de los artistas en empresas conservacionistas se observará desde la década de los 90 en una transformación de la categoría del paisaje a otra clase de formas de expresión y disciplinas que consiguen transmitir con más incidencia la realidad planetaria. Una acción determinante es el traslado del objeto de arte al paisaje, en diálogo con la naturaleza y con una clara intención de ponerla en valor —sin entrar en estimaciones sobre su impacto ambiental, puesto que se trata de manifestaciones aún tempranas. Este es el caso del grup Reüll se funda en 1991, con el tiempo asociado como la vertiente plástica del Institut d'Estudis Comarcals de la Marina Alta (IECMA), dispuesto a dinamizar la zona a través de diversas propuestas de arte contemporáneo. Según su fundador, Ginestar, la comarca contaba con recursos económicos pero escasa oferta artística.²⁷⁷ Durante los años que desarrollan sus actividades Josep Ginestar, Pepe Miralles, Tomás Ruíz e Isabel Tejeda. Se dedican a la edición de la revista de artes visuales *ECO* (que finalmente solo publicó dos números, en 1996 y 1998) y a la gestionar convocatorias artísticas y la sala L'Espai Lambert.²⁷⁸

En 1994 organizan la exposición “Art i Natura”, que constaba de seis intervenciones en el Calvario de Pedreguer, Alicante, con obras del propio Josep Ginestar, Pepa Marhuenda, Amada Esteban y Bárbara Sebastián, Carmen

²⁷⁶ Toda su actividad se registra en la página web: ARTXIVIU. “Artxivi de l'horta”. 2018. (1-II-2018).

²⁷⁷ Así lo señala Ginestar, fundador del grupo, en la entrevista con Sara Losada. Asegura el artista que el proyecto era visto por las autoridades del lugar como un aporte más a la oferta turística de la zona y una nueva vía de promocionar La Marina. Vid.: LOSADA RAMBLA, Sara. *Espacios significados. Emplazamientos extraurbanos para el arte en España (1994-2014)*: Valencia: Universitat de València, 2017, p. 518-519.

²⁷⁸ MIRALLES, Pepe. “De Reüll”. 2018. (18-II-2018).

García Martínez, Francisco Rico y María Alonso Borso. Las obras se vincularon fundamentalmente a la ermita, al camino del Calvario y un antiguo depósito. Su vinculación con el IECMA, a través de las publicaciones, las reuniones científicas, los eventos culturales y las muestras, encarrila los objetivos hacia la revalorización del patrimonio natural y cultural del lugar y de la lengua.²⁷⁹ Sin embargo, el acto del traslado de las obras al aire libre y al medio natural, fuera del ámbito urbano, será el origen de las siguientes ediciones, en Jesús Pobre, “Art i Natura” y en Pedreguer, Petjades a la Drecera, en el contexto de “Intervencions plàstiques a la Marina” y “EstiuArt,” desde 2002 a 2008 y 2013, en pleno diálogo con la naturaleza, el patrimonio y el público, teniendo en consideración las características antropológicas y sociales del territorio.²⁸⁰ Supone, además, una alternativa a las ocupaciones turísticas menos sostenibles.

La primera de todas las exposiciones, “Art i Natura, Sis intervencions plàstiques a l’entorn del Calvari de Pedreguer”, en septiembre de 1994, mostraba interés por ampliar y diversificar las opciones estéticas de la zona, con una mayor implicación con el espacio, con un ojo puesto en el *land art* americano y otro con el movimiento europeo, más centrado en la relación del ser humano con el paisaje.²⁸¹ Las intervenciones, en este caso, se realizan en el entorno natural antropizado, mientras que las posteriores se exhibían en lugares más remotos de la Comarca. Las ayudas provenían de los diferentes ayuntamientos y en los últimos años intervinieron el Palau Ducal de Gandía y la Universitat Politècnica de València que, a su vez, sugirió la intervención de la Facultad de Bellas Artes de Altea. Las obras eran todas de carácter efímero, por lo que la muestra puede considerarse la primera de arte medioambiental al aire libre en el ámbito valenciano. A partir del cambio de milenio, algunas de las piezas ya reflejaban asuntos sobre naturaleza y sus problemas de conservación: como la de Antonio Gallud y Miguel del Rey, *Fragmentos en la naturaleza* (2004) representando la nostalgia de la pérdida de lo natural; Álvaro Tamarit, *Plataforma de extracción de*

²⁷⁹ IECMA. “Qui som”. 2018. (21-II-2018).

²⁸⁰ CASTRO FLÓREZ, Tomás. *Intervencions plàstiques a la Marina*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, p. 14.

²⁸¹ DE REÜLL. *Art i natura: sis intervencions plàstiques a l’entorn del calvari de Pedreguer*. Pedreguer: Ayuntamiento de Pedreguer, 1994, p. 3-5.

oxígeno (2005), sobre la deforestación, la contaminación y el empleo de combustibles fósiles; Isabel Soler, *Continuem?* (2007), acerca de la fiebre de la construcción en la costa del Levante; Grego Matos, *Bosque portátil enfrente del Montgó* (2007), interrogándose acerca del impacto de lo artificial en el contexto natural; Iraida Cano, *Galeras y tartana de Denia* (2007), con un homenaje a los pobladores del pasado que convivían en armonía con su hábitat; Sergio Ferrúa, *Naturaleza Infinita Esfera* (2008) y *Naturaleza equilibrada* (2010), con el empleo de materiales inocuos y culto al primitivismo; Nanci Novais, señala la debacle de los incendios forestales en *Naturaleza reflejada ¿hasta cuándo?* (2008); Sara Vilar y los beneficios de la naturaleza para el ser humano en *Refugis per a somniadors* (2008).²⁸²

En 1999, durante las Jornades del Mil·lenni 99, coordinadas por la Gerència de Medi Ambient de Alcoi y la CAM, tiene lugar “Ullals de vida: les zones humides al País Valencià”.²⁸³ La exposición recoge óleos, acrílicos, tintas chinas, acuarelas y hasta un esmalte sobre cerámica de un elenco pintores e ilustradores que muestran interés por la supervivencia del paisaje, a saber, Iraida Cano, Eduardo Saiz, Manuel Sosa (fig. 10), Javier Grijalbo, Lluís Sogorb Mallerera, Juan M. Varela y el propio comisario, Pep Cantó, investigador en la estación científica Font Roja Natura de Alicante. Las imágenes ilustran los textos de biólogos, pintores, ambientalistas, naturalistas, educadores ambientales, ornitólogos, etnobotánicos, así como de miembros de distintas entidades como SEO/Birdlife, Amigos de los Humedales del Sur de Alicante, Consellería de Medioambiente, Fundación Bosques de la Tierra, Fundació Territori i Paisatge, Universitat d’Alacant, en general de reconocido prestigio en el campo de la divulgación, gestión y estudio de este tipo de hábitats. La poesía visual —eminentemente realista, con excepciones como la de Antoni Miró, Rega Alonso Miura y Jordi Vila— se convierte, en esta ocasión, en una herramienta de concienciación sobre los valores ambientales que detentan las zonas húmedas

²⁸² La naturaleza de estas convocatorias está relatadas al detalle por Sara Losada en su tesis doctoral acerca de las manifestaciones artísticas en emplazamientos extraurbanos del territorio español. Vid.: LOSADA RAMBLA, Sara. *Espacios significados*, p. 407-417.

²⁸³ CANTÓ CORCHADO, Pep (com.). *Ullals de vida: les zones humides al País Valencià*. Alcoi: Ayuntamiento de Alcoi, 1999. BEGUIRISTAIN ALCORTA, María Teresa (dir). *III Edición de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, el 3-II-2004). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2004.

de la Comunidad Valenciana. Se pone de relieve la biodiversidad de los ecosistemas acuáticos (embalses, marjales, lagunas, ríos, bosques de ribera), su flora y su fauna, reconduciendo la mirada al detalle, a lo que no se alcanza a ver desde el ecosistema urbano. Del mismo modo, se dan a conocer la misión y el esfuerzo de organizaciones internacionales y otras locales, más humildes, que se autogestionan para la protección del medio natural. Además, aprovechan la ocasión para denunciar la degradación medioambiental de los humedales, las especies en extinción, la pésima gestión y dan a conocer las actitudes inapropiadas de los visitantes de estas zonas supuestamente protegidas. Finalmente, recuerdan que estos paisajes son recursos naturales, culturales, didácticos y de ocio que estimulan la creatividad: sin ellos, sin la naturaleza, no hay arte.



Fig. 10. Manuel Sosa, *Nutria y río*, 1997.

Años después de desligarse del Centro Excursionista de Valencia, en 2001, Antoni Debón²⁸⁴ presenta su obra en el Palacio de la Colomina de Valencia en “Eológicamente”.²⁸⁵ Desde los años 90, Debón comienza a explorar en profundidad temas que atañen a la ecología, como la adulteración de los alimentos, la contaminación de aguas o la deforestación causada por los incendios. Estos asuntos éticos son motivo de denuncia en su medio plástico, la pintura, sobre diferentes materiales como las traslúcidas de la fibra de vidrio sin enmarcar,²⁸⁶ el acrílico, la electrografía o la serigrafía, la fotografía y el *collage*. En esta oportunidad escoge las fuerzas naturales y, en especial, la energía eólica como inspiración: el viento como elemento generador de energía.²⁸⁷ Nuevamente, el pintor dirige el foco de interés del espectador a uno de los tipos de energía de menor impacto en el entorno. Apuesta, con el cambio de milenio, por promocionar las energías alternativas acudiendo a su capacidad como comunicador social por medio de una estética medioambiental que imita el dinamismo de la naturaleza con la superposición de transparencias y efectos ópticos de movimiento. Todos los elementos discursivos del arte medioambiental se hacen patentes, solo queda el último paso, que conduce al empleo de materiales alternativos, e incluso al cuestionamiento de la materialidad y del hecho artístico en sí, que desplegará la siguiente generación perteneciente al arte medioambiental.

1.2.3. Arte y ecología en la Escuela de Bellas Artes de Valencia: José Luis Albelda y José Saborit

José Luis Albelda y José Saborit, dos figuras claves pertenecientes a la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y al CIAE, así como

²⁸⁴ Como Albelda y Saborit, Debón también imparte clases en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

²⁸⁵ DEBÓN, Antoni. *Ecològicament*. (Exposición celebrada en el Palacio de Colomina de Valencia, del 28-VI-2001 al 31-VII-2001). Valencia: Fundación Universitaria San Pablo-CEU, 2001.

²⁸⁶ Hoy sabemos que la fibra de vidrio supone un coste energético muy elevado para conseguir fundir el vidrio a más de 100 grados.

colaboradores en el Laboratorio de Creaciones Intermedia, son los promotores de gran parte de las iniciativas de investigación y producción académicas, así como inspiración artística para los alumnos de dicha facultad en todo lo que concierne a los principios básicos sobre arte, naturaleza y ecología. Ambos fueron miembros del grupo de investigación “Arte y Naturaleza” creado en dicha facultad a inicios de los 90 del siglo pasado. En 1997 publicaron una de las obras capitales dentro del ámbito nacional en temas de medioambiente, naturaleza y cultura visual, *La construcción de la naturaleza*.²⁸⁸ En esta obra de referencia en el marco nacional sobre cualquier aspecto referido a la idea de naturaleza, la estética, el arte y la ecología, ofrecen una clara y extensa definición de naturaleza y de las diferentes nociones del término en el ámbito cultural y social. Albelda y Saborit serán de los primeros teóricos en la esfera nacional en analizar en profundidad los verdaderos fundamentos del *land art*, en tanto que una manifestación de actitud dominadora y colonialista hacia el territorio. Examinan el reflejo del ambientalismo en los medios de comunicación de masas, la idea de espacio y territorio y, sobre todo, exponen el rol del arte en la correcta transmisión de valores conservacionistas sobre la naturaleza y en la capacidad de este para reenfocar la mirada. Sin su intervención y su agitada actividad y activismo en torno al ecologismo, apenas habría creaciones o representantes enmarcados en esta corriente en el ámbito valenciano.

José Saborit recibe el reconocimiento a toda su carrera cuando es nombrado académico numerario de la sección Pintura, Grabado y Dibujo de la Real Academia de San Carlos de Valencia en 2016. Ejerce como profesor de la Facultad desde 1984, se convierte en el primer doctor del Departamento de Pintura de la UPV en 1986 y actualmente enseña desde su cátedra de Pintura obtenida en 2000, década en la que se encuentra a cargo del grupo de investigación “Retórica, arte y ecosistemas”. Del grupo emana la exposición “Estar en La Punta. Retrato de una exposición itinerante en defensa de la huerta”, con poemas, fotografías y pinturas (incluido del propio Saborit) orientadas a informar a la población de los problemas que afrontaba La Punta desde 1994 y la salvaguarda del peculiar ecosistema paisajístico y el patrimonio cultural,

²⁸⁸ ALBELDA, José Luis; SABORIT VIGUER, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997.

natural y humano de la zona industrial circundante al puerto de Valencia.²⁸⁹ De 2001 a 2003 colaborará, bajo dirección de Albelda en el grupo de investigación “Ecosistemas Visuales del Nuevo Milenio”. Como docente dirigirá cerca de dos decenas de tesis doctorales, entre las cuales se encuentra la de José Luis Albelda, acerca de los neoexpresionismos en los 80, en 1989²⁹⁰ y de Eva María Marín, en 1994, sobre las intervenciones en la naturaleza del escultor y jardinero Ian Hamilton Finlay (Nassau, 1925- Edimburgo, 2006).²⁹¹

Prolífico como autor académico, ha escrito textos de impacto como *Retórica de la pintura*²⁹² (en colaboración con Alberto Carrere) o *Lo que la pintura da*,²⁹³ junto con otras diez obras más. Concurrirá nuevamente con Albelda en un estudio sobre los estereotipos de la naturaleza que se reiteran en la cultura visual contemporánea, como parte del volumen coordinado por el filósofo ambientalista Jorge Riechmann, *Ética ecológica: propuestas para una reorientación*.²⁹⁴

Su obra siempre se ha mantenido en los límites de la pintura y comienza con el neopop onírico volcado en formato de mural, con el Equipo Tres, junto a Rosa Martínez Artero.²⁹⁵ También expondrá junto a Albelda, Martínez Artero y Cotanda, entre otros, en la galería Punto, en “Ocho en Punto”, en 1987. Participará en la exposición fotográfica “Reivindicación ambiental”,²⁹⁶ del 6 al 20 de junio de 2000, en Valencia, en la Sala UGT del País Valencià, junto a José

²⁸⁹ Cuatro años antes se agruparon un buen número de fotógrafos para dar testimonio de la problemática de la huerta de La Punta y organizaron una exposición denunciando el tema. Esta segunda muestra reúne aquéllas y las subsiguientes imágenes tomadas en torno a este asunto, así como el manifiesto. El catálogo refleja la opinión contraria a su destrucción de Román de la Calle, José Luis Pérez Pont y los dos profesores Saborit, Albelda, *vid.*: MONFORT LLEONART, José. *Estar en La Punta. Retrato de una exposición itinerante en defensa de la huerta*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2000, p. 25-37.

²⁹⁰ ALBELDA, José Luis. *Neoexpresionismos en los ochenta, una aproximación contextual*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1989.

²⁹¹ MARÍN JORDÁ, Eva María. *De las intervenciones en la naturaleza a la naturaleza de la intervención: Un recorrido metafórico por el jardín del arte, Ian Hamilton Finlay*. [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València, 1994.

²⁹² SABORIT VIGUER, José; CARRERE, Alberto. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.

²⁹³ SABORIT VIGUER, José. *Lo que la pintura da*. Valencia: Pre-textos, 2018.

²⁹⁴ RIECHMANN, Jorge (coord.). *Ética ecológica: propuestas para una reorientación*. Montevideo: Nordan-Comunidad, 2004.

²⁹⁵ Se edita un catálogo de estos años de actividad de la exposición de 1987 en el Círculo de Bellas Artes de Valencia; *vid.*: MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa; SABORIT VIGUER. *Lejos de aquí*. (Exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes, Valencia, del 30-IV-1987 al 17-V-1987). Valencia: Círculo de Bellas Artes, 1987.

²⁹⁶ ALBELDA, José Luis; *et al.* *Reivindicación ambiental*. (Exposición celebrada en la sala de exposiciones UGT-PV, Valencia, del 6-VI-2000 al 20-VI-2000). Valencia: UGT-PV, 2000.

Luis Albelda (fig. 11), Gema Hoyas, Anna Moner y Sebastià Carratalà. La misma se celebra con motivo del Día Mundial del Medio Ambiente. Se hace este llamamiento a la sociedad para solicitar concienciación y compromiso, de manera concreta, respecto del déficit hídrico y los vertidos industriales en la Comunidad Valenciana, así como de la implantación de educación ambiental en España.

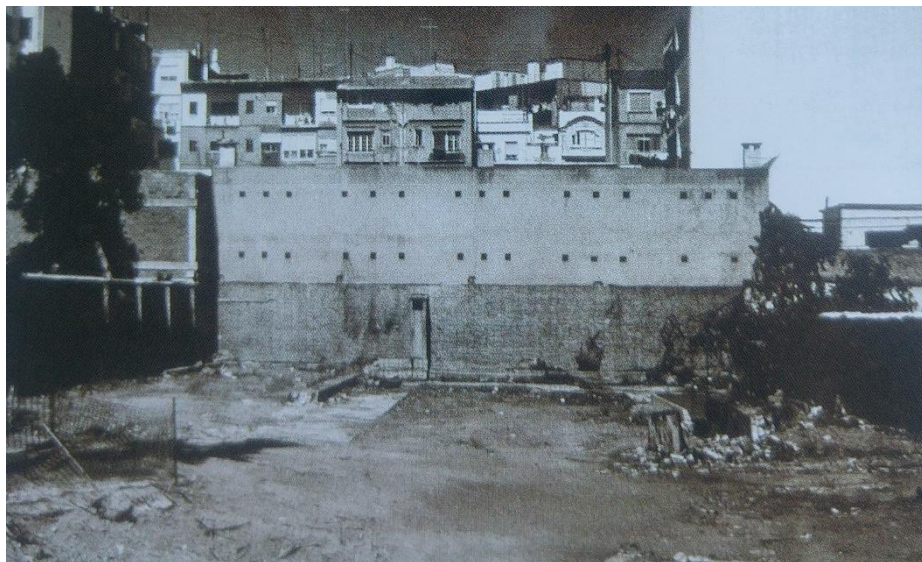


Fig. 11. José Saborit y José Luis Albelda, *Pérdida del Jardín de Pedro III*, 1999.

Las pinturas de Saborit se encuentran a caballo entre la abstracción y la representación del paisaje. Trabaja siempre en ellas la poesía y su alta carga retórica, así como la plasticidad del color y sus matices bajo cierto influjo del célebre Rothko (fig.12). Recupera la belleza clásica desde una mirada subjetiva hacia el modelo natural del paisaje, como resultado de su estudio de los románticos.²⁹⁷ Su propuesta estética reside, en realidad, en sus propias vivencias y experiencias personales, en especial a partir de la contemplación de horizontes y cielos, que luego se ven traducidos a su distintivo lenguaje pictórico.

Saborit ostenta una serie realista de acuarelas de diversos tipos de plantas que remiten a una colección botánica o a una representación científica, en la que restituye el valor de lo pequeño como humilde configurador del panorama espectacular de la naturaleza (fig. 13). Entiende la pintura como un oficio y la conecta frecuentemente con su propia producción poética, como en “El hígado de las estrellas”,²⁹⁸ expuesta en la Galería Punto de Valencia en 1992, cuyo catálogo se encuentra a caballo entre la pintura, la poesía y el ensayo; o en “La misma savia”,²⁹⁹ que se compone de una serie expuesta en la Galería Shiras de Valencia y en la que vincula el mundo vegetal y humano, además de establecer un diálogo con el libro de poemas del mismo nombre, que recibe en 2015 el XXX Premio de Poesía Unicaja. La muestra individual de mayor repercusión será la del IVAM, “Más al Sur”, del 26 de abril al 24 de junio de 2012, testigos de sus viajes que parten en la Albufera y llegan hasta la Antártida. Promueve en ella la importancia de aprender a ver, despojando la mirada de la saturación de imágenes banalizadas.³⁰⁰

²⁹⁷ REAL ACADEMIA, REAL ACADEMIA. “Ilmo. Sr. D. José Saborit Viguier”. *Real Academia de San Carlos*. 2016. (17-6-2017).

²⁹⁸ SABORIT VIGUER, José. *El hígado de las estrellas: pinturas*. Valencia: Galería Punto, 1993.

²⁹⁹ SABORIT VIGUER, José. *La misma savia*. Valencia: Pre-textos, 2016.

³⁰⁰ RTVE1. “Reportaje: El pintor José Saborit presenta la muestra de su obra en el IVAM”. *Telediario*, 6-V-2012. [vídeo digital]. (25-III-2019).



Fig. 12. José Saborit, *Escena de lluvia*, 2018.



Fig. 13. José Saborit, *La misma savia*, 2016.

Ante todo, Saborit reivindica el valor intrínseco del pincel, sin pretensiones que vayan más allá de la admiración y el respeto por la naturaleza:

Nuestro pintor quiere pintar un paisaje con óleo sobre tabla o tela, y estaría dispuesto incluso a buscar en esa aventura la belleza, pues no quiere añadir más fealdad al mundo, ni más dolor. A pesar de todas las injusticias y desigualdades y atrocidades y miserias y a pesar de todos los pesares quiere pintar un paisaje, un hermoso paisaje, y no se avergüenza ni se siente culpable por ello; quiere pintar un paisaje como lo hicieron sus predecesores, cuando eran otras las graves injusticias y desigualdades y atrocidades y miserias que se cernían sobre ellos.³⁰¹

La otra personalidad que ha producido un gran impacto en la Facultad de Bellas en el ámbito del arte y la ecología es, sin duda, José Luis Albelda. Su actividad investigadora ha explorado siempre el tema. Participa e involucra al alumnado en el proyecto de la UCM, a cargo de Tonia Raquejo, "Arte y ecología: Estrategias de protección del medio natural y recuperación de territorios degradados"³⁰², de octubre de 2011 a marzo de 2014. Recientemente ha dirigido

³⁰¹ SABORIT VIGUER, José. "Antes de pintar un paisaje". *Fabrikart*, 2007, nº 7, p. 175.

³⁰² De enero de 2016 a enero de 2019 (HAR 2011-23678).

el grupo “Humanidades ambientales, estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles”.³⁰³ Del mismo se desprenden numerosos eventos, actividades y recursos, generalmente volcadas en la web institucional del proyecto:³⁰⁴ investigación sobre ética ecológica —que incluye a Jorge Riechmann—, sobre artes visuales y empatía ecológica, un subproyecto de ecocrítica denominado “Relatos para el cambio”, con textos reales o de ficción ajustados a modelos generación de empatía hacia la sostenibilidad. Además de impulsar congresos nacionales e internacionales, seminarios y publicaciones, está vinculado al DESEEEA, Diploma de Especialización en Sostenibilidad, Ética Ecológica y Educación Ambiental, de la UPV, formado por un equipo interdisciplinar entre los que se hallan: Yayo Herrero (Directora General de FUHEM y profesora-colaboradora de la Cátedra Unesco de Educación Ambiental y Desarrollo Sostenible de la UNED), Jaime Güemes (Director del Jardín Botánico), Tonia Raquejo, José María Parreño y el propio Albelda.³⁰⁵ Entre las asignaturas que se imparten, destacan: Fundamentos de Ética Ecológica, Ecología Política y Sistemas de Transición Social, Conservación de Ecosistemas y Biodiversidad, Agroecología y Alimentación, Conciencia Ambiental y Arte Ecológico, etc.

Como docente desde 1989 en la UPV, entre otras asignaturas, Albelda imparte Arte, Naturaleza y Ecología en la Cultura Contemporánea del Máster Universitario en Producción Artística, y Arte y Naturaleza en el Grado de Bellas Artes. Entre otros, ha guiado a Nuria Sánchez León en su proyecto de tesis *La función del arte en procesos de transición a la sostenibilidad: casos anglosajones y españoles*³⁰⁶ y asesora a Chiara Sgaramella en el suyo, pendiente de finalizar, sobre arte, ecología y empatía. Como educador y como artista que cree en las posibilidades pedagógicas del arte, ve en el tocar, el hacer, el empleo del cuerpo

³⁰³ (HAR2015-67472-C2-1-R).

³⁰⁴ SGARAMELLA, Chiara. “Web de Humanidades ambientales.” 2018. (13-IV-2018).

³⁰⁵ Además, intervienen expertos en variadas ramas del saber: así científicos de diversas ramas del saber como la antropología, la arquitectura, biología, ingeniería agronómica, bellas artes, historia del arte e ingeniería de caminos. Toda la información se agrupa en la web institucional: DESEEEA. “Diploma de Especialización en Sostenibilidad, Ética Ecológica y Educación Ambiental”. 2019. (11-III-2019).

³⁰⁶ SÁNCHEZ LEÓN, Nuria. *La función del arte en procesos de transición a la sostenibilidad: casos anglosajones y españoles*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2018.

y la comprensión de la realidad a través de la experiencia las mejores maneras de acceder al conocimiento. Considera clave en el periodo de aprendizaje los sentidos, el arte y lo artesanal, tan denostados en los últimos años, así como la vivencia ambiental para conocer la realidad trasladándose a los diferentes espacios, ya sea campo o playa y sentir el paisaje, las plantas y los árboles.³⁰⁷ Es precisamente esta perspectiva la que inspira a muchos de los artistas que estudiaremos a seguir una línea específica de la rama artística y asumir, por añadidura, una actitud pedagógica como creadores.

De todos los eventos culturales y exposiciones en los que participa Albelda cabe mencionar el más temprano de todos, “El pulso de la tierra: arte y ecología”,³⁰⁸ celebrada en el Palau de la Música de Valencia en enero de 1993. Se trata de un proyecto expositivo novedoso en cuanto al planteamiento ambientalista al proponer reflexiones sobre la forma en que el arte señala el camino para efectuar un cambio de actitud hacia la naturaleza y al manifestarse compatible con la contracultura naciente del ecologismo a inicios de los noventa. Reconoce una nueva sensibilidad en la sociedad del momento, se hace eco de las incompatibilidades del neoliberalismo con la sostenibilidad y rescata la diversidad como valor, tanto del conservacionismo, como de la actividad creativa. Albelda ya diferencia plenamente la labor de los landartistas de los artistas ecologistas: “no se necesitan ya los *bulldozers* de Smithson, nos atrae más el sutil respeto del que siembra sin apenas ser advertido”³⁰⁹ Precisamente presenta Saborit para la ocasión un óleo sobre tela, transición entre las etapas pop y paisajista (fig. 14).

³⁰⁷ MANJABACAS LÓPEZ, Cristina. “Entrevista a José Luis Albelda”. *Vimeo*, 2015. [Video digital]. En: *La educación capaz*. [Trabajo final de grado]. Valencia: Universitat Politècnica de València. (6-II-2018).

³⁰⁸ ALBELDA, José Luis; BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel; MARCO, Carlos D. *El pulso de la tierra: arte y ecología*. (Exposición celebrada en el Palau de la Música, Valencia, del 14-I-1993 al 30-I-1993). Valencia: Palau de la Música i Congressos de Valencia, 1993.

³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 11.



Fig. 14. José Saborit, *Hombre, árbol, corazón*, 1992.

Para la exposición, “Contrato natural”, de la que es comisario, y tiene lugar en el Palau de la Música de Valencia, del 22 de marzo de 1996, Albelda y Saborit comparten un texto acerca de la ontología de la naturaleza.³¹⁰ Se trata de un anticipo de *La construcción de la naturaleza*, que se publicará un año más tarde. En el escrito de la muestra critican duramente la sempiterna separación de artificio (cultura, técnica y arte) y artífices de la idea de naturaleza. Igualmente ven en el arte una alternativa estética frente a la imagen prototípica de la sostenibilidad que emana del discurso de los medios. En definitiva, señalan la mirada del arte como la única capaz despertar conciencias de forma independiente, sin conflicto de intereses.³¹¹

Desde la década de los 90, por la actividad académica, las publicaciones y muestras en las que se ve inmerso el profesor Albelda, se puede deducir su alto compromiso con la causa ecologista local. Colabora en la configuración de

³¹⁰ ALBELDA, José Luis; SABORIT VIGUER, José. “¿Qué es la naturaleza?”. En: MOLINA ALARCÓN, Miguel; *et al.* (coms.). *El contrato natural*, p. 8-18.

³¹¹ *Ibíd.*, p. 17.

Els valors de La Punta,³¹² una tarea de redacción conjunta por parte de expertos para argumentar desde diversas perspectivas científicas como la ecología, la arqueología o la estética —la aportación de Albelda—, la necesidad de conservar la huerta de La Punta d'En Silvestre. En su capítulo, destaca la trascendencia de la huerta como obra de arte, un paisaje que se ha conformado en la historia por la mano de ser humano y que se instaura, a su parecer, como obra de arte de autoría anónima, patrimonio artístico, cultural y social.³¹³

Como miembro del Centro de Arte y Entorno, Albelda se ha implicado en “Inner Nature Exhibition”, comisariada por Lorena Rodríguez Mattalía (Dep. Escultura de la UPV) Estela López Frutos (como representante del Laboratorio de Creaciones Intermedia) y Chiara Sgaramella (del Centro de Arte y Entorno). Se trata de un proyecto de gestión cultural bianual que marcha desde 2015 y conjuga la creación audiovisual, arte y ecología. Se trata de un concurso de videocreación de cuidadísima huella ecológica e impacto medioambiental y que cuenta con una itinerancia nacional e internacional. Cada año se dedica a un tema, siendo la última edición en 2017 sobre el agua, presentada en el IVAM el 10 de noviembre de 2017.³¹⁴

Hace bien poco se ha publicado *Humanidades digitales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba*,³¹⁵ que coordina Albelda con José María Parreño y J.M. Marrero. Colaboran en él Jorge Riechmann con un texto sobre una nueva estética ecologista, Carmen Marín Ruiz sobre arte y ecología, y Chiara Sgaramella describiendo prácticas colaborativas sostenibles. De la labor realizada, hemos de poner de relieve las diferentes reuniones científicas y acciones formativas del grupo, como el seminario “Tiempos de transición. El lugar de las humanidades antes la crisis socio-ecológica global”, en Valencia, 2016; el “Congreso Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles”, en Madrid, 2017; las jornadas “Crear para cambiar. Encuentro sobre prácticas

³¹² PERETÓ, Juli; *et al. Els valors de La Punta: 18 arguments en defensa de l'horta*. Valencia: Universitat de València, 1999.

³¹³ ALBELDA, José Luis. “L'estètica del medi humà, un valor relegat. (L'horta de la Punta com a obra d'art)”. En: PERETÓ, Juli; *et al. Els valors de La Punta*, p. 121-122.

³¹⁴ Los recursos generados y los proyectos participantes están volcados en la web: INNERNATURE, “About”, *Inner Nature Exhibition*, 2017. (9-I-2018).

³¹⁵ ALBELDA, José; PARREÑO, José María; MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (coords.). *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*. Madrid: Catarata, 2018, p. 125-146.

artísticas y sociedades en transición”, en el contexto de la exposición HYBRIS, en el MUSAC de León, 2017; y el “I Congreso Internacional de humanidades ambientales. Relatos, mitos y artes para el cambio”, en Alcalá de Henares, 2018.

El discurso del Albelda ensayista durante los últimos diez años discurre casi exclusivamente sobre la arte, naturaleza, paisaje y ecología, como a continuación, algunos ejemplos: “Sobre las formas, ritmos y miradas en la antropización del territorio”,³¹⁶ “Introducción a la iconografía de la crisis ecológica”,³¹⁷ su contribución con un capítulo en el trabajo de edición de Raquejo y Parreño, *Arte y ecología*, “Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza”,³¹⁸ “El lugar del arte en la transición hacia la sostenibilidad”,³¹⁹ “El lugar de las artes visuales y las humanidades en procesos de transición eco social”.³²⁰

En palabras de J. Saborit, la obra de Albelda establece un diálogo con la naturaleza cargado de compromiso ecológico, desde la admiración y el anhelo de conservación. Su propuesta arroja el deseo de restablecer lazos entre el ser humano, la cultura, el territorio y la naturaleza.³²¹ Para Román de la Calle, la crítica y la denuncia están igualmente en su producción, puesto que revela, a la par que la belleza, las atrocidades que se cometen contra el paisaje desde el antropocentrismo (fig. 15).³²² De la Calle es quien mejor distingue en su obra su vertiente conservacionista, puesto que atestigua el desarrollo de su carrera desde principios de los 80. Muchas de su participación en muestras colectivas han manifestado relaciones entre el arte y la ecología como “Ambientarte” (Forlì, Italia, 1987), “Arte y Medio Ambiente” (sala de exposiciones de la Universitat de

³¹⁶ ALBELDA, José Luis, 2006, “Sobre las formas, ritmos y miradas en la antropización del territorio”. En: ARRIBAS, Diego (coord.). *Arte, industria y territorio, Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza; Fundación Beulas, 2006, p. 119-121.

³¹⁷ ALBELDA, José Luis, 2007. “Introducción a la iconografía de la crisis ecológica”. *Fabrikart*, 2007, nº 7, p. 10-17.

³¹⁸ “Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza”. En: RAQUEJO, Tonía; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*, p. 219-248.

³¹⁹ ALBELDA, José Luis. “El lugar del arte en la transición hacia la sostenibilidad”. En: ANDREU-LARA, Carmen; ARREGUI-PRADAS, Rocío; LARA BARRANCO, Paco, 2015, p. 13-16.

³²⁰ ALBELDA, José. “El lugar de las artes visuales y las humanidades en procesos de transición eco social.” En: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel; MANONELLES MONER, Laia (eds.). *Bioarte*, p. 87-107.

³²¹ SABORIT VIGUER, José. “Vida sobre la vida en dos sentidos”. *Galería Ana Terratosa*, 2010. (26-III-2019).

³²² DE LA CALLE, Román. *El ojo y la memoria*, p. 285.

València, 1996); “Art per l'Ecologia” (organizada por Acció Ecologista Agró en Centro de arte Alba Cabrera, 1996) o el comisariado de la exposición individual de Álvaro Tamarit, “El viaje a través de mí” (Espai d' Art A. Lambert, Jávea, 2004).



Fig. 15. José Luis Albelda, *No hay paraíso sin infierno*, 1993.

Se ha de tener muy presente que, del arte, José Luis Albelda no solo aprecia y transmite como valor su capacidad de generar belleza, sino que tiene un gran peso su vertiente teleológica, como así enuncia en el último compendio de ensayos que él mismo coordina:

No hay revolución exitosa sin una buena estética revolucionaria. Una nueva Bauhaus —ecológica— donde lo bello se alíe a lo útil, pero desde presupuestos de sostenibilidad. Una estética entendida, en este caso, como construcción de diseños permaculturales que contesten la supuesta belleza del exceso característica de la modernidad. Recordemos la importancia de la estética diferencial en los modelos culturales exitosos, en la estética monástica, en la iconografía revolucionaria. Dado que lo emocional es muy importante como estrategia de transformación, la estética permite precisamente crear nuevos caminos de contraste e identificación empática.³²³

³²³ ALBELDA, José; PARREÑO, José María y MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (coords), *Humanidades ambientales*, p. 66.

Asegura Carmen Gracia que, en los años 90, tanto Saborit como Albelda efectúan un progresivo cambio en su orientación pictórica, aunque siempre arraigada a los soportes tradicionales. A su vez, emplean el terreno de la palabra para plasmar sus ideas acerca de la naturaleza, el arte y la ecología. Su acción ha conseguido paliar las carencias legadas del pasado, tanto en el ámbito de la docencia como el de la percepción de paisaje en la cultura valenciana, bien desde la poesía visual de Saborit, o desde la admiración y la curiosidad honesta de su discípulo Albelda.³²⁴ Ambos son ahora los maestros responsables de muchos de los elementos plásticos y discursivos de los artistas que estudiaremos al detalle en esta investigación.

³²⁴ GRACIA BENEYTO, Carmen. "Una actitud reverencial", p. 233-234.

2. ARTE Y ECOLOGÍA EN EL ÁMBITO VALENCIANO

2.1. Las primeras manifestaciones de arte medioambiental

Con anterioridad hemos presentado ejemplos de piezas y acontecimientos artísticos que, bien se servían de medios tradicionales para el despliegue de un discurso ecologista o, en otros casos, se producían en un proceso de desplazamiento del objeto de arte al contexto paisajístico, pero que aún no ofrecían las características que presenta la categoría de arte medioambiental. A finales de los años 80, algunos creadores del ámbito valenciano comenzaron su andadura hacia el desarrollo de narrativas ambientalistas que, además, se encontraban en consonancia con las tendencias de arte medioambiental, es decir, actuaciones y objetos de las diversas tipologías de arte “en-sobre-con” la naturaleza, como denomina José Ángel Lasa al arte medioambiental.

Anna Moner (Villareal, 1967) y **Sebastià Carratalà** (Villavieja, 1965) iniciaron en 1987 su carrera de más de veinte años juntos como pioneros volcados en el territorio, en la investigación y representación del paisaje y la naturaleza por medio de la fotografía, de acciones, intervenciones e instalaciones. Coinciden con algunos presupuestos del *land art*, sobre todo, en cuanto a las actuaciones en el paisaje, aunque con piezas de carácter representacional, efímeras, con exclusiva atención en la naturaleza y de una cercanía, respeto y delicadeza lejanos al movimiento norteamericano. Obras como *Agressió* (1990) o *Autoprotecció* (1991) reúnen elementos de los espacios naturales como hojas, raíces, piedras, que acabarán por erigir la base de su lenguaje expresivo.

La pareja ya trata sin rodeos los desastres provocados por las personas al entorno, frente a una naturaleza que encarna la otredad. “Paisatge de Paret” (1996),³²⁵ en la Galería Edgar Neville, reúne un conjunto de fotografías y elementos tridimensionales con los que tratan las problemáticas verdes, como el mal uso de los espacios colectivos, las transformaciones de la naturaleza por la acción humana y las relaciones entre cultura y ecología. Todo ello a partir de la apropiación visual de la realidad y de su representación en otro contexto distinto al paisajístico.³²⁶ A estas alturas ya comenzaban a sonar en alto los llamamientos de retorno a la naturaleza, de recuperación del planeta y del abandono del dominio, expoliación y destrucción del hábitat terrestre que amenazaban la propia existencia. No obstante, hemos observado que escasas actuaciones efectivas e íntegras se generaban desde el ámbito de la cultura valenciana, salvo las expuestas en el capítulo anterior y que constituirán el único núcleo de creación de opinión en este sentido en el ámbito del arte local.

En 1999, Moner y Carratalà protestaban plásticamente por la destrucción de la huerta en *L’Horta soterrada, Sequia y L’Horta encaixada*. También estarán presente en la muestra “Reivindicación ambiental” (2000)³²⁷ en Valencia, en la Sala UGT del País Valencià. Su trabajo presenta un cuerpo teórico que surge de la labor conjunta acerca del entorno, la percepción, la mirada y los procesos de conceptualización de la naturaleza. Blasco Carrascosa clasifica su producción en la escultura pensada para el fin de siglo, que genera una estética de la sutilidad, de la fragilidad, la “desaparición”, la hibridación lingüística y la provisionalidad, así como una combinación entre serialidad y fragmentación.³²⁸ Sus cavilaciones se producen en torno a la idea de lo artificial, de la incapacidad humana de distinguir lo que procede directamente de la naturaleza o de lo creado por el ser humano. Todo ello toma una forma teatralizada de representación de la naturaleza, como en su muestra “Escena” (fig. 16), en la Galería Pictograma de Castellón, ya en 2010.

³²⁵ MONER, Anna; CARRATALÀ, Sebastià. *Paisatge de Paret*. (Celebrada en La Galería Edgar Neville, Valencia, del 11-IV-1996 al 30-IV-1996). Alfafar: Ayuntamiento de Alfafar, 1996.

³²⁶ *Ibíd.*, p. 8-9.

³²⁷ ALBELDA, José Luis; *et al.* *Reivindicación ambiental*. (Exposición celebrada en la sala de exposiciones UGT-PV, Valencia, del 6-VI-2000 al 20-VI-2000). Valencia: UGT-PV, 2000.

³²⁸ BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *La escultura valenciana del siglo XX*. Valencia: Federico Doménech, 2003, p. 221.

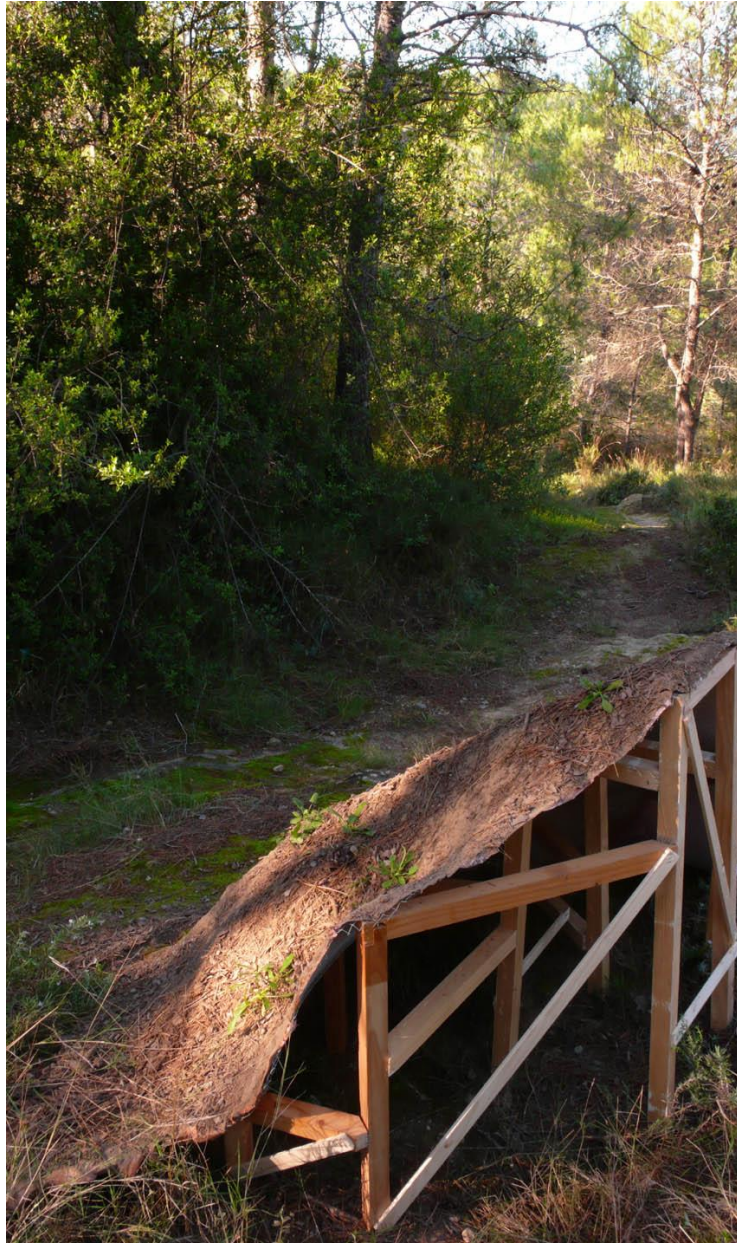


Fig. 16. Anna Moner; Sebastià Carratalà. *Escena I*, 2009. Serie *Escenas*.

Tras la serie *Escenas*, en la madurez de esta etapa, la pareja artística asume e incorpora la borrosa frontera entre lo artificial y lo natural, que acabará asumiendo como una misma cosa. Otro de los temas centrales que explotarán en su despliegue visual tiene que ver con el maltrato al bosque, que descubren al incluir en el proceso de creación la exploración del paisaje a través del acto de caminar, para luego transformarlo por medio del conocimiento científico en

formas tridimensionales o en reproducciones fotográficas de laboratorio.³²⁹ Su trabajo bien podría haber acompañado a los otros ocho artistas objeto de estudio en esta investigación, si no fuera porque, por un lado, las premisas establecidas en la introducción al inicio de este periplo, solo cumplen dos de las tres (no se vuelcan en una labor específicamente pedagógica). Asimismo, en 2016 se define una ruptura temática y abandonan el arte medioambiental con *La pell ferida*, en el Espai Mariola Nos de Vinaròs. En la actualidad continúan trabajando sobre otros temas como la memoria, la identidad, el cuerpo.³³⁰

La producción de **José Luis García Ibáñez** (Valencia, 1946) se corresponde con la generación de escultores del último tercio del siglo XX, de marcada simplificación formal y con piezas en tres dimensiones capaces de presentarse a sí mismas, sin depender de referentes específicos. Se licencia en Bellas Artes en la Politècnica de València en 1985, pero ya desde 1982 su obra recorrerá las galerías valencianas. Será nombrado Vicepresidente de la bienal Ciutat Vella Oberta —Graham Bell participará en la primera edición de 2013— y compagina la actividad plástica con la gestión cultural.

La materia principal de su aproximación artística es la cuestión ecológica, a partir del subtipo del arte del reciclaje, como en las ediciones tituladas “Naturaleza muerta” (1989), “Conductos y conducidos” (1990) y “Espacio de reflexión” (1991).³³¹ Desde el comienzo estará presente en la escena conservacionista cultural valenciana, como en el proyecto “Arte y Medio Ambiente”, coordinado por Pérez Pont para AUJE de la Universitat de València, con una pieza para la Sala de Exposiciones de dicha Universidad.

La aportación de García Ibáñez tiene que ver con la importancia de los materiales, que selecciona con esmero: ha de tratarse de objetos reutilizados,

³²⁹ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Una actitud reverencial: Arte-Naturaleza en la Comunidad Valenciana desde la transición hasta la actualidad”. En: DE LA CALLE, Román (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: Ciclo de conferencias*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, vol. 2, p. 220-251p. 236-237.

³³⁰ Moner se dedica afanosamente a la escritura. La novela *Les mans de la deixebra* (2011) se enmarca en la huerta valenciana y exhibe los conocimientos de la autora sobre botánica y anatomía, que le valdrán el Premio Enric Valor de la Diputación de Alicante. Otra de sus ficciones galardonadas es *El retorn de l'Hongarès*, 2015, Premio Alfonso el Magnánimo de la Diputación de València y Premio Turia a la mejor contribución literaria, con la que explora nuevamente la historia de la ciencia y el arte.

³³¹ GARCÍA IBÁÑEZ, José Luis. *Espacio de reflexión*. (Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Ibercaja, Valencia, del 25-VII-1991 al 19-VIII-1991). Valencia: Ibercaja, 1991.

muchos de ellos de origen industrial.³³² Se deslinda de la escultura más tradicional porque, si bien está diseñada para ser expuesta en espacios de interior, se piensa como “arquitectura habitada” o “espacio vital”, como en las muestras individuales “Naturalezas” (2002) u “Otras estructuras, otras arquitecturas” (2010) (fig. 17).³³³



Fig. 17. José Luis García Ibáñez, exposición “Otras estructuras, otras arquitecturas”, 2010.

Sus instalaciones y esculturas mantienen una constante referencia a las amenazas hacia la naturaleza, que aparece aniquilada y depredada.³³⁴ Se afana

³³² BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *La escultura valenciana...*, p. 183-184.

³³³ GARCÍA IBÁÑEZ, José Luis. *Lametro: Otras estructuras, otras arquitecturas*. (Exposición celebrada en el Palacio del Marqués de Campo, Valencia, del 6-V-2010 al 12-VI-2010). Valencia: Ferrocarriles de la Generalitat Valenciana, 2010.

³³⁴ GARCÍA IBÁÑEZ, José Luis. *Madera muerta, malos presagios*. (Exposición celebrada en el Palacio Marqués de Campo de Valencia, en octubre de 1993). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1993.

en la descontextualización de los objetos en un juego que acaba por mostrar el renovado interés que en los 90 despierta la denominada “estética natural”, el fenómeno que así describe Román de la Calle:

Estetizada diversamente (por el arte) o estetizando ella misma las acciones artísticas, ejercidas en su propio entorno, la naturaleza —incluso al aliarse de forma directa con el quehacer artístico— de alguna manera guarda celosamente su revulsivo carácter “natural”, consiguiendo, a veces, comunicarlo —por contagio— también al arte mismo.³³⁵

Para el esteta, en el arte moderno lo que se imita no es la apariencia de la naturaleza, como se pretendía en el arte clásico, sino que se remeda su potencia creativa, sus procesos.³³⁶

Monique Bastiaans (Jemappes, Bélgica, 1954) será otra de las precursoras dedicadas al *land art* en el contexto valenciano, aunque con inclinaciones hacia la idea de naturaleza como sujeto vulnerable. La belga, formada en la Facultad de Bellas Artes de Utrecht, lanza su carrera en 1982 con una exposición en Asperen, Holanda, donde se dedica fundamentalmente a la fundición en bronce y aluminio. Se traslada a Chiva en 1988 y desde entonces reside y produce en España.³³⁷ Tras años dedicada a la pintura, en 1992 retoma la escultura, pero tal y como se presenta hasta hoy: formas orgánicas, materiales sintéticos y, principalmente en la última etapa, mayor concienciación en cuanto a los materiales e incorporación de elementos reutilizados o encontrados. Generalmente, en su proceder desencadena una simbiosis con el medioambiente a través de sus intervenciones de carácter efímero y de gran tamaño, hasta rozar el surrealismo, recurso del que hace uso como vía para la toma de conciencia.

³³⁵ El texto figura publicado por primera vez en el catálogo de la exposición en la Universidad de Valencia del proyecto “Arte y Medio Ambiente”, en el que expondrá el propio García Ibáñez. *Vid.*: PÉREZ PONT, José Luis (coord.). *Arte y Medio Ambiente*. (Exposición celebrada en diversas instituciones culturales valencianas de la ciudad de Valencia, del 23-I-1996 al 23-VI-1996). Valencia: Asociación Universitaria Jurídico Ecológica, 1996, p. 5-8. Diez años más tarde se reeditará en: DE LA CALLE, Román, “Seis consideraciones en favor de la estética natural”. *Quaderns de filosofia i ciència*, 2006, nº 36, p. 85-92, p. 86.

³³⁶ *Ibíd.*, p. 91. En la actualidad, por convención, se emplea la expresión “estética medioambiental”, abierta, eso sí, a diversas interpretaciones. El término lo reelabora John Simus, como se esclarecerá ampliamente en el capítulo 3.

³³⁷ GARCÍA, Patricia. “Creciendo con Monique Bastiaans”. *Makma*, 2015. (20-V-2019).

Su primera pieza efímera en el paisaje valenciano será *Medusea* (1996) (fig. 18), muy cerca del oleaje de la playa de Las Arenas. Explora de manera temprana para nuestro ámbito el duro contraste entre lo artificial y lo natural, para provocar así asombro en el espectador. Por un lado, representa a la mitológica Gorgona, de cuya sangre surge el coral. Por otra parte, a pesar de sus connotaciones monstruosas y míticas, también encarna una verdad biológica, como signo de protección que anuncia los desequilibrios que amenazan al mar: su proliferación indica alta contaminación por hidrocarburos, sobrepesca o calentamiento de las aguas.³³⁸ La artista admite llevar a cabo un proceso de estetización mediante el cual dota de cualidades positivas y bellas a aquello que desde el desconocimiento se juzga como perjudicial y maligno.³³⁹



Fig. 18. Monique Bastiaans, *Medusea*, 1996.

En su proceso de representación, la naturaleza es enaltecida en un estilo de actualizado romanticismo, acompañado de combinaciones lúdicas. Las

³³⁸ ROJO MAS, María Eugenia. "Mujer, arte y ecología: figuraciones contemporáneas en el ámbito valenciano". En: ALBA PAGAN, Ester; PÉREZ OCHANDO, Luis. *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad*, Valencia: Universitat de València, 2016, p. 291.

³³⁹ GARCÍA, Patricia. "Creciendo con Monique Bastiaans". (20-V-2019).

intervenciones y las instalaciones son *site-specific*, siempre diseñadas para el entorno en el que van a insertarse, registradas en video, sobre todo cuando hay movimiento o interacción del público. Prontamente lleva a cabo trabajos de restauración con el cambio de milenio, como en *Adeu tristesa* (2000), en la que, tras rehabilitar un campo de casi trescientos naranjos muertos, acaba por incorporar una escultura colosal en representación de los entonces ya olvidados enfermos de SIDA. En su repertorio mantiene la flor como estandarte de la cultura visual feminista,³⁴⁰ como en *Las ideales* (2012), obra cinética en la que homenajea a las cinco mil cigarreras de la antigua fábrica de tabaco de Alicante. En la misma medida, se interesa por la reproducción del cuerpo femenino por medio de esculturas florales, como en la exposición “Plaisir de Fleurir” (2008, Sala Parpalló) (fig. 19).³⁴¹



Fig. 19. Monique Bastiaans, *Plaisir de Fleurir*, 2007.

Con los años ha incorporado la reutilización de objetos y el empleo de materiales más limpios como el cartón, la cerámica o el hierro. Incluso,

³⁴⁰ Esta representación haría referencia en arte al género menor de pintura de flores cultivado mayoritariamente por mujeres a lo largo de la historia y denostado por el canon patriarcal.

³⁴¹ En el transcurso de esta investigación se ha incluido la obra de Monique Bastiaans en el estudio y rastreo del legado visual e intelectual del ecofeminismo en contexto del arte medioambiental valenciano. *Vid.*: ROJO MAS. “Mujer, arte y ecología”, p. 287-299.

recientemente ha estado esforzándose por reducir el impacto de sus elaboraciones, por lo que ha diseñado un engrudo biodegradable. De hecho, se reconoce en el *land art*, aunque matiza que siempre desde un lugar respetuoso con el paisaje: sin dejar residuos en las intervenciones y estableciendo un juego con la luz o el movimiento que produce el viento, hasta el punto de que se unen a la materialidad de la propia obra.³⁴²

Hacia finales de los años 90, tras el desastre humano y medioambiental de la Guerra del Golfo crece en las sociedades occidentales el sentimiento de culpabilidad y la necesidad de restauración de los daños causados. La Primera Cumbre de la Tierra en Río de Janeiro (1992) y la Cumbre del Clima de Kyoto (1997), ambas de repercusión mundial, junto con el trabajo de visibilización —a menudo en manos de medios amarillistas— de desastres medioambientales que se arrastraban desde mediados de los 80, se asume y constata la realidad científica de la crisis ecológica. Comienza así a calar en la población el mensaje de la necesidad de una transformación hacia la sostenibilidad y comienzan a resonar expresiones como “reciclaje”, “capa de ozono”, “emisiones de CO2” o “energías renovables”. Estas preocupaciones se trasladan a la sociedad y tienen sus consecuencias en terreno del arte. En nuestro ámbito de estudio, a punto de iniciarse el milenio, hubo un intento de trabajo conjunto en torno a las primeras tendencias y teorías sobre los procedimientos de reutilización de materiales. El equipo **Reciclart** surge en 1998 en forma de asociación cultural sin ánimo de lucro para la promoción del arte construido con materiales de desecho, arte del reciclaje, formado por Enrique Tejedo (Castellón, 1959), Maite Balada, (Almassora, 1965), Juan Baustista Poré (Castellón, 1979), Elena Segarra (Valencia, 1973) y Sunsi Martínez Tárrega (Valencia, 1970). Su actividad se extiende hasta 2004, con una muestra individual en Albacete³⁴³ y su participación en la segunda y tercera edición de *Arte del Desecho*, en el parque Ribalta de

³⁴² GARCÍA, Patricia. “Creciendo con Monique Bastiaans”. (20-V-2019).

³⁴³ La única documentación que queda del grupo a nivel individual es la de TEJEDO, Quique, *et al. Reciclart: Associació Nacional d'Artistes amb Materials Reciclatos i Recuperats*. Valencia: Reciclart, 2000 y TEJEDO, Quique, *et al. Espacio-tiempo*. (Exposición celebrada en el Centro Cultural “La Asunción”, Albacete, del 7-II-2002 al 1-III-2002). [Folleto]. Albacete: Diputación de Albacete, 2002.

Castellón.³⁴⁴ Organizan actividades en Alicante, Barcelona, Cáceres, Granada, La Rioja, Madrid y Minnesota y realizan una serie de exposiciones itinerantes, al principio en su propio taller en Burriana y Castellón, en 1999 y en 2000 en la Universitat Jaume I de Castelló y en el Casal Jove de Castellón.³⁴⁵ Algunas de ellas con ejecución de piezas en directo, involucrando también al público. Se trata de una de las iniciativas más comprometidas, aunque de poco recorrido, en un momento en que todavía no se está clara la diferencia técnica entre reutilización y reciclaje, si bien establecen desde el principio los objetivos: su materialidad siempre ha de constituirse con materiales de desecho y el deber de estimular la concienciación ciudadana frente a la obsolescencia y el consumo indiscriminado.



Fig. 20. Reciclart, *Ventanas virtuales*, 1998.

³⁴⁴ RAMBLA ZARAGOZA, Wenceslao (dir.). *II Edición de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, el 29-X-2000). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2002, p. 57-61.

³⁴⁵ TEJEDO, Quique, *et al.* *Espacio-tiempo*.

En la *II Edición de Arte del Desecho* (2001-2002) presentaron un proyecto colectivo, *Ventanas virtuales* (fig. 20), una instalación que conformaba un recorrido con toda clase de objetos reutilizados: cuerdas, plástico, papel. La escultura representa dos de los valores inherentes del grupo: el trabajo cooperativo y en el reciclaje como única opción compatible con la vida. En la siguiente edición (2003-2004) ponen en entredicho la industria de la moda y la producción textil con *Reciclart, disfrazart, disfrutart*, una tienda de ropa ficticia con prendas estrambóticas pensadas para el disfrute lúdico del público.

Educado inicialmente en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia, el fundador del grupo Reüll, **Josep Pedrós i Ginestar** (Gata de Gorgos, 1957), se seguirá formando en Bellas Artes en la Universidad de París. Se doctora en 2004, dirigido por Albelda, con una investigación sobre el silencio y la espiritualidad en el arte en la historia y en su propia producción.³⁴⁶ Con el tiempo, dicha metafísica ha acabado derivando en un particular interés por la cultura sufí.

En sus creaciones, los materiales humildes, muchos extraídos del paisaje, serán siempre vinculados a una experiencia espiritual. Sus instalaciones constituyen recreaciones de los ambientes que ha habitado y que han marcado su existencia. Desde una actitud mucho más deferente hacia la naturaleza, sus claras influencias son el *land art* y también la obra de Joseph Beuys, sobre todo por el empleo de materiales sagrados, como la tierra o el dorado (fig. 21). Desde un punto de vista cultural, presenta especial interés por el mundo árabe. En la escultura y la instalación de Ginestar, la naturaleza se vincula a una metafísica que procede de modelos ancestrales. Será abordada, por tanto, siempre desde la mística, desplazando la ciencia y el discurso ecológico a un segundo plano, aunque claramente establecido.

³⁴⁶ GINESTAR, Josep. *Recerques silencioses-espirituals a l'art dels 1980-2000: intercomunicació amb el meu procés creatiu*. [Tesis doctoral]. Valencia, Universitat Politècnica de València, 2003.

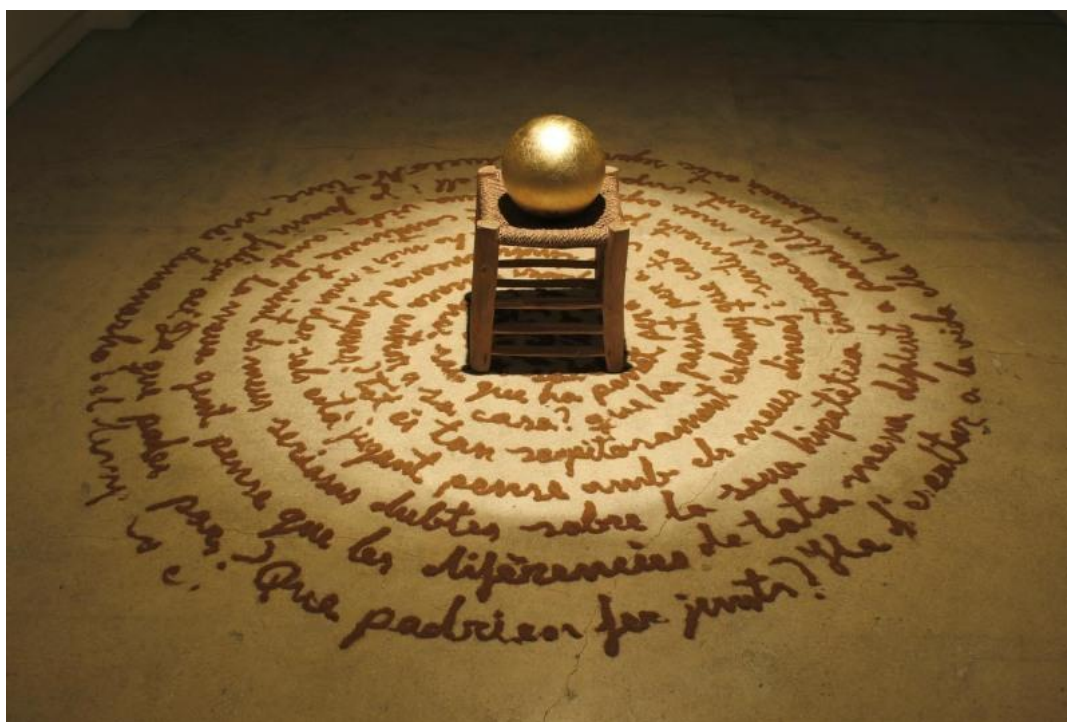


Fig. 21. Josep Ginestar, *L'energia IV*, 2016.

Una de las exposiciones que más atañen a nuestro estudio es “Natura Protegida” (Denia, 2004), compuesta de bebederos para pájaros, representaciones de campos arados, árboles, hojas, raíces de plantas de toda clase, que en manos del artista quedan reconvertidos en instrumentos para la meditación y acciones ritualizadas como el dibujo con sal, tierra o arena.³⁴⁷ Adicionalmente, se ve desplazada la figura humana y la de especies animales, como marca la tradición coránica, por lo que estas esculturas-paisaje son inanimadas, propicias para la total concentración en lo esencial.

Ginestar coincide en 2005 en “Intervenciones Plásticas a la Marina” con Monique Bastiaans y Álvaro Tamarit. En una entrevista reconoce el deterioro del paisaje de La Marina, espacio que solo relaciona con sus primeros años de vida, con la saturación de información en el espacio natural antropizado, ante la cual invita a buscar el refugio en la calma y el sosiego interior.³⁴⁸ La traducción

³⁴⁷ GINESTAR, Josep. *Natura protegida*. (Exposición celebrada en el Centre d'Art l'Estació, Denia, del 10-VIII-2004 al 17-IX-2004). Denia: Ayuntamiento de Denia, 2004.

³⁴⁸ GINESTAR, Josep. *Sóc jo, sóc tu*. (Exposición celebrada en el Espai d'Art La Llotgeta, Valencia, del 23-VII-1997 al 14-VIII-1997). Valencia: Obra Social de la CAM, 1997, p. 3-4.

sensible de estos planteamientos, en el contexto urbano de Pegó de aquella edición, consiste en recordar el blanco de los patios de cal del pasado árabe, del juego de la infancia y, sobre todo, la paz de la ausencia de color en el proceso de elaboración de ideas metafísicas.³⁴⁹

Para Ginestar, viajero incansable, la contemplación del paisaje conduce al encuentro de lo sagrado, entendiendo la naturaleza como un ente capaz de transformar el ser, tanto del artista como del observador.³⁵⁰ El paisaje genera tres ámbitos de reflexión para el escultor: el personal, el del fenómeno natural y el de la actuación sobre ese espacio en un proceso de apropiación amable. Al final, se diluyen las fronteras entre el arte y la vida, el paisaje y el yo.³⁵¹

Blasco Carrascosa observa una tendencia similar a Ginestar, a caballo entre el objetualismo y el instalacionismo, en Pilar Crespo Ricart (Albalat dels Sorells, 1965) durante su producción en la década de los 90, cuando aún presentaba filiaciones con el *land art* y el arte pobre, con el empleo de materiales efímeros y naturales. Como profesora titular en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, con posterioridad se ha interesado por otras materialidades, como el arte sonoro.³⁵² Entre los admiradores de la poesía visual de Ginestar se halla, de igual forma, Ana Talens (Carcaixent, 1978), de una generación posterior y afincada desde 2012 en Berlín. Su obra se desvía hacia otros intereses y se encuentra cada vez más centrada en la naturaleza de los objetos; justo a la inversa que en el arte medioambiental, una tipología que concede el protagonismo al mundo natural. Esta circunstancia sí se da con Marco Ranieri o Álvaro Tamarit, recipiendarios de la poética del escultor alicantino, y que estudiaremos más adelante con mayor detalle.

Otro artista medioambiental destacado es **Joan Llobell** (Teulada, 1967), que vuelca en su escultura su experiencia filosófico-espiritual en la observación de la naturaleza, en la línea de Ginestar, con sus paseos por la geografía

³⁴⁹ CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Intervencions plàstiques a la Marina*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, p. 64.

³⁵⁰ GRACIA BENEYTO, Carmen. "Una actitud reverencial", p. 242.

³⁵¹ GINESTAR, Josep. *Jo. La búsqueda de la definición personal*. (Exposición celebrada en la Sala Capilla del Rectorado de la Universidad de Murcia, del 2-II-2016 al 1-IV-2016). Murcia: Universidad de Murcia, 2016, p. 4-6.

³⁵² BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *La escultura valenciana...*, p. 204.

valenciana. Desde 1997 dirige varios espacios de arte como L'Espai d'Art Puig Campana y el Espacio de Arte y Naturaleza "La Font del Molí", uno de los pocos museos en el paisaje con obra permanente en la Comunidad Valenciana, junto con algunas piezas de Biodivers Carrícola y del Parque escultórico Arte y Naturaleza del Rincón de Ademuz. En uno de sus escritos más definitorios, insiste en la capacidad del arte de atraer al público hacia el entorno natural y que, de este contacto, surja una mayor conciencia ecológica.³⁵³ Su obra más potente es la más reciente: intervenciones efímeras en la naturaleza, un tanto invasivas, en la línea del *land art* (fig. 22).



Fig. 22. Joan Llobell, *Physis*, 2015.

Sergio Belinchón (Valencia, 1971) reside desde 2004 Berlín, lo que explica la influencia de sus instantáneas con la Escuela de Fotografía Alemana. Los protagonistas de sus imágenes son la naturaleza y todos aquellos espacios artificiales contruidos por el ser humano en contraposición. Sus trabajos, como

³⁵³ LLOBELL ANDRÉS, Juan José. "El arte y la conexión ecológica. El espacio de arte y naturaleza «La Font del Molí»". *Revista Bellas Artes*, 2015, nº 13, p. 82.

advierde Óscar L. Pérez Ocaña,³⁵⁴ se asemejan estéticamente a los registros fotográficos de los landartistas americanos, aunque sus series se inclinan por la exposición de los destrozos y ruinas de una forma de vida insostenible. Su visión pictorialista del paisaje alude a esa mirada alienada hacia la naturaleza, como componente de un sistema productivo sin frenos.

De entre la última hornada, hemos de mencionar a **Josep Albert** (Xàtiva, 1973), quien recrea espacios con el objetivo de subir la intensidad de la experiencia subjetiva ante la figuración de la naturaleza. Lo hace con piezas más comedidas que Llobell. Se detiene en los oficios tradicionales para ofrecer piezas abstractas, reticulares y geométricas, trenzadas con esparto o cáñamo, estructuras de caña o corteza, aunque también se apoya en el poliuretano, el mármol de Carrara o el nylon. En ocasiones acude a la imagen naturalista del cuerpo humano o de árboles indistintamente. Pretende, sobre todo, representar la geografía que habita, al compás de un ritmo “natural” —desacelerado— y destacar, sin más, la belleza del contexto al aire libre en el que se ubican sus creaciones.³⁵⁵

Dos vertientes muy distintas, pero análogas por colocarse en el campo de la experimentación, son las poéticas de **Hugo Martínez Tormo** (Valencia, 1979) y de **Trashformaciones**. Este último, un dúo formado por los hermanos Pablo Montoya (Castellón, 1972) y Blas Montoya (Castellón, 1976), que se encuentra en activo desde 2003. No es de asombrar que la primera pieza que presentan al público, aún sin el actual nombre artístico, sea precisamente en la III Bienal de Arte del Desecho de Castellón.³⁵⁶ Estéticamente apolíneas y majestuosas, sus esculturas están compuestas de residuos metálicos provenientes del negocio familiar, un depósito de chatarra (fig. 23). Ambos proceden de carreras técnicas: arquitectura el mayor y diseño industrial el más joven.

³⁵⁴ PÉREZ OCAÑA, Óscar Luis. *Land Art en España*. Málaga: Ediciones Rubeo, 2011, p. 301.

³⁵⁵ ALBERT, Josep. *Physis latente*. (Exposición celebrada en el Ademuz Espai d'Art, El Corte Inglés, Valencia, del 25-III-2013 al 27-IV-2013). Valencia: Universitat de València, 2013, p. 3-5. ALBERT, Josep. “Josep Albert. Esculturas y dibujos”. 2014. (23-IV-2019).

³⁵⁶ TRASHFORMACIONES. “Bio”. 2018. (19-II-2018).

La pareja constituye un buen ejemplo del arte del reciclaje en España, aunque abiertamente admiten que el material es el que tienen a disposición.³⁵⁷ No hemos de apresurarnos en leer un mensaje ecologista en su producción como principal lema: los castellonenses se reconocen, más bien, en la capacidad de transformar en materia estética objetos desperdiciados, a partir de lo que aparentemente sobra a la sociedad capitalista inmersa en el consumismo exacerbado.³⁵⁸ A un tiempo que efectúan un estudio técnico-científico de los ciclos de la materia, ofrecen una crítica a la cultura del exceso y del derroche de bienes y productos. Se les reconoce a nivel local institucionalmente, sobre todo con la convocatoria del IVAM en la exposición colectiva “Sustratos”³⁵⁹ (2013) y con la instalación de un totem en el MACVAC (Aeropuerto de Castellón, 2018).



Fig. 23. Trashformaciones, *Totem Valencia*, 2017.

El Centre del Carme de Valencia descubría al público en 2017 el fenómeno de **Hugo Martínez-Tormo** (Valencia, 1979) en dos convocatorias

³⁵⁷ HURST, Marcus. “Trashformaciones: larga vida a la chatarra”. *Yorokobu*, 2011. (15-I-2020).

³⁵⁸ Así lo manifiestan en una entrevista de 2011. *Vid: Ibíd.*

³⁵⁹ CASARES, Nilo (com.). *Sustratos*. (Exposición celebrada en el IVAM, Valencia, del 28-XI-2013 al 24-II-2014). Valencia: IVAM, 2013.

distintas, “Valencia Capital Animal” con *Plastic Nature* y “Escletxes”, con *La deriva de un gesto postromántico*. Ambas focalizadas en el plástico, la primera apuntaba al empleo desmedido de este material y la segunda, a su efecto en océanos y su fauna. El ingeniero agrícola y licenciado en Bellas Artes se ha dedicado a la confección de un arte de nuevos medios en el que conjuga la plástica, la ecología, la ciencia, y la tecnología. Sus instalaciones electromecánicas, sonoras y audiovisuales poseen una estética pulcra de laboratorio y procuran la interactividad (fig. 24).



Fig. 24. Hugo Martínez-Tormo, *3DsoundPrinter_Plastic Bag*, 2017.

El artista visual Javier Domínguez Muñino ha visto en el quehacer del valenciano una contribución pedagógica comprometida en la innovación científica y estética, así como en el hecho de dar visibilidad a los actos humanos menos considerados con el planeta y la propia especie.³⁶⁰ Bien es cierto que la continencia en cuanto al despliegue material no es una cualidad suya; tampoco el conservacionismo su única ocupación; pero sí ha volcado su esfuerzo en el asunto en varios de sus proyectos como en la temprana *Nanoescenario* (2008), montaje en el Jardín Botánico a base de plantas, metales, luz y dispositivos de

³⁶⁰ DOMÍNGUEZ MUNIÑO, Javier. “Gesto, luz y pedagogía ecológica en la obra de Martínez-Tormo”. *Estúdio*, 2018, vol. 9, nº 23. (8-I-2019).

control de temperatura. Aquí se basa en un concepto propio, el *nanorrealismo*, es decir, “el estudio de la materia y la energía en escalas nanométricas y su aplicación artística”.³⁶¹ Su producción tiende a diluir las fronteras entre arte y ciencia, una proclividad en las poéticas que adhieren los preceptos ecológicos a la expresión artística.

En 2012 **Nuria Sánchez León** (Cádiz, 1980) se traslada a Valencia, donde inicia su investigación como miembro del CIAE de la UPV y comienza a coordinar, desde su origen en 2014, el Diploma de Especialización en Sostenibilidad Ética Ecológica y Educación Ambiental. Su tesis doctoral se ocupa de casos de estudio sobre redes de transición hacia la sostenibilidad en el ámbito del arte en Reino Unido y España.³⁶² Su carrera reciente va ligada a la ecología, eminentemente en forma de obra pictórica, como la serie *La vida como producto*, de notable impacto en las redes (fig. 25). Esta figuración fantástica persigue visibilizar la insensibilidad con la que procede el ser humano ante la producción masiva de alimentos de origen animal.

Sánchez León se ha afanado en otras tareas multidisciplinares, como el proyecto colaborativo Aula-R en la Facultad de Bellas Artes de Valencia (2013-actualidad), para la reutilización de materiales por parte del alumnado durante las prácticas artísticas. Participará en la exposición colectiva “Habitar el vínculo” (2014) junto a Marco Ranieri, Chiara Sgaramella y Estela de Frutos, con una instalación de microescultura e impresión fotográfica de tres fases que establece analogías entre el mundo salvaje y el civilizado: bosque-ciudad, árbol-casa y nido-cama. En “Biodivers Carrícola” presenta una obra colectiva que consiste en la construcción de un horno moruno, *El hogar del Pan* (2015). Su propuesta se acerca cada vez más, por su formación y enfoque, a los creadores objetos de estudio en esta tesis. La concepción de arte que se observa en su praxis, más allá del tradicional óleo, transita entre el concepto preceptivo o clásico de objeto de arte, las acciones que podrían desarrollar grupos activistas o las prácticas culturales en manos de movimientos sociales, excediendo, de algún modo, lo

³⁶¹ LABORAL. “Hugo Martínez-Tormo”. Laboral Centro de Arte y Creación Industrial. 2014. (3-III-2018).

³⁶² SÁNCHEZ LEÓN, Nuria. *La función del arte en procesos de transición a la sostenibilidad: casos anglosajones y españoles*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2018.

que hasta ahora habían sido los límites de la historia del arte. Esto mismo se observará igualmente en los ocho artistas que protagonizan esta investigación con aún mayor persistencia.



Fig. 25. Nuria Sánchez León, Reproducción en Twitter de *Sin título*, 2013.

De la misma escuela que Sánchez León es **Estela de Frutos** (Madrid, 1983). Ingeniera agrónoma y formada en Bellas Artes en Salamanca, reside en Valencia desde 2010, año en que se traslada para realizar el Máster en Producción Artística en la Facultad de San Carlos.³⁶³ Cuenta con tres catálogos autoeditados: *Amalgamas*, *Interiores* y *Agridulce* muy centrados en aspectos de identidad y cuerpo. Con el tiempo y la incorporación de una investigación

³⁶³ LÓPEZ DE FRUTOS, Estela. "Estela De Frutos. Bio". Web Estela De Frutos. 2018. (20-II-2019).

interdisciplinar, vira su atención hacia las relaciones entre el cuerpo como sujeto y el entorno natural. Su trabajo final de máster, *La noción del límite en la reinvención del cuerpo: una aproximación personal*,³⁶⁴ contiene sus referentes ideológicos, plásticos y los temas más relevantes a los que alude en su obra hasta el momento: cuerpo y ecología, los límites biológicos como construcciones culturales, la sostenibilidad como índice de valoración del arte, lo poshumano y las formas de reinvención del cuerpo (fig. 26). Desde 2014 investiga y prepara su tesis doctoral sobre la contemplación y la espiritualidad en un contexto laico. Estas cuestiones se vuelcan en su obra, que elabora de forma intuitiva a través de símbolos e imágenes con una profunda carga experiencial. Igualmente, cabe señalar su producción académica como investigadora en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València sobre herramientas culturales para visibilizar la crisis ambiental y acerca del proyecto expositivo “Inner Nature”.³⁶⁵



Fig. 26. Estela de Frutos. *Escápula germinal I*, 2011.

³⁶⁴ LÓPEZ DE FRUTOS, Estela. *La noción del límite en la reinvención del cuerpo: una aproximación personal*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011.

³⁶⁵ ALBELDA, José Luís; SGARAMELLA, Chiara; LÓPEZ DE FRUTOS, Estela, 2015. RODRÍGUEZ MATTALIA, María Lorena; *et. al.*, 2015. LÓPEZ DE FRUTOS, Estela; RODRÍGUEZ MATTALÍA, Lorena; SGARAMELLA, Chiara. “Estrategias culturales frente a la crisis ecosocial. Creación audiovisual y participación local en el proyecto Inner Nature Exhibition”. *ANIAV, Revista de Investigación en Artes Visuales*, 2018, nº 2, p. 109-118.

Resta por aludir a una obra significativa y de repercusión en lo que a arte medioambiental se refiere: la del grafitero **Escif**. Su escritura o “apropiación momentánea del espacio colectivo urbano”,³⁶⁶ en palabras del arquitecto Íñigo Magro, se conoce en la ciudad desde 1997. Se enmarca en la corriente del posgrafiti narrativo, junto a los valencianos Julieta, Cesc o Sr. Marmota. Recibe el influjo del Situacionismo y de la Cultura *Jamming*—también denominada *guerrilla communication*, que consiste en la práctica de sabotaje a la cultura hegemónica con el apropiacionismo de la cultura popular desde la práctica artística.³⁶⁷ Además del mural, sus diseños se difunden en Facebook e Instagram, donde despliega mensajes crípticos y críticos sobre problemas globales, generalmente relacionados con el liberalismo económico, pero también sobre cuestiones específicamente locales y medioambientales, como la recuperación de la huerta de La Punta, y globales, como el deshielo de los polos, el veganismo, o la deforestación (fig. 27).



Fig. 27. ESCIF, acuarelas para el proyecto “Breath”, 2017.

Precisamente, el proyecto Breath, comisariado por Antonio Oriente y la red de arte Incipit, en el que Escif está inmerso desde 2017, tiene que ver con la

³⁶⁶ ESCIF. *El vandalismo ilustrado*. Villarreal: Ayuntamiento de Villarreal, 2014.

³⁶⁷ GARCÍA PARDO, Belén. *Grafiti y posgrafiti en la ciudad de Valencia: una perspectiva crítica*. [Tesis doctoral]. Valencia, Universitat de València, 2015, p. 62 y 87.

reforestación del monte Olivella. La montaña, situada en el Golfo de Sapri, al sur de Italia, presenta serios problemas de inestabilidad hidrológica e inundaciones en las poblaciones circundantes por la esquilma de árboles desde el siglo XVIII. El escritor ha proyectado una intervención que consiste en la plantación de cinco mil encinas y arces en forma de batería para marcar los diferentes estadios del “ciclo energético” (fig. 28).³⁶⁸ Para la recaudación de fondos, el grafitero también ha puesto a la venta obra gráfica. Todavía en marcha, se trata, que sepamos, del trabajo de restauración ecológica más ambicioso del arte medioambiental valenciano.



Fig. 28. ESCIF, imagen del proyecto de restauración ecológica “Breath”, 2017.

Todos estos hechos y diseños contribuyen a la construcción de un arte que elabora paulatinamente un discurso ecologista y mantiene una búsqueda de formas cada vez más coherente con dicha postura. Esto se produce gracias a la inspiración, la conceptualización, normalización y visibilización de poéticas que estudian la naturaleza desde prismas científicos, técnicos, filosóficos o místicos.

³⁶⁸ BREATH. “Breath. Tempo di ricarica”. 2019. En: <<https://www.breathproject.it/eng/>> (23-II-2019).

Presentan, además, diversos rasgos de la estética medioambiental, como el desplazamiento del objeto al paisaje en forma de intervención, instalación o pieza efímera; incorporación de materiales cada vez más limpios —aunque no acaban por priorizar aspectos relativos al impacto o a la huella ambiental de su actividad—; la existencia de objetivos de sensibilización del espectador en temas medioambientales; y la exploración de los límites entre lo artificial y natural. En definitiva, dan los primeros pasos para la gestación de un arte plenamente concienciado con los presupuestos ecológicos desde su dimensión material, hasta el campo de las ideas.

2.2. El nuevo milenio: criterios conservacionistas vs. promoción cultural

Los eventos académicos y culturales que hemos estudiado hasta el momento han ido aportando conocimiento a la sociedad valenciana con respecto a la ecología y también sobre las relaciones que puede presentar con el arte. Desde una aproximación artística se pueden explicar las aportaciones del ámbito científico acerca de realidades biológicas y ecológicas, o de las humanidades, sobre la desigualdad medioambiental o la forma en que se miraba a la naturaleza en el pasado. Tradicionalmente el rol del arte de vanguardia ha sido el enfrentamiento a los clichés de la industria cultural. Por el contrario, hemos constatado en el análisis anterior que en el caso valenciano se produce una lenta construcción de narrativas ecologistas encauzadas por las estructuras culturales, privadas y públicas. De este modo, se ha propiciado un clima para la generación y difusión de una forma de pensamiento cada vez más alineada con el ecologismo, desde la emancipación de las cuatro paredes blancas del museo, a la organización de encuentros y exposiciones centradas en el tema.

Con el inicio del tercer milenio observaremos una difusión de prácticas artísticas más próximas al arte medioambiental y, en general, una pausada configuración de un modelo cultural hacia la sostenibilidad. Algunas entidades públicas se volcarán en el fomento de actividades de educación ambiental. En la provincia de Valencia, el Ayuntamiento de la capital y la autoridad autonómica ofrecen un programa que focaliza casi todos los recursos al sector más joven de

la población. La Concejalía de Juventud del Ayuntamiento de Valencia cuenta con tres centros físicos: la Escuela de Naturaleza “La Malladeta”, destinada a valorar los ecosistemas naturales de la zona: marjales, albufera, mallada, dunas y playa; el Centro de Interpretación Ambiental "Alquería de Félix", con visitas guiadas y aulas didácticas orientadas al estudio de la Albufera; y, finalmente, la Delegación de Juventud habilita en la playa del Saler las instalaciones del Casal d’Esplai. Por su lado, la Generalitat Valenciana gestiona el Centro de Educación Ambiental de la Comunidad Valenciana, sito en la Alqueria dels Frares (Sagunto), con varios objetivos: formación medioambiental, sensibilización al público del entorno natural valenciano; centro de interpretación y documentación de acceso público; voluntariado; organización de cursos, seminarios, exposiciones, visitas y actividades de ocio.³⁶⁹

Esta tímida empresa de formación irá acompañada de una muestra exigua de exposiciones salpicadas en el tiempo y en el espacio para la puesta en valor del patrimonio natural. El Ecomuseu Vernissa Viu se crea en 2006 como un proyecto de recuperación y conservación medioambiental y cultural en el Valle de Vernissa (la Safor).³⁷⁰ Dispone visitas guiadas y exposiciones de arte local, de patrimonio rural, naturaleza y territorio.³⁷¹ El Muvim inaugura en 2011-2012 “En Arborar! Árboles Monumentales y Paisajes Arbolados de la provincia de Valencia”, con un récord de visitas de 15 mil personas.³⁷² Por su parte, en 2012 la Universitat de València inicia el proyecto “La Universitat de València i els seus entorns”, que se compone de investigaciones, exposiciones y finalmente cuatro publicaciones sobre el patrimonio natural, los ecosistemas, la biología, el arte, la historia, además de otras disciplinas como la prehistoria, la geografía, la demografía, etc. y muchos otros aspectos relativos a los entornos comarcales y naturales de la institución. Muchas de las jornadas y de las muestras estuvieron

³⁶⁹ CEACV, “Centro de Educación Ambiental de la Comunitat Valenciana “. 2019. (24-V-2019).

³⁷⁰ Un proyecto análogo sería el Museu Comarcal L’Horta Sud, con actividades de puesta en valor de la producción local de la huerta valenciana, la vida rural y los oficios artesanales. Su programa está actualizado en la web hasta 2018.

³⁷¹ El colectivo Vall de Vernissa obtuvo en 2007 el premio Margalló del Centre Excursionista de València por la elaboración del “Catàleg de custòdia de l’Ecomuseu Viu de la Vall de Vernissa”, para la puesta en práctica de un plan de custodia del territorio del valle y para inventariar, catalogar y registrar el patrimonio cultural y natural. *Vid.* MUSEU HORTA, “Museu Horta Sud. Didáctica”. 2018. (27-VI-2019).

³⁷² VALENCIA PLAZA. “En Arborar! Hace historia en el MUVIM”, *Valencia Plaza*, 14/01/2012. (24-V-2019).

enfocadas a la revalorización del medioambiente y se emplazaron en las distintas localidades de la provincia de Valencia.³⁷³

Desde una perspectiva global, se ha de tener presente que, por más que desde la historiografía situemos al arte medioambiental, o al menos, su germen, en los años 70, el concepto de *ecovention* o ecoarte no aparecen hasta 1999. No es de extrañar que haya que esperar al cambio de milenio para hallar una mayor especificidad, tanto en la crítica como en la propia práctica del arte ecologista. A partir del milenio, no obstante, también nos hemos encontrado una especie de cajón de sastre en cuanto a lo que realmente significa la promoción de un arte que conlleve la prosecución de objetivos ecologistas. Este es el caso del primer intento de bienal de arte medioambiental, el Parque Escultórico “Arte y Naturaleza” en Ademuz. Este tipo de iniciativas promovidas por autoridades o asociaciones locales parece que no acaban de llegar a término —veremos que ocurre algo similar con Carrícola. Lo convoca ADIRA, la Asociación para el Desarrollo Integral del Rincón de Ademuz, en colaboración con los ayuntamientos del Rincón de Ademuz, y recibe financiación de los fondos europeos LEADER para el desarrollo rural. Solo se celebra en 2001 y 2003, a pesar de la designación de bienal. Lo coordina ambos años Lucas Karrvaz (1951), el escultor de Torrebaja, “aprovechando la gran suerte de que la naturaleza nos ha dotado del marco idóneo para albergar estas obras”.³⁷⁴ No se vislumbra en el catálogo un discurso expositivo coherente. El montaje y el emplazamiento se deja a merced de los participantes. Tampoco se aprecia una planificación o diseño previo de los objetivos de la muestra: el tema, según las bases de la convocatoria (no figura en el catálogo de la primera edición) se alude de forma confusa a la vida rural, las tradiciones, la flora y la fauna.³⁷⁵ Cerca de cien piezas seleccionadas en ambas ediciones, gran parte, de artistas internacionales, se sitúan, sobre todo, en el entorno urbano y perirubano, más

³⁷³ El volumen de didicado al entorno natural corresponde a: CATALÀ SANZ, Jorge Antonio. *La Universitat de València i els seus entorns naturals. 1, Els Parcs Naturals de l'Albufera, el Túria i la Serra Calderona*. Valencia, Universitat de València, 2012.

³⁷⁴ ADIRA. *1ª Bienal de Escultura Rincón de Ademuz: Parque Escultórico Arte y Naturaleza. Exposición permanente 2001-2003*. Valencia: ADIRA, 2001, p.19.

³⁷⁵ Añaden también conceptos difusos como “trabajo, ocio, actividades”. *Vid.*: RINCÓN DE ADEMUZ. “Bases II Bienal Internacional de escultura del Rincón de Ademuz”. 2008. (26-05-2019).

que en el paisaje. El evento se organiza para seleccionar esculturas que van a conformar una colección permanente una vez terminado el evento, de manera que comporten un atractivo turístico para las visitas a las localidades, durante la práctica del senderismo o el recorrido de la comarca en bicicleta.

Uno de los rasgos de los habitantes del Rincón de Ademuz es el apego cultural local al entorno natural y su interés por las cuestiones medioambientales. Hacia 2003 se había designado la protección de determinadas especies vegetales y animales de la comarca, algunas en peligro de extinción, se había conseguido la introducción de la agricultura ecológica y la construcción de diversas depuradoras, como la de Castielfabib. Por otro lado, carecían de infraestructuras para el reciclaje de residuos, programas formativos para esta clase de acciones, escasa vegetación de los montes y abandono de numerosas parcelas de secano que ocasionaban erosión y desgaste.³⁷⁶ A pesar de estas necesidades, el objetivo principal de la bienal parece claro: la dinamización turística. De hecho, en las bases de la convocatoria se advierte que “serán rechazadas las que lleven en su composición materiales perjudiciales para el medio ambiente”, no obstante, prima la durabilidad de las piezas, en tanto que se exige que “deberán estar realizadas en materia definitiva (hierro, bronce, acero, aluminio, otros metales, mármol, piedra, piedra artificial, hormigón, madera, resina, poliéster, cristal, etc.), dado que las obras estarán al aire libre”.³⁷⁷

La ganadora de la Manzana de Oro fue *Horse* (bautizado como “Ceresio” por los lugareños) de Philip Bews, que está formada con ramas de roble de los bosques de la ladera del pueblo Arroyo Cerezo (fig. 29). En esta línea, hay intervenciones igualmente respetuosas y en sintonía con el contexto, como la estructura cilíndrica de lajas de caliza colocadas en seco, *Babel* (2001), de Silio Roig Giner. Otras esculturas no hallan en absoluto armonía con el paisaje, la cultura local, ni el medio natural, como la pieza sin título de Robert Harding, 2001, de hierro inoxidable, cinc y estaño, o la forja de hierro del propio comisario Karvazz, *Trujalia*, “*la vaca loca*” (2001). Manifestaciones artísticas como esta colisionan con el propio concepto de *site-specificity*, íntimamente asociado al arte

³⁷⁶ VÁZQUEZ ESPARZA, Álvaro. “Ecología y Medioambiente” *Periódico del Rincón de Ademuz*, 4-IV-2003, p. 5. (27-05-2019).

³⁷⁷ RINCÓN DE ADEMUZ. “Bases II Bienal...”. (26-05-2019).

medioambiental, incluso empleado como sinónimos, que persigue entrenar la atención durante el diseño, ejecución y emplazamiento hacia las características físicas de un lugar particular en el acto de contextualización del objeto de arte. Se dan numerosos ejemplos en los que la integración de las piezas en el entorno, la exploración de una relación con la topografía local brilla por su ausencia. Señala T. J. Demos que, precisamente este rasgo del arte medioambiental implica una forma de resistencia y combate contra las fuerzas del mercado que habían reducido los objetos a bienes muebles que se traslada de un cubo blanco a otro, ese espacio expositivo institucionalizado e idealizado.³⁷⁸ En gran parte de los acontecimientos locales al aire libre y en el espacio público que persiguen alinearse con la corriente de arte medioambiental, observaremos estas carencias, amén de la desconsideración del impacto visual y ambiental que conlleva la organización de los actos, la ejecución e instalación de las obras.



Fig. 29. Phillip BEWS, *Horse*, 2001.

³⁷⁸ DEMOS, T. J.; KWON, Miwon. "Rethinking Site-Specificity". *Art Journal*, 2003, vol. 62, nº 2, p. 98.

Las autoridades locales ven en esta clase de eventos un filón para la promoción turística, pero no siempre se acomete desde un estudio y desde el conocimiento certero y adecuado de las pautas técnicas de la disciplina ecológica o desde las necesidades de los habitantes. No parece que se haya procurado un programa artístico coherente. Menos aún, el hecho de situar piezas escultóricas al aire libre, incluso en pleno paisaje abrupto, garantiza que todo el cometido del arte medioambiental y su mensaje conservacionista se esté trasladando de manera eficaz, por más propaganda que se haga en los medios sobre la “cita con el medioambiente”.³⁷⁹ Algo similar acabó ocurriendo con la iniciativa del grup Reüll, cuando en 2008 perdieron el control de EstiuArt.³⁸⁰

Un caso paralelo al de Ademuz es el de Carrícola, con grandes salvedades.³⁸¹ El municipio se localiza en la Sierra de Benicadell, la comarca del Valle de Albaida, provincia de Valencia. Su población ronda los noventa habitantes y se origina en un asentamiento agrícola romano y posteriormente en una alquería musulmana.³⁸² Su economía se basa tradicionalmente en la agricultura, mayoritariamente de secano, y más recientemente, en el sector servicios. Su patrimonio natural se agrupa, fundamentalmente, en el Paisaje Protegido de la Ombria del Benicadell, de gran biodiversidad, tanto en especies animales como vegetales y de un elevado valor paisajístico, ecológico y alto atractivo turístico.³⁸³ Todo ello se vio alterado con la aplicación de un PAI (Plan de Actuación Integrada) que incorporaba polígonos industriales y fomentaba el crecimiento de macrouurbanizaciones. Pese a ello, Carrícola es pionera a nivel nacional en la instauración de agricultura ecológica desde 1982 y se afana en la conservación del huerto tradicional valenciano.³⁸⁴ Su atractivo actual se basa en el agroturismo, el pastoreo, la producción ecológica, y su patrimonio histórico y

³⁷⁹ CV NEWS. “Parque Escultórico. El Rincón de Ademuz”. *CV News*, 2008, nº 42, p. 18.

³⁸⁰ Así lo reconoce Josep Ginestar en una entrevista en 2016. LOSADA RAMBLA, Sara, *Espacios significados. Emplazamientos extraurbanos para el arte en España (1994-2014)*: Valencia: Universitat de València, 2017, p. 519.

³⁸¹ Un estudio más amplio sobre este tema ha sido publicado durante el transcurso de esta investigación, *Vid.*: ROJO MAS, María Eugenia. “Creaciones valencianas y ecología. El espacio de arte medioambiental ‘Biodivers Carrícola’”. *Opción*, 2015, nº especial 5, 790-813.

³⁸² SOLER, Abel; JORDÀ, Rafael. *Carrícola: geografía, història, patrimoni*. Carrícola: Ayuntamiento de Carrícola, p. 67-87.

³⁸³ Hábitats delimitados por la Red 2000, amparada por la Directiva 92/43/CEE, de 21 de mayo de 1992, relativa a la conservación de los hábitats naturales y de fauna y flora silvestres.

³⁸⁴ SOLER, Abel; JORDÀ, Rafael. *Carrícola*, p. 265.

natural, promovido por las instituciones a todos los niveles. El plan de acción hacia la sostenibilidad se abre a la activa participación de los ciudadanos en la Agenda Local 21, así como de entidades conservacionistas como CEVA, la Coordinadora Ecologista de la Vall d' Albaida, que en 2005, junto al ayuntamiento de la localidad, erigen el Centro de Interpretación Medioambiental y de Educación para la Sostenibilidad l'Ametlla de Palla. Alzado con técnicas de bioconstrucción y amadrinado por Odile Rodríguez de la Fuente, se encarga de la promoción del turismo sostenible en los ámbitos rurales.³⁸⁵

Gracias a las actuaciones del gobierno local, nacional y a los fondos europeos se ha conseguido la recuperación de la flora del entorno (producción de compost, pastoreo, limpieza de ríos y barrancos),³⁸⁶ así como del sistema de depuración de aguas residuales,³⁸⁷ además de plan de la puesta en valor del patrimonio hidráulico de época musulmana.³⁸⁸ Con este marco, se pone de largo el espacio de arte medioambiental "Biodivers Carrícola" en 2010, como otra vía para la activación económica en la línea de actuación de cultura sostenible mantenida hasta el momento. La convocatoria se dirige, sobre todo, a artistas y ciudadanos de la región, con el objetivo de instalar obras de manera altruista en tres rutas medioambientales: *Els camins del aigua*, en el terreno reservado a la agricultura ecológica; *Passejant pel Barranc del Castell*, el itinerario en el sendero de ascenso a la torre y patio de armas de la antigua fortaleza musulmana; y *Passejant per Carrícola*, que corresponde a la zona urbanizada del pueblo.

Lamentablemente, muchas de las esculturas de este primer acontecimiento observan un desacertado y fuerte impacto visual y medioambiental. Algunas de las intervenciones responden al tipo *plop art* como *Pirámide*, la pieza metálica policromada inspirada en el arco iris, del popular pintor Rafael Armengol, o la instalación de vidrio en un árbol de la ribera, *Xop-a-xup*, de Rafael Abdon, cuyos restos deteriorados aún resistían, al menos hasta

³⁸⁵ CEVA. "L'Atmella de Palla". 2015. (5-VI-2019).

³⁸⁶ CONSELLERIA DE CULTURA. "Plan de Zona Rural 10". *Conselleria de Cultura Pesca y Alimentación*, 2010. (4-V-2015).

³⁸⁷ A cargo del Departamento de Ingeniería Hidráulica y Medio Ambiente de la Universitat Politècnica de València.

³⁸⁸ Correspondiente a un plan del antiguo Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino.

2015, amén del peligro de incendios que comporta este material. Muy frecuentemente se da la reproducción mimética de especies de flora y fauna de la zona, generalmente en hierro, como *Mussol*, el mochuelo de piezas reutilizadas de Vicente Villar; *Formigues*, la gigante hormiga que ha mutado a causa de la contaminación de Joanera Tormo; *El Drac, fardatxo* (lagarto o eslizón ocelado) migrante por el cambio climático de Anaïs Pons; *Supervivència I-II*, los sintéticos árboles Rosa Barrachina, supervivientes de los últimos incendios.³⁸⁹ Igualmente hay intentos en el empleo de materiales orgánicos o biodegradables como *Set fanecades winzip*, de Eusebio Cerda, que recuerda a algunas intervenciones de Andy Goldsworthy (fig. 30); o las estructuras de protección de especies arbóreas análogas a las de Alfio Bonanno como *Arcades de canyes y corda*, un homenaje al patrimonio hidráulico del pueblo, de Rafael Jordà, Fernando Climent y Pedro Altabert, este último técnico sociocultural del Ayuntamiento de Carrícola.



Fig. 30. Eusebio Cerda, *Set fanecades winzip*, 2010.

³⁸⁹ AYUNTAMIENTO DE CARRÍCOLA. *Biodivers Carrícola. Espai d'Art Medioambiental*. Carrícola: Ayuntamiento de Carrícola, 2010, p. 63-73.

Los criterios y la forma de materializar la muestra serán evaluados en el mismo catálogo de esta edición por la figura intelectual invitada, Román de la Calle. Con sus palabras apunta a la necesidad de estudios previos de comportamiento y rendimiento de materiales empleados, a una revisión de los enclaves susceptibles de intervención, a su impacto visual, a la viabilidad de revertir algunas acciones y a las consecuencias físicas para el entorno.³⁹⁰

Aunque nace con la intención de bienal, solo se repetirá en 2015. En las bases de esta segunda edición ya se requiere con ahínco que las actuaciones respeten el entorno y el empleo de materiales de origen vegetal o mineral, siempre desde las posibilidades técnicas y físicas de las estructuras.³⁹¹ Incorpora, como aconsejaba De la Calle, una comisión de selección y seguimiento. Finalmente, será él mismo el elegido como presidente de honor, además de Juan Bautista Peiró y José Luis Albelda. Se vinculan, de este modo, el CIAE y la Universitat de València en este proyecto que, de momento, no se ha repetido. Participará en esta última edición Chiara Sgaramella, con *Memorias/Contextos* (2015), una instalación efímera de pequeñas piezas de mimbre manufacturadas en colaboración con los habitantes del pueblo. Durante su elaboración se esperaba que se introdujeran figuradamente recuerdos o estados emocionales experimentados en la naturaleza. Además, presentan sus trabajos Nuria Sánchez León, el ya citado horno moruno, Marco Ranieri, con *Llavors*, un archivo de semillas locales, y Miriam Martínez-Guirao, con un mural compuesto por un jardín fotográfico de la vegetación ruderal³⁹² que crece en entorno urbano de Carrícola, una fuga de su proyecto *Jardines efímeros* (2012-2019).

Afortunadamente, de la experiencia han derivado diferentes encuentros de reflexión y puesta en valor posteriores, como *After Biodivers* (2016) (fig. 31), de la conocida artista Lucía Loren. La madrileña se trasladará en marzo de 2016 al municipio para la intervención de una parcela, a propósito de los bancales en desuso y abandonados de la zona. Posteriormente se celebra la exposición

³⁹⁰ *Ibíd.*, p.7.

³⁹¹ BIODIVERS. "Biodivers Carrícola", 2016. (5-V-2015).

³⁹² Se designa vegetación ruderal a las plantas silvestres que crecen de manera espontánea en entornos construidos o hábitats alterados por el ser humano. Se considera vegetación arvense o maleza.

fotográfica “Biodivers. Creacions artístiques en el paisatge”, en octubre de 2018 en el Centro del Carmen, comisariada por Albelda y Sgaramella. Asimismo, se produce un largometraje que narra la historia del pueblo desde los 80, hasta su transformación a un sistema económico sostenible, además de la materialización y asimilación del propio Biodivers: *Carrícola, pueblo en transición* (2018). Se filma en colaboración con el ayuntamiento y La Cosecha Producción Audiovisual (con fotografías del rodaje a cargo de Sgaramella) y enmarcado en el proyecto de I+D+i “Humanidades ambientales”.³⁹³



Fig. 31. Lucía Loren, *After Biodivers*, 2016.

A rebufo de la moda de la sostenibilidad surgen tres muestras más en la región de carácter privado. Open Natura, un certamen de arte itinerante en el territorio nacional, que en 2016 se organiza en el paraje Municipal del Valle de La Murta, Alzira. El acontecimiento supone una excusa para extender y publicitar el espacio expositivo de la galería valenciana Imprevisual. En este caso, a diferencia de las anteriores ediciones en Cuenca, lo natural se mantiene

³⁹³ Muy volcada en el proyecto, Sgaramella también ha puesto por escrito los pormenores de la muestra en dos publicaciones: ALBELDA, José; SGARAMELLA, Chiara; SÁNCHEZ LEÓN, Nuria. "Arte, paisaje y transición a la sostenibilidad. Carrícola, un estudio de caso". En: GARCÍA SANDOVAL, Juan; RODRÍGUEZ POMARES, Olga; GARCÍA LÓPEZ, Antonio. *I Congreso Internacional Arte Naturaleza y Paisaje en el Mediterráneo* (Celebrado en Ojós, Murcia, del 11 al 13 de octubre de 2018). Murcia: OXOX, 2018. (25-II-2020) y ALBELDA, José; SGARAMELLA, Chiara, 2018. "Carrícola, pueblo en transición. El relato documental en los procesos de transformación social hacia la sostenibilidad". En: RIVERO VADILLO, Alejandro; FLYS-JUNQUERA, Carmen (eds.). *Visualizado el cambio. Humanidades Ambientales*. Delaware; Málaga: Vernon Press, 2020, p. 219-230.

simplemente en la esfera de lo temático, puesto que algunos de los artistas que participan apenas tienen relación con el arte medioambiental. Tampoco se establecen reglas claras respecto del contexto social, cultural, su protección y su valoración. Algunas de las intervenciones denominadas “efímeras”, se ejecutan y se dejan a la intemperie, con el consiguiente deterioro del entorno. Algo parecido ocurre con el concurso de poca repercusión “Natur-Art” (2014) promovido por la Comunidad Budista Soto Zen (CBSZ), en colaboración del Ayuntamiento de Requena y la Consellería de Infraestructuras, Territorio y Medio Ambiente de la Generalitat Valenciana, a pesar de que el reclamo asegura pretender el “mantenimiento y la valorización del entorno natural y crear un espacio de conservación y diálogo con la naturaleza”.³⁹⁴



Fig. 32. Luis Vilán, montaje de 1+1 en Espacio de Arte y Naturaleza, 2009.

Otro caso análogo es el Espacio de Arte y Naturaleza “La Font del Molí”, gestionado por Joan Llobell,³⁹⁵ que desde 2009 asalta el Monte Puig Campana con tres obras permanentes. La intención loable de promover la actividad creativa de los alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Altea de la Universidad Miguel Hernández, y de aunar arte y ecología, no acaban de justificar esta clase

³⁹⁴ SOTO ZEN. “I Concurso «Natur-Art»”. 2014. (11-V-2017).

³⁹⁵ Llobell describe las bondades de su proyecto que finalmente se quedará en tres intervenciones, en: LLOBELL ANDRÉS, Juan José. “El arte y la conexión ecológica”, p. 81-100.

de acciones. El paisaje en el que se emplazan las esculturas, de materiales como el mármol rojo o el hierro, no necesita esta clase de reclamos, menos a costa de movilizar grúas y plantar moles en senderos de espacios protegidos. Toda una afronta estética, en términos del filósofo Allen Carlson (fig. 32).³⁹⁶

Teóricamente, desde el prisma historiográfico, el arte medioambiental se contrapone al arte público tradicional monumental que se preconiza a partir de preferencias subjetivas, tanto estéticas como de contenido, con el objetivo de “realzar” el espacio público y al mismo tiempo, la imagen de quien lo promueve. Muchos de estos proyectos expositivos, incluso si perpetúan el mensaje ecologista, no lo ofrecen en un formato acorde. Esto se reconoce, sobre todo, cuando no hay elaboración adecuada en los catálogos, ni en las bases de las convocatorias, una clara preocupación por los materiales empleados, la ubicación, o por la energía necesaria para la conclusión de las exposiciones.

T.J. Demos señala que muchos de los logros que se alcanzan con esta clase de iniciativas no debe distraer al historiador del arte de acometer una evaluación crítica de los objetivos y de los éxitos, como también de los peligros del efecto *greenwashing* que caracterizan las intersecciones entre arte y ecología llevadas a cabo por los diferentes agentes del arte.³⁹⁷ Si bien debemos poner de relieve la funcionalidad de dichas entidades y actividades, sobre todo en lo que se refiere a la difusión, visibilización y normalización de estos discursos, igualmente hemos de apuntar activamente a los riesgos de generar confusión en el espectador por la incongruencia en la presentación y ejecución de las mismas. Por añadidura, hemos de articular activamente las contradicciones y responsabilidades con las que nos encontramos ante el empleo indebido de terminología y las referencias al “medioambiente”, “la

³⁹⁶ Carlson considera que la actividad del *land art* se asemeja a la de la industria minera. Para que se trate de una afronta, la obra de arte ha de tener el mismo valor estético que el paisaje, y así lo considera el filósofo: dos objetos con diferentes cualidades estéticas, interfiriendo uno sobre el otro y estropeando la experiencia estética de la apreciación de la belleza natural. Vid.: CARLSON, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. Londres: Routledge, 2000, p. 151-164.

³⁹⁷ DEMOS, T. J. “The Politics of Sustainability: Art and Ecology”. En: MANACORDA, Francesco (com.). *Radical Nature, Art and Architecture for a Changing Planet*. Londres: Koenig Books, 2009, p. 17-18.

sostenibilidad” y la “ecología”, que con el tiempo se han vuelto cada vez más asimétricas, inmateriales y carentes de significado.

Carmen Marín, apoyándose en *Las reglas del arte* de Bourdieu,³⁹⁸ destaca en el campo artístico contemporáneo dos cuestiones clave: de una parte, el rol fundamental de los productores de discurso (entre los que nos incluimos) y de otra, el hecho de que la introducción y difusión de una obra, tendencia o corriente estará supeditada a los intereses de los grupos hegemónicos de los que depende su aceptación. No hace falta, tras lo expuesto, señalar las contingencias ante un discurso políticamente correcto, el de la sostenibilidad, susceptible de recibir financiación y buena acogida por el público. En ocasiones, no solo en el contexto valenciano, sino en el nacional también, acaece el fenómeno del paracaidismo: se publica una convocatoria de “arte y naturaleza” o “arte y ecología” y, a continuación, cada artista presenta su escultura, ente autónomo, con su significado intrínseco y último, que nada atiende al contexto natural y social al que va destinado. A este fenómeno alude James Wines cuando se refiere al *plop art*, a raíz de la nueva sensibilidad ecológica a inicios de los 70. Precisamente hallaba en las ideas emergentes del arte medioambiental una actitud inclusiva respecto al contexto, en contraposición a la clase de “pensamiento objetual” que caracterizaba al arte público en ese mismo periodo.³⁹⁹ Ahora bien, como en todos los ámbitos, lo reivindicativo y crítico —como lo era liberar al arte del museo y del mercado, en el caso de *land art* y del arte medioambiental— acaba por ser fagocitado por el sistema. Es entonces cuando el arte medioambiental coincide con el fenómeno del *plop art*, referido a aquellas instalaciones o piezas escultóricas, encargos políticos o corporativos, insertados en contextos con los que no tiene relación aparente, en los que se manifiesta ese lado negativo del arte público que produce rechazo o extrañeza, sugiriendo la caída aleatoria del *objet d’art* sin ningún cuidado o atención particular a su entorno.⁴⁰⁰

³⁹⁸ BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. [ed. orig. en francés, 1992]. Barcelona: Anagrama, 2002.

³⁹⁹ MCDONOUGH, Michael. “The Greene Street Mafia: Remembering Site and Soho in the Mid-1970s”. En: WOMERSLEY, Steve, (ed.). *Site: Identity in Density*. Mulgrave: Images, 2005, p. 20-21.

⁴⁰⁰ WINES, James. “Public Art—Private Art,” *Art in America*, 1970, vol. 58, nº 1, p. 23.

Para atenuar la postura de reprobación mantenida hasta ahora, aportaremos igualmente ejemplos de proyectos expositivos de concienciación ecológica y puesta en valor del patrimonio natural a través del arte. Haremos referencia a las cinco propuestas más concienzudas de promoción de arte medioambiental, valores ecológicos, con montajes y contenidos rozagantes y novedosos en lo que atañe al traslado de la problemática ecológica a la población por medio de artefactos producidos desde la creatividad.

Uno de los primeros proyectos expositivos con alto grado de compromiso fue Ecomedia. Estrategias ecológicas en el arte actual”⁴⁰¹. El concepto “ecomedia”, pergeñado primero en Oldemburgo en 2007-08 y en 2009 en la Sala Parpalló de Valencia, supuso la constatación en forma de exposición de que los artistas tienen la capacidad de convertirse en traductores de todo aquello que se genera en la confluencia entre cultura, ciencia y tecnología. Se trata de la primera muestra dedicada en exclusiva al *media art* y la ecología en nuestro territorio. Congregaba a creadores de la esfera internacional, como el alemán Franz John y su detector de movimientos tectónicos; el colectivo MVRDV, desde Holanda, con sus videos animados y proyecciones de arquitectura 3D de rascacielos porcinos funcionando conforme a criterios medioambientales; y hasta se movilizó una clínica que cura la ansiedad y otras enfermedades psicosomáticas medioambientales, a cargo de la Dra. Natalie Jeremijenko (Queensland).

La muestra anual de videoarte “INNER NATURE”, al que hemos aludido anteriormente, se desarrolla entre 2014 y 2017. Presenta un formato de itinerancia internacional sostenible (viajan las piezas por la red, aunque no los organizadores) y se nutre de los artistas que habitan los lugares en los que se aloja. El proyecto es ambicioso y selectivo: participan galerías y centros de arte en todo el planeta, que actúan a la vez de sede de la exhibición. Persigue la aproximación a todas las sensibilidades, reeducar la mirada y hacer una difusión empática de las cuestiones que afectan al ser humano y su entorno natural a

⁴⁰¹ HIMMELSBACH, Sabine; OHLENSCHLÄGER, Karin; VOLKART, Yvonne. *Estrategias ecológicas en el arte actual*. (Exposición celebrada en la Sala Parpalló, Valencia, del 10-II-2009 al 26-IV-2009). Valencia: Diputación de Valencia, 2009.

través de la videoocreación.⁴⁰² En la primera edición (2014), con el cuerpo como tópico, se incluyeron toda clase de actividades: arte sonoro, *performance*, fotografía, instalación, conferencias y talleres didácticos. Se repartieron entre Valencia, Salamanca, Jyväskylä, Marnay sur Seine y Santiago de Chile. Entre los videoartistas de renombre se encuentran OPN Studio y Kun Xiu de la primera edición; de la segunda, la seleccionada Bianca Lee Vasquez; en la tercera edición, dedicada al agua, participan la surcoreana Kim Jin-kook, Johanna Reich y la presenta en el IVAM Ursula Biemann, en noviembre de 2017.

De la asociación Mandarina Borda, dirigida por Enriqueta Rocher Muñoz, emana “Trastellaor. Encontre d’Art i Agroecologia”. Se activa en 2013 y, con cuatro ediciones a las espaldas, dan visibilidad al uso sostenible, local y ecológico de la tierra y buscan el desarrollo de los sentidos a través de la experiencia del contacto con el arte y la naturaleza. Las intervenciones se complementan con becas residencia, visitas guiadas, conciertos e intervenciones en el huerto. Sergio Ferrúa aportará una acción en la primera edición con la consigna de redefinir la idea de siembra con *(Re) visión sobre la superficie ajedrezada*. En 2016 participa Chiara Sgaramella, con el diseño de un sistema de compostaje de residuos para el abono de los campos en *Ad infinitum*. *Los Nidos de Biodiversidad* de Marco Ranieri se manufacturan para atraer a pájaros e insectos con la finalidad de controlar plagas.⁴⁰³

El Festival Valencia Escena Sostenible (VESOS) se celebra en Las Naves, en 2016 y 2018, a cargo de la empresa N Flotante, dedicada al impulso de música y eventos culturales con la consigna de la integración del concepto de sostenibilidad. El programa no esconde uno de sus propósitos: sirve a la promoción de productos y servicios que asumen formas de elaboración más ecológicas. Reúne en coloquios a movimientos y organizaciones verdes, ofertas de ecogastronomía, talleres DIY, conciertos, espectáculos y teatros. En este contexto se organiza el concurso “Eco-Artist 2018”, con José Albelda, José Luis

⁴⁰² RODRÍGUEZ MATTALÍA, Lorena; *et. al.* “Inner Nature: videoarte, naturaleza y contemplación”. En: *II Congreso Internacional de Investigación en Arte Visuales ANIAV* (celebrado en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, del 8 al 10 de julio de 2015). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015, p. 620-627.

⁴⁰³ Ya se prepara la edición de 2019, que se retrasa del año anterior. Los catálogos se alojan en línea en la web de la asociación, que aloja también artistas en residencia. MANDARINA BORDA “Encuentros. Trastellaor”. 2019. (9-V-2019).

Pérez Pont de jurado, junto a Eva Pastor, bióloga del Botánico; Marta García, directora de proyecto de la Red Española para el Desarrollo Sostenible (REDS); y María Luisa Peydro, técnica de Las Naves. Lo que consideramos verdaderamente remarcable del certamen es que constituye un ejemplo exportable a cualquier otra convocatoria en cuanto a los criterios de elección del ganador, que abarca: el impacto real del proyecto y su capacidad de concienciar al público; la viabilidad según el presupuesto y las capacidades técnicas, teniendo además en cuenta el equilibrio entre la base material y el contenido conceptual; el nivel de interacción con el público; y la aplicación de criterios ecológicos, tanto en sus fases de producción, como en la de difusión.⁴⁰⁴ La ganadora en 2018, *Réplica*, de Art al Quadrat (Mónica y Gema Del Rey Jordà), con la propuesta lúdica “encuentra las siete diferencias”, animaba a comparar bodegones fotográficos y descubrir los platos elaborados con elementos de consumo de proximidad de los de exportación y factura industrial.

Otro acontecimiento artístico notable es el “Programa de Residencia Artística de Land Art ‘Enclave’”. Muestra una franca apertura a diversas disciplinas: teoría del arte, arquitectura, instalación, *land art*, escultura, educación, arte y ecología. Depende de la asociación Enclave Land Art OSAL y se produce en colaboración con el Ayuntamiento de Vistabella del Maestrat. Se desarrolla en alrededores del Centro de Interpretación del Parque Natural del Penyagolosa, con un programa selectivo de un máximo de siete proyectos. La zona se mantiene despoblada, por lo que conserva su patrimonio arqueológico, los caminos de peregrinaje de San Juan, la vereda de la Estrella o el puente Romano, su flora y su fauna. Las intervenciones respetuosas con el hábitat circundante, se combinan con el intercambio cultural de locales y visitantes internacionales y con otras acciones comprometidas, como la repoblación forestal efectuada tras en el coloquio “La mujer que plantaba árboles”, sobre el papel femenino en la defensa medioambiental, en marzo de 2019.

En 2017 se inicia el ciclo de las tres ediciones de las “Jornadas Sostenibilidad e Instituciones Culturales” en la ciudad de Madrid.⁴⁰⁵ La segunda

⁴⁰⁴ Son criterios de selección de las bases de la convocatoria. Vid.: VESOS. “Convocatoria concurso Eco-Artist València 2018”. 2018. (5-III-2018).

⁴⁰⁵ Celebradas el 4 y 5 de abril de 2017 en la Casa Encendida de Madrid.

edición de 2018,⁴⁰⁶ acogida por la Universitat de València, se focaliza en el análisis de las formas sostenibles de gestión cultural y práctica artística, se puso énfasis en la falta de asignación de un papel a la cultura y en su total ausencia en los Objetivos para el Desarrollo Sostenible de la ONU adoptados en 2015, en el marco de la Agenda 2030. Estas reuniones estaban orientadas a cubrir las lagunas, al menos a nivel nacional, de esa dejación en la Agenda 2030 en cuanto al rol de los agentes culturales en la consecución del desarrollo sostenible.



Fig. 33. Álvaro Tamarit, *Jardín ambulante I*, 2018.

En el ámbito cultural valenciano, los ODS tendrán su traducción artística en “A les Balconades”, en el barrio de Ruzafa. Se trata de un evento impulsado por el programa de desarrollo comunitario Russafa Cultura Viva. En 2017, los

⁴⁰⁶ Fue organizada por la Red Española de Desarrollo Sostenible y la Càtedra UNESCO d'Estudis sobre el Desenvolupament de la Universitat de València.

asuntos para reivindicar surgen de los movimientos sociales del distrito y se basan precisamente en los ODS de la Agenda 2030. Se desarrollaron cuatro ejes temáticos, siendo uno de ellos el correspondiente a la ecología, el medioambiente, el cambio climático y la biodiversidad. En él intervendrá Graham Bell con La Erreria (House of Bent), Lambda y CSOA L'Horta. Una pieza era la decoración de un balcón con el símbolo del género fluido (diseñado por Bell), una prefiguración de la diversidad biológica, sexual y cultura, desde el que se leía un manifiesto en pos de la diversidad. Otra acción consistía en un pasacalles (R)Evolucionario-Ecogénero, además de la invitación al público para participar en una muestra virtual de *selfies* y de otro balcón ornamentado con signos y carteles del utópico movimiento de Parques Post Industrial Natural Queer (P.I.N.Q).⁴⁰⁷ Hubo otras cinco intervenciones más en este eje, como la de Álvaro Tamarit, que presentó su escultura *Jardín ambulante*, representando a Acció ecologista- Agró y València en Bici (fig. 33).

El hecho de que se le hubiera pasado por alto incluir la cultura a la misma ONU en el diseño de los ODS podría evidenciar la necesidad de reforzar su rol en la constitución de una sociedad sostenible. Quizás explique que no sea hasta tiempos muy recientes que los museos públicos valencianos comenzaran a ocupar pausadamente su programación con actividades y exhibiciones para dar a conocer el arte medioambiental de manera consciente, informada y consistente. Por otro lado, el proceso de popularización del museo como recipiente de objetos culturales ha triunfado en la sociedad capitalista. Se ha impuesto la estructura temporal lineal museística, el proceso de catalogación y acumulación de ejemplares, el culto al genio individual, la idea de permanencia, pero, sobre todo, a la producción de objetos materiales que revierte en su circulación y valoración económica en el mercado del arte.⁴⁰⁸ Este sistema de valores hacen del arte medioambiental un artículo más complejo de musealizar o de incorporar en el mercado del arte.

Con todo, sí hemos hallado ejemplos. Una propuesta provino del Centro del Carmen de Valencia, que se constituyó como un programa de investigación,

⁴⁰⁷ LA ERRERIA. "La Erreria/House of Bent". 2019. (3-IV-2019).

⁴⁰⁸ MELGARES, Miguel Ángel. "Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero". *SOBRE*, 2018, nº 4, p. 9-11.

creación y exposición: “Un immens joc d’energies”, una fase del ciclo “Reinventar el possible. Accionar l’imaginable” (2017).⁴⁰⁹ En las actividades y la muestra se exploraban las relaciones entre naturaleza, economía, política y cultura. Se abordaba la ecología, no solo como una tarea medioambiental, sino también como una práctica exportable al campo de la política e incluso al terreno de la subjetividad. Reunía artistas locales e internacionales como Marco Ranieri, Ursula Biemann o Pedro Barateiro. Otra, de la misma institución, “Valencia Capital Animal” en 2017-18,⁴¹⁰ reunía cerca de 900 obras de casi dos centenares de artistas, además de una feria de consumo vegano, jornadas, proyecciones, talleres en torno a la caza, la industria alimentaria, el ocio en zoológicos, circos, tauromaquias y otros festejos. Una sala se reservó a una muestra colectiva de crítica al antropocentrismo y en favor de los derechos de los animales. En otro espacio, las obras correspondían a ilustradores valencianos, en reivindicación de la vida animal digna. En otras instancias, se dispusieron áreas de especialización para la difusión del arte medioambiental.

2.3. La consolidación del arte ecologista en el contexto valenciano a través de ocho artistas

Parece evidente que las preocupaciones ambientales articulan los distintos discursos de creadores, críticos, y de muchos otros agentes de la actividad cultural actual, a pesar de las fuertes corrientes que ponen en cuestión los problemas medioambientales y la crisis ecológica. Existe en el contexto valenciano un apreciable número de creadores que sitúan la naturaleza como eje fundamental de sus obras, bien mediante la reproducción pictórica, fotográfica o escultórica de la misma, bien por medio de la incorporación de materiales de débil impacto ambiental para la composición de sus piezas o, incluso, a través de intervenciones en los propios espacios naturales. Sin embargo, entendemos que la simple presencia de la naturaleza real o

⁴⁰⁹ Se extendió del 18 de mayo al 17 de septiembre de 2017.

⁴¹⁰ La iniciativa de la plataforma madrileña Capital Animal estuvo accesible al público del 27 de septiembre de 2017 al 7 de enero de 2018.

representada no les hace partícipes de un compromiso ecológico, ni implica necesariamente que el asunto y motivación principal de su actividad creativa se establezca sobre los sólidos presupuestos del conservacionismo.

Vemos en los ocho autores seleccionados un enfoque innovador, acorde a los nuevos retos que nos enfrentaremos en el futuro en términos ecosistémicos, que además se sirve de herramientas eficaces y alineadas con los objetivos de modificar formas de pensar, de manera que se pueda reeducar de cara al nuevo paradigma ecológico. En definitiva, los artistas que estudiaremos con más detalle a partir de aquí se insertan en lo que hemos denominado arte ecologista. Estas son las características que reúne la producción de cada uno de ellos, a diferencia del resto de categorías de arte medioambiental que hemos abordado previamente en el territorio:

1. La ecología se erige como el tema central del conjunto del discurso artístico.

El corpus artístico se estructura en torno al tema de la ecología y constituye una constante en prácticamente todas las piezas. Las obras emanan un significado que despliega un profundo respeto por el paisaje y por la naturaleza como ente. Los artistas se nutren de la ecología como ciencia, como forma de pensamiento y como ideología. Asimismo, se interesan por indagar en torno a las relaciones entre ser humano y naturaleza.

2. Forma y contenido de las obras coherentes con el ecologismo.

Los proyectos se presentan en diversos medios y formatos que responden a criterios conservacionistas y de sostenibilidad: los elementos plásticos y teóricos se explotan para el desarrollo de una estética ecológica. Además, se detecta una huida de las técnicas y de los medios tradicionales, así como de los espacios convencionales de exhibición y difusión del arte. Por otro lado, se difuminan las fronteras entre arte-vida y arte-ciencia.

3. *Actividad ligada a un compromiso social o ético relativo a cuestiones medioambientales.*

Los creadores presentan un alto grado de oposición con el sistema capitalista, tal y como está diseñado y como funciona actualmente, puesto que lo consideran un potenciador de la injusticia ambiental. Como alternativa, establecen lazos de carácter colaborativo con otros agentes culturales, con la sociedad civil y con el espectador, y se inclinan por las vías en las que la didáctica y la pedagogía conduzcan al diseño de nuevas formas de habitar. Igualmente, trabajan de forma transversal con expertos ajenos al ámbito artístico, eliminando las jerarquías entre las diversas áreas de conocimiento y entre artista y público.

Ofrecemos a continuación una introducción con algunos datos de interés de cada uno de ellos, para poder proseguir con una exégesis más profunda de su actividad creadora en los siguientes tres capítulos.

2.3.1. *Graham Bell Tornado*

Graham Bell nace en Aberdeen en 1966. Creció en la Escocia rural de los años 70. Recuerda de su infancia el gran respeto que le inculcaron por el medioambiente. De esa educación seguramente procede su interés por las ciencias y que se decidiera por los estudios en Biofísica y Genética que cursó en la Universidad de Leeds, al norte industrial de Londres (1994-1998). Suele rememorar los ataques homófobos que sufrió desde niño y sus sueños de residir en el “mágico país de Inglaterra”, donde podría conocer a las glamorosas estrellas de rock que admiraba, como David Bowie —de los pocos modelos homosexuales aceptados y vitoreados por la sociedad del momento.⁴¹¹ Como emigrante, vivió el mazazo de la era Thatcher, que supuso un retroceso en

⁴¹¹ Advierte Bell en su tesis doctoral que Escocia quedó rezagada en cuestiones de derechos homosexuales con respecto a Europa y sus vecinos Gales e Inglaterra. Vid.: BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria (A Queer Response to Ecocide): An Exercise in Living Art, Participatory Rituals and Queer Ecology or How I Discovered Geyserbird, the Transgender Shaman within*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2018, p. 35.

derechos sociales, pero del que surgieron movimientos subversivos de izquierdas, si bien muchos de ellos mantenían la homofobia en su discurso.⁴¹²

Su situación económica ha sido siempre precaria y ha recurrido a diferentes empleos, desde limpiar casas en Londres, ejercer de profesor de inglés en España y, más recientemente, ha realizado labores de traducción, paralelamente a su actividad artística. Durante veinte años desarrolla su arte y se nutre de conocimientos de forma autodidacta hasta que en 2003 recibe formación teatral con el director valenciano Pedro Edo, discípulo de Jacques Lecoq.⁴¹³ Al año siguiente participó en *La comedia sin título*, de Lorca, con Edo al mando de la producción. No obstante, el escocés hace siempre hincapié en que su auténtica escuela fue la calle, los bares, las discotecas y cafés en los que muestra su arte de acción.⁴¹⁴

Con el tiempo se implica en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, tras ganar la beca P.A.C. (Proyecto de Actividades Culturales) para la organización de las jornadas “Ecogénero: El Sexo y la Ecología” (mayo de 2012). Ese mismo año iniciará el Máster en Producción Artística, que culmina con el proyecto *Histeria Natural: ritual, performance y ecología queer*. En 2018 termina su tesis doctoral sobre uno de sus proyectos más amplios, *How to Heal* (2012-), fundamentado en los principios del ecogénero.⁴¹⁵ De noviembre a enero de 2019 gana nuevamente una ayuda P.A.C. para ejecutar el taller y la exposición “Queering el Archivo Nacional”.

Graham Bell Tornado es un artista transformista cuya práctica se presenta con vocación experimental. Sus medios son la *performance*, el video, la música, el arte gráfico, la fotografía y el dibujo. Su eje temático se articula en torno a las relaciones que se establecen entre la realidad biológica y política. Su

⁴¹² BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 35.

⁴¹³ La escuela del francés focaliza la práctica teatral en las reacciones físicas del ser humano en su entorno, recoge la tradición de la tragedia y del bufón medieval. El cuerpo constituye un elemento para la indagación del espacio y de las dinámicas relacionales que se establecen entre ambos. Se opone al teatro psicológico por el hincapié en lo físico y corporal como medio portador de memoria y conocimiento. Se trata de una metodología recurrente en la formación y desarrollo de las artes escénicas dentro de la rama del arte medioambiental. Al respecto se publicó hace más de una década una investigación profunda del enfoque teatral de Lecoq en: SALVATIERRA CAPDEVILA, Carmina. *La escuela de Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006.

⁴¹⁴ Entrevista a Graham Bell, *vid.*: anexo, p. 481.

⁴¹⁵ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*.

producción recoge principalmente los postulados del anarquismo, la teoría *queer* y la ecología *queer* y del ecofeminismo. Muchos de sus nutrientes estéticos proceden de la cultura popular como el cabaret, el *music hall*, la tradición de los pueblos celtas, los rituales religiosos y espirituales, la música folklórica española como la copla o las charangas valencianas, el rock y el pop. Otras fuentes de inspiración para el artista derivan del arte culto clásico o romántico, al igual que del surrealismo y del simbolismo. Entre los artistas locales tiene como referentes a Rampova y su grupo Ploma Dos, Rafael Tormo i Cuenca y Paula Valero. Del ambiente artístico actual a nivel internacional bebe del arte ecosexual de Beth Stephens y Annie Sprinkle, del cineasta *underground* Jack Smith y de la mascarada de Claude Cahun.

Ha producido cortometrajes y piezas de vídeo-arte mostrados en festivales de cine feministas y LGTBQ en Tijuana, Londres, París, Barcelona, Quito. De todos, destacan *Pansexual Pride* (1996), un video-documental de un ritual realizado durante la primera manifestación por los derechos LGTB en Escocia, y *Being Watched* (2004),⁴¹⁶ un cortometraje sobre cuerpos transgénero en el espacio público, filmado enteramente con cámaras de seguridad situadas en una urbanización de Londres. Hacia 2009 establece La Erreria (House of Bent), un espacio colectivo de arte *queer* y *underground* que habilita como taller, sala de exposiciones y toda clase de eventos culturales, regentado por el propio Bell y la artista transdisciplinar feminista Anna Maria Staiano.⁴¹⁷ Precisamente con el inicio de La Erreria comienza el discurso ecologista a tomar el espacio central de la producción de Bell y arranca con el proyecto *Ecogénero* (2009-). También supone la fundación de la editorial independiente, encargada de la

⁴¹⁶ BELL TORNADO, Graham. *Being Watched*. Youtube. [Video digital]. 2004. (6-III-2019). La pieza forma parte de un proyecto mayor de videoarte, *You Have Been Watched* (2002-2004), que explora la presencia de los cuerpos transgénero en el espacio público.

⁴¹⁷ Staiano, aliada de Bell en todas sus producciones, diseña piezas performativas, videos, así como extensiones protésicas del cuerpo, generalmente de las partes más relacionadas con el género y de la sexualidad. Su obra ronda constantemente la noción de mascarada, transformación, de las relaciones entre el cuerpo, los sentidos y el género.

publicación de *Impure* (2016)⁴¹⁸ y *Transexpace* (2018)⁴¹⁹ de Anna Maria Staiano y *Eco-Género X* (2019), del propio Bell.⁴²⁰

Desde el inicio de La Erreria todos sus proyectos se vuelcan en expresar todo lo que Bell investiga y experimenta en los trazos que conectan los asuntos de género y la ecología, esencialmente, mediante acciones performativas. Inauguran con la exposición en el propio centro cultural, con la colaboración de Samantha Sweeting y de Rafael Tormo i Cuenca, el colectivo de activistas ambientales Agró, performances colectivas con Inmaculada Abarca, Cristina Polop y Toni Cordero y el cortometraje del desfile para la reclamación de espacios para mujeres, homosexuales, animales y todas las especies *queer* de la tierra, *(r)Evolutionary Parade* para “A les Balconades”, en barrio de Ruzafa, 2017. A este proyecto le siguen *How to Heal...* (2012), formado por el conjunto de acciones rituales en defensa de las especies en extinción, a cargo de su *alter ego*, el chamán transformista *Geyserbird*; y *P.I.N.Q. Park* (2013-) (Parques Naturales *Queer* Post Industriales), espacios que recoloniza para crear una red de reservas naturales para la protección de la diversidad sexual biológica y cultural.

Bell ejecuta igualmente *actions book* o libros de acción, combinaciones entre texto e imagen dibujada, caligrafía, ingeniería de papel y fotografías de piezas de acción que incorpora en sus lecciones performativas, *tours*, rituales y presentaciones. Su dedicación al video se complementa con su menos exitosa carrera musical (lanzada en 1999), con la que experimenta en *Gran Tour* (2008-2014), un proyecto que reúne canciones de estética cabaretera y expresan sentimientos de dolor por la pérdida y el amor a la naturaleza humana y no-humana; o el video *Banda Sonora* (2014),⁴²¹ una labor peculiar y altamente experimental para el festival de *performance* y música Raspaloc, en Ontinyent.

⁴¹⁸ STAIANO, Anna Maria (ed.) *Impure*. Valencia: La Erreria/House of Bent, 2016.

⁴¹⁹ *Transexpace* consiste en un experimento multimedia (arte corporal, performance, fotonovela y cortometraje), posiblemente el de mayor peso en la comunidad artística en nuestro país de la italiana Staianno, presentado en el IVAM el 24 de abril de 2016. Los resultados se trasladan a la referida publicación: STAIANO, Anna Maria (ed.) *Transexpace*. Valencia: La Erreria/House of Bent, 2018.

⁴²⁰ BELL TORNADO, Graham (ed.) *Ecogénero X*. Valencia: La Erreria/House of Bent, 2019.

⁴²¹ BELL TORNADO, Graham. *Banda Sonora*. Youtube. [Video digital]. 2014. (6-III-2019).

De sus trabajos más relevantes en la línea del arte ecologista sobresalen su colaboración con Annie Sprinkle and Beth Stephens en la performance *Blue Wedding to the Ocean* (2009), en el Pabellón murciano de la Bienal de Venecia; *Fuera! Homenaje a Ocaña* (2012), en el MACBA; *I Conferencia Transnacional P.I.N.Q.* (2016), en el IVAM; *Cabaritual IV* (2016), para la exposición “The Ritual Box”, en La Rambleta de Valencia; y *Antitrenimiento 70* (2018), en el IVAM.



Fig. 34. Graham Bell, *Cabaritual “Artsur 2017”*, 2017.

2.3.2. Ana Donat

Desde 1987, Ana Donat (Valencia, 1966) se concentra en la elaboración de piezas que expresan todas sus preocupaciones en torno al arte y a la ecología. Donat se sirve del método científico para experimentar clasificar lo que observa e introducirlo como producto en su obra. Emplea en sus obras toda clase de objetos que reutiliza en combinación con técnicas fotográficas, estampa y grabado, dibujo, diseño 3D, video y hasta sonidos. Igualmente incorpora oficios como los que se aplican al textil y a la jardinería. Sus temas más frecuentes se mueven en los contrastes entre el paisaje natural y el urbano, las relaciones artificializadas del ser humano con su medio natural, la botánica —clave porque también constituye su medio de vida—. Construye paisajes imaginarios, utópicos, le interesan los híbridos, el papel del artista en la sociedad y del espectador ante la obra, la unión arte-ciencia y la oposición salvaje-artificial.

Su formación reglada es muy extensa. Una vez licenciada en Psicología por la Universidad de Valencia en 1984, se prepara como Técnico Superior en Artes Plásticas y Dirección de Obras. Arquitectura Interior en la Escuela Superior de Arte y Diseño de Valencia y Pamplona (1987-1989). Tras acabar, recibirá al año siguiente la Beca de Artes Plásticas Institución Príncipe de Viana, concedida por el Gobierno de Navarra. Se forma también en técnicas de grabado y como jardinera paisajística. Entre 2011 y 2013 ejerce como Técnico Superior Gestión y Organización de Recursos Naturales y Paisajísticos de Valencia de forma autónoma, colaborando en trabajos de restauración del paisaje valenciano. Ha expuesto su obra individualmente en más de 20 ocasiones, en Pamplona, Valencia y Barcelona, así como en cerca de un centenar de muestras colectivas en diversas ciudades españolas, italianas y estadounidenses. Su labor pedagógica es amplia, sobre todo desde que lanza “Las Botas Verdes” en 2011, un proyecto de creatividad y medioambiente, en el que organiza talleres, rutas botánicas guiadas, mini huertos para niños, rutas de interpretación del paisaje, cursos de dibujo de además de ofrecer servicios de gestión, diseño de equipamiento expositivo y difusión, de gestión y organización de recursos naturales y paisajísticos, etnobotánica, jardinería ecológica y agricultura urbana.

Ya desde el inicio de su carrera artística, tras estudiar arquitectura de interiores, incorporaba en sus creaciones espacios tridimensionales, elementos de la naturaleza, materiales reciclados y escenografías en las que el espectador debía implicarse con su cuerpo y su reflexión.⁴²² Con sus creaciones construye el espejo de lo que denomina la *estética de la destrucción*,⁴²³ siempre cargada de ironía e incluso con elementos de humor, para señalar el deterioro del medioambiente y cómo afecta a las criaturas que en él habitan. Su proceder parte de la curiosidad científica y la exploración en forma de expediciones en busca de material, muchas veces del espacio natural, esto es, aunque artificializado, el paisaje, para luego relatar el maltrato y el proceso de devastación. Su estética se ha querido comparar con las pinturas del siglo XVIII del japonés Tanigushi Buson,⁴²⁴ a caballo entre la poesía y el retrato fiel, quasi-científico, de los elementos naturales.

A Donat la inspiración le llega de artistas muy diversos, desde los paisajes del Quattrocento florentino, de los flamencos, de Turner hasta el surrealismo de Max Ernst y los diseños arquitectónicos de Aldo Rossi. En el arte medioambiental se ha fijado en las producciones y apropiaciones de Christo, el *arte povera* de Mario Merz, además de la recopilación de cantos de pájaro de David Tremlett y la fotografía de paisaje de Axel Hütte. De los artistas locales menciona las ciudades imaginadas por Miquel Navarro, las acumulaciones-fetichismo de Carmen Calvo y las instalaciones de Monique Bastiaans.⁴²⁵

Los hitos clave en su carrera artística tienen que ver con los premios y las ayudas económicas ganados por y para la realización de proyectos, como el VIII Premio Internacional “Festivales de Navarra” (1989), el Premio “Manolo Valdés Comunidad Valenciana” (2006), la selección de pintura para el “XXXIII Premio Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital”, del IVAM (2007), la Beca CAM de Producción Artística, para *Bosques Encapsulados* (2010), la Beca de Residencia Artística Ifitry, en el Centre d’Art Contemporain de Essaouira,

⁴²² GRACIA BENEYTO, Carmen. “Entrevista a Ana Donat. Arte, ciencia y la necesidad de conocer”. *Métode*, 2011. (18-III-2019).

⁴²³ HORMIGOS VAQUERO, Montserrat. *El árbol de la vida: naturaleza y espacios rituales*. (Exposición celebrada en Jardín Botánico de la Universitat de València, del 12-6-2013 al 8-IX-2013). Valencia: Universitat de València; Jardín Botánico, 2013, p. 11.

⁴²⁴ CHAMBÓ, Vicente. Ana Donat “Sauvage-Sauvage”. *Makma*, septiembre, 2013. (17-III-2019).

⁴²⁵ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Entrevista a Ana Donat”. (18-III-2018).

Marruecos (2013), o Beca CAM de Producción Artística para *Savage-Sauvage* (2013), también exhibida en la Bienal Internacional de Casablanca 2014. Además, cabe poner de relieve sus elaboradas exposiciones individuales como “Hybrids-Artifice of Nature: Water Forest”, en la Galería del Tossal, Valencia (2009); “Gold”, en la Galería Mister PINK, Valencia (2010), “Biophilic Cities”, para el Russafart (2012); “Landworks-Landscapes”, en la Galería Cuatro, Valencia (2014); y “Peripheral Territories”, en la Imaginart Gallery, Barcelona (2014).



Fig. 35. Ana Donat, *Naturalezas urbanas*, 2012.

2.2.3. Sergio Ferrúa

Sergio Ferrúa es originario de Uruguay, aunqur de ascendencia italiana. Nace en la ciudad de San José, en 1959. Inicialmente se había propuesto estudiar arquitectura, pero, al final, se forma en Montevideo y en Buenos Aires como escultor. En la capital argentina estudia modelado con el célebre ceramista Leo Tavella. Igualmente, en la ciudad porteña adquiere conocimientos técnicos sobre la talla en piedra. En los 80 ya despega su carrera en el arte de las tres

dimensiones. En 1985 obtiene el premio “Extranjeros” en la Bienal de Buenos Aires por su obra *Serie de bocetos*. Su actividad artística de éxito en su país natal lo llevan hasta Chile, Italia, París y, finalmente, España. A Roma llega en 1992 con la beca de estudio Scola di Roma, para ahondar sus conocimientos en los estilos del Renacimiento y Barroco.

Entre 1994 y 2002 acepta en total trece encargos para la ejecución de monumentos públicos en diversas ciudades del Cono Sur, como la pieza en madera y piedra *Indicios de América I* (1998), en el edificio de la ex-Imprenta Nacional (UTE) en Montevideo, o las dos enormes esculturas en hierro, *Santuario de la naturaleza* (2001), en el Parque Saval de Valtuvia (Chile), y *A la carreta* (2002), en el Cementerio de las Carretas de Putaendo (Chile). Las esculturas varían en tamaño, lo relevante es el material y el espacio, tanto en el que habita la obra, como del que derivan los componentes de la misma. Cobra, además, especial peso la idea construcción. *Historia de la salvación* (1994-95), por ejemplo, un mosaico instalado en la capilla del cerro Campanero, en Minas (Uruguay), se arma a partir de tierra y cantos rodados lugareños de diversos colores.

Una de las vivencias que variará el rumbo de su discurso artístico de manera paulatina será el Curso de la Cultura Mapuche en la Universidad de Valdivia, en Chile (1987). Así, inicia su labor de exploración de la identidad, en la que procura reconciliar el peso cultural indígena americano y la herencia procedente de la emigración europea.⁴²⁶ Asimismo, en 2000, presenta un proyecto para la remodelación del Museo al aire libre “Plaza 21 de Mayo”, en Futrono, Chile, ciudad en la que ya había instalado una pieza escultórica en el edificio de la Municipalidad. Su propuesta, que denomina “Plaza Museo de la Madera”, pretende poner en práctica una mayor cercanía por parte de las instituciones culturales para atraer a un público menos elitista, exaltar los valores culturales de los habitantes. Concede, de este modo, relevancia a la situación socioeconómica que se desprende de la explotación forestal, con la exposición de piezas de tecnología histórica del sector maderero, fotografías, herramientas

⁴²⁶ SILVESTRE, Ricard. “Aproximación a una nueva naturaleza para el Arte desde la obra escultórica de Sergio Ferrúa (Uruguay, 1959): reconocer, recordar, reconstruir y reinterpretar”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2008, nº 89, p. 222.

y hasta *souvenirs*.⁴²⁷ Finalmente, el paso definitivo hacia el arte ecologista se produce en 2001, con la pieza *Later Crudus*, presentada en el Museo Contemporáneo Tajamares, en Santiago de Chile. Consiste en la instalación de una serie de prismas regulares en referencia al ladrillo. Con ella rememora el fruto de la especulación económica a partir de la alta demanda del ladrillo de exportación, a expensas del trabajo infantil en los hornos de su lugar natal. Igualmente, lo asocia con la muralla histórica del siglo XVII, alzada con el mismo material que se incorpora en el museo. Desde la visión de Ferrúa, el ladrillo representa la desterritorialización del pasado y del presente.⁴²⁸

El traslado en 2001 a la Comunidad Valenciana, donde instala su taller virtual en la naturaleza, en la Jara, a orillas del río Buñol, marca la apertura de una nueva etapa en la producción de Ferrúa. La fama y los estipendios derivados de un arte que el uruguayo pretendía que cumpliera una función social, acaban por empujarlo al desarrollo de una serie de prácticas efímeras, no-comerciales. Se nutre del material que halla en el paisaje y se afana en el estudio profundo del lugar, de sus elementos cretácicos, jurásicos, de la botánica y la fauna del Mediterráneo. Sus acciones y elementos en tres dimensiones se determinan, desde entonces, a partir del clima y el paso del tiempo. La naturaleza se integra en sus creaciones en forma de árboles, ramas, arbustos, toda clase de elementos vegetales, pero también animales e insectos. Las intervenciones se realizan eminentemente sin herramientas, cumplen el requisito de *site-specific*, son temporales y puramente orgánicas, ya que se integran nuevamente al ciclo natural. Sigue la estética de la naturaleza, imitando sus formas bulbosas, irregulares, cíclicas. Ferrúa remeda las acciones de los animales, sus nidos y construcciones. Su práctica creativa se ve motivada, sobre todo, por la consecución de actos de regeneración y protección de la naturaleza y, subsecuentemente, por la concienciación de sus cualidades y organización sistémica, de la que el ser humano igualmente forma parte.

En Buñol emprende su proyecto “Espacio de protección, intimidad y sueños” (2003- 2007), que muestra al público en la sala Estufa Freda del Jardín

⁴²⁷ PIÑEIRA, Carolina. “El escultor maragato Sergio Ferrúa lleva su arte a la República de Chile”. *Primera Hora*, 29-II-2000, p. 8.

⁴²⁸ SILVESTRE, Ricard. “Aproximación a una nueva naturaleza...”, p. 225.

Botánico de la Universidad de Valencia, en formato de video, fotografía documental y piezas escultóricas. Un año después exhibe *Naturaleza, espacio común* (2008), un conjunto de acciones en la naturaleza, una instalación en espacio interior y taller-conferencia en Facultad de Geografía e Historia de Universitat de València, institución con la que mantiene relación hasta 2010, con sus contribuciones en el Máster del Departamento de Historia del Arte.

Además de la cultura mapuche, Ferrúa recibe el influjo del recientemente fallecido antropólogo Daniel Vidart (1920-2019) y sus escritos sobre sociología y etnografía, sobre todo por la admiración del artista por las culturas no occidentales y los procesos humanos del pasado en la fabricación de mitos. El *arte povera*, sobre todo en el empleo de materiales, se dejará ver en su producción. Su misión artística se vuelca en la defensa y en la puesta en valor del medioambiente, en la organización de trabajos colectivos de restauración del paisaje, especialmente en la zona de Buñol, y en la didáctica orientada al conocimiento de la naturaleza a través de los sentidos; así como en la participación presencial, consciente y comprometida de aquel espectador que haga el esfuerzo por acercarse a su discurso y a su labor. En los últimos dos años, Ferrúa ha cesado su actividad por sus problemas de salud.



Fig. 36. Sergio Ferrúa, *Unidad de existencia*, 2007.

2.3.4. Miriam Martínez-Guirao

Por sus dificultades para estudiar, a causa de la dislexia, Miriam Martínez-Guirao (Elche, 1981) abandona y comienza a trabajar, ya desde los 14 años, en una fábrica de productos para el calzado (1995-2003). En aquella industria adquiere conocimientos de química y es donde se origina su concienciación sobre las actividades humanas hacia la naturaleza y de cómo afectan a la salud y al planeta. En 2006 se decide por cursar la Licenciatura en Bellas Artes por la Universidad Miguel Hernández (Altea). En 2008 obtiene la Beca Erasmus para cursar estudios en la Accademia di Belle Arti di Catania (Sicilia) y seguidamente, la Beca Sicue-Séneca, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. El Máster de Producción Artística lo realiza en la Universidad de Granada, con el que comienza su andadura con uno de sus proyectos más dilatado en el tiempo, hasta el momento, *Jardines efímeros* (desde 2012 hasta la fecha). Desde 2014 se embarca en su proyecto de doctorado en Historia del Arte en la Universidad Complutense, en colaboración con el Departamento de Psicología Ambiental por la Universidad Simón Bolívar de Caracas.

Martínez-Guirao se presenta a sí misma como artista multidisciplinar, cuya narrativa discurre en torno a la ecología y a sus nexos con la psicología ambiental. Desde *Invasores-invadidos* (2009), la serie de dibujos y pinturas de plantas silvestres urbanas (plantas ruderales), la gran mayoría de las reflexiones de sus creaciones circulan alrededor de la idea de la naturaleza aunque, asimismo, indaga acerca de la propia naturaleza humana, como en *Advenimiento* (2014); o del efecto regenerador de la muerte desde un punto de vista biológico, como en *Vegetación ósea* (2017).⁴²⁹ Todo su proceder en su obra personal parece tener un halo de misticismo. La ejecución de la obra se asemeja a un ritual en el que algunos elementos simbólicos se van relacionando unos con otros como las enredaderas. Las plantas ruderales parecen representarla a sí misma: son aquellos elementos naturales y resilientes, que subsisten en la ciudad y que no son apreciadas por todos, hasta que se aprenden a ver.

⁴²⁹ Entrevista a Miriam Martínez-Guirao, *vid.*: anexo, p. 501-502.

La ilicitana entiende la práctica artística como un acontecimiento de indagación empírica en el que, tanto los medios, como las propias características formales de la pieza, se configuran con cierta improvisación, al igual que un experimento científico. Arte y ciencia conviven como un tándem inseparable que, unido a las nuevas tecnologías, operan para el estudio de la persuasión, las emociones y las acciones del ser humano ante la naturaleza, así como de los trastornos producidos por el desapego a esta. Entre sus medios se encuentran el dibujo, la instalación, la cerámica, el archivo, la madera, siempre examinando el nivel de toxicidad de pigmentos, de procesos químicos y el impacto ambiental de todas las acciones que implican el hecho artístico. En realidad, no presenta un apego particular por ninguna disciplina o técnica.⁴³⁰ Las obras se diseñan en función de las necesidades de los proyectos, que pueden ser públicos o privados.

Algunos de los artistas que admira desarrollan su labor en España, como José Ramón Ais, del que recoge su proceso de investigación, la idea de arte como catálogo y archivo, además de la perspectiva histórica desde la que emprende su arte. También se refiere a Joana Moll, quien incorpora en su narrativa las relaciones entre humanos, máquinas y ecosistemas. De Lara Almarcegui toma su estudio y recuperación de espacios, entendidos como hábitats. Del ámbito internacional destaca el proyecto antihomofobia *Guerrilla Garden*, del activista británico Paul Harfleet; de David Monacchi, la pieza *Fragments of Extinction*; y la poética-política de exploración del espacio natural de Lois Weinberger. Cita igualmente Vivarium Studio, Alan Sonfist y Heath Bunting, además de los ensayos de Santiago Beruete, de Juan Perucho y los escritos que legó Alexander Freiherr von Humboldt.⁴³¹

En 2011 consolida el despegue de su carrera artística con la Beca Puenting con *Plantas Eléctricas*, que se exhibe en la Mustang Art Gallery de Alicante y en la feria madrileña de arte emergente, JustMad4. Desde que se incorpora al doctorado, forma parte del Grupo de Investigación en Climatologías del Planeta y la Conciencia, de la Universidad Complutense de Madrid. Sus proyectos públicos se llevan a cabo gracias a su participación en los círculos académicos volcados en la investigación, a la obtención de becas, ayudas, y a

⁴³⁰ Entrevista a Miriam Martínez-Guirao, *vid.*: anexo, p. 498.

⁴³¹ Entrevista a Miriam Martínez-Guirao, *vid.*: anexo, p. 499.

la admisión en programas de residencia artística, como CACIS (Manresa, 2014), Biodivers Carrícola (2014), BilbaoArte, Bilbao (2015), Laboratorio B de Les Clínicas de Es Baluard (Palma de Mallorca, 2016) o Cultura Resident, del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana (Chiloé/Santiago de Chile, 2010). De igual modo, dirigió ella misma y colectivamente Residencias A Quemarropa, en Alicante, hasta 2018. De sus exposiciones individuales descollan: “Invadidos–Invasores II”, en la Fundación Miguel Hernández de Orihuela (2019); “Raíces y Puntas”, en L’Escorxador de Elche (2013); y entre las colectivas, la “International Collaborative Exhibition”, en Ann Arbor, Michigan (2011); “Nadie hablará de nosotros cuando hayamos muerto”, en la Galería Isabel Hurley de Málaga (2013); y “Tramas feministas”, en LABi, Fundación La Posta de Valencia (2019).



Fig. 37. Miriam Martínez-Guirao, *Raíces y puntas* (detalle), 2011.

2.3.5. Beatriz Millón

Beatriz Millón Sánchez (Sagunto, 1992) es la más joven de los ocho creadores que analizamos en esta investigación. Su familia emigra de Extremadura y Andalucía a tierras valencianas. De ella, las mujeres y sus valores y cultura de cuidados constituirán el primer referente para concebirse como persona, dentro del género femenino y también para definir su papel como artista.⁴³² Su camino hacia la práctica artística sigue la vía convencional: estudia el Grado de Bellas Artes en la Universitat Politècnica de València y, al terminar, en 2004, continúa con el Máster de Producción Artística en la misma institución. Posteriormente seguirá su formación de manera autodidacta, en seminarios y cursos, hasta incorporarse al programa de doctorado de la citada universidad valenciana. Entre 2012 y 2014 se integra en el grupo de investigación de Campo Adentro, con el que sigue vinculada, junto a colectivos como Our Ocean o la *Revista Ecléctica*. Desde 2015 hasta 2018 forma parte del proyecto de I+D+i “Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la Vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la *performance* europea” dirigido por el catedrático Miguel Molina.⁴³³

La labor artística de Beatriz Millón se desarrolla paralelamente a la investigación. Su enfoque ecológico se articula a través del estudio de las relaciones socioculturales y del entorno: sus propuestas procuran cuestionar y reformar dichos lazos y entenderlos desde una postura crítica hacia las estrategias geopolíticas de los poderes y las consecuencias sociales y culturales de una forma de vida insostenible. Primordialmente, por medio de la creatividad, se dedica a poner de relieve las consecuencias de la injusticia social. Lo hace en colaboración con diversas organizaciones locales que trabajan en defensa del territorio, formadas por ONGs y ciudadanos. Emprende proyectos a largo plazo, sin ninguna clase de técnicas o disciplinas predefinidas, aunque, generalmente están presentes la acción, fotografía, el diseño gráfico y el video, y cualquier otra clase de oficio que se precise según las necesidades. En todas sus piezas, no siempre performativas, se trasvasa la atención hacia los cuerpos y hacia una

⁴³² Entrevista a Beatriz Millón, *vid.*: anexo, p. 513.

⁴³³ Financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (HAR2014-58869-P).

visualidad a caballo entre el arte y el activismo. Lo lleva a cabo, además, desde una perspectiva decolonial, desde el conocimiento situado y desde una profunda asunción de su estatus de mujer, blanca y europea. Trabaja, de esta guisa, a partir del microcontexto para señalar problemas mucho más globales.

Millón vive a entre Valencia y México, por lo que resulta interesante observar en su producción las diferencias en los problemas socio-medioambientales que se suceden en Europa y en América Latina. Su relación con el país mesoamericano comienza en 2015, cuando se traslada a la Universidad de Monterrey para participar en Euroinka, el programa de excelencia Erasmus Mundus. Un año más tarde presenta de manera oficial su primer proyecto del otro lado del Atlántico, en la ponencia “Echando aguas: resistencias artísticas ante proyectos de muerte”, en el contexto del Congreso internacional “Cuerpo, territorio y violencia en Nuestra América. Cartografías materiales y simbólicas”, en la Universidad Autónoma de México.⁴³⁴ Ha culminado, hasta la fecha, cinco proyectos: *Resiliencias urbanas* (2014), en colaboración con alumnos del colegio CEIO Jaime Balmes de Valencia; *Quien pena, ríe* (2015-actualidad), con un colectivo gitano de El Cabanyal; el ya citado *Echando aguas*; *Neocolonialismo* (2017), con la comunidad de Unión Hidalgo, en el Istmo de Tehuantepec (México); y *La luz es un privilegio* (2018), junto a, Gloria García, una mujer afectada por la pobreza energética.

A pesar de su condición de advenediza, ha participado en numerosas exposiciones: en el International Contest of Contemporary Art, “YICCA 2018” (HDLU Prsten Gallery, Zagreb, 2019); en “Fricciones” de la Bienal Sur (Museo Nacional del Arte de Bolivia y CABA Centro Cultural Paco Urondo, Buenos Aires, 2019); en el XI Festival Internacional de Videoarte, “Proyector” (Casa de América, Madrid, 2018); en el V Month of Performance Art, “Netting the Work” (Zentrum Fur Kunst und Urbanistik, Berlín, 2015); en “Experience#9” (Wolfart Project Spaces, Rotterdam, 2015); en “Ecocidio 2017 (CEART, Madrid); en “Between crinkles” (Palazzio Montecitorio, Turín, 2015); o en XV Cabanyal Portes Obertes (Valencia, 2013). Hasta 2018 ejerció como co-directora de la

⁴³⁴ Se celebra del 17 al 20 de octubre de 2016, en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), Ciudad de México.

editorial independiente Ediciones Inestables hasta que, en 2019, funda en solitario la nueva Roza y Quema.



Fig. 38. Beatriz Millón, *Resiliencias urbanas*, 2014.

2.3.6. Marco Ranieri

La infancia de Marco Ranieri transcurre en Italia, en la Toscana, aunque llegó al mundo en la ciudad de Milán, en 1984. Se crió en los bosques de hayas y prados de los Alpes Apuanos. Allí aprendió pronto a apreciar el ecosistema, su funcionamiento y a vivir de oficios como la cestería, la carpintería, la agricultura, la albañilería o la panadería.⁴³⁵ Elementos de aquellos primeros pasos los encontraremos en su obra, como vehículos para estrechar lazos con la cultura local y el hábitat.

Su formación y las técnicas que aprende son inicialmente clásica (dibujo, escultura, fundición en bronce, temple y grabado). Las adquiere, primero en el Liceo de Arte, en Lucca. Comienza Bellas Artes en la Accademia di Belle Arti di Carrara, en 2011, donde recibe clases de dibujo con grafito, de la mano del pintor citacionista Omar Galliani. En los años siguientes continúa el grado cada año en una universidad diferente (Florencia, Milán, Granada y Valencia). Cuenta, igualmente, con un Máster en Producción Artística por la Universitat Politècnica de València, un Máster en Arqueología, por la Universitat de València y el Diploma en Sostenibilidad, Ética Ecológica y Educación Ambiental que otorga la UPV.

Recuerda de la niñez su primer trabajo remunerado, con 11 años: el robo de tierra del cementerio y clavos de ataúdes para que las *magare* (brujas) del pueblo realizaran talismanes de la buena suerte.⁴³⁶ Con su práctica creativa propone un juego con la fantasía retrotrayendo al espectador a la infancia, en la que los pequeños son detonantes de toda una serie compleja de historias imaginadas. Sus micropaisajes respetan una de las premisas de la ecología: cuanto menos impacto, mayor valor. En su labor, se afana por transformar la experiencia de la naturaleza mediante la acción artística. Emplea la energía creativa para establecer un diálogo entre el medioambiente y sus habitantes, a través de materiales que se hallan en el paisaje, piezas orgánicas e inorgánicas a las que concede un sistema simbólico y una memoria que quedan integrados en

⁴³⁵ Entrevista a Marco Ranieri, *vid.*: anexo, p. 513.

⁴³⁶ Entrevista a Marco Ranieri, *vid.*: anexo, p. 526-527.

sus obras. La estética botánica y de archivo enfatiza la belleza de lo impermanente, lo pequeño y fragmentado, que entiende como metáfora de la propia vida del ser humano, inconcebible sin el resto de la naturaleza. Mediante ilustraciones propone generar, restaurar y renovar el vínculo empático entre personas y lugares. De esta manera, trata de difundir una actitud de conciencia hacia el hábitat. En sus mensajes destaca la armonía de la naturaleza y la interrupción que producen ciertas actividades humanas. De ahí sus esfuerzos, asumiendo responsabilidades en su papel como artista, por difundir y desarrollar criterios de conservación y posibilidades co-evolutivas.

El milanés, particularmente en *horizontes vegetales* (2014) aunque, en general, en toda su obra, da primacía a la proximidad, entiende lo diminuto como un signo de belleza, lo escondido como una oportunidad para el juego. Las ciencias como la biología, la botánica y la propia ecología ocupan un espacio central en los temas que aborda. El pintor y profesor en la Universitat Politècnica de València, José Saborit, realiza una serie realista de acuarelas, óleos y versos, (*La misma savia*, 2016) de diversos tipos de plantas, que remiten a una colección botánica o a una representación científica, en la que restituye el valor de lo pequeño como humilde configurador del panorama espectacular de la naturaleza. Esto mismo lo hallaremos en Raniero, cuya sensibilidad ecológica es explícita y presenta parentescos con el bioarte, en la representación de procesos biotecnológicos, si bien, también se impone retos sociales y se orienta hacia la educación artística.

Como lector empedernido, incorpora teoría de diferentes fuentes, entre las cuales, las principales se encuentran en los ensayos de Jorge Riechmann y Gilles Clément, así como en la filosofía natural de Paul Feyerabend, los escritos sobre neurobiología vegetal de Stefano Mancuso, las publicaciones del biólogo valenciano Ricardo Almenar y, finalmente, la producción de Slavoj Žižek. Como referentes locales en el ámbito artístico, además de la literatura clásica, Ranieri cita a Josep Ginestar y a José Albelda. Entre los españoles, admira el trabajo de Lucía Loren y de Miguel Ángel Blanco. A nivel internacional, encuentra

inspiración en la pareja artística de Caretto e Spagna, en Giuseppe Penone, David Nash y Richard Long.⁴³⁷

Desde 2012, Ranieri vive y trabaja en Valencia desde donde se implicará en proyectos locales, como la beca en el Museo de Prehistoria de Valencia (2015), en el festival “Biodivers Carrícola” (2015), Cabanyal Íntim (2016), o Intramurs (2016). En el resto del territorio español formará parte del grupo de investigación de Campoadentro, en Matadero de Madrid, en el proyecto “Ecologías del sistema del arte. Nuevos paisajes y territorio en cultura contemporánea” (desde 2013). Participará en residencias de artistas como CACIS, el Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad de Calders (2016 y 2017) y, a nivel internacional, la residencia “Cambridge Sustainability Residency”, en la Anglia Ruskin University, de Cambridge (2017); en la exposición colectiva “Caleuche”, Universidad del Bío-Bío, Concepción (2017); o las exposiciones individuales “diari de viaggio”, en la Accademia di Belle Arti di Carrara (2018) y “derive naturali” en la BiBox Art Space, Biella (2018).

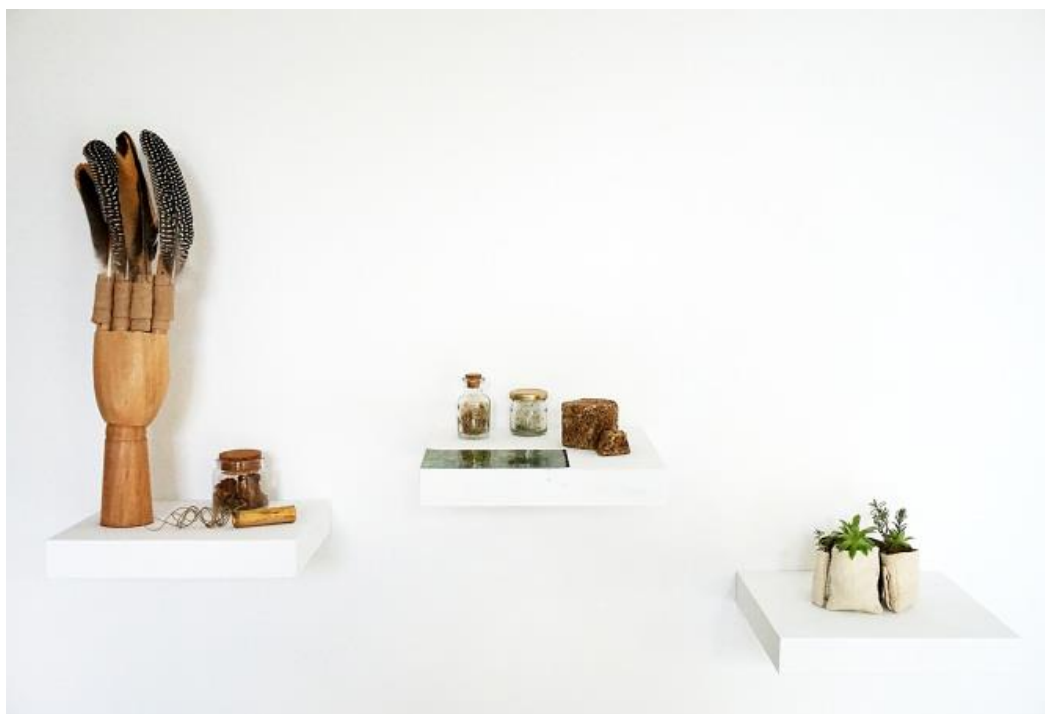


Fig. 39. Marco Ranieri, *Pianalto inhabiting experience tools*, 2018.

⁴³⁷ Entrevista a Marco Ranieri, *vid.*: anexo, p. 535.

2.3.7. Chiara Sgaramella

Chiara Sgaramella proviene del sur de Italia, de Ceriñola, en la Región de Apulia, localidad en la que nace en 1982. De adolescente vivió dos años en la India, donde cursó el bachillerato internacional en el Mahindra United World College, de Pune, lo que abrió nuevas perspectivas acerca de la concepción de la naturaleza y dio paso a sus primeros procesos de deconstrucción del pensamiento occidental.⁴³⁸ Posteriormente, estudió en la Academia de Bellas Artes de Lecce y se desplaza a Valencia en 2011 para cursar el máster en Producción Artística en la Universidad Politècnica de València. En la actualidad trabaja como investigadora predoctoral en el Centro de Investigación Arte y Entorno de la misma universidad, con la beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte desde 2017, cuando se integra en el grupo de investigación I+D “Humanidades Ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles”. Durante este tiempo ha sido académica visitante en el Center for Creative Ecologies de la Universidad de California (Santa Cruz) y ha comisariado de forma colaborativa las tres ediciones de “Inner Nature”, una muestra de videoarte sobre ecología organizada y diseñada de forma sostenible, con sedes simultáneas en Chile, EEUU, España, Francia y Finlandia.

La manera de operar de esta creadora se basa en una primera fase de investigación teórica y en la posterior puesta en práctica a través de dispositivos visuales diversos. Su interés se dirige hacia los nexos que se establecen entre los ecosistemas naturales y los que conforman las sociedades humanas. Complejidad, empatía e interdependencia suelen ser las metáforas a las que acude para la representación de dichas relaciones. Su noción de arte tiene que ver como una forma híbrida que compone un complejo sistema de conocimiento y un terreno para la experimentación. Algunos de los temas más relevantes en sus creaciones están ligados a la producción de alimentos y a la agricultura. Define su labor como arte con una perspectiva ecosocial. Estudia la forma en que las diferentes comunidades se relacionan con el hábitat. Con sus piezas

⁴³⁸ Entrevista a Chiara Sgaramella, *vid.*: anexo, p. 549.

pretende visibilizar de forma crítica todo aquello que conduce a alterar los equilibrios naturales que tienen como resultado el cambio climático o el vertido de tóxicos.

La italiana encuentra filiación con el *arte povera*, en el empleo de materiales no insertos en la tradición artística; así como con Joseph Beuys, por la introducción de materia viva y sus labores de restauración; con la pareja formada por Helen Mayer y Newton Harrison, en su empeño por construir sus piezas a partir de la transversalidad disciplinaria y, además, con la española Lucía Loren, en el empleo de materiales de origen vegetal y técnicas tradicionales.⁴³⁹

Sgaramella, al igual que otros artistas en esta investigación, no ha definido de forma cerrada los medios y las técnicas que aplica en sus creaciones. Prefiere fusionar lenguajes y, de hecho, la literatura en combinación con la imagen, ya sea dibujo, grabado o fotografía, suelen ser una constante en su producción, especialmente la de los primeros años. Comenzó explorando los espacios con piezas en tres dimensiones. Con el tiempo, ha derribado barreras entre disciplinas y entre arte y vida. No obstante, prefiere materiales de origen natural, biodegradables, reutilizados, reciclados y, en la medida de lo posible, de bajo impacto ambiental. Entre los proyectos de la autora sobresalen su participación en *Radical Geographics*, dirigido por Rogelio López Cuenca, y su aportación con el estudio de la huerta valenciana para *Mapa de Valencia/ Poliavalencias*, expuesto en el IVAM entre 2015 y 2016; *Oryza collection* la pieza tridimensional y de archivo, realizada con la ayuda de Ximo Ortega y Clara Luz (estudio de diseño de mobiliario y objetos de madera Cadascú); o su serie fotográfica para el documental *Carrícola, pueblo en transición*, filmado en colaboración con La Cosecha Producción Audiovisual y el Ayuntamiento de Carrícola.

Su trabajo se ha presentado en exposiciones internacionales, como Bienal de Jóvenes Artistas del Mediterráneo, Tesalónica (2011); “Ecoismi 2013”, International Ecological Art Exhibition, en Cassano d'Adda; o “Art Safiental”, Tenna (2016). Igualmente ha sufragado parte de sus proyectos gracias a las

⁴³⁹ Entrevista a Chiara Sgaramella, *vid.*: anexo, p. 550-551.

residencias artísticas como *The Shifting Place*, en la Fundación Pistoletto, Biella (2016); y *Atlante Energetico*, en la Fundación Spinola Banna, Reggio nell'Emilia (2018). Su producción académica es muy prolífica y constituye la prueba de la altura intelectual de su obra. Desde su trabajo final de máster en 2012,⁴⁴⁰ ha colaborado en diversas revistas científicas como *Ecozon@*⁴⁴¹ o *ANIIV*,⁴⁴² así como en relevantes y recientes volúmenes sobre humanidades, arte y ecología, como *Humanidades ambientales*⁴⁴³ o *Mutating Ecologies in Contemporary Art*.⁴⁴⁴



Fig. 40. Chiara Sgaramella, *bosque de palabras*, 2011.

⁴⁴⁰ SGARAMELLA, Chiara. *Paisaje de palabras. Poesía visual y arte en la naturaleza. Una aproximación personal*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2012.

⁴⁴¹ ALBELDA, José Luis; SGARAMELLA, Chiara. "Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico". *Ecozon@, European Journal of Literature, Culture and Environment*, 2015, vol. 6, 2, p. 10-25.

⁴⁴² ALBELDA, José Luis; SGARAMELLA, Chiara. "Ecología global, sensibilidades locales. El rol de las humanidades ambientales frente a la crisis ecosocial contemporánea". *ANIIV*, 2017, nº 1, p. 35-45. LÓPEZ DE FRUTOS, Estela; RODRÍGUEZ MATTALÍA, Lorena; SGARAMELLA, Chiara. "Estrategias culturales frente a la crisis ecosocial. Creación audiovisual y participación local en el proyecto Inner Nature Exhibition". *ANIIV, Revista de Investigación en Artes Visuales*, 2018, nº 2, p. 109-118.

⁴⁴³ SGARAMELLA, Chiara. "E.co.creaciones. Prácticas artísticas colaborativas de enfoque ecosocial". En: ALBELDA, José Luis; PARREÑO, José María y MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (coords.). *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*. Madrid: Catarata, 2018, p. 125-146.

⁴⁴⁴ SGARAMELLA, Chiara. "Oryza Collection. Hybrid Fields of Knowledge between Art and Agriculture". En ALONSO, Christian. (ed.). *Mutating Ecologies in Contemporary Art*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019, p. 159-168.

2.3.8. Álvaro Tamarit

Álvaro Tamarit (Alicante, 1976) es el autor más afianzado de todos los artistas que estudiamos en la presente tesis doctoral. Se cría en Jávea, jugando con barro, madera y paja en el campo de su abuelo. Su dislexia favoreció siempre su predilección por lo visual frente al lenguaje escrito. Tras concurrir al bachillerato de Artes Plásticas, se licencia en Bellas Artes en la Universitat Politècnica de València (2003), en la que se interesa por el dibujo, la textura de la pintura, pero principalmente, la escultura. Las virtudes y capacidad de Tamarit para dar vida a piezas en tres dimensiones le valió la primera posición en el “XXXIII Premio Bancaja de Pintura, Escultura y Arte Digital”, en la categoría de escultura, otorgado en la Sala de la Muralla del IVAM, en 2007. De hecho, su carrera y su prestigio se sustenta en reconocimientos institucionales como el Saatchi Gallery Showdown 5, en 2011 (su obra *Máquina de naturar* forma parte de la colección en la galería británica); la Beca “Art Visual 2003”, del Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana; la Beca “Talens 2003”, de la Fundación Talens España; y el Debenhams Ottaway Award, “Eastern Approaches” del Museum of St. Albans (2014).

Sus obras tienen una clara vocación narrativa, siempre señalando en dirección a lo político y lo ecológico, pero de forma sutil y pretendidamente naïf. Le motiva la investigación de los materiales y sus posibilidades plásticas, de la que resultan piezas de altísima pregnancia visual. Tamarit despliega un universo utópico, a veces desde el humor, otras desde la ironía, en el que se descubren propuestas divergentes al modo de vida actual. El javeanense fue de los primeros artistas valencianos en examinar los materiales y todo el sistema del arte para buscar alternativas más sostenibles, en redes y comunidades innovadoras en su momento, tanto como artista, como ciudadano. Su manera de trabajar comienza con su serie *Decostrucciones y Repoblaciones* (2007), en las que inserta madera recuperada y encontrada, ya de forma sistemática.

La madera constituye, pues, su principal materia prima, siempre reutilizada, a la que da una nueva vida. Ofrece tres formatos diferentes de expresión: esculturas, que erige por medio de ensamblajes y encofrados de maderas, sobre todo de deriva; *collages* con madera, papel reutilizado y

fotografías; y, desde 2006, confección de muebles y piezas de diseño. El reciclaje y la reutilización se instalan en su producción como actos indispensables del proceso de creación. Igualmente, resulta relevante el proceso previo a la ejecución de la obra, cuando el escultor se retira al paisaje natural, generalmente a la playa, y reflexiona en torno al acto creativo, a la naturaleza y a las acciones humanas ante el entorno.

En los últimos años le han llamado la atención las pinturas naifs de un pescador aficionado de Cornualles, Alfred Wallis, así como las esculturas de Lukas Ulmi. Desde siempre ha alabado los trabajos de David Nash, Jean-Michel Basquiat, Giuseppe Penone, Robert Rauschenberg y Mark Rothko. Como línea ideológica es seguidor de los escritos del agricultor y biólogo Masanobu Fukuoka, del activista Rob Greenfield y, últimamente, del discurso de Greta Thunberg.

Su predisposición a la actividad educativa, que también ha constituido una forma de sustento económico, lo han llevado a organizar elaborados proyectos de carácter didáctico, en la Comunidad Valenciana y en el Reino Unido. En efecto, desde 1999, sus exposiciones han ido de la mano de experiencias de aprendizaje y han derivado en talleres educativos. Como el resto de los creadores, ha dinamizado su producción y ha expuesto individualmente en un tour por Vinaroz, Jávea, Segorbe, Ribarroja, Picanya, Manises, Ondara y Alicante con “El viaje a través de mí” (2004); en el Aula de Cultura CAM de “La Llotgeta” de Valencia (2007); en la Galerie 100 Kubik de Colonia (2008); en el World Trade Centre de Ámsterdam (2013); en la Galerie Fris de Kaarst-Düsseldorf (2013); en la Galería SET Espai D’Art de Valencia (2013); y en la Galería Bea Villamarín de Gijón (2018). Asimismo, entre 2010 y 2012 ejerció de promotor de la Xàbia Visual Week, una serie de actividades culturales para impulsar el arte local en el pueblo alicantino.



Fig. 41. Álvaro Tamarit, *Máquina de naturar*, 2003 y *Grúa Jirafa*, 2006.

3. MEDIOS Y MÉTODOS DE LOS ARTISTAS ESTUDIADOS

3.1. La naturaleza como medio, contexto y obra: estética medioambiental y conocimiento científico

Una de las preocupaciones más extendidas en el ámbito de la ecología y sus relaciones con las humanidades tiene que ver con la definición de naturaleza. Partamos de la asunción de que naturaleza es un concepto complejo de definir. Tiene, además, un poder normativo asociado a una suerte de principio de orden universal y sobrehumano del que nos servimos para toda clase de justificaciones y prácticas científicas, éticas, políticas, filosóficas, religiosas, etc. Aloja un buen número de utopías, sueños, fantasías y elementos de nuestra subjetividad.⁴⁴⁵ Justamente por todo esto se convierte en un asunto clave para la exploración artística.

En el contexto valenciano y, más concretamente, en la producción de arte medioambiental, la idea de naturaleza entraña especial relevancia, puesto que su teorización reciente tiene detrás a dos autores locales, responsables de importantes reflexiones: Saborit y Albelda. En lo que concierne al arte y la ecología no se pueden entender las intervenciones desde un punto de vista material, ni ontológico, ni su intencionalidad, ni su razón de ser, sin desglosar y exponer los significados del término naturaleza más extendidos en el mundo occidental.

⁴⁴⁵ SWYNGEDOUW, Erik. "La naturaleza no existe. La sostenibilidad como síntoma de una planificación despolitizada". *Urban*, 2011, nº 1, p. 42-43.

Como punto de arranque, se puede afirmar que la idea de naturaleza que hemos heredado, y a partir de la cual se han adscrito variaciones y matizaciones, es la de Aristóteles, quien no solo define, sino que a partir de él se perpetúa la diversidad de connotaciones. Para el Estagirita, naturaleza se refiere tanto a un proceso natural, como a los productos de dicho proceso. Por tanto, en su primer sentido, se transforma incesantemente y, en el segundo, persiste a pesar de las condiciones cambiantes.⁴⁴⁶

Albelda y Saborit exponen tres nociones distintas de naturaleza. La primera acepción corresponde a todo lo que existe en el mundo físico, seres y fenómenos, en oposición al sobrenatural. Sería, por tanto, la más amplia de las concepciones, abarca todo lo que existe, incluyendo el artificio, las creaciones humanas. La segunda, una noción sofista y la más extendida, excluye al ser humano. La tercera, se relaciona con la causa, el origen, la esencia, lo innato y se opone a artificio, cultura y arte. Para resumir estas ideas, los artistas se remiten a dos términos medievales, posteriormente asimilados por Giordano Bruno y Spinoza: *natura naturans*, “naturaleza creativa”, sujeto activo, la idea de dios, de proceso y fuente de energía; y *natura naturata*, “naturaleza creada”, asociada a la idea de creación, lo objetual pasivo, lo creado, el efecto.⁴⁴⁷

A partir de aquí, Daniel López del Rincón describe las diferentes modalidades en las que se puede expresar la relación existente entre el arte y la naturaleza, según la concepción de la misma, partiendo de dos estrategias básicas de las que se sirven los artistas: la presentacional y la mimética. La primera, consiste en el uso de materiales de la naturaleza a través de la apropiación o la modificación (para *natura naturans*) o de uso de los procesos naturales mediante la visibilización o modificación (para *natura naturata*). La segunda estrategia, la mimética, consiste en la representación del objeto de la naturaleza (para *natura naturata*) o reproducción o simulación de los procesos naturales (*natura naturans*).⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. 6ª ed. [ed. orig. en polaco, 1976]. Madrid: Tecnos, 2001 p. 327.

⁴⁴⁷ ALBELDA, José Luis; SABORIT VIGUER, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997, p. 25.

⁴⁴⁸ LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. *Bioarte: Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal, 2015, p. 144.

De nuestros casos estudio, dirigimos la atención a **Marco Ranieri** que, en líneas generales, tiende a ofrecer estrategias presentacionales, para desentenderse de la clásica mimesis. En la instalación *biosferas* (2014),⁴⁴⁹ expone a escala reducida microecosistemas autónomos en el interior de bombillas reutilizadas. El artista visibiliza el complejo funcionamiento equilibrado, pero altamente delicado, de un ecosistema. De este modo, replica la magnitud y, a la vez, la fragilidad del medioambiente en diminutos cosmos. Las bombillas alojan plantas de pequeño tamaño, musgos, líquenes que han crecido a partir de semillas, esporas o esquejes recogidos en el paisaje. La unión de la creatividad y de la energía natural permiten la total operatividad de estos ecosistemas contruidos para que produzcan humedad, precipitación, fotosíntesis y oxígeno. La nutrición para las plantas se acumula en el suelo al caer la materia muerta.⁴⁵⁰ Son obras de naturaleza viva, modelos originales de interdependencia en la que la imitación del aspecto externo solo corresponde a la forma esférica de la bombilla, una “biosfera”.⁴⁵¹

La estrategia presentacional, particularmente la que revela los procesos de la naturaleza, suele contener un objetivo pedagógico en el que se agregan al conocimiento científico las herramientas creativas del arte y la estética. En el fondo, la unión arte-ciencia es una de las características primordiales del arte medioambiental, particularmente si ostenta una clara vocación ecologista. Ante una técnica y una ciencia aplicadas de manera irresponsable al servicio de la economía capitalista que pone en riesgo la supervivencia de las especies, Ismael Clark señala en el volumen de María Novo *Ciencia, arte y medioambiente*, que no se debe, ni mucho menos, abjurar de ellas. Al contrario, el filtro de una cultura humanística puede hacer comprender, percibir y, sobre todo, sentir aquello que corresponde al campo de las ciencias naturales para llegar a la necesaria reflexión ética.⁴⁵²

⁴⁴⁹ N. B.: Ranieri, al igual que Sgaramella, prefieren escribir con inicial en minúscula los títulos de sus obras. Este detalle supone una de las tantas formas de confrontación a las convenciones del sistema del arte.

⁴⁵⁰ RANIERI, Marco. “Marco Ranieri”. 2019. (27-II-2019).

⁴⁵¹ Entrevista a Marco Ranieri, *vid.*: anexo, p. 538.

⁴⁵² CLARK ARXER, Ismael. “Naturaleza, Ciencia y Arte: reconciliación para la supervivencia aceptable”. En: NOVO VILLAVERDE, María. *Ciencia, arte y medio ambiente*. Madrid: Mundi-Prensa, 2002, p. 27.

La propia María Novo escribe sobre el encuentro ciencia-arte como expresión del nuevo paradigma ambiental frente a la crisis, que además constituye una oportunidad de reconsiderar otros binomios desechados como complementarios en el viejo pensamiento: ser humano y naturaleza, masculino y femenino, imaginación y razón. A partir de esta lógica reunifica dos saberes en lo que denomina “ecoarte” para integrar las ciencias con la expresión artística.⁴⁵³

La reciprocidad de campos del saber, incluyendo el científico, se puede detectar en algunas obras de **Chiara Sgaramella**, cuando acude a la táctica de representación de procesos naturales (estrategia mimética). Además de trabajar con elementos vegetales, poner en valor las texturas y estructuras de plantas y sus partes, a medida que va madurando su relato, se inclina cada vez más por la abstracción.⁴⁵⁴ Si bien se hace menos palpable su relación con el mundo vegetal, los fenómenos de la naturaleza quedan más visibilizados. Esto se advierte en su instalación para la exposición “Proyecto de Arte y Matemáticas” (2015),⁴⁵⁵ con el mismo nombre (fig. 42). La artista expone las redes de colaboración o interdependencia que se dan en la naturaleza con las diferentes especies animales y vegetales, aunque de forma totalmente contraria a la figuración. Se realiza en colaboración de un grupo de matemáticos. El resultado es una forma fluida, construida a base de elementos modulares de madera, de idéntica forma geométrica, capaces de sustentarse cada uno y en conjunto, del mismo modo que lo hacen las redes ecosistémicas que se encuentran en equilibrio.⁴⁵⁶ Las estructuras recíprocas representan un principio estudiado por técnicos, arquitectos y artistas. En ella cada uno de los elementos sostiene a los

⁴⁵³ NOVO VILLAVERDE, María. “La complementariedad ciencia-arte para la construcción de un discurso ambiental integrado”. *Polis*, 2004, nº 7. (5-II-2018).

⁴⁵⁴ Entrevista a Chiara Sgaramella, *vid.*: anexo, p. 554. También asegura en una de sus respuestas que tiene como referente al *arte povera*, sobre todo por el empleo de materiales “no artísticos” y por la experimentación que incorporan con procesos de cambios y de transformación física de objetos y materiales. *Vid.*: Entrevista a Chiara Sgaramella, anexo, p. 550-551.

⁴⁵⁵ El proyecto expositivo itinerante, organizado desde la Universidad Politècnica de València en 2015, aspiraba a incitar a artistas y expertos a la exploración en la escultura contemporánea a nivel formal y conceptual para llegar a resultados innovadores con la aplicación de las teorías matemáticas. Se fomenta la interacción de ambas disciplinas a partir de una metodología colaborativa. Marco Ranieri presenta una pieza en 2015 y en 2016. *Vid.*: PÉREZ GARCÍA, Elías Miguel (com.). *Arte y Matemáticas*. (Exposición celebrada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universitat Politècnica de València, del 9-VII-2015 al 1-IX-2016). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.

⁴⁵⁶ SGARAMELLA, Chiara. “Chiara Sgaramella”. 2019. (8-VII-2019).

demás, una metáfora de la interdependencia, aunque totalmente alejada del mundo de la realidad visual a la que está habituado el espectador.



Fig. 42. Chiara Sgaramella, *arte + matemáticas*, 2015.

El trabajo de los artistas codo a codo con científicos no solo es porque buscan colaborar con los expertos, también procuran un discurso científico. Es cierto que en ocasiones cuestionan los parámetros de la ciencia, la extienden con su habilidad y creatividad y unen elementos que usualmente se presentan por separado en la esfera de lo intelectual. Más que un examen de objetos, el propósito reside en la exploración de nuestra relación con el medioambiente y

las estructuras que en él operan para encontrar soluciones perdurables a problemas concretos o para conseguir el cambio de paradigma.⁴⁵⁷

En la poética de Ranieri, la naturaleza se emplea como medio; deviene un instrumento para trasladar una información, un claro ejemplo de la archiconocida relación simbiótica en la teoría de la comunicación que sentencia McLuhan, “el medio es el mensaje”. En ocasiones, los artistas que aquí estudiamos acuden a la apropiación mediante la presentación directa de objetos de la naturaleza sin procesar: ramas, plumas, semillas, piedras, tierra, arena conforman el material que erige instalaciones y esculturas; algo distintivo del arte medioambiental que lo acompaña en su tradición plástica y conceptual. Lo hallamos en *Peripheral Territories* (2012-2015), una colección de piezas botánicas (estrategia presentacional), debidamente catalogadas por **Ana Donat** que acompañan a unas fotografías de paisajes de industrias abandonadas. Con ellas reconstruye un itinerario de la periferia de la ciudad de Valencia, a través de sus especies de plantas, sus elementos paisajísticos y arquitectónicos —muchos en ruinas. De esta guisa narra el efecto de la naturaleza sobre el territorio antropizado. Se desvela el proceder de la naturaleza en sincronía con la acción humana. Su interés también proviene de una hibridación disciplinar. Su actividad como paisajista, el resultado de combinar la habilidad creativa con los conocimientos de jardinería y botánica, la lleva a preguntarse acerca de:

Los procesos de adaptación de las plantas, por qué crecen en unos sitios y no en otros, qué hace que una especie o varias coincidan y se desarrollen en diferentes zonas. Qué significa que sean precisamente esas plantas las que aparezcan primero como sostén de otras después de un incendio o tras el deterioro y degradación de un paisaje por la mano del hombre.⁴⁵⁸

En otro de sus proyectos, *Ultranature* (2013-2015), la escultora emula el proceder de la naturaleza (estrategia mimética) con la creación en tres dimensiones y en multimedia de organismos virtuales imaginarios, híbridos de

⁴⁵⁷ PRIGANN, Herman. “Art and Science. Perspectives and Ways of an Ecological Aesthetics”. En: STRELOW, Heike (ed.). *Ecological Aesthetics. Art and Environmental Design: Theory and Practice*. Basilea: Birkhäuser, 2004, p. 184.

⁴⁵⁸ DONAT, Ana. “Peripheral Territories”. 2016. (16-IV-2019).

ciencia ficción (fig. 43). La narración *biopunk*⁴⁵⁹ de Donat explica la existencia de estos organismos como consecuencia de la polución. En la diégesis, la naturaleza se transforma para defenderse de agresiones externas, genera nuevas especies que sobreviven a la propia especie humana, desarrollando resistencia y abriéndose paso de un modo subversivo. Ofrece al espectador todo un universo de fantasía con especies botánicas futuristas y semillas transgénicas, en formato multimedia y en piezas cerámicas, con resinas, vidrio y madera.⁴⁶⁰

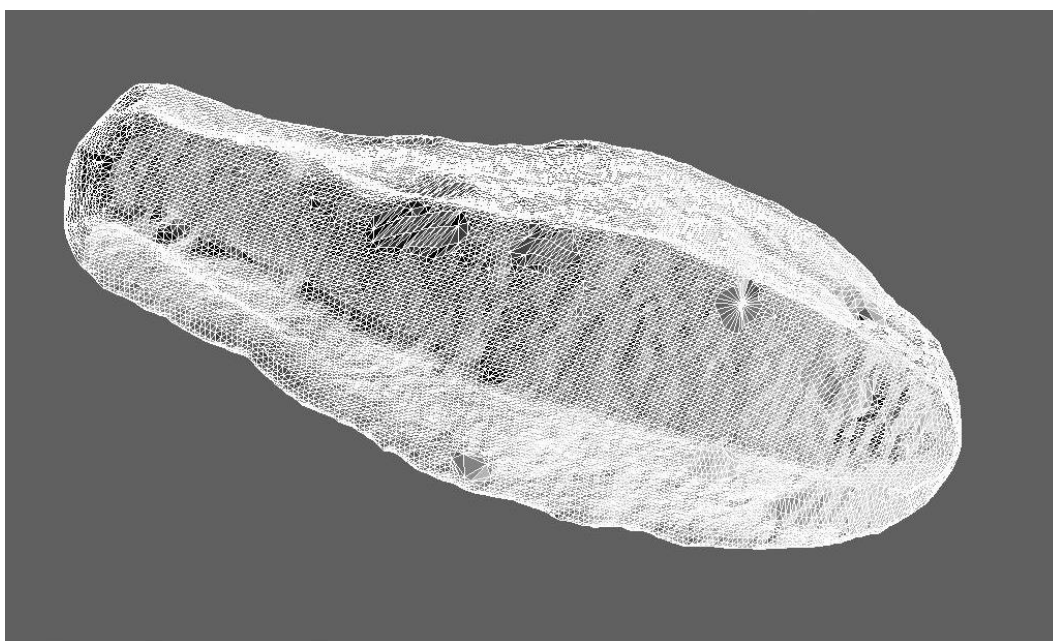


Fig. 43. Ana Donat, *Ultranature* (work in progress), 2013.

⁴⁵⁹*Biopunk*, un subgénero del *ciberpunk*, se corresponde con aquellas narraciones cuya acción sucede en un mundo distópico dominado por la biotecnología y la ingeniería genética, dando lugar a argumentos en torno a la biología sintética vinculados a la manipulación o experimentación con ADN o a sus posibles clonaciones, recombinaciones o transgénesis artificial o espontánea. Este tema y su relación con la ecología ha sido estudiado profundamente en: PIÑOL LLORET, María. "Subversiones de la naturaleza: monstruos y quimeras en el cine *biopunk*". En: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel; MANONELLES MONER, Laia (eds.). *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017, p. 31-49.

⁴⁶⁰ SALANOVA, Marisol. "La ultranaturaleza salvaje de Ana Donat". *Notas y Reflexiones*, 2014. (8-I-2016).

En el arte medioambiental la naturaleza opera frecuentemente como marco o contexto de la pieza artística. En este sentido se ha de partir de la idea de que esta se concibe como paisaje alejado de lo artificial, del espacio en el que hay mayor actividad e impronta humana. La huida del espacio musealizado, inclusive de la urbe, supone la aportación más innovadora de los landartistas. En **Graham Bell**, que tiene a sus espaldas una educación eminentemente científica, el entorno natural será el distintivo que evocará mayor poder a sus propuestas rituales. Además de contexto, el espacio se convertirá en otro personaje. Más allá de su indiscutible interés como naturalista por los pájaros y los insectos —cuyo comportamiento constituye una fuente de inspiración, por su capacidad de mutar, moverse, de cruzar metafóricas fronteras— Bell integra en su obra otra metáfora significativa.⁴⁶¹ Aldo Leopold en *The Round River: A Parable* (c.1940-1948) plantea que el mundo constituye un organismo que puede ser dañado, al igual que una persona, prediciendo, de algún modo la hipótesis Gaia de Lovelock. Precisamente esta retórica llevará a Bell a crear toda una serie de eventos en Valencia a partir de los conceptos de ecología *queer* y ecotransfeminismo, una serie titulada *Open Wounds* (Heridas abiertas, 2013-2019) que culminarán en el primer Parque Post Industrial Natural Queer (P.I.N.Q., Parque Natural Postindustrial *Queer*). En ellos se rinde homenaje a los animales, “los sacrificados en la guerra contra la naturaleza”. Tras el acto performativo y efímero, el *performer* pasa al reino físico para quedar dedicados los espacios cual “antimonumentos de los caídos”. Bell crea una red de parques que nada tienen que ver con las reservas de la sociedad heteronormativa en su “intento de controlar la sexualidad y la naturaleza conservando el *status quo* que persigue una naturaleza prístina y estática”.⁴⁶² Al contrario, celebran el dinamismo de todos los fenómenos, el constante fluir, los procesos de crecimiento de la vegetación, solo aparentemente estáticos a la percepción de los humanos.

⁴⁶¹ Entrevista a Graham Bell, *vid.*: anexo, p. 485.

⁴⁶² BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria (A Queer Response to Ecocide): An Exercise in Living Art, Participatory Rituals and Queer Ecology or How I Discovered Geyserbird, the Transgender Shaman within*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2018, p. 181.

Las estrategias de utilización material y de reproducción de los procesos naturales propias del arte medioambiental se corresponden con una postura anticlásica: el arte ya no discurre, en el desarrollo de la representación, sobre la apariencia, sino más bien sobre la aparición misma de los objetos. Como aclara Román de la Calle:

Imita la potencia creativa de la naturaleza: directamente intenta acercarse a la *natura naturans*. Estrictamente, no se trata ya, pues, de representar las cosas naturales, lo naturalizado (*natura naturata*), sino, más bien, de imitar los procesos de la propia naturaleza. Se trataría de producir objetos que –teniendo su principio en la *poiesis* humana– manifiesten el mismo poder de existencia que presentan los objetos naturales, los cuales tienen su principio (su “necesidad intrínseca” diría Kandinsky) en ellos mismos y, en tal sentido, son capaces de testimoniar la *poiesis* de la naturaleza.⁴⁶³

Esta disposición del arte no es otra que la estética de la naturaleza, tal y como la denomina el esteta valenciano y que acabará por convertirse en un subcampo de esta disciplina, en paralelo a la creciente preocupación por el medioambiente: la estética medioambiental. En ella se postula a la naturaleza en sí o al medioambiente como objetos susceptibles para la apreciación estética. El carácter ilimitado de la naturaleza como objeto estético y el hecho de que el sujeto que la aprecia se sitúe también en ella, requiere una reorientación de las categorías estéticas básicas, incluido el rechazo de la tradicional conexión de la belleza natural con lo pintoresco (visión pictórica de la belleza).⁴⁶⁴ Jason Simus va aún más allá con la formulación de la estética medioambiental. Para el filósofo, parte de una educación estética ligada a la naturaleza que consiste en enseñar a apreciar la belleza natural de un modo distinto y apropiado ante el cambio del paradigma de la ciencia ecológica. El nuevo canon científico acentúa el caos, el dinamismo del cambio, la falta de equilibrio en los sistemas naturales.⁴⁶⁵ En cierto modo, incluso apunta a una reintroducción de lo sublime en relación con los procesos naturales, que se presentan como algo asombroso

⁴⁶³ DE LA CALLE, Román. “Seis consideraciones en favor de la estética natural”. *Quaderns de filosofia i ciència*, 2006, nº 36, p. 91.

⁴⁶⁴ GUTER, Eran. *Aesthetics A-Z*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010, p. 64-65.

⁴⁶⁵ SIMUS, Jason. “Aesthetic Implications and the New Paradigm in Ecology”. *Journal of Aesthetic Education*, 2008, v. 42, nº 1, p. 63-64.

y fuera de nuestro control. Esta proclividad la encontraríamos en la serie *Ultranature* de Ana Donat o en la red de parques P.I.N.Q. Parks de Graham Bell, porque desafían la tesis de la estética positiva que presenta una naturaleza que solo ostenta, desde una perspectiva clásica, cualidades positivas como la armonía, el orden y el equilibrio, y ocupa un espacio perfecto y prístino. Mientras que los diminutos ecosistemas de Ranieri y Sgaramella en *Arte y Matemáticas* se situarían más cercanos a la noción de estética medioambiental cognitivista, que exige el apoyo del conocimiento científico (la verdad objetiva) para poder apreciar la naturaleza y sus cualidades estéticas, pero destacando los parámetros de belleza clásica.⁴⁶⁶

Sergio Ferrúa trabaja la naturaleza como el propio marco y como la obra en sí. Acude a las estrategias presentacionales de la naturaleza como objeto y como potencia. Desarrolla uno de los enfoques más digeribles y populares del arte medioambiental: la intervención del artista sobre el medioambiente, sin apenas impacto. Se rige por el empleo de materiales naturales hallados en el mismo espacio, el abandono del taller para faenar sobre el paisaje y de herramientas (exceptuando las manos). Con el tiempo, las esculturas se reintegran en el espacio, vuelven a su ciclo. Lleva a cabo un proceso inocuo de artificialización de la naturaleza, para acentuar su importancia y la del propio sujeto en relación con ella. En el fondo, perpetúa una maniobra de acercamiento al ser humano.

De la misma manera que la naturaleza es obra y contexto, el paisaje —la naturaleza en cuanto que marco— contiene la impronta de aquellos que han trabajado y vivido en él. No hay barreras claras sobre dónde empieza y dónde acaba la pieza, porque lo realmente relevante se halla en la vivencia, tanto del artista, como del espectador. Como en las instalaciones de Nils Udo, hace uso de todos lo que hay presente en la naturaleza: incluido el viento y las nubes, sus

⁴⁶⁶ CARLSON, Allen. "Appreciation and the Natural Environment". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1979, vol. 37, nº 3, p. 273. La vertiente cognitivista se opondría a la no cognitivista, que enfatiza en la apreciación estética de la naturaleza su poder inmersivo y su atractivo en cuanto a su capacidad de emocionar. Cfr.: BERLEANT, Arnold. *The Aesthetics of Environment*. Filadelfia: Temple University Press, 1992. Por otro lado, se ha de matizar que, en realidad, Carlson, dentro del cognitvismo, se posiciona en la estética positiva, que mantiene una diferencia fundamental entre la apreciación de la naturaleza virgen (prístina), la que representa lo positivo y la del arte (bajo la acción humana), que es la negativa. Vid.: BUDD, Malcolm. *La apreciación estética de la naturaleza*. [ed. orig. en inglés, 2008]. Madrid: Antonio Machado, 2014, p. 131-132.

formas se constituyen íntegramente de elementos naturales y elabora, por tanto, artefactos procesuales.⁴⁶⁷



Fig. 44. Sergio Ferrúa, *Zapatudo*, 2007.

En Ferrúa se da uno de los rasgos ya citados del arte medioambiental: su interés interdisciplinar. Combina conocimientos autodidactas de jardinería y botánica que favorecen una producción sobre la que deposita una elaboración conceptual basada en las propiedades de las plantas o en la forma de vida de los animales. Nuevamente, como en el cognitivismo, se aprecia la naturaleza por lo que es y por las propiedades que puede explicar la ciencia a partir de la estrategia presentacional. Junto a la fotografía de *Zapatudo* (2007) (fig. 44), una composición en tres dimensiones realizada con palos y musgo que deja flotando en el río Buñol, Ferrúa describe en su blog: “*Guerris lacustris* – zapatudo: Insecto flotante que se adhiere a la superficie del agua, su sentido del lenguaje está en pequeñas ondas que emite en forma de círculos concéntricos que se expanden

⁴⁶⁷ HERNANDO, Javier. “Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica”. En: RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2004, p. 76.

por la superficie y que refractan sobre el fondo.” Añade la etiqueta: “Simbiosis-río-interacción biológica-acción escultórica”.⁴⁶⁸ La escultura efímera del uruguayo remeda así el comportamiento del insecto que al flotar en el agua describe un dibujo con las ondas. La naturaleza pertenece a una parte relevante del trabajo artístico, no solo a nivel formal, sino en cuanto a sus fenómenos, que son traducidos como elementos susceptibles de ser apreciados estéticamente: la capacidad de navegación de este insecto, que flota gracias a sus pelos hidrófobos y genera unas figuras sobre el agua del río que resultan atractivas.

La ecología como ciencia, al igual que en estas narrativas, examina los nexos que se establecen entre los seres vivos y su hábitat, pero además pone en evidencia lo ambivalente y lo paradójica que es la relación del ser humano con el medio en el que se aloja.⁴⁶⁹ **Miriam Martínez-Guirao** emplea estrategias miméticas centradas en la representación de los procesos. Corresponde con lo que típicamente expone la estética medioambiental, la interdisciplinariedad por medio de la integración de la psicología, la antropología y la ciencia ecológica u otras ciencias, con un particular el énfasis en la experiencia como valor estético.⁴⁷⁰ En la instalación de *Plantas eléctricas* (2012) para la Mustang Art Galery de Torrellano, elabora pequeñas esculturas con formas vegetales, combinadas con diodos emisores de luz, que penden de una maraña de cables del techo y se encienden con la presencia de los visitantes (fig. 45). Al desvelar todo el trabajo previo, toda una ingeniería procedimental, hace evidente todo el proceso y todos los materiales necesarios para la generación de energía y el producto final. Consigue la ejecución mediante el autoaprendizaje, que resulta fundamental en las relaciones de arte, ciencia y tecnología desde la perspectiva ecológica. Estos artistas van incorporando conocimiento sobre los diferentes mecanismos y fenómenos naturales para poder entenderlos, explicarlos y crear más obras para llegar a soluciones prácticas o creativas. La estética de

⁴⁶⁸ FERRÚA, Sergio. “Blog de Sergio Ferrúa”. 2017. (23-IV-2017).

⁴⁶⁹ HIMMELSBACH, Sabine; OHLENSCHLÄGER, Karin; VOLKART, Yvonne. *Estrategias ecológicas en el arte actual*. (Exposición celebrada en la Sala Parpalló, Valencia, del 10-II-2009 al 26-IV-2009). Valencia: Diputación de Valencia, 2009, p. 7.

⁴⁷⁰ GUTER, Eran. *Aesthetics A-Z*, p. 64-65. Una de sus herramientas de trabajo es la psicología ambiental o la ecopsicología. Entre sus fuentes de inspiración están las teorías sobre la biofilia de Edward o. Wilson, *Elogio de la planta* de Francis Hallé o la neurobotánica de Salvatore Mancuso. *Vid.* Entrevista a Miriam Martínez-Guirao, anexo, p. 496.

laboratorio, con los fondos neutros y la ausencia de pigmento, indica una vez más la relevancia de hacer patente el proceso técnico al público, fruto de la experimentación con materiales, como la fusión de porcelana y papel para la forma de la hiedra o el sistema automatizado de encendido y apagado. Los espectadores han de recorrer el espacio, investigar y adoptar distintas actitudes ante la misma interlocución: a más electricidad, menor existencia vegetal. Su forma plástica de proceder recuerda a la noción de naturaleza como máquina a la que aluden Deleuze y Guattari, de piezas formadas por especies, individuos y sistemas interrelacionados.⁴⁷¹

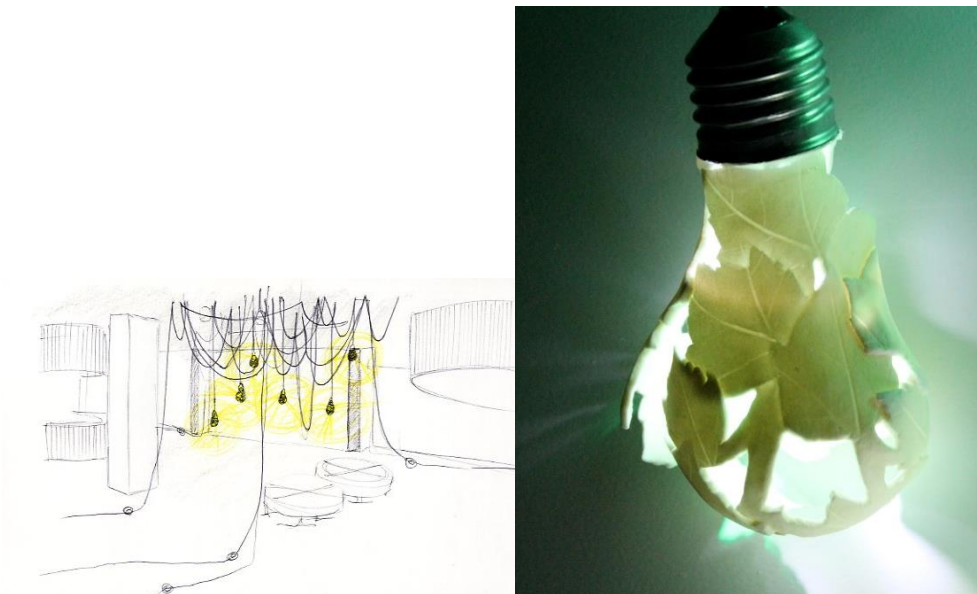


Fig. 45. Miriam Martínez-Guirao, *Plantas eléctricas*, 2012.

Otra manera de elaborar un proyecto de concienciación ambiental en el arte tiene que ver con la búsqueda de restituciones simbólicas de la naturaleza. **Álvaro Tamarit** aprovisiona como material de escultura y para sus piezas de obra gráfica la madera encontrada o de deriva (driftwood art).⁴⁷² Como ocurre en

⁴⁷¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. [ed. orig. en francés, 1980]. Valencia: Pretextos, 1988, p. 259.

⁴⁷² La madera de deriva acaba en las costas por acción del viento, las mareas y las olas y puede provenir de fragmentos de árboles, de la industria maderera pero fundamentalmente se compone de piezas de barcos o de habitáculos humanos.

Giuseppe Penone,⁴⁷³ un trozo de madera, un elemento natural convertido en artificial representa al árbol que es rescatado de manera simulada (el árbol ya ha sido talado) y real (se recupera un fragmento que había sido desechado). En *Plastic Collector I* (2019) se produce un cambio en el tratamiento de la madera que suele aplicar Tamarit: comienza a respetar mucho más el formato del material, lo mantiene tal y como lo encuentra, con sus restos de pintura, su superficie menos pulida y las esquinas irregulares (fig. 46). Se trata de uno de sus primeros trabajos en torno al plástico que, confiesa, con seguridad se convertirá en su próxima materia prima, debido a la escasez de madera, incluso si proviene de segunda mano o como residuo del mar.⁴⁷⁴ *Plastic Collector I* es una marina clásica, con la concurrencia humana manifestada en los barcos y los plásticos que se recolectan como peces de los océanos.



Fig. 46. Álvaro Tamarit, *Plastic Collector I*, 2019.

⁴⁷³ Tamarit menciona a Penone como uno de sus referentes artísticos. Entrevista a Álvaro Tamarit, *vid.*: anexo, p. 568.

⁴⁷⁴ Entrevista a Álvaro Tamarit, *vid.*: anexo, p. 567.

La representación de la naturaleza en Tamarit coincide con la estrategia presentacional mimética. En su narrativa lleva a cabo un programa de resurrección de objetos inertes repoblándolos con plantas, animales, tierra y agua. Su arte tiene una propensión a lo utópico, si bien siempre encierra cierto cinismo doctrinal, con toques de humor, a partir una imagen de carácter *naïf*. Con todo, no se aleja demasiado de cierta óptica idealizada, de ahí esa predisposición a lo quimérico.

En su elaboración sobre el concepto de estética natural (medioambiental), Román de la Calle también contribuye a la defensa de la mimesis clásica, en primer lugar, porque nuestra mirada hacia la naturaleza ha sido siempre dirigida por el arte. Si bien se corre el riesgo de esperar de la misma solo lo que ofrece la estética artística, por otra parte, reconoce que, en el objetivo de concienciación, desde el artificio se puede elaborar una idea más ajustada de naturaleza y de su lamentable estado debido a nuestra forma de vida.⁴⁷⁵ Más adelante declara acerca de la imitación en la tradición del arte:

Por este camino la verosimilitud buscada en el objeto no sería ya simplemente “lo convenido” ideológicamente respecto a él, sino más bien “lo que podría convenirle” propiamente a lo representado, aquello que le convertiría en más verdadero que lo estrictamente naturalizado y, gracias a lo cual, el arte conseguiría que –a través de su intervención en la *natura naturata*– se manifestara la *natura naturans*, es decir la fuerza silenciosa de lo posible, donde efectivamente se comprueba y contrasta la *poiesis* de la Naturaleza.⁴⁷⁶

Los paisajes de Tamarit se reconstruyen en ocasiones de la reproducción exacta con medios mecánicos mediante el empleo del *collage* fotográfico. Algo similar ocurría al principio de la andadura artística de **Chiara Sgaramella**. Las estructuras de las plantas, sus formas, eran representadas mediante grabados o dibujos, en su caso, con calidad científica y con la precisión de las colecciones de estampas botánicas. En Sgaramella, todo el sentido estético recaía en el diseño natural de las distintas especies, en su diversidad, su complejidad —que históricamente es lo que acaba por regir el propio sentido estético humano: el cotejo con la naturaleza. Con el tiempo se observa su

⁴⁷⁵ DE LA CALLE, Román 2006. “Seis consideraciones...”, p. 89.

⁴⁷⁶ *Ibíd.*

distanciamiento de lo figurativo, seguramente motivado por otra actitud, la negación de la naturaleza, el total cuestionamiento de esta noción desde una concepción separada de la cultura.⁴⁷⁷

Esa negación nos lleva a un proyecto más terrenal, el de **Beatriz Millón** y su *Neocolonialismo* (2017),⁴⁷⁸ desarrollado a lo largo de varios meses en el Istmo de Tehuantepec (México). Sus fotografías testimonian la transformación del viento en mercancía, el deterioro de la relación cultural con el paisaje y la forma de las comunidades zapoteca y huave que incumbe a empresas transnacionales (muchas de ellas españolas) artífices de un plan megalómano de implantación de turbinas eólicas. En todas sus acciones, el foco de interés reside en las relaciones de los seres humanos con su hábitat (estrategia mimética).⁴⁷⁹ Desaparece por tanto de escena la naturaleza tal y como se manifiesta en la tradición artística. En su fotografía destacan los pobladores de la zona afectada, los molinos, la escultura luminosa de neocolonialismo y el prado, terreno colonizado (fig. 47). La naturaleza, según su entender, constituye un todo que hay que proteger, en el que se encuentran las personas y el territorio (un personaje más, el entorno visto desde un prisma cultural). Ambos se ven afectados por las injusticias ambientales. El ecosistema funciona con artefactos humanos y se desequilibra cuando se abusa de los recursos: ese es el mensaje y la visión. El arma más poderosa es la acción.

⁴⁷⁷ Esta separación no solo suele incluir a la naturaleza y la cultura, sino que también otros binomios como cuerpo-mente, ciencia-arte. *Vid.*: NOVO VILLAVERDE, María, "El diálogo ciencia". *Arte: una vía integradora para abordar la crisis ambiental global*. En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2015, p. 20. En el desarrollo del pensamiento ecologizado como nuevo paradigma, Edgar Morin se refiere al antiguo, originado entre los siglos XVII al XX, en que se "desune el sujeto y el objeto, el primero remitido a la filosofía, el segundo a la ciencia, y, en el marco de este paradigma, todo lo que es espíritu y libertad depende de la filosofía, todo lo que es material y determinista depende de la ciencia. Es en este mismo marco donde se produce la disyunción entre la noción de autonomía y la de dependencia. La autonomía carece de toda validez en el marco del determinismo científico y, en el marco filosófico, expulsa la idea de dependencia. Ahora bien, el pensamiento ecologizado debe necesariamente romper este paradigma y referirse a un paradigma complejo en el que la autonomía de lo viviente, concebido como ser auto-eco-organizador, es inseparable de su dependencia. *Vid.*: MORIN, Edgar. "El pensamiento ecologizado". *Gazeta de Antropología*, 1996, nº 12. [ed. orig. en inglés, 1989]. (28-III-2018).

⁴⁷⁸ La pieza de videoarte fue presentada al Festival Proyector en su 11ª edición, del 12 al 23 de septiembre de 2018. El proyecto también incluye fotografías, documentación y la intervención escultórico-lumínica en los campos eólicos de Unión Hidalgo.

⁴⁷⁹ MILLÓN, Beatriz. "Beatriz Millón". 2019. (5-IV-2019).

En *Neocolonialismo*, la técnica nuevamente cobra relevancia. Cada proyecto supone una oportunidad para establecer vínculos con la comunidad y aprender labores de carpintería o sobre la construcción de un generador eléctrico. En suma, Millón documenta en fotografía y video lo que rehace y revive en carne propia, esto es, todos los pasos necesarios para la obtención de energía, una realidad humana, nuestro actual modo de vida natural, clave para nuestra supervivencia. No existe la posibilidad de concebir la protección de la naturaleza sin incorporar las necesidades de los seres racionales que con ella funcionan. Se remonta al pasado para recordar los trucos del colonialismo hispano: hoy se intercambia viento por migajas. Establece una dinámica en la que se plantea una clara correspondencia: los problemas medioambientales se deben a los modelos vigentes de relaciones sociales, de producción y de consumo.

En muchas de estas propuestas se apunta a una idea bastante extendida en los círculos intelectuales que dicta que la naturaleza no existe. José María Parreño, por ejemplo, manifiesta que la naturaleza, como espacio virginal, no existe. Los espacios protegidos o los parques naturales dan precisamente la idea de su carácter artificial. No quedaría “naturaleza” ya, por tanto, si se observa desde una perspectiva idealizada.⁴⁸⁰ En lugar de partir de la contemplación de la naturaleza, “ya hace tiempo deberíamos partir solo de la contemplación del artificio”, como reza Thomas Bernhard en *Extinción*.⁴⁸¹ Es más, recuerda Fernando Arribas, partidario de la apreciación de los paisajes humanizados, que la realidad ecológica hace patente una paradoja, suele ser necesaria la intervención artificial para salvaguardar lo natural en los proyectos de preservación y protección de la naturaleza.⁴⁸²

⁴⁸⁰ PARREÑO VELASCO, José María. *Naturalmente artificial: El arte español y la naturaleza: 1968-2006*. (Exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, del 19-IX-2006 al 10-XII-2006). Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006, p.18.

⁴⁸¹ Ap.: SABORIT VIGUER, José. “La naturaleza como mentira”. En: SABORIT VIGUER, José y ALBELDA, José. *La construcción de la naturaleza*, p. 21. Repara también José María Parreño en el texto citado por Saborit, vid.: PARREÑO VELASCO, José María. *Naturalmente artificial*, p.18.

⁴⁸² ARRIBAS HERGUEDAS, Fernando. “Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados”. *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, 2014, nº 53, p. 88.



Fig. 47. Beatriz Millón, *Neocolonialismo*, 2017.

La idea romántica que reclama que el ser humano debe reunificarse con la naturaleza, que debe eliminarse la brecha entre sujeto y objeto, ser humano y el mundo natural, parte de la base de que en esa separación existe en un primer término.⁴⁸³ Esa invitación al acercamiento a la naturaleza se presenta como si tratara de una cuestión de voluntad, de tal manera que se ve sometida a esta suerte de marco estético imaginario. Se entiende como un ente externo al ser humano. Dicho marco produce una distancia psicológica, que puede resultar contraria a los esfuerzos por mejorar el entorno. Si se percibe la naturaleza de este modo, se produce una tendencia a legitimar los problemas o, por el contrario, a exagerarlos como defectos irrevocables. Lo que verdaderamente hace falta es acrecentar un compromiso con la naturaleza. Para Timothy Morton, el primer paso consiste en trabajar hacia un pensamiento ecológico que suponga eliminar el concepto romántico de naturaleza y reconocer el lugar que ocupa la humanidad en ella.⁴⁸⁴ No obstante, de nada sirve visualizarlo en un paisaje idealizado, sino en el espacio cotidiano. En un ejercicio ecocrítico aplicado a la cultura visual, recogemos la postura es defendida, entre otros, por Slavoj Žižek

⁴⁸³ MORTON, Timothy. *Ecology without nature*. Cambridge: Harvard University Press, 2007, p. 22.

⁴⁸⁴ *Ibíd.*, p. 84.

y Timothy Morton. El filósofo y sociólogo esloveno señala un vertedero como el lugar en el que deberíamos comenzar a admirar la naturaleza.⁴⁸⁵ Considerar que nuestras actividades constituyen una perversión de la naturaleza, implica olvidar que somos naturaleza. En una entrevista admite que, a mayor alienación de la naturaleza, más se demostrará la contingencia, esto es, la enorme fragilidad de nuestro ser natural.⁴⁸⁶

A lo largo de los años, se ha ido asimilando todo lo que tiene que ver con la tecnología como un factor que obnubila el hecho de que, en realidad, todo es parte de lo mismo. Timothy Morton habla de la ecología oscura (*dark ecology*) en *Ecology without nature*, una idea *queer* en la que se abraza el duelo de un mundo que está muriendo para poder asumir la realidad que vivimos.⁴⁸⁷ Respalda algo que puede parecer paradójico: para salvar el medioambiente, se ha de abandonar la idea de naturaleza, y confrontar la devastación ecológica del planeta, más que como una perversión de la naturaleza, como un problema en el sistema. Žižek señala que debemos confrontar de manera adecuada el peligro de una catástrofe ecológica, no tanto a base de abandonar radicalmente la tecnología y hallar nuestra raíz en la naturaleza, sino cortar aún más esta clase de relación y mirada hacia la naturaleza.⁴⁸⁸

Una vez asumida la idea de que la observación romántica del paisaje no nos lleva a la solución, la mirada virará hacia el verdadero problema y no habrá otra opción que asumirlo. Es cierto que este materialismo abstracto que entiende igual de natural un árbol que un vertedero acaba por alcanzar la misma síntesis sujeto-objeto de los románticos, pero a la inversa, el sujeto pasaría a ser la naturaleza. Sería, por tanto, igualmente necesario admitir que el ser humano es tan perpetrador como víctimas en este relato. Es ahí cuando se nos muestra el rol principal del arte ecologista que examinamos en este escrito: hacer visibles las contingencias, mostrar la verdadera cara de la naturaleza, cómo actúa el ser

⁴⁸⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *Censorship Today: Violence, or Ecology as a New Opium for the Masses*, 2007. (17-II-2019).

⁴⁸⁶ ELSE, Liz, "Slavoj Žižek: Wake up and smell the apocalypse". *GIZMODO*, 9-I-2010. (23-III-2019).

⁴⁸⁷ MORTON, Timothy. *Ecology without nature*, p. 185.

⁴⁸⁸ ŽIŽEK, Slavoj. *Censorship Today*. (17-II-2019).

humano en ella, como parte de ella y señalar las posibles soluciones ante esta degradación que perjudica a todos los seres vivos.

3.2. El cuerpo y lo efímero

Una vez admitido que ser humano y naturaleza son la misma cosa, reparamos en el cuerpo, el medio que el artista tiene más a su alcance. Parte del imaginario del arte medioambiental bebe de las relaciones establecidas por los artistas con la naturaleza mediante sus cuerpos, en muchos casos a modo de ritual sexual con la tierra, concibiendo así un espacio de identificación en el que buscan una fusión simbólica.⁴⁸⁹ Una imagen icónica de la relación cuerpo-naturaleza es la integración física con los elementos del paisaje, como harán Charles Simonds y Ana Mendieta, Fina Miralles, Teresa Murak o Alberto Carneiro.

Cuando asumimos que la actividad humana se entiende como una extensión de la propia vida en la naturaleza, es razonable concluir que el arte expresa algo que se origina también dentro de ella. Las obras de arte pueden verse como expresiones de la naturaleza porque los seres humanos no son, en última instancia, distinguibles de ella. Esto se hace especialmente ostensible cuando el cuerpo humano protagoniza los actos creativos. El cuerpo, vinculado con las dinámicas vitales y su entorno, se implica con un medio material para transformarlo. De esta manera, convergen naturaleza y cuerpo durante el acto performativo en el que el compromiso corporal del artista con el medio es integral durante y después del hecho en el terreno difuminado entre arte y vida.⁴⁹⁰ En este sentido, Julio Romero Salvachúa distingue en su tesis dos visiones complementarias de la ecología: la noción de macroecología, que designa la toma de conciencia planetaria con la aplicación de medidas y bastas líneas de intercesión; y la microecología, como en nuestro supuesto, que corresponde al

⁴⁸⁹ HERNANDO, Javier. "Visiones de la naturaleza", p. 69.

⁴⁹⁰ SCHULTZ, Lucy Christine. *Creative Climate: East-West Perspectives on Art, Nature, and the Expressive Body*. [Tesis doctoral]. Oregon: University of Oregon, 2014, p. 2-3.

cuerpo y afecta a la porción del espacio vital con la adopción de una forma de vida más armónica con el entorno.⁴⁹¹

Los materiales o los medios se vuelven expresivos cuando toman contacto con el cuerpo. En la vinculación arte y ecología, el papel del cuerpo es más profundo, pues apunta al debate sobre la relación entre ser humano y naturaleza, ya expuesto en el epígrafe anterior. En *Advenimiento* (2014), **Miriam Martínez-Guirao** representa el cuerpo en su espera para reencontrarse con la naturaleza (fig. 48). Este, según la ella, siente su carencia y ansía deseoso confluir con ella.⁴⁹² La idea se materializa en imágenes o piezas en tres dimensiones que sustituyen partes del cuerpo: un brazo con su mano, un rostro-máscara de hiedra pálida. Esta fisicidad seccionada, tan acentuada en el arte actual, trae a la memoria el fenómeno de fragmentación de hábitat, un proceso de cambio ambiental natural en que el entorno se divide en parches diminutos y aislados entre sí para la más efectiva conservación biológica.⁴⁹³ Asimismo, tiene una traducción en lo que respecta a la experiencia del individuo en los tiempos que corren. Cristian Candia describe ese cuerpo fragmentado como síntoma de la cultura de la alteridad o de la diferencia; de la negación clásica de la dialéctica entre centro y periferia, de la proliferación de lenguajes microfísicos frente a la ausencia de un discurso homogéneo, de la eclosión de los discursos minoritarios y la elaboración de un conocimiento que propicia la intertextualidad frente al esencialismo.⁴⁹⁴ Justamente, la artista reconoce en la pieza la intención de provocar el redescubrimiento de la naturaleza propia, de empujar en dirección a una labor introspectiva.⁴⁹⁵

⁴⁹¹ ROMERO SALVACHÚA, Julio. *Conciencia ecológica en el arte. Pintura y ecología en la actualidad madrileña*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1998, p. 30.

⁴⁹² MARTÍNEZ-GUIRAO, Miriam, "Web de Miriam Martínez Guirao". 2019. (19-III-2019).

⁴⁹³ El fenómeno se describe con todas sus novedades y mayor precisión en: FAHRIG, Lenore. "Habitat Fragmentation: A Long and Tangled Tale". *Global Ecology and Biogeography*, 2019, nº 28, p. 33-41.

⁴⁹⁴ CANDIA BAEZA, Cristian. "Del cuerpo social de la modernidad al cuerpo fragmentado de la época actual". *Polis*, 2003, nº 5. (23-VI-2018).

⁴⁹⁵ Entrevista a Miriam Martínez-Guirao, *vid.*: anexo, p. 501-502.



Fig. 48. Miriam Martínez-Guirao, *Exvoto de la mano izquierda de la naturaleza* (Serie *Advenimientos*), 2014. Bronce, 40 x 8 cm.

En *Raíces y puntas* (2011) borda cabello, aquello del cuerpo en lo que se registran los estados físicos a lo largo del curso vital, para ofrecer figuras de especies vegetales también fragmentadas como los cuerpos. *Vegetación ósea* (2017) agrupa huesos humanos realizados en cerámica, signos clásicos de la propia muerte que permiten la vida, y la vegetación que brota de ellos: una advertencia al egocentrismo que desplaza a la naturaleza en esta nueva versión de la *vanitas*.⁴⁹⁶ Este viaje transita desde la concepción cartesiana del cuerpo-máquina —aquel que desde su perfección constituye el soporte material del alma y sus funciones, nutrido por la energía de la realidad externa que actúa sobre él—⁴⁹⁷ hasta la noción de Guattari y Deleuze del cuerpo sin órganos, al que se le enganchan las máquinas-órganos que lo convierten en materia productiva para servir al capital, aunque “éste no deja de permanecer sin órganos y no se convierte en un organismo en el sentido habitual de la palabra”.⁴⁹⁸ Como apunta Maderuelo, el mito romántico de la naturaleza es sustituido por el de la máquina.⁴⁹⁹ En la retórica del *body art*, la manipulación del cuerpo determina la

⁴⁹⁶ MARTÍNEZ-GUIRAO, Miriam. “Web de Miriam Martínez Guirao”. (19-III-2019).

⁴⁹⁷ AGUILAR, María Teresa. “Descartes y el cuerpo-máquina”. *Pensamiento*, 2010, vol. 66, nº 249, p. 763.

⁴⁹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. [ed. orig. en francés, 1972]. Barcelona: Paidós, 2004, p. 24.

⁴⁹⁹ MADERUELO, Javier (ed.). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Tequise: Fundación César Manrique, 2001, p. 10-12.

inteligencia y las sensaciones, por lo que en la modificación de este, como aquí, se alteraría también la percepción de la realidad en un proceso de hipersensibilización.⁵⁰⁰ Constituye, además, una invitación a contemplar nuestro cuerpo desde una mirada transgresora que puede tener un final más o menos doloroso, dependiendo de hasta donde se llegue a penetrar en la esfera de la concienciación y la transformación personal.

En el contexto de la beca de residencia y producción en BilbaoArte, la ilicitana realiza *Con-ciencia psicoterrática* (2015). Mediante unas formas visuales muy sofisticadas y poco evidentes, se apoya una vez más en la ciencia, en la psicología ambiental, para referirse a la solastalgia psicoterrática, un trastorno mental que provoca ansiedad, fatiga atencional y estrés ante la pérdida de vegetación.⁵⁰¹ Esta nostalgia por una naturaleza que ya no está, esta merma en el apego emocional hacia ella se materializa en una camisa de fuerza, la manifestación de una especie de locura vivida por un cuerpo que, privado de la naturaleza, se halla inhabilitado.⁵⁰² También está enfermo, es responsable de la salud del planeta.⁵⁰³ La camisa de fuerza, metonimia de la demencia, lleva bordada una enredadera, distintivo en su imaginario como elemento de unión o engarce de ideas. De igual forma, viene a encarnar la máquina deseante de Deleuze, pues “la esquizofrenia es el universo de las máquinas deseantes productoras y reproductoras, la universal producción primaria como «realidad esencial del hombre y de la naturaleza»”.⁵⁰⁴

Tanto *Conciencia psicoterrática*, como *Advenimiento* tienen vinculación con lo ortopédico, con aquello que falta o falla en el ser humano. Las prótesis llevan tallados motivos vegetales que recuerdan que las personas ya no poseen la capacidad de reconocerse como naturaleza. De hecho, recurre en ambas piezas a la imagen de la mano izquierda de la naturaleza, que en *Conciencia*

⁵⁰⁰ SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi. “Morfologías limítrofes del cuerpo en la Cyberficción”. En: NAVARRO, Antonio José (ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002, p. 74-76.

⁵⁰¹ BILBAOARTE. “Miriam Martínez Guirao. Beca espacio 2015”. *Vimeo*, 2015. [Video digital]. (8-VI-2019).

⁵⁰² Entrevista a Miriam Martínez-Guirao, *vid.*: anexo, p. 506-507.

⁵⁰³ Martínez-Guirao cita en el apartado de su blog correspondiente a esta obra las palabras de Ciorán, cuando afirma que las personas son el cáncer de la tierra. *Vid.*: MARTÍNEZ-GUIRAO, Miriam. “Web de Miriam Martínez Guirao”. (19-III-2019).

⁵⁰⁴ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *El Anti Edipo*, p. 14.

psicoterrática se acompaña de las virutas restantes de la talla en madera, un acto terapéutico, pues como la artífice indica en su blog, “lo que sobra de la incapacidad, puede ser lo que la cure”.⁵⁰⁵ La representación de un brazo aislado es sinécdoque de todo cuerpo que estar en comunión con la naturaleza y, a la par, la insinuación de un universo teratológico, en el que el ser humano no logra reconstruir su identidad, menos aún en su estado fragmentario.

La artista realiza el bordado de la camisa de fuerza delante del público. Igualmente, colabora con Ana Capilla, para la filmación de una danza contemporánea inspirada en la pieza (fig. 49). En este ejercicio se ve un intento de exploración del arte de acción que no llega a concretarse por su parte y que se limita al video, con la asistencia de la bailarina. Es lógico que indague en este terreno, pues la poética performativa del cuerpo libera de los imperativos de otros géneros artísticos, por tanto, también de requerimientos materiales, así como de las condiciones de las instituciones del arte, lo que además impulsa a la habilitación de sus propios espacios de encuentro. En el caso del arte ecologista, por añadidura, facilita el traslado al aire libre y el contacto con los elementos del paisaje, que siempre se asocian a lo natural.⁵⁰⁶ Será una tendencia frecuente en todos los creadores estudiados.

La interacción con la naturaleza será llevada al extremo por el movimiento ecosexual y posporno que tendrá resonancias en la producción de **Graham Bell**, sobre todo a partir de su entusiasta seguimiento de la labor de Annie Sprinkle (Filadelfia, 1954) y su pareja, Elizabeth Stephens (Montgomery, 1960).⁵⁰⁷ Ambas llevan a cabo un programa de prácticas artísticas en las que aplican los principios de la ecosexualidad, es decir, una reformulación de la idea de tierra como madre en la que el planeta deviene un amante. Esta forma de activismo, también llamado *sexecología*, se basa en la atracción erótica hacia la naturaleza e invierte esa relación de dominio y explotación hacia ella, tan propia del capitalismo. La teoría se materializa en tours sexecológicos, sesiones

⁵⁰⁵ MARTÍNEZ-GUIRAO, Miriam. “Web de Miriam Martínez Guirao”. (19-III-2019).

⁵⁰⁶ MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas y políticas*. Madrid: Cátedra, 2015, p. 701.

⁵⁰⁷ BELL TORNADO, Graham. “Ecogénero III: Eco-BDSM y prácticas extremas con la naturaleza”. Conferencia realizada en la sede de CSOA L’Horta, Valencia, el 8-IV-2017. (21-II-2019).

fotográficas con abejas, seminarios sobre posiciones ecosexuales, numerosas *performances* y las famosas ceremonias nupciales *site-specific* con la tierra, la nieve, la montaña, la luna y toda clase de elementos naturales.⁵⁰⁸ Sprinkle y Stephens practican un ecologismo intervencionista alineado con la teoría de género, para equiparar ecocidio con ginecidio, es decir, la violencia geológica antropogénica con las formas de dominio patriarcal. Este nuevo modelo ecofeminista postula la idea de la tierra como amante frente a la institución del matrimonio, entendido como acto radical contra el medioambiente.⁵⁰⁹

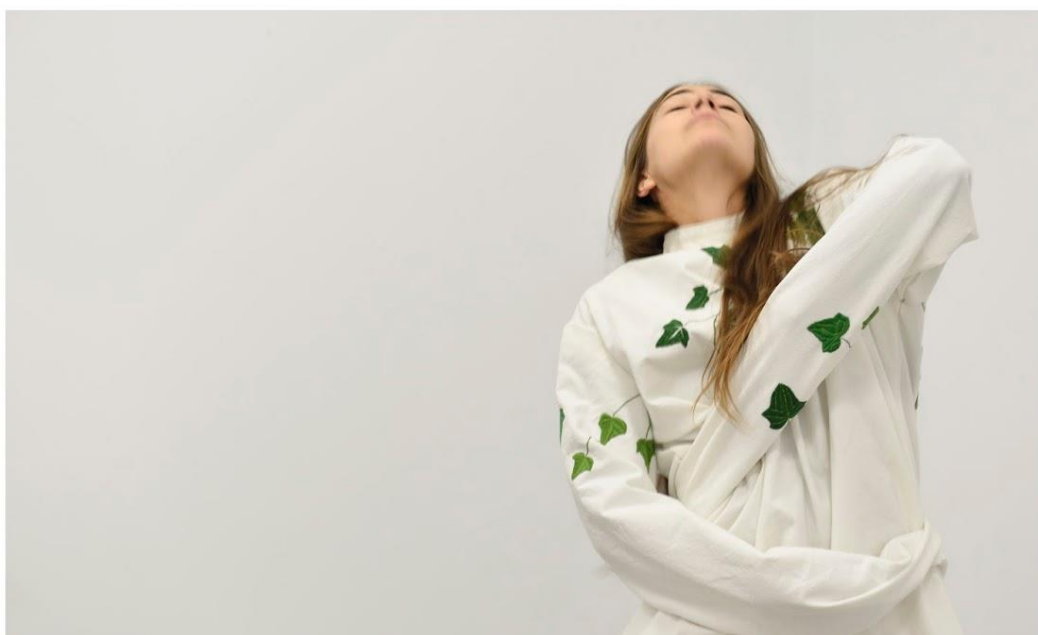


Fig. 49. Miriam Martínez-Guirao y Ana Capilla, *Con-ciencia psicoterrática*, 2015.

⁵⁰⁸ STEPHENS, Elizabeth; SPRINKLE, Annie. "On Becoming Appalachian Moonshine". *Performance Research*, 2012, vol. 17, nº 4, p. 61-66. Las bodas, además, comportan una confrontación a la institución matrimonial entendida desde una concepción judeocristiana y hetero-patriarcal. Al mismo tiempo, las autoras de apoyan y citan las nociones de la teoría de lo impersonal de Elizabeth Grosz, centradas en las fuerzas de lo inhumano, tanto viviente, como inanimado, *vid.*: GROSZ, Elizabeth. "A Politics of Imperceptibility: A Response to "Anti-racism, Multiculturalism and the Ethics of Identification", *Philosophy and Social Criticism*, 2002, vol. 28, nº 7, p. 463-472.

⁵⁰⁹ DEMOS, T. J. "Anthropocene, Capitalocene, Gynocene: The Many Names of Resistance". *Still Searching*, 2015. (15-I-2020).

Dicha aproximación al arte y a la ecología, desde una perspectiva cargada de humor y siempre desde la otredad, revertirá en varias piezas de Bell. Comenzó a colaborar con las americanas en 2009, en *Blue Wedding to the Sea* (boda azul con el cielo), en el pabellón de la “Sociedad del miedo” de la Bienal de Venecia. Posteriormente también participó en *Silver Wedding to the Rocks* (boda plateada con las rocas, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2011) y finalmente en *Black Wedding to the Coal* (boda negra con el carbón, en el Centro de Arte y Creación Industrial de Gijón, LABoral, 2011) (fig. 50). En todas ellas hay un marcado acento de corporalidad humana, híbrida, de otras especies vivas, así como de los objetos inanimados. Todo es susceptible de ser percibido por los cinco sentidos. Esta suerte de carnalidad se relaciona con la propuesta ontológica de Judith Butler, pues el cuerpo constituye una potencia que permite trascender al ser humano, pues es su medio para vincularse con todo lo demás.⁵¹⁰ Asimismo, desde un enfoque artístico y biopolítico, remarcar la presencia del cuerpo significa poner de relieve la vulnerabilidad física de la naturaleza y de todo lo que esta contiene, por tanto, implica exponer las propias debilidades para, a la postre, poder construir redes y vínculos de protección.

En nuestra entrevista, Graham Bell se refiere a su cuerpo como un material con el que crear. No establece una frontera clara entre arte y vida. De hecho, ve en el arte una “manera de estar en el mundo”.⁵¹¹ En lo que se refiere al género, el cuerpo es ese vehículo que el *performer* emplea como reivindicación de una identidad no hetero-patriarcal, creando un espacio político para el desarrollo de lo sexual y del género ambiguo, pero también contra el especismo: se cuestiona la división categórica y la supremacía humana frente a lo no humano.⁵¹² Se alaba así la capacidad de metamorfosis del cuerpo de los insectos, por su poder de adaptación en nichos de cualquier ecosistema, pero también por su aptitud para el cambio, algo a lo que, según Bell, debería aspirar el ser humano.⁵¹³

⁵¹⁰ BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006, p. 59.

⁵¹¹ Entrevista a Graham Bell, *vid.*: anexo, p. 483; 486.

⁵¹² BELL TORNADO, Graham (ed.). *Eco-género X. Un proyecto (R)evolucionario sobre la Ecología y el Género desde la perspectiva Queer*. Xàtiva: La Erreria (House of Bent), 2019, p. 40.

⁵¹³ BELL TORNADO, Graham (ed.). *Eco-género X*, p. 26.



Fig. 50. Annie Sprinkle, Elizabeth Stephens y Graham Bell. *Black Wedding to the Cole*, 2011.

Su fascinación por la metamorfosis explica la potencia simbólica del transformismo del artista. Admite que sus alter egos le permiten superar su timidez, explorar algunos rasgos femeninos, aunque a través de la deconstrucción del género, ya que no persigue parecerse a una mujer, sino adoptar un aspecto andrógino, *queer*, extraño.⁵¹⁴ No solo se afilia a una cuestión de género, sino que también a un cambio de pensamiento y de paradigma. Apunta al desterramiento de aquellos valores binarios que hasta ahora resultaban válidos: humano-animal, mujer-hombre, naturaleza-cultura.

En ocasiones, Bell parte de una mirada científica del cuerpo. Reúne sus conocimientos sobre biofísica y genética a su experiencia en el activismo LGTBIQ para establecer como objetivo social la emulación de la armonía de la organización biológica: imita el mismo comportamiento de los procesos y mecanismos celulares del cuerpo, que en su forma de interrelación conforman

⁵¹⁴ *Ibíd.*, p. 38.

un sistema complejo y, a la vez, equilibrado.⁵¹⁵ En su *Visita Guiada Histeria Natural* (Xàtiva, 2010), celebrada durante el solsticio de verano, Bell invitaba al público a seguir una ruta de 2 km por el paraje La Costa del Castell, la ladera de la montaña en la que se asienta el castillo de Xàtiva.⁵¹⁶ El recorrido contaba con instalaciones de arte efímero y piezas performativas, en las que se instaba a los espectadores a verse a sí mismos como parte de la naturaleza, relacionándose con ella y entre ellos mediante los sentidos. Se produce aquí una equiparación del cuerpo del artista con el del espectador. La carne es la que está en contacto con el mundo, la que tiene la relación íntima con el espacio. La implicación del cuerpo del público supone un compromiso con el entorno que posee dos vertientes: una estética y otra ética. Por otra parte, una de las narrativas más inspiradora para Bell y que se hace patente en esta acción es la de la artista Diana Torres, quien en sus prácticas extremas con la naturaleza o Eco BDSM pretende compensar esa ruptura e incapacidad de comunicación con la naturaleza, particularmente por parte del urbanita.⁵¹⁷

Tanto Graham Bell como Miriam Martínez-Guirao exhiben una estética que se ajusta a los rasgos de la “nueva carne”, un fenómeno que, desde el último cuarto del siglo pasado, engloba distintas manifestaciones creativas y filosóficas que se recrean en la transformación del cuerpo humano. Sin embargo, no se inclina tanto hacia lo monstruoso, sino más bien a la mutación en una naturaleza mixta. De tal modo, lo híbrido se combina de forma simbiótica con las categorías hasta ahora entendidas como opuestas por la ideología dominante como humano-animal, natural-artificial, vivo-inerte, masculino-femenino.⁵¹⁸ La otra estrategia en ambos consiste en la generación de una fisionomía *queer*, en cuanto que logra transformar el rechazo o la abyección en acción política, un instrumento para el desafío, la transgresión y el cuestionamiento del orden establecido.

⁵¹⁵ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 14.

⁵¹⁶ Se elaboró un video que registra toda la acción. Vid.: BELL TORNADO, Graham. *Guided Tour: Natural Hysteria (Visita Guiada: Histeria Natural)*. Youtube. [Video digital]. Xàtiva, La Erreria, 2010. (5-IV-2019).

⁵¹⁷ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 19.

⁵¹⁸ CUÉLLAR, Carlos. “Erotismo, pornografía y Nueva Carne”. En: NAVARRO, Antonio José (ed.). *La Nueva Carne*, p. 180.

En 2015 Bell se traslada a Glasgow para participar en Unfix, que aúna ecología con prácticas artísticas como la *performance*, la danza, el cine o la instalación. En su reclamo, Paul Michael Henry, director artístico del festival de artes performativas y activismo verde, alude al cuerpo como ese espacio desde el que se pueden abordar la crisis y la renovación ecológica, ya que concibe cada vida humana como un microcosmos que conforma un todo. Por tanto, en esta lógica, el cambio climático y las mutaciones derivadas del abuso de los recursos ocurren dentro del propio cuerpo. Desde este y su expresión se puede reflexionar y hallar la propia condición humana: como aspirante a la vida, en lugar de contendiente; como proceso, más que como sustantivo; como un grupo frente al individualismo. A partir de esa fisicidad se explora la propia existencia, que se comparte para poder aprender de las demás.⁵¹⁹

El hecho de integrar en la propia corporeidad los efectos del cambio climático es un proceso de inmanencia táctica que emplea **Beatriz Millón** en *Devenir* (2014, Espai Rambleta) para conseguir la concienciación del espectador. En esta pieza performativa derrite con la propia boca una placa de hielo, escenificando la fusión de los polos y el cambio climático. Su práctica artística parte precisamente del cuerpo y del arte de acción, hasta que poco a poco, se decanta por el trabajo colaborativo (fig. 51).⁵²⁰ Este modo de personificación de la naturaleza explora de manera honda la fisicidad, un trabajo de *performance* del que se obtendrían dos resultados: uno tiene que ver con la empatía, se accionan la compasión y la admiración del público que, ayudado por el silencio, es necesariamente conducido hacia reflexiones sobre lo crucial e inexorablemente personal que es la crisis climática; el otro, bajo el mismo principio del eco BDSM de Diana Torres, subvierte las relaciones entre el ser humano y naturaleza, pues el primero pasa de perpetrador del daño a receptor del mismo.

Beatriz Millón niega que su producción sea efímera, a pesar de que los formatos lo sean de forma inherente.⁵²¹ Esta manera de entender su poética se

⁵¹⁹ UNFIX. "Unfix Festival". 2019. (17-III-2019).

⁵²⁰ Entrevista a Beatriz Millón, *vid.*: anexo, p. 511.

⁵²¹ Adicionalmente, la creadora se interesa por la práctica del mexicano Eduardo Abaroa, que investiga en los aspectos efímeros de la cultura y se inspira, como Millón, en los medios de comunicación. *Vid.*: Entrevista a Beatriz Millón, anexo, p. 513.

explica en que la finalidad última es la creación de redes personales e inquebrantables. Detrás de esas relaciones hay unos cuerpos. “Siempre hay una materia que halla un cuerpo detrás de todo lo que hago”,⁵²² afirma. El cuerpo constituye para ella un medio rebotante de contenido político e identitario. A partir de su físico se sitúa desde un punto de vista biopolítico como mujer, blanca, europea, de clase media, con una serie de privilegios, una historia y una identidad que experimenta con otros sujetos desde una perspectiva sumamente consciente. De tal relevancia es el trinomio cuerpo-identidad-género en su propuesta, que exploraremos con más detenimiento este aspecto en el capítulo quinto.



Fig. 51. Beatriz Millón, *Devenir*, 2014. Fotografía: Manuel López.

En la construcción de una conciencia ecológica a través del cuerpo, **Chiara Sgaramella** abordará el tema desde el ámbito académico en las “Jornadas de arte, naturaleza y contemplación «La mística del cuerpo

⁵²² Entrevista a Beatriz Millón, *vid.*: anexo, p. 513.

consciente»”,⁵²³ una iniciativa teórico-práctica que reúne educación y gestión cultural para la reflexión crítica acerca de la cultura, la creación artística y la experiencia contemplativa. El proyecto estudia las posibilidades de la meditación sensorial, la contemplación y el trabajo de conciencia corporal en contacto con el paisaje, mediante la capacidad del arte de redirigir la mirada hacia prismas holísticos de respeto a la naturaleza como parte del propio ser.⁵²⁴ Algunas de las actividades incluían talleres de conciencia y creatividad, participación en *performance*, instalaciones efímeras, visionado de videoocreaciones, excursiones y talleres de autoexpresión. Del físico propio van derivando todas las prácticas que se enfocan hacia la investigación no convencional para fomentar el desarrollo del instinto de protección de la naturaleza por medio de los sentidos, la inteligencia emocional, la creatividad, la experimentación con las tradiciones espirituales y las teorías pedagógicas. Todo ello se concibe en el seno de una sociedad que está presenciando la desmaterialización del cuerpo a partir de su disección en fragmentos fijos o en movimiento, editados y virtualizados que amplían el horizonte de la imaginación, pero, en ocasiones, menoscaban las relaciones afectivas propias de la materialidad del cuerpo presente.

En el discurso artístico del principio de su andanza, Sgaramella personificaba las especies vegetales en *bosque de palabras* (2011), una intervención efímera que consiste en vestir los árboles centenarios con símbolos alfabéticos. Estas especies se transforman en cuerpos humanos que se expresan y hablan a través de una visualidad puramente textual. Esta intervención mínima, efímera, restituye la segunda piel de los árboles compuesta de haikus. La propuesta incita a reconsiderar el estatus de la cultura con respecto a la naturaleza, mostrando su compatibilidad y la necesidad de esa apertura

⁵²³ Se llevan a cabo del 23 al 25 de octubre de 2014 en colaboración con el Centro de Investigación Arte y Entorno y el Laboratorio de Creaciones Intermedia, con el patrocinio y en la sede de la UPV.

⁵²⁴ ALBELDA, José; SGARAMELLA, Chiara; LÓPEZ DE FRUTOS, Estela. “Arte, naturaleza y contemplación. Una propuesta teórico-experiencial a partir de las jornadas «La mística del cuerpo consciente»”. En: PÉREZ GARCÍA, Elías Miguel; MARTÍNEZ ARROYO, Emilio José (dirs.). *Real/Virtual. II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales* (Celebrado en la facultad de Bellas Artes, UPV, Valencia, del 9-VII-2015 al 10-VII-2015) Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015, p. 59-64.

cultural por parte de la sociedad.⁵²⁵ Al contrario que en la escisión que dura ya siglos, la cultura es aquí agente protector de la naturaleza, representada por la especie arbórea, en este caso personificada.

La producción de **Marco Ranieri** también parte de la experiencia corporal con el entorno. Uno de los temas que más le han interesado en sus propuestas recientes es la simbiosis: como causante del origen de la vida, de la evolución, como forma de relación entre los organismos mismos, las plantas, incluso en el propio cuerpo. En *rewild* (2018),⁵²⁶ realiza una acción simbiótica en el bosque de la edad de hielo, en la meseta de Pianalto di Poirino. Se trata de revivir su experiencia en las montañas, tras la recogida del maíz, con las llanuras de arcilla repletas de pájaros.⁵²⁷ Llenarse el cuerpo, sobre todo los pies, de arcilla, líquenes, cortezas, y recorrer ese espacio con alas de ave entraña ponerse en la piel de un animal para entender sus necesidades y realidades. La presencia del teriomorfismo híbrido es una constante en el arte, pero de igual manera, en diferentes áreas de la investigación ecológica y biomédica. Ponerse en el pellejo del animal persigue adoptar su perspectiva ontológica.⁵²⁸ En este caso, busca percibir el espacio desde la parte más instintiva, bestial y “natural” del ser humano. En su práctica intenta traducir la experiencia de la naturaleza en el arte, estableciendo un diálogo con el territorio, con su energía y con sus agentes creativos. Lo que aquí destaca es que al explorar el concepto de biomimesis, estudia igualmente la idea de empatía e interdependencia. Su práctica le permite establecer una relación íntima con el lugar y, al mismo tiempo, realizar paso a paso una labor introspectiva, de honestidad consigo mismo como artista en la construcción del itinerario creativo “deseo-idea-proceso-obra”.⁵²⁹

⁵²⁵ Sgaramella relata su experiencia de dos años en la India, en la que se pone en contacto con corrientes religiosas como el hinduismo o el budismo que la ayudan a combatir las ideas preconcebidas acerca del mundo material, desde una educación occidental y judeocristiana. Esto se observa en su obra y en su atención a lo efímero, a la impermanencia. Igualmente reconoce una atracción por las transformaciones físicas y por la experimentación con los procesos de cambios en los objetos y los materiales como en el arte *povera*.

⁵²⁶ El verbo “*rewild*” en inglés significa “restaurar”, generalmente un área de tierra a su estado natural, sin cultivos ni otra clase de intervenciones artificiales. Se suele emplear para la reintroducción de especies de animales o flora silvestres que han sido exterminados, expulsados o se encuentran en peligro de extinción.

⁵²⁷ Entrevista a Marco Ranieri, *vid.*: anexo, p. 545.

⁵²⁸ ANDERSEN, Karin; BOCHICCHIO, Luca. “The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change”. *Forma. Revista d'Humanitats*, 2012, nº 6, p. 18-19.

⁵²⁹ IPERPIANALTO. “IperPianalto Exhibition”. 2018. (30-V-2019).

La invitación se traslada al público con *Pianalto inhabiting experience tools* (2018), con el ofrecimiento de diferentes kits performativos para realizar acciones poéticas con alas protésicas, instrumento para reproducir el canto de los pájaros, arcilla del Pianalto y folleto de instrucciones.⁵³⁰ Con la estética teriomorfa no solo se induce al espectador a percibir desde otra óptica el paisaje, sino que expande su dominio ontopoiético.⁵³¹ Con un formato lúdico que acude a la esencia más infantil, se pone en valor otro cuerpo, la morfología adaptativa de las aves o de las ranas, capaces de sobrevivir en un ambiente al que el ser humano no subsistiría, modificando su escala de valores, su imaginario simbólico y sus convicciones culturales. Todo el proyecto, tanto *rewild* como *pianalto inhabiting experience tools*, es fruto de su reflexión durante la estancia en el programa de residencia artística IperPianalto.⁵³² Se complementaba con dos piezas más, natural *element collection tool*, un cinturón cosido a mano diseñado para permitir la colección *in situ* de elementos naturales y *i miei piedi di terra* (2018), una escultura realizada a partir del revestimiento de los pies del artista con limo arcilloso. Todo forma parte de un plan que alude a esa necesidad de naturaleza ya mencionada, una experiencia inmersiva, una modalidad de *shinrin-yoku* (baño de bosque)⁵³³ japonés o la versión americana del tratamiento en el Forest Bathing Club de Julia Plevin.⁵³⁴

Ranieri, como muchos artistas, es un acumulador nato. En su caso, recolecta materiales naturales no procesados que se encuentra en sus excursiones de reconocimiento del territorio. El caminar como objeto de arte o *walking art* procede de la propuesta creativa de Richard Long, quien comienza en 1967 sus recorridos por el paisaje inglés en busca de renovación artística y de espacios no industrializados. En sus paseos realizaba esculturas efímeras con piedras y otros elementos hallados en el entorno. Además de Long y,

⁵³⁰ En total eran cuatro kits: el segundo contenía trozos de tela y germinaciones de plantas vivas; el tercero, jabón natural bioactivo, semillas de planta del Pianalto y un instrumento para reproducir el croar de las ranas; el cuarto, plumas, tejido, madera y cuerda.

⁵³¹ MARCHESINI, Roberto. "Estética teriomorfa". *Anthropos & IATRIA*, 2009, nº 2, p. 77-78.

⁵³² La estancia se extiende del 16 de octubre de 2017 al 9 de junio de 2018 en la Fondazione Spinola per l'Arte e GAM de Turín.

⁵³³ El *shinrin-yoku* o baño de bosque es una práctica extendida en Extremo Oriente y Japón que consiste en caminar y experimentar con los cinco sentidos en la naturaleza salvaje. Fue incorporada en el sistema de salud japonés en 1982.

⁵³⁴ Con sede en San Francisco, el club organiza toda clase de actividades al aire libre y promueve especialmente los baños de bosque como terapia contra el stress de la vida en la urbe.

particularmente en el caso de Ranieri, la inspiración proviene también de Miguel Ángel Blanco y su *Biblioteca del Bosque*, compuesta por miles de libros-caja, donde el bosque opera como un “generador de imágenes” y un “lugar de metamorfosis y migraciones”.⁵³⁵ El recorrido a pie comporta igualmente un acto político, puesto que descubre nuevos itinerarios y crea cartografías alternativas al sistema dominante. Se trata de un tipo de expresión artística marcadamente procesual en el que el cuerpo acumula experiencia estética y también ética, con jornadas reflexivas sobre la naturaleza y la intervención humana.⁵³⁶ En estas peregrinaciones, el artista comienza un viaje iniciático de transformación en las que establece una relación íntima con el entorno natural que, desde lo corporal, se convierte también en afectiva.

Esta forma de arte incorpora un elemento performativo que observamos en varios de los artistas objeto de estudio. En el acto de ornamentación de la camisa de fuerza de Miriam Martínez-Guirao, cada puntada representa los pasos de una andadura contemplativa, una acción-meditación que se prolonga durante seis meses. Álvaro Tamarit reúne sus materiales de trabajo a partir de sus paseos por las playas, en los que advierte los efectos de la actividad humana sobre el medioambiente. **Ana Donat** hace lo propio en *Peripheral Territories*, que nace con el trayecto a pie. Mientras recoge elementos botánicos del paisaje periurbano, discurre sobre los actos de violencia que se ejercen contra el entorno, sobre el despilfarro, la destrucción y la degradación. Esas plantas, heroínas, supervivientes de la hostilidad y del abandono humano, luego son catalogadas, documentadas en mapas y sirven de inspiración para generar artefactos que recrean los espacios de los que provienen. El itinerario es posteriormente geolocalizado, para que el espectador pueda seguir la misma ruta, virtualmente o en el lugar real, con su propia corporeidad. De esta manera, estudia la interrelación de todas las redes establecidas, incluida la acción de su

⁵³⁵ BLANCO, Miguel Ángel. *A forest*. (Exposición celebrada en la galería la Cúpula de Madrid, del 2-VII-1986 al 30-VII-1986). Madrid: La Cúpula, 1986, p. 5.

⁵³⁶ MANONELLES MONER, Laia. “Pensamientos caminados: nuevos horizontes y peregrinaciones en el arte contemporáneo”. En: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel; MANONELLES MONER, Laia (eds.). *Arte, naturaleza y política...*, p. 183 y 194-195.

propio cuerpo, en una “hibridación disciplinar entre botánica, ecología, arte y ciencia”.⁵³⁷

En la intersección arte-cuerpo existe una retórica distinta del tiempo y del espacio que está muy ligada al arte medioambiental. La obra de **Sergio Ferrúa** se acerca a las prácticas de Nils Udo o de Andy Goldsworthy, en cuanto a que hace uso de los materiales del entorno integrándose físicamente en él. Esa anexión va de la mano de un conocimiento experiencial del espacio a través del cuerpo y de los sentidos. Como ellos, Ferrúa pone de relieve la fragilidad de la naturaleza con la exploración de lo efímero. Lo volátil, lo instantáneo de su obra tiene que ver con su concepción dinámica del paisaje. La acción de los seres vivos genera cambios en el entorno y es precisamente lo que este creador reconoce a través de la interacción con sus sentidos. Su arte es presencial, solo existe ante él y, con fortuna, ante quien lo acompañe en su realización. La acción, el epítome de lo efímero, supone aquí una forma de relación con lo natural por medio del esfuerzo físico: trepar los árboles o escalar las rocas evidencian la vulnerabilidad del cuerpo.⁵³⁸

Además de la exigencia de una constante adaptación a las necesidades del material que varía de una escultura a otra, Ferrúa solo dispone de la luz de un día para confeccionar sus piezas. La concepción del tiempo es diferente en estas narrativas porque se corresponde con el reloj biológico humano, que va mucho más acompasado con el de la naturaleza. Nada tiene que ver con el tiempo lineal, entendido como una construcción del capitalismo industrial, que se cuantifica y se segmenta, además de asignársele un valor de mercado según el tipo de acción, el género de quien la ejecuta, su formación, su experiencia o su posición social. En su teorización sobre ecosocialismo y ética ecológica, Jorge Riechmann hace hincapié en el principio de precaución, que en parte “tiene que ver con el tiempo: tiempo para pensar en lo que hacemos y evaluar las posibles consecuencias de nuestros actos. Tiempo para debatir a partir de información contrastada y de conocimientos sólidos. Tiempo para evaluar los riesgos. Un

⁵³⁷ DONAT, Ana. “Peripheral Territories”. (16-IV-2019).

⁵³⁸ FERRÚA, Sergio. “Intervenciones artísticas en la naturaleza”. 2008. (Conferencia organizada por la Prof. Dra. Xesqui Castañer. realizada en el Depto. de Historia del Arte de la Universitat de València, el 22-IV-2008). Anexo, p. 580.

ritmo más pausado.” La alta velocidad, junto a la extrema globalización, entiende el filósofo, hacen del sistema algo insostenible.⁵³⁹



Fig. 52. Miriam Martínez-Guirao, *Jardines efímeros*, 2012-2018.

El arte que aquí examinamos presenta un especial énfasis en lo efímero, puesto que se define en patrones de pensamiento, de percepción de tiempo y espacio y no como meros actos visuales.⁵⁴⁰ Uno de los valores de lo efímero en el arte ecologista tiene conexión con la resistencia a convertirse en una opción más de la oferta en la economía de mercado, puesto que gran parte de su esencia es inmaterial, con rasgos temporales relativos. No se puede tampoco reproducir en series, ni vender, solo reinterpretar y experimentar.⁵⁴¹ Este tiempo dilatado, anticapitalista, contrario a nuestra época es un rasgo esencial de muchas de estas poéticas: los proyectos de Beatriz Millón o Marco Ranieri se

⁵³⁹ RIECHMANN, Jorge. *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Madrid: Catarata, 2000, p. 296-297.

⁵⁴⁰ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Una actitud reverencial: Arte-Naturaleza en la Comunidad Valenciana desde la transición hasta la actualidad”. En: DE LA CALLE, Román (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: Ciclo de conferencias*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, vol. 2, 2012, p. 222.

⁵⁴¹ MELGARES, Miguel Ángel. “Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero”. *SOBRE*, 2018, nº 4, p. 16.

gestan durante años. Miriam Martínez-Guirao, interesada como Ferrúa por la constante mutación del paisaje, elabora *Jardines efímeros* a partir de la recopilación de fotografías de plantas ruderales realizadas por el público (fig. 52). En la intrincación tan sólida entre arte-vida y la incorporación del género musical, la *performance* de Graham Bell no tiene fronteras claras en su duración. La presencia en Ferrúa es fundamental, de lo contrario su obra solo constituye la huella de una acción pasada. Asimismo, contiene vida y, como tal, crece, se modifica y desaparece, siendo solo la fotografía capaz de captar su plenitud.

La incorporación de la ciencia en el arte obliga a una observación pausada de fenómenos artísticos que van mutando y evolucionando, nunca se mantienen estáticos. Tanto Ranieri, al incorporar ciclos naturales en sus biosferas (fig. 54), como Tamarit, al introducir plantas vivas en las esculturas de piedra (fig. 53), siguen una estrategia biomimética en que la naturaleza es maestra moral. En ambas instancias, el empeño se concentra en la observación pausada de la energía vital desde el respeto, la curiosidad y la fascinación. Jamás debe interpretarse como una forma de dominio de sus recursos como en la experimentación científica, que focaliza su atención en la producción, sin tener en cuenta el equilibrio ecosistémico.⁵⁴² Desde el ángulo de los estudios culturales, Jens Hauser señala que la convergencia del arte con la materia viva responde a una tendencia hacia la corporalidad. Propone, asimismo, interpretar la puesta en escena de los procesos vitales y su esencia efímera como naturalezas muertas o *vanitas*. Recuerda que el interés por los procesos biológicos resulta proverbial en la historia del arte y responde al eterno debate acerca del binomio arte-vida, naturaleza-cultura.⁵⁴³

⁵⁴² RIECHMANN, Jorge. *Un mundo vulnerable*, p. 117.

⁵⁴³ HAUSER, Jens. "La biotecnología nell'arte: incubo dei tassonomi". En: CAPUCCI, Pier Luigi; TORRIANI, Franco (eds.). *Art Biotech*. Bolonia: CLUEB, 2007, p. 20-22.



Fig. 53. Álvaro Tamarit, *Green Engine House I*, 2017.

Lo efímero se corresponde con la sociedad de la modernidad líquida que describe Zigmud Bauman. Los artistas de la era líquido-moderna se afanan en acontecimientos pasajeros, diseñados para ser fugaces. Se plantean, ya de entrada, como *happenings* y se elaboran intencionadamente con materiales friables y frágiles, sin ninguna intención, como antaño, de que perduren eternamente. En verdad, la firmeza y lo perpetuo se perciben como una amenaza.⁵⁴⁴ Ahora bien, además del desvanecimiento de las realidades sólidas, ante la fiebre por la novedad, la precariedad y la provisionalidad de la sociedad coetánea, lo efímero tiene otras justificaciones en el contexto del arte y la ecología. La principal tiene parte en la estética medioambiental y su tendencia a la reproducción de lo dinámico y cambiante. Otros valores asociados son, por un lado, lo procesual frente a lo objetual, que presenta también conexión con un interés por lo espontáneo, lo efímero en duración y en consistencia material; por otro, la necesidad imperante de evitar el impacto ambiental, la constante contaminación y la innecesaria producción de objetos. Finalmente, como hace ver Diego Arribas, la idea de “acontecimiento” es precisamente lo que permite la confluencia de un mismo plano al artista y al espectador, lo que refuerza el sentido público del fenómeno artístico cuyo objetivo consiste en el traslado de la experiencia para conseguir la sensibilización medioambiental.⁵⁴⁵

Lo efímero no solo se explica en el hecho de que el objeto artístico sea “más ecológico”, sino también porque exige el estar, el compromiso de la presencia. Se enfrenta a la idea patriarcal y capitalista de que algo es fuerte, robusto y eterno —aunque, ciertamente, todo está manipulado para su obsolescencia. Uno de los puntos en común de la mayoría de los creadores es que este tipo de arte tiene un nicho de mercado casi inexistente (excepto en el caso de Tamarit y Donat). Sendos elementos, el cuerpo y lo efímero, se perfilan como elementos estratégicos fundamentales del arte medioambiental y ecologista que asume intervenciones mínimas de la naturaleza. Con el arte del cuerpo, el artista encarna y asume el papel de mediador simbólico en la tarea de reconstruir un vínculo respetuoso con la naturaleza. La unión definitiva entre el

⁵⁴⁴ BAUMAN, Zigmud. “Arte líquido”. En: BAUMAN, Zigmud, *et. al. Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007, p. 42-43.

⁵⁴⁵ ARRIBAS, Diego. “Minas, canteras y graveras. Una lectura estética”. En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*, p. 296.

ser humano y la naturaleza se materializa en la metáfora de la inmersión del cuerpo en el paisaje. Lo efímero prescinde de la necesidad de la permanencia física, de la producción de objetos de consumo y ostenta un antropocentrismo débil, un impacto bajo en el medio. Con la no-permanencia,⁵⁴⁶ cambia el tiempo frenético de la forma de vida capitalista al tiempo natural, dilatado y cíclico.⁵⁴⁷



Fig. 54. Marco Ranieri, *biosferas*, 2014.

⁵⁴⁶ El término budista *Anitya*, la transitoriedad o la impermanencia se ha asimilado en el vocabulario del arte que presenta narrativas sobre protección del medioambiente.

⁵⁴⁷ ALBELDA, José. "Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza". En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*, p. 225.

3.3. Reutilización y reciclaje: el valor del desecho

Las narrativas que estudiamos muestran una predilección por abandonar los soportes tradicionales del arte. Desde el *ready-made* duchampiano, se admite de forma generalizada que el residuo forme parte de la obra, aunque la intersección arte-ecología detenta un campo semántico más vasto. En 1970 Hans Haacke erigirá la primera instalación en la playa de Carboneras (Almería), *Monument to Beach Pollution*, a partir de la basura hallada *in situ* (fig. 55). Desde aquella acción, de decidida intención conservacionista, varios artistas contemporáneos denuncian con perspicacia la forma en que se altera el mar y la costa con los excedentes de la producción capitalista. La instalación de Haacke atestigua los excesos de la sociedad consumista, pero también aporta un dato escalofriantemente curioso: la pila de artículos acumulados en aquella costa almeriense estaba conformada de componentes mayoritariamente biodegradables, en lugar de plástico, un claro indicativo de los cambios abismales en los métodos de producción, distribución y en la forma de consumo en los últimos cuarenta años.⁵⁴⁸ Tristemente, en la actualidad, estas instalaciones se producen de manera espontánea en cualquier playa recóndita de nuestro planeta, solo ahora proliferan aquellas formadas por polímeros derivados del petróleo. Según la Agencia Europea del Medioambiente, desde el inicio de la producción en masa de plásticos en los años 50, esta se ha incrementado exponencialmente de 1,5 millones de toneladas al año hasta su nivel actual de 280 millones de toneladas anuales.⁵⁴⁹ En lo que se refiere a la gestión de toda clase de residuos sólidos, para hacernos una idea con un ejemplo cercano, en una ciudad con una población de cerca de 800 mil habitantes, solo se recicla el 15% de la basura y se depositan únicamente el 15% de los residuos en contenedores separados.⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ SUSIK, Abigail. "Convergence Zone: The Aesthetics and Politics of the Ocean in Contemporary Art and Photograph". *Drain*, 2012, vol 7, nº 2. (23-IV-2018).

⁵⁴⁹ Cfr.: EEA. "Basura en nuestros mares". Agencia Europea de Medio Ambiente, 22-IV-2016. (29-V-2019).

⁵⁵⁰ Datos publicados en enero 2019. Vid.: OBRADOR, José Luis. València recicla cada vez más". *20 Minutos*, 29-I-2019. (24-II-2019).



Fig. 55. Hans Haacke, *Monument to Beach Pollution*, 1970.

La socióloga Miriam Alfie determina que existen tres esferas en las que se aprecian los riesgos que comporta la modernidad industrial. En ellos incluye la falta de seguridades y certezas, unida al desencanto por la colectividad. En un tercer apartado sitúa la relación naturaleza-cultura:

La finitud de los recursos naturales que fueron degradados y utilizados de manera extensiva por las sociedades industriales, los cuales provocan serios problemas ambientales, desertificación, erosión de suelos, contaminación de agua y aire, una alta producción de basura, el no-reciclado y la inadecuada disposición final, aunados a serios riesgos que los “accidentes” nucleares, técnicos o científicos ocasionan. De tal manera que se ha privilegiado el crecimiento industrial, su cultura y valores sobre el cuidado del medio ambiente.⁵⁵¹

⁵⁵¹ ALFIE COHEN, Miriam. “Riesgo ambiental: la aportación de Ulrich Beck”. *Acta sociológica*, 2017, nº 73, p. 176.

El proceso de resignificación de los residuos para su integración en el arte varía de un creador a otro. Carmen Marín apunta que el propio acto de medida en el empleo de materiales y recursos en la práctica artística ya evoca una sensibilidad o cierto simbolismo –consecuente en su materialización– que sugiere una actitud deferente hacia los procesos naturales, los individuos y su interacción con el hábitat.⁵⁵² Es desde este posicionamiento desde donde captaremos mejor las manifestaciones de los ocho artistas aquí estudiados.

La obra de **Álvaro Tamarit** se compone intencionadamente de los restos de la sociedad de consumo: libros desactualizados, que han dejado de ser leídos; madera de deriva, proveniente de restos de otros barcos o construcciones humanas; despojos producidos en su propio hogar; artefactos que acaban en el fondo del mar, como insignia de la insolencia y la falta de respeto al espacio vital. Su objetivo principal en ese acto de rescate consiste en volver a dotarlos de una función.⁵⁵³ Un modo en que lo reconfigura es con la técnica del *collage*, fundamento del arte del reciclaje.⁵⁵⁴ Convergen, así, el sujeto y su vivencia con un objeto que formará parte de un nuevo contexto compositivo de una realidad ficcionada.⁵⁵⁵ Este trabajo de palimpsesto tiene un componente de experimentación con la noción de vida-muerte de los objetos y apunta a las dinámicas que se suceden en la naturaleza: aquello que muere permitirá las condiciones para otra vida.

Ya habíamos mencionado la pintura Antoni Miró, *Parc Natural* (1993), en el que las basuras se presentan en brillantes composiciones, con una buena carga de ironía y provocación. Por su lado, Tamarit, en su estilo, indaga en las

⁵⁵² MARÍN RUIZ, Carmen. *Arte medioambiental y ecología (1960-2015) Paradigmas de comprensión, interpretación y valoración de las relaciones entre arte y ecología*. [Tesis doctoral] Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015, p. 390.

⁵⁵³ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Una actitud reverencial”, p. 239.

⁵⁵⁴ Hemos de destacar en este punto que la historiografía del arte y la crítica de arte no han puesto todavía solución a este problema de denominación que pone en evidencia la impasibilidad ante la ecología como ciencia y ante este tipo de manifestaciones artística. Reutilización implica devolver el uso a un objeto, aun cuando no sea la misma función o solo en parte, para alargar la vida útil del mismo. Reciclaje supone la recolección de un residuo que no puede ser reutilizado y su transformación en nuevos materiales para un uso diferente, a partir de la mano de obra o del empleo de una fuerza artificial, lo que implica un gasto de energía. No todos los artistas reciclan, sino que vuelven a emplear productos sin ninguna clase de tratamiento previo, de ahí que diferenciamos dos vocablos en el título de este apartado. Cfr.: GOBIERNO DEL JAPÓN. “The R Initiative”. Ministerio de Medio Ambiente. 2004. (20-II-2018).

⁵⁵⁵ MARTÍNEZ ESCUTIA, José. *El Arte de Reciclaje*. Valencia: Edelex, 2016, p. 59.

posibilidades estéticas de los residuos. Se afana especialmente en materiales como la madera, de la que aprovecha su estructura natural —que presenta formas atendiendo a sus necesidades en el medioambiente— y deja que esta condicione su tratamiento constructivo. Emplea las curvas y la fibra natural de las tablas, sus nudos, sus bordes irregulares, el pulido y el desgaste de las aguas marinas. Ezio Manzini describe este modo de acomodarse a las veleidosas formas de los materiales naturales en el hacer artesanal, a diferencia del tratamiento en la producción industrial clásica o en serie.⁵⁵⁶ El escultor trata de devolver al material desechado su nobleza, en un ejercicio que supone, por añadidura, aceptar la naturaleza humana a partir del célebre vertedero de Slavoj Žižek: no busca entre el desperdicio el sentido de las espantosas acciones humanas humanas, sino que las asume. Figuradamente, lleva a cabo una maniobra de restauración, dotando nuevamente al objeto de un provecho.

Además de la madera, otra fuente de material para Tamarit se encuentra en las imágenes de la prensa escrita. Su repudio a la televisión y a la prensa como medios para la comunicación ha sido declarado por él en numerosas ocasiones.⁵⁵⁷ Una de sus piezas que mejor representa este rechazo es *Atasco Cultural* (2002), que representa una crítica a la forma equivocada en que se emplea la televisión como vehículo de la cultura y lo irreflexivo del comportamiento de masas. Ezio Manzini describe nuestra imagen de la realidad como un espectáculo de constantes contradicciones. La información se presenta desmaterializada, ligera en contenido y su continente resulta voraz en consumo de recursos y descontroladamente prolífico en producción de desechos semióticos: esta es la sociedad del ruido, que no de la información. Los mensajes, además, son transportados por soportes comunicativos que no necesariamente comunican algo. Del mismo modo que el ambiente semiótico se carga de desechos semióticos, en absoluto se queda atrás el ambiente físico.⁵⁵⁸ Ante este panorama, la nueva designación de los despojos por parte del artista supone, además, la inversión de estas realidades en la que la disminución de la

⁵⁵⁶ MANZINI, Ezio. *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste, 1992, p. 117-118.

⁵⁵⁷ Cfr.: Entrevista a Álvaro Tamarit, anexo, p. 566; VELASCO, Carmen. “El escultor Álvaro Tamarit, nacido en Xàbia, reivindica que la dignidad de un creador comienza cuando se niega a trabajar gratis.” *Las Provincias*, 18-VI-2013. (20-II-2018).

⁵⁵⁸ MANZINI, Ezio. *Artefactos.*, p. 37.

energía, el reaprovechamiento del objeto también implica la mejora de la calidad del mensaje. La elección del material del javeanense se convierte en un medio imprescindible de su discurso.

En el arte medioambiental, en la modalidad de reciclaje, se aprecia una tendencia a la especialización y a la clasificación de residuos. De esta suerte, Carlos Regazzoni se dedica a la recolección de chatarra ferroviaria; Lukas Ulmi construye sus geometrías con alambre de hierro y otros artilugios encontrados; el John Chamberlain de los años 70 empleaba el metal de coches para sus esculturas. El propio Tamarit hace referencia en *Décollage* (2002) a la técnica de Wolf Vostell, que consiste en separar, deshacer o desprender fotografías, carteles publicitarios en las calles para conformar con un *collage* una nueva materia de arte. De hecho, esta técnica, sumada a la estética de lo fragmentario, lo destruido, la inicia el alemán como réplica mordaz al Pop norteamericano y su exaltación del consumismo y de las figuras superficiales e icónicas de la cultura popular.⁵⁵⁹ La forma de trabajo de Tamarit está resumida en una de sus esculturas que como excepción se presenta en gran tamaño, *Muro de maderas* (2007), en la que presenta objetos similares en forma de conjunto (fig. 56). Estos fragmentos de madera del mundo civilizado están organizados y catalogados de un peculiar modo, tal y como se pueden encontrar dispuestos en su estudio. Se halla en la misma línea de acumulación de *objets trouvés* de Arman, que destacaba los elementos por el efecto de la multiplicación y se servía del recurso del principio compositivo de la repetición, en cierto modo caótico, aunque nada casual en el caso de Tamarit.⁵⁶⁰ Queda expuesto su método de trabajo, en el que cada objeto es estudiado detenidamente y puesto en valor, tratado con un proceso de deshidratación para frenar el proceso de descomposición.⁵⁶¹ En lo que se refiere a la recepción, el espectador tiene ante sus ojos una estructura modular que exige ser observada pausadamente. Primero será conducido a un estado de sobrecogimiento y, frente a la evidencia de una forma de vida

⁵⁵⁹ LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar. *Wolf Vostell (1932-1998)*. Hondarrabia: Nerea, 2000, p. 16.

⁵⁶⁰ MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. 6ª edición. Madrid: Akal, 1994. [1ª ed., 1972], p. 167.

⁵⁶¹ GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen. "Fragmentos de una sociedad industrializada". En: TAMARIT, Álvaro. *Álvaro Tamarit, Deconstrucciones de madera*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 2007, p. 6.

insostenible, plagada de cachivaches, se le despertará un malestar ante la cultura del despilfarro. Después, advertirá la huella de un ejercicio de reparación de un daño al medioambiente. Finalmente, se dejará llevar por la curiosidad del *homo ludens* interno y se permitirá traspasar la imaginaria frontera del pedestal y formar parte del proceso creativo.



Fig. 56. Álvaro Tamarit, *Muro de maderas*, 2007.

Considerar el arte en el desecho significa, por lo tanto, tener en cuenta las características humanas básicas y asumirlas, a través de la educación, entendiendo, por ejemplo, que jugar entre la suciedad está ligado a la creatividad.⁵⁶² En su transformación, el desperdicio cambia totalmente su significado, queda despojado de la idea de unidad y refleja la fragmentariedad y la transitoriedad de su propia realidad originaria. Liberado de su antigua

⁵⁶² SCOTT BROWN, Denise. "El arte en el desecho". En: *Ciclo Distorsiones urbanas, Basurama06* (Conferencia celebrada en La Casa Encendida, Madrid, el 4-V-2006). (30-V-2019).

existencia y sentido, aquello que constituía las sobras de la vida metropolitana, en constante metamorfosis, será ennoblecido y llenado de contenido poético.⁵⁶³ En ello, precisamente, encuentra Tamarit la esencia del arte, en “la capacidad de combinar materiales para poder revalorizarlos y construir algo mucho mejor. Gracias a la unión de imágenes, vivencias y distintos materiales se crea algo que no existía antes y que, desde luego, tiene un valor superior antes de trabajar con ellos”.⁵⁶⁴

Ana Donat halla un particular deleite en sus expediciones para recoger materiales y en el proceso de separar, clasificar, ordenar y transformar los elementos que van a integrar su obra. En su caso, rechaza tanto el derroche y la desmesura en el empleo de elementos prefabricados, como la manipulación y el abuso económico de cierto ecologismo sectario.⁵⁶⁵ Acepta y, en cierto modo, acoge, la suciedad y la actitud autodestructiva de la sociedad, en un postura mucho más próxima a la filosofía orientada al objeto que define la *ecología* de Timothy Norton, aquella que obliga a repensar nuestras interconexiones con todo lo que nos rodea, desde el plancton hasta la radiación. Al igual que Charles Baudelaire, se desmarca de la farsa que presenta a la “naturaleza orgánica” como algo hostil, impasible a nuestras necesidades o, por el contrario, a su sacralización con la máxima calificación estética; Donat se esmera en dejar paso al poder del arte para la fantasía y la imaginación.⁵⁶⁶ Muchas de sus imágenes en *Peripheral Territories* exponen los restos industriales como rastros de la degradación y del resultado final, tras la fase de desindustrialización, señalando la importancia de “lo que está ahí”, tan relevante como lo que ya no está.⁵⁶⁷ Para Donat, los desechos, las ruinas devienen improntas de experiencias y memorias que se viven, se reciclan y se reinventan. Todo forma parte de una sucesión de acciones con un objetivo:

⁵⁶³ CASADO, Miguel (ed.). *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid: Iberoamericana, 2009, p. 49.

⁵⁶⁴ Entrevista a Álvaro Tamarit, *vid.*: anexo, p. 569.

⁵⁶⁵ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Entrevista a Ana Donat. Arte, ciencia y la necesidad de conocer”. *Métode*, 2011. (18-III-2018).

⁵⁶⁶ ZACARÉS PAMBLANCO, Amparo; SENABRE, Carmen. “Naturaleses urbanes”. En: LLORENS, Nicolas; JULIETA.XLF; DONAT, Ana. *Naturaleses urbanes. Revista Octubre Art i Diseny*, 2012, nº 5, p. 9.

⁵⁶⁷ DE LA TORRE, Blanca (com.). *HYBRIS: Una posible aproximación ecoestética*. (Exposición celebrada en el MUSAC, León, del 17-VI-2017 al 7-I-2018). León: MUSAC, 2017, p. 34-35.

Construir para destruir-destruir para construir, Ciudades de basura, Bosques de basura. Pienso que con microacciones, como lo es la expresión plástica, se remueve la conciencia ajena y egoístamente tranquiliza la mía. Me gustan las formas orgánicas, lo imperfecto, los materiales de desecho... se parecen más al ser humano.⁵⁶⁸



Fig. 57. Ana Donat, *Bosques encapsulados*, 2010.

La escultora critica y se resigna a continuar el ciclo de producción-consumo-residuo dando una nueva función a objetos de todo a cien, chatarra, *bricks*, latas, fotografías, para conformar, por ejemplo, sus *Bosques encapsulados*. En su elaborada figuración exhibe a modo de resultado científico —bajo una estética tan altamente fastuosa y excesiva como el ritmo de consumo humano— los resultados científicos y las pruebas halladas tras recolectar toda clase de restos del espécimen “dominguero de paseo por un parque natural”, que pretende experimentar la naturaleza para huir del ruido de la metrópolis. Belén Romero observa en la presentación de los elementos una estética exhibicionista, una reinterpretación del *voyeurismo* hacia lo natural de las *Wunderkammern* (fig. 57). Para turbación del espectador, a pesar de tener entrenado el ojo ante una visualidad típica de la mercadotecnia, plagada de

⁵⁶⁸ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Entrevista a Ana Donat”. (18-III-2018).

logos, etiquetas y marcas, mantiene con destreza un nivel elevado de extrañamiento para trasladar su misiva: la naturaleza se mercantiliza y se somete con las prácticas cotidianas de degradación, a ejercicios de turismo insostenible, a construir falsa sensación de escape de una forma de vida extremadamente tecnologizada.⁵⁶⁹ El conjunto constituye un despliegue de desperdicios que pueden perfectamente hallarse en cualquier bosque de la península ibérica. Se muestran ante el espectador en una atmósfera envolvente y, a la vez, grotesca y cáustica, tras las vitrinas y los cristales que reflejan la propia imagen del observador (fig. 58).



Fig. 58. Ana Donat, *Mantenga limpio su entorno*, 2010. (Detalle)

⁵⁶⁹ ROMERO CABALLERO, Belén. "Paisatges en conserva. El futur ja no és el que era". En: LLORENS, Nicolas; JULIETA.XLF; DONAT, Ana. *Naturaleses urbanes*, p. 46.

Como crítico de arte y testigo de los albores de la Segunda Revolución Industrial, Baudelaire se aventuró a describir las cualidades del arte de la modernidad como fugitivo y contingente, siendo su mensaje el que se mantendrá incólume en el tiempo. Para el francés, el artista moderno es un chatarrero que recupera los despojos, los restos de la sociedad industrial.⁵⁷⁰ En numerosas ocasiones declaró que el poeta moderno era aquel que escoge los temas para sus creaciones de la basura, tal y como reza una cita en la página web de Trashformaciones, el dúo de hermanos castellonenses que realizan esculturas reciclando residuos industriales:

El artista moderno es el que escoge los temas de su arte de entre la basura y los escombros, de entre los desperdicios de la opulenta sociedad capitalista. Allí, en la basura, los objetos pierden su identidad, su función y su origen, recogen los atributos que el nuevo propietario les da y la proximidad con otros desperdicios les recubre de un nuevo sentido, de una extraña analogía, y a menudo de una sorprendente expresión.⁵⁷¹

Del andar como práctica artística y en esa recogida de material de entre los artículos de desecho, Álvaro Tamarit se acomoda al espacio y extrae tiempo para el descubrimiento, la reflexión, exprimiendo las dinámicas creativas que se derivan del paseo al aire libre, así como para imprimir un elemento emocional a las piezas empleadas, un rasgo que también se da en Graham Bell y en Marco Ranieri. Este último lleva a cabo la cosecha del material para sus proyectos, generalmente, en espacios con un menor nivel de antropización o en el ámbito rural, centrándose en tres tipos: objetos naturales no procesados, elementos o manufacturas a los que confiere valor histórico y, en tercer lugar, plantas vivas.⁵⁷² El objeto encontrado pasa un proceso de selección por parte del artista y es

⁵⁷⁰ MARÍ, Antonio. "Lo transitorio, lo fugitivo, lo permanente". En: CASADO, Miguel (ed.). *Cuestiones de poética...*, p. 39.

⁵⁷¹ TRASHFORMACIONES. "Bio". 2018. (19-II-2018). N.B.: Los hermanos Montoya atribuyen estas palabras a Baudelaire, cuando en realidad es un ejercicio de paráfrasis y resumen del filósofo y ensayista Antoni Marí acerca de la teoría artística del poeta francés. Cfr.: MARÍ, Antonio. "Lo transitorio...", p. 48.

⁵⁷² Sobre los objetos que emplea Ranieri en sus composiciones, *vid.*: RANIERI, Marco. "Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación cultura/naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global". *Ecozon@*, 2015, vol. 6, nº 2, p. 29.

escogido, repensado y dotado de un nuevo sentido, un contexto y una posición dentro de la obra.

Marco Ranieri, más allá de las connotaciones que le asigne a cada objeto en particular, establece de antemano una serie de correspondencias: los elementos naturales representan la pérdida de ecosistemas naturales (paisaje) y culturales (sistemas agrícolas); los elaborados a mano u objetos naturales que poseen un valor histórico se refieren a un pasado cultural que, desde la perspectiva del italiano, bien podría remitir a las relaciones entre la humanidad y la naturaleza más equilibradas o, por el contrario al proceso de destrucción de ese nexo y, por ende, del hábitat.⁵⁷³ El empleo de especies vegetales vivas va asociado a un proceso de concienciación del tiempo biológico, en el que se establece un parangón entre los ritmos de dichas especies y la humana, de modo que se denuncian, en un formato didáctico y aparentemente cándido, las consecuencias de ciertas actuaciones que afectan al medioambiente.

Resulta interesante examinar lo que ocurre cuando la pieza está terminada y se presenta al público, puesto que los objetos han adquirido un valor artístico a través de su exhibición diseñada para la experiencia estética. Se suscita, pues, una lectura simbólica del objeto por parte del espectador que no tiene por qué coincidir —y no siempre ocurre— con la establecida por el artista. No obstante, en el proceso de elaboración de significado, Ranieri también tiene presente el imaginario o la memoria colectiva para conducir sutilmente la interpretación. De esta manera, se estructuran diversas capas en las conexiones objeto-significado.

Para ilustrar lo explicado, podemos analizar *paisajes habitados* (2014) (fig. 59). El italiano operaba inicialmente con un grupo de ideas. En primer lugar, cavilaba acerca de la resiliencia de elementos de la naturaleza ante la antropización por medio de la depredación de la caza o ante la invasión del espacio para el crecimiento vegetal y animal, cuyo ritmo, además, es distinto al humano. Igualmente, escrutaba la forma en que se construye de forma individual y en sociedad la imagen de territorio, frente a la noción de ecosistema autóctono. Observaba, finalmente, las relaciones cultura-naturaleza a partir de las

⁵⁷³ Entrevista a Marco Ranieri, *vid.*: anexo, p. 532-533.

actividades de ocio en el entorno natural.⁵⁷⁴ Aplicará las propiedades de la geometría fractal⁵⁷⁵ para la construcción de micropaisajes elaborados con elementos efímeros hallados en el proceso de andar como práctica estética.



Fig. 59. Marco Ranieri, *sin título*, de la serie *paisajes habitados* (detalle), 2013.

Por asociación visual, el espectador transforma la obra de Ranieri mentalmente en colinas, árboles, casas aquellos elementos de diminuta escala recuperados de paisajes como semillas, hojas, flores o frutos en árboles o grandes troncos o piedras. Potencia, así, la reconversión de significado a través de un actividad lúdica e imaginativa que remite a la infancia. El residuo se ve representado desde, al menos tres perspectivas: en primer lugar, como resto de la actividad humana, huella de la desverguenza y la falta de cuidado hacia el

⁵⁷⁴ RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada hacia la naturaleza a través del arte. Microecosistemas y micropaisajes empáticos*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, p. 83.

⁵⁷⁵ Un fractal es un objeto semigeométrico cuya estructura básica, fragmentada o irregular se repite a diferentes escalas. Se trata de una definición reciente y ampliamente aceptada en la comunidad científica que comenzó con una propuesta del matemático Benoît Mandelbrot hacia 1975. *Vid.*: LESMOIR-GORDON, Nigel; ROOD, Will; EDNEY, Ralph. *Introducing Fractal Geometry*. Cambridge: Icon Books, 2000, p. 7-8. Su investigación completa sobre la geometría fractal en la naturaleza se encuentra en: MANDELBROT, Benoit B. *The Fractal Geometry of Nature*. [ed. orig., 1982]. Nueva York: Freeman, 2000.

entorno; en segundo lugar, a partir de la puesta valor de lo insignificante, del minimalismo, en una invitación a reeducar la mirada y a la exploración de otras cualidades estéticas mucho más acordes con el ecologismo; finalmente, como un elemento muerto de la naturaleza que recobra vida fuera de su ciclo para engordar el discurso poético que escapa de la literalidad, pero evocando componentes de la cultura visual colectiva. El propio artista se refiere al empleo del desecho como “material mnemónico”, es decir, elementos fácilmente reconocibles que, según aprecia, detonará una serie de ideas más o menos inequívocas en el espectador.⁵⁷⁶

Asegura **Graham Bell** que “la calle es una fuente muy importante de materiales de trabajo”. El propio hecho casual del hallazgo tiene importancia, desde su óptica. La basura proporciona objetos con historia que luego revertirán en sus acciones-rituales, cargadas de poder simbólico. Muchos de los elementos que se adjudica para las actuaciones se reaprovechan por razones ecológicas, pero también económicas. Esta postura pone de relieve el hecho de que la definición de desecho siempre va ligada a una concepción cultural: un campesino no tendría la misma relación con el estiércol que un urbanita. También es clasista, porque tiene que ver con el acceso a objetos.⁵⁷⁷ Para Graham Bell, el efecto de la palabra en la carne constituye otro rasgo de la corporalidad de su poética. Reutiliza y recicla textos, adaptándolos a las diferentes ocasiones y circunstancias. Del mismo modo, su indumentaria y accesorios se arman a partir del “detrimento de la cultura del consumo, de los *readymades* hechos a medida y de los medios digitales”.⁵⁷⁸ Además de testimonios de la adquisición desmesurada e innecesaria de bienes, su empeño reside en que los elementos estén conectados a su historia visual o a la de otras personas, como si de esta energía dependiera el resultado final de sus liturgias. Asevera la artista medioambiental Susan Leibowitz Steinman que la utilización de materiales reconocibles de la vida diaria inicia un diálogo sobre el relato en común que existe tras dichos

⁵⁷⁶ RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada...*, p. 31.

⁵⁷⁷ SCOTT BROWN, Denise. “El arte en el desecho”. (30-V-2019).

⁵⁷⁸ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 28.

elementos, son el gancho perfecto para exigir una segunda mirada al público para que indague en el fondo del significado.⁵⁷⁹

Una táctica similar a la de Bell, siempre impregnada de cinismo, la encontramos en **Beatriz Millón**, que reutiliza todos los mecanismos y formatos de la publicidad, tanto en formato papel, como en fotografía, diseño, video e incluso imagen corporativa. En ese reciclaje y producción de un nuevo objeto, se reasignan ideas y se crea conciencia. *Neocolonialismo*, por ejemplo, se sirve de las connotaciones del cartel lumínico. La luz se obtiene de un generador alquilado a Iberdrola y se conecta a un molino de la misma empresa. La publicidad y la consecuente acción de consumo se revelan como elementos ineludibles a partir de los cuales existe un libre albedrío, una toma de decisiones constantes que tiene consecuencias, a veces en espacios remotos.

En el otro lado del espectro se encuentra **Sergio Ferrúa**, que se niega a utilizar materiales que provengan de la manufactura o de cualquier otra índole artificial. Su contacto con la basura queda relegado a sus acciones de limpieza en los alrededores del río Buñol. Su repulsa a los elementos industriales nuevos y su predilección por espacios no antropizados responden a una indagación acerca de la experiencia primaria. Todos los materiales proceden del espacio que interviene y se ven manipulados con un resultado estético que sugiere tal “naturalidad” que parece más obra del azar o labor de algún animal de la zona. Para configurar la forma de *Protector de la floresta* (2008) recoge trozos de plantas para reivindicar el retorno a *mapu*⁵⁸⁰, al mito de la ecología basado en el alto nivel de concienciación de las culturas precolombinas, que identificaban deidades con especies vegetales o zoológicas (fig. 60).⁵⁸¹ Esta criatura híbrida legendaria protege simbólicamente al lugar de los incendios. El ímpetu defensivo es muy frecuente en el arte medioambiental ecologista, que sigue un patrón que consiste en la erección de estructuras de salvaguarda figurada o real de elementos naturales. Así se observa en la muralla *Storm King Wall* (1997-98,

⁵⁷⁹ BONANNO, Alfio; BROOKNER, Jackie; LEIBOWITZ STEINMAN, Susan. “Materials”. En: STRELOW, Heike (ed.). *Ecological Aesthetics*, p. 102.

⁵⁸⁰ En lengua mapuche, “*mapu*” significa “tierra” y está ligada categóricamente al mito y a la esfera sagrada. SILVESTRE, Ricard. “Aproximación a una nueva naturaleza para el Arte desde la obra escultórica de Sergio Ferrúa (Uruguay, 1959): reconocer, recordar, reconstruir y reinterpretar”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2008, nº 89, p. 226.

⁵⁸¹ MATEOS, Javier. “Sin alterar la naturaleza”. *Paisajismo*, 2011, nº 42, p. 49.

estado de Nueva York) de Andy Goldsworthy o en los recurrentes nidos de Nils Udo. No solo constituyen representan espacios para el refugio, sino que demarcan el lugar desde el que invocar la unidad con la naturaleza, sin dejar de desprenderse de la constante reminiscencia del dualismo humano entre naturaleza y cultura.⁵⁸²



Fig. 60. Sergio Ferrúa, *Protector de la floresta*, 2008.

Siempre desde la cordura, conforma a las propias posibilidades y jamás a partir de una actitud integrista, todos los artistas, incluidas Chiara Sgaramella, Beatriz Millón y Miriam Martínez-Guirao, observan una contención en el tamaño, el cuidado en la procedencia y el impacto de los componentes y medios físicos de las piezas, aplicando la reutilización y el reciclaje. Estas tácticas se combinan para revertir uno de varios efectos del capitalismo artístico que describen Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, esto es, la estetización del hiperconsumo. Tiene como protagonista al consumidor transestético, que padece una suerte de bulimia de novedades, de espectáculo y de toda clase de experiencias sensitivas y evasivas y que, al mismo, se mantiene distante con una atención dispersa y fugaz:

⁵⁸² DAVID, Vera. "Poetic Spaces". En: STRELOW, Heike (ed.). *Ecological Aesthetics*, p. 64.

El capitalismo artístico se distingue tanto por la artistización a gran escala de la esfera de la oferta como una espiral consumista estetizada que genera para la inmensa mayoría. Hoy hay un consumidor cada vez más goloso de diseño, de chucherías, de juegos, de modas, de decoración interior, pero también de productos cosméticos, de spas, de cirugía estética. Cada vez más deseoso, igualmente de descubrimiento de exotismos y viajes.⁵⁸³

El landartista Robert Smithson consideraba los desechos lo opuesto al lujo, por lo que, con la misma lógica de la entropía y la energía, los dos crecen en sentido inverso: cuanta más riqueza, más basura. Tonia Raquejo describe el reciclaje como una labor social del artista, quizás no tanto para transformar objetos en algo irreconocible, sino para destacar su belleza.⁵⁸⁴ Su propuesta constituye una inversión total de valores: el goce de la oniomanía, el comportamiento compulsivo y evasivo durante la adquisición constante de objetos nuevos, se traslada al disfrute estético de elementos con historia que son reaprovechados con ingenio.

3.4. Maniobras en el escenario de la condición posmedia

La ecología como área del saber que analiza, expone y soluciona cuestiones medioambientales, se descubre recientemente como una de las primeras ciencias que depende de distintas disciplinas especializadas. Esta necesidad de policompetencia en varios dominios, de la aprehensión de numerosas interacciones y su condición sistémica hacen de la ciencia ecológica un nuevo tipo de conocimiento contrario al dogma de la hiperespecialización. Por tanto, se instituye como un saber organizacional global capaz de articular los distintos campos de especialización, indispensables para descifrar realidades complejas. Se sustenta de un complejo sistema y reaviva el diálogo y la confrontación entre ser humano y naturaleza permitiendo intervenciones mutuamente enriquecedoras.⁵⁸⁵ Precisamente la tendencia a la

⁵⁸³ LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2014, p. 50.

⁵⁸⁴ RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. 2ª ed. [1ª ed., 1998]. Hondarribia: Nerea, 2001, p. 46.

⁵⁸⁵ MORIN, Edgar. "El pensamiento ecologizado". (28-III-2018).

hiperespecialización, señala Edgar Morin, entraña un riesgo de reificación del objeto de estudio, puesto que es la disciplina la que extrae y construye el objeto para su estudio científico y se dejan de lado los nexos y las solidaridades de dicho objeto con el resto de disciplinas y elementos.⁵⁸⁶

El sector artístico se ramifica cada vez más en actividades especializadas y segmentadas. La optimización tecnológica, la reforma de las artes, los cambios en las empresas culturales ejercen presión para alcanzar la especialización y la diferenciación de las actividades creativas, la división del trabajo artístico, y la creación de nuevos oficios e identidades profesionales.⁵⁸⁷ Ante la propensión universal hacia la hiperespecialización —que parcela la cognición y, por tanto, la percepción de la realidad— la vertiente ecologista del arte medioambiental plantea una franca apertura disciplinar en sus dos acepciones, como rama de conocimiento y como técnica específica que se sirve de unos medios determinados. Es la circunstancia de los creadores que protagonizan esta investigación; ninguno se adscribe a una única forma de hacer arte, como tampoco a un movimiento determinado. En el asunto de la sostenibilidad, la diversidad se presume como una virtud y, como comprobaremos más adelante, en el arte medioambiental, más que artistas hay trabajadores, agentes, pensadores que se afanan en la resolución de problemas.

Desde el ámbito de la ciencia describen los expertos que las disciplinas están sometidas a una notable redefinición. Las recientes corrientes de investigación no solo ponen a prueba los límites de las diferentes ciencias, sino que producen nuevos objetos de estudio que requieren nuevas metodologías y nuevas formas híbridas de interdisciplinariedad. Este fenómeno se denomina post-disciplinariedad y, tanto en el campo científico, como en la práctica artística, se manifiesta con las cualidades de complejidad, hibridismo, no-linearidad, reflexividad, heretogeneidad y transdisciplinariedad, sin jerarquías entre campos de conocimiento.⁵⁸⁸ Rosalind Krauss explica que en el proceso de incorporación de

⁵⁸⁶ MORIN, Edgar. "Sobre la Interdisciplinariedad". *Bulletin interactif du Centre International de Recherches et Etudes Transdisciplinaires (CIRET)*, 1990, nº 2. (2-IV-2019)

⁵⁸⁷ LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *La estetización del mundo*, p. 97.

⁵⁸⁸ PERKINS, Matthew. "What is 'studio' in the post-disciplinary age?" En: PELZER-MONTADA, Ruth. *Perspectives on contemporary printmaking: Critical writing since 1986*, Manchester: Manchester University Press, 2018, p. 314.

nuevos medios (como el caso de la fotografía) estos se aceptan no solo como objetos estéticos, sino como objetos teóricos. En la transición a la condición posmedia, en una primera etapa, se procura la consideración de arte de las nuevas disciplinas y, en una segunda, se produce la combinación de medios a partir de las innovaciones tecnológicas. Lo que acontece realmente es que se pone en cuestión la idea de medio en sí —y no la de los soportes tradicionales— entendido como el conjunto de convenciones derivadas (aunque no exactamente idénticas) de las condiciones materiales de un soporte técnico dado, a partir de las cuales se desarrolla una forma de expresividad que puede ser descriptiva y mnemónica.⁵⁸⁹

En los próximos apartados emprenderemos un análisis y constatación con ejemplos de los diferentes formatos híbridos en que se manifiestan los artistas objeto de estudio a partir de tres ejes: el archivo, el cartografiado y el repertorio como prácticas artísticas.

3.4.1. Archivo

A priori, **Marco Ranieri** parece valerse de ciertas disciplinas artísticas desde una perspectiva clásica. En su formación italiana estudia con el pintor citacionista Omar Galliani, quien lo instruye en la técnica del dibujo renacentista, que nuestro autor mantiene, particularmente, con el empleo del grafito.⁵⁹⁰ Las representaciones de especies de plantas en *horizontes vegetales* (2014) se adhieren al máximo al modelo real, algo que en este contexto entraña un valor añadido, con una composición de indicios recogidos en El Saler, un gofrado y un dibujo. En la conocida evolución que ha conducido al arte desde la reproducción fiel de la realidad objetiva hasta la expresión de la subjetividad, es frecuente que el arte medioambiental realice el camino de vuelta a las virtudes miméticas, aunque con finalidades muy distintas. Ranieri expone lo que en ciencia ecológica

⁵⁸⁹ KRAUSS, Rosalind E. "Reinventing the Medium". *Critical Inquiry*, 1999, vol. 25, nº 2, p. 296.

⁵⁹⁰ Entrevista a Marco Ranieri, *vid.*: anexo, p. 531; 533.

se denomina fenosistema,⁵⁹¹ aquellos componentes del paisaje que se perciben a simple vista, pero que, en verdad, pasan desapercibidos al ojo aturdido por la imagen de la sociedad del hiperespectáculo.⁵⁹² El ejercicio del artista consiste en presentarlos como objetos estéticos.

En 1957 el director del Stedelijk Museum de Ámsterdam organiza una exposición denominada “Natuur en Kunst” (Naturaleza y arte). Willem Sandberg (Amersfoort, 1907-Ámsterdam, 1984), además de estar al frente de dicho museo, resultó ser un pionero de la teoría del arte. En la muestra exhibe una serie de *objets trouvés* naturales (trozos de madera o piedras moldeadas por el agua el fuego o el viento), junto a otros objetos. Lo que pretendía como experto comisario era trascender el cuestionamiento de la idea de arte, para reparar en el hecho de que su poder reside en los ojos del observador, provocando un cortocircuito ante el propio significado de museo. Estaba convencido de que las fuerzas naturales eran capaces de generar arte si así era reconocido por el espectador.⁵⁹³

Con *horizontes vegetales* (fig. 61) se hacen patentes en el proceder poético de Ranieri varias cuestiones clave. Primero, que se está asumiendo, como Perejaume, o como en su momento invocaba el juicio de Willem Sandberg, que lo natural también puede ser considerado artístico.⁵⁹⁴ Además, que el talente lírico de la obra también proceda de un acto performativo; se corresponde con una experiencia subjetiva con la naturaleza que se pretende trasladar al espectador. Por otro lado, dicha vivencia se materializa en una estética de archivo visual, similar a la de las colecciones botánicas o entomológicas, que lo hermanan con el método científico, al menos en el temple taxonómico.

⁵⁹¹ Fenosistema se opone a criptosistema, aquello no obvio, que no se puede apreciar directamente, como los procesos físicos o químicos, rocas de subsuelo o estratos del suelo. Vid.: SARMIENTO, Fausto O. *Diccionario de ecología: paisajes, conservación y desarrollo sustentable para Latinoamérica*. Quito: Abya Yala, 2000, p. 61 y 96.

⁵⁹² La estética del hiperespectáculo la definen Lipovetsky y Serroy y se caracteriza por el dominio del gigantismo, el choque visual, la provocación, la escalada de violencia, el culto las celebridades mediáticas, la hiperestimulación sensorial, la autorreferencia, el sensacionalismo y la abyección. Para una descripción detallada del concepto, vid.: LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *La estetización del mundo*, p. 219-263.

⁵⁹³ COLLICELLI CAGOL, Stefano. “Exhibition History and the Institution as a Medium. De Vitaliteit in de Kunst (1959-1960) and Van Natuur tot Kunst (1960) at the Stedelijk Museum, Amsterdam”. *Stedelijk Studies*, 2015, nº 2. (4-IV-2019).

⁵⁹⁴ PARREÑO VELASCO, José María. *Naturalmente artificial*, p. 79.

Finalmente, el propio objeto natural se acompaña de su representación, realizada con la técnica del gofrado, un género atípico del grabado que aglutina toda clase de cualidades idóneas en la línea narrativa de Ranieri, pues es sutil, ecológica, propia de su poética minimalista, le permite reforzar la imagen con el dibujo. Asimismo, resulta excepcionalmente útil e inocua como recurso en la aplicación de didácticas artística y medioambientales. En el fondo, figuradamente, la huella es depositada por la propia planta, la cual, conceptualmente, participa “activamente” de la creación.



Fig. 61. Marco Ranieri, *horizontes vegetales*, 2014.

Precisa Ranieri, en la reflexión de su propia obra, aplica un procedimiento equiparable a las arquitecturas efímeras de Christiane Löhr, las colecciones botánicas de Herman Vries, o *La Biblioteca del Bosque* de Miguel Ángel Blanco: establece un diálogo con la naturaleza a base de referencias delicadas y a partir de lo recolectado durante la experiencia con el paisaje.⁵⁹⁵ Formal y técnicamente, además de las similitudes con las cajas-libro (fig. 62) de Miguel Ángel Blanco⁵⁹⁶ —Ranieri aprende a ejecutar gofrados directamente de él— hallamos paralelismos con *Sense títol* (1977) (fig. 63) de Míquel Barceló. El mallorquín la realiza tras volver de una acción ecologista, que consistía en la okupación durante dos semanas por parte de una treintena de jóvenes ecologistas y activistas, en la isla Dragonera, asolada por la fiebre de la construcción en el litoral español.⁵⁹⁷ Por otra parte, sobre el papel artesano de *horizontes vegetales* se despliegan las especies recaudadas *in situ* y se disponen en línea, como un *skyline* vegetal periurbano. El italiano establece correspondencias con cada uno de los diferentes ecosistemas, a saber, el frente litoral de El Saler y La Devesa; detrás, el bosque; a continuación, la laguna de La Albufera; y finalmente, en la última línea, las colinas que se hallan entre Llombai y Alfarp.⁵⁹⁸ Ante el despliegue de elementos, se exige una mirada atenta, curiosa, evocando el juego infantil de la colección de trofeos, para abrirse paso una dimensión sensible que conecta con el espectador de forma empática.⁵⁹⁹

⁵⁹⁵ RANIERI, Marco. “Poética de los materiales ...”, p. 30; RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada...*, p. 32-33.

⁵⁹⁶ Sus cajas libro presentan curiosos títulos y especifican excéntricos componentes, como el caso de *Lo que sienten los plátanos del Paseo del Prado, libro nº 998*, 2006, realizado con papel verjurado, de pochote y de otras fibras vegetales, corteza contaminada de uno de los plátanos del Paseo del Prado y vainas papiriformes o caliptras sobre cera.

⁵⁹⁷ La pieza contiene elementos hallados durante la estancia. Está dividida en treinta espacios con toda clase de elementos allí recolectados: plantas, zapatos de bebé, excrementos, un trozo de colmena, o un tubo con pigmento azul. Cfr.: CONSELL DE MALLORCA. “Històries de la serra. Okupar sa Dragonera, anarquistes, ecologistes i artistes en acció”. *Serra de Tramuntana Paisatge Cultural*, 2011. (1-IV-2019)

⁵⁹⁸ El artista detalla cada uno de los ecosistemas en: Entrevista a Marco Ranieri, *vid.:* anexo, p. 598.

⁵⁹⁹ RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada...*, p. 19. Se tratará la estrategia de empatía del arte ecologista en el capítulo cuarto de este escrito.

Esta clase de visualidad, como se ha mencionado, absorbe los componentes estéticos de la producción científica, cuyo lenguaje descriptivo acompaña por escrito la reproducción fotográfica de las obras de **Sergio Ferrúa**. En modo “experto” se refiere a animales y plantas con sus nomenclaturas en latín, demarcando sus principales funciones y características dentro del ecosistema que, junto a las instalaciones, configuran una suerte de archivo electrónico en la que las especies fabulosas hacen las veces de entrada al saber pseudo-enciclopédico. Para el artista, la creatividad supone una vía de acceso al conocimiento. Su contradictorio universo lírico persigue a la vez, la exploración de lo sensorial (particularmente lo olfativo, de ahí la importancia del cuerpo y la presencia en su discurso) y el encuentro con lo espiritual, la vuelta al mito y a la mirada científica. En su inventiva se hace realidad ese retorno a la cultura de los mal llamados pueblos primitivos, que la antropología moderna acabará por igualar, tanto en mitos, como en tabúes, a las sociedades consideradas avanzadas. En esta reinterpretación de los códigos sociales y signos culturales actuales y remotos se produce, como quiere Joaquín Martínez Pino, una conexión entre el arte del presente y del pasado, que pone en tela de juicio la idea de progreso cultural.⁶⁰⁰

En el arte español la propensión a la hibridación se dispara particularmente a partir de la década de los 90 del siglo XX, no solo con referencias historicistas y teóricas, sino también con fusiones en los formatos que ya anunciaban los artistas conceptuales en Cataluña y Madrid. La fusión responde igualmente a la expansión del espacialismo, tanto del *site-specific*, como del ambientalismo o la instalación.⁶⁰¹ En muchas de las acciones-obras Ferrúa se dirige a reelaborar procesos y objetos de la naturaleza desde un punto de vista de la construcción, a caballo entre la escultura y la arquitectura, con numerosas piezas que desempeñan el papel de habitáculos para diferentes variedades de aves e insectos. *Refugios lumínicos* (2007) (fig. 64), operan como cobijos para el ser humano ante las circunstancias que este enfrenta en la vida moderna y que, a la vez, como “espacios sagrados para adorar utopías”, tienen

⁶⁰⁰ MARTÍNEZ PINO, Joaquín. “Arte y naturaleza”. En: AZNAR ALMAZÁN, Yayo; MARTÍNEZ PINO, Joaquín. *Últimas tendencias del arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces; UNED, 2009, p. 111-112.

⁶⁰¹ MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España...*, p. 525.

un sentido ecológico.⁶⁰² El adobe y la arcilla son materiales fetiches, relacionados con lo telúrico y con su propia trayectoria artística que proviene de la alfarería y del trabajo con barro cocido. Para Ricard Silvestre, esta fascinación por lo arquitectónico se une a su visión científica y filosófica y se liga, a la par, a la noción de *bios* de la naturaleza en su heterogeneidad, en las posibilidades que ofrece para construir desde ella cultura y poesía.⁶⁰³



Fig. 64. Sergio Ferrúa, *Refugios lumínicos*, 2007.

Morada del guardián, elaborada con arcilla mezclada con bellota, frutos de algarrobo, hojas de pino, da forma a un pequeño edificio erigido simbólicamente para la protección de semillas que durante siglos han sido conservadas y hoy, por la destrucción de la biodiversidad, corren peligro. La semilla concretiza en el arte medioambiental todo un cúmulo de significados, el

⁶⁰² FERRÚA, Sergio. FERRÚA, Sergio. “Espacio de Protección, Intimidad y Sueños”. Vicerrectorat de Cultura, Universitat de València. 2007. (3-III-2019).

⁶⁰³ SILVESTRE, Ricard. “Aproximación a una nueva naturaleza para el Arte desde la obra escultórica de Sergio Ferrúa (Uruguay, 1959): reconocer, recordar, reconstruir y reinterpretar”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2008, nº 89, p. 225.

más obvio el de la fertilidad y la vida. Vemos como Marco Ranieri también las emplea y confecciona numerosos bancos de semillas. En *llavors* (2015), las obtiene de los agricultores de Carrícola. Las utiliza en miles de kilos de trigo Agnes Denes en *Wheatfield. A Confrontation* (1982), plantados en un vertedero de Low Manhattan, a dos calles de Wall Street y del World Trade Center, para poner en evidencia el hambre y la mala gestión de los recursos en todo el planeta. Hans Haacke también se nutre de su poder de resiliencia, como materia política en *Bowery Seeds* (1969-1970), permitiendo que por migración natural se depositaran semillas en un cúmulo de tierra situado en la azotea de su estudio neoyorkino. Hace bien poco, Luna Begoechea realizaba un mosaico con semillas locales (garbanzos y alubias) en la muestra “Hybris”, en el MUSAC de León, para criticar el abandono de la economía local.⁶⁰⁴

La selección del medio por parte de **Chiara Sgaramella** va en función de las necesidades del proyecto, como hemos visto hasta ahora en otros casos. Se ha servido del grabado y del gofrado, de dibujos preparatorios, ha experimentado con tintas de origen vegetal, esculturas de papel, piezas en madera, ha probado con elementos vegetales, con mimbre y, mayormente, ha dispuesto *happenings* e intervenciones efímeras que han necesitado del registro de la fotografía. Su producción de archivo más extensa es *oryza collection* (2017), resultado de su residencia en la Fondazione Spinola Banna de Turín (fig. 65).⁶⁰⁵ Como asunto principal, el arroz, alimento básico para la mitad de la población mundial, presente por medio de toda clase de información acerca de su uso culinario, la especulación en torno al producto, las consecuencias de su cultivo extensivo, su historia, la cultura a nivel plantario de este alimento, junto a su localización en mapas, libros, dibujos, archivos sonoros y toda suerte de documentos.⁶⁰⁶ Se expondrá tanto en Valencia como en el Piamonte, dos zonas de gran producción de arroz, en un curioso formato de stand informativo portátil, realizado con madera reciclada por Ximo Ortega (Valencia, 1983), experto en la talla y en todo lo que tenga que ver con este material.

⁶⁰⁴ DE LA TORRE, Blanca. “La semilla como materia política”. *Campo de relámpagos*, 2017. (15-IV-2019).

⁶⁰⁵ Ha colaborado en un proyecto mucho más amplio en cooperación, *Mapa de Valencia/Polivalencias* (2015), del que trataremos más adelante.

⁶⁰⁶ SGARAMELLA, Chiara. “Chiara Sgaramella”. (8-VII-2019).

La hibridación se da en *oryza collection* —además de en los medios y en su configuración formal— en el cruce de dos esferas inicialmente muy dispares, agricultura y arte,⁶⁰⁷ pero que junto a la ecología suelen ir de la mano, puesto que ambas conforman paisajes y tienen en común la problemática rural. Estas inquietudes se afrontan desde el mundo de la creatividad con iniciativas en todo el globo, a saber, Campo Adentro en Madrid y varios países europeos; BAU, en el sur del Tirol; Story telling, en Portugal; o el festival “Huit Facettes”, en Dakar. Este tándem examina las posibilidades de un crecimiento desacelerado, la organización de economías y lazos informales y seguros, recrea espacios culturales en la esfera rural, genera un ambiente cooperativo y fomenta el consumo local.



Fig. 65. Chiara Sgaramella y Ximo Ortega, *oryza collection*, 2017.

⁶⁰⁷ Sgaramella publicará en 2019 un capítulo de un libro de en torno al tema, *vid.*: SGARAMELLA, Chiara. “Oryza Collection. Hybrid Fields of Knowledge between Art and Agriculture”. En ALONSO, Christian. (ed.). *Mutating Ecologies in Contemporary Art*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019.

3.4.2. Cartografiado

Invasores-invadidos (2009) es la serie de **Miriam Martínez-Guirao** que reúne imágenes de la vegetación ruderal en dibujos y pintura. Se complementa con la exhibición de un libro de artista, el último que emplea al menos hasta 2018.⁶⁰⁸ Este tipo de plantas son normalmente combatidas cada vez que se va a construir, tanto en la base de los edificios como en los tejados o en los garajes y plantas bajas se aplican fitosanitarios, fundamentalmente herbicidas y plaguicidas, que duran en torno a cinco años o incluso más. La creadora los considera, por un lado, evocadores de la soledad y del paso del tiempo; por otro, vestigios de los intentos del ser humano por doblegar el medio natural. Se los contempla simultáneamente como amenaza y celebración de vida, pero, principalmente, en la diégesis encarnan el poder de la independencia, la supervivencia y la resiliencia ante las acciones de las personas.⁶⁰⁹ Se trata de un asunto que originará buena parte de su producción artística, que inicia en un formato tradicional, en acrílicos y óleos, si bien renunciando a su propia naturaleza expresiva, puesto que están trabajados de modo que parezcan acuarelas (fig. 66). Los presenta en primerísimo plano, lo que sugiere, con sutileza, cierta forma de autorretrato. Por otro lado, como todos los artistas que estudiamos en esta investigación, la ilicitana recalca que no se puede encasillar en un solo medio y hace alusión a su predilección por el archivo.⁶¹⁰ En el arte medioambiental el trabajo de archivo tiene su propia razón de ser, pues obliga a reflexionar sobre la imposibilidad de alcanzar el conocimiento completo, o de encontrar una manera de registrar todo aquello que se conoce. Da la oportunidad de hacer visible verdades en proyectos que podrían durar toda la vida: la creación de archivos resulta potencialmente infinita.

⁶⁰⁸ Entrevista a Miriam Martínez-Guirao, *vid.*: anexo, p. 501.

⁶⁰⁹ MARTÍNEZ-GUIRAO, Miriam. "Web de Miriam Martínez Guirao". (19-III-2019).

⁶¹⁰ Entrevista a Miriam Martínez-Guirao, *vid.*: anexo, p. 499.



Fig. 66. Miriam Martínez-Guirao, *Mi abono*, serie *Invasores e Invadidos*, 2009.

Relata Anna Maria Guasch que, tras la acogida del arte conceptual, el archivo se asienta tras la aceptación de la “información como arte”, una categoría especialmente valiosa en el arte ecologista, en cuanto a sus lazos con la ciencia. Su epistemología se apoya en inventarios desde una lógica taxonómica y descubriendo recursos mnemónicos y didácticos, cuyas reglas y gramática se orientan a formular el discurso deseado.⁶¹¹ En el encuentro arte-naturaleza Patricia Johanson recurre a la exhibición en formato archivo de los dibujos de sus proyectos; toda clase de imágenes y documentos conformaban *7000 Robles* de Joseph Beuys; Fina Miralles llegó a donar su archivo personal, fuente de un sinfín de creaciones; más recientemente se da a conocer *A Peoples Archive of Sinking and Melting* (2012-2018), de Amy Balkin, una colección de toda suerte de objetos heterogéneos reunidos de manera colaborativa por personas que

⁶¹¹ GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Tres Cantos: Akal, 2011, p. 45.

viven en territorios que podrían desaparecer.⁶¹² El archivo se presenta en una materialidad distintiva que rebate una realidad en la que la fugacidad de ideas es selectiva y sobre todo, en respuesta a la aceleración de la crisis ecológica. Estas poéticas documentan la extinción, el consumo desmedido y el lento proceso de contaminación y destrucción, para crear una memoria inmediata, urgente y visibilizar los problemas de un modo muy concreto y palpable. Dan forma a un relato hecho arte de la pérdida y la falta que, al ser progresivas, pasan desapercibidas.

Autóctonos e Indígenas (2013) es otro proyecto de Martínez-Guirao realizado con la beca CACIS, que reunía la flora hallada en dos itinerarios: los paseos desde el centro de investigación hasta la ciudad y los del camino hasta Artés, la población más cercana, en la comarca del Bagés (Cataluña). Todo el material recopilado en formato fotográfico se coteja con herbolarios del pueblo y se construye, gradualmente, de manera colaborativa con los aficionados a la biología y los expertos de la zona.⁶¹³ El resultado final consiste en un archivo multiformato con bocetos realizados por la artista, las propias fotografías, mapa con la geolocalización de las plantas, codificación QR, otro mapa fechado con el itinerario seguido, y la clasificación científica de cada especie (fig. 67).

En una línea similar, *Jardines Típicos de Bilbao* se desarrolla con Turismo Central de Bilbao para la organización de un recorrido por la ciudad a través de su vegetación espontánea por parte de los visitantes. A los elementos anteriores se les suman los materiales entregados a los turistas: postales con información sobre las diferentes variedades de plantas y los mapas con los itinerarios de observación (figs. 68 y 69). Los datos de las hierbas, atípicos en cuanto a lo que suele buscar un viajero que pone los pies por primera vez en una ciudad, mostraban una somera visión acerca de las características culinarias, propiedades medicinales, pero también otros aspectos mucho más

⁶¹² Los impactos físicos, políticos y económicos, combinados con los del cambio climático (el aumento del nivel del mar, la erosión, la desertificación y el deshielo principalmente) borrarán del mapa en un futuro próximo fragmentos de Miami, Californian, Cuba, Trinidad y Tobago, Alaska o la Antártica.

⁶¹³ MARTÍNEZ-GUIRAO, Miriam. "Transición y psicología ambiental: una aproximación personal". En: ALBELDA, José; SGARAMELLA, Chiara; PARREÑO, José María. *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2019, p. 170.

comprometidos, como cuestiones históricas, sociales, políticas y, sobre todo, relativas al escenario medioambiental. Relaciona la creadora su proceder con el de José Ramón Ais, no tanto desde un punto de vista estético, pero sí en su empresa investigadora y su formato de catálogo y archivo.⁶¹⁴

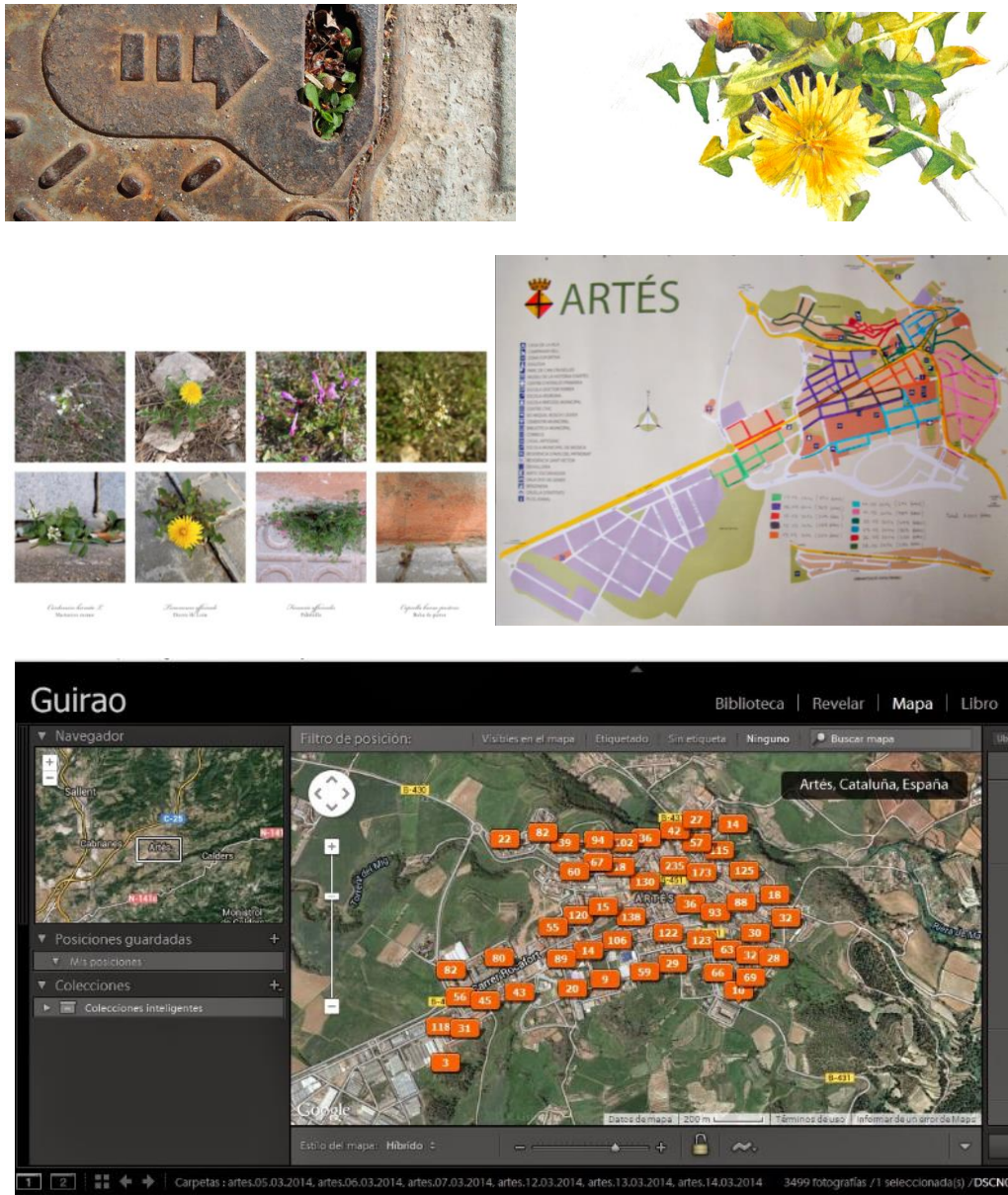


Fig. 67. Miriam Martínez-Guirao, *Autóctonos e Indígenas*, 2013.

⁶¹⁴ Entrevista a Miriam Martínez-Guirao, *vid.*: anexo, p. 499.



Taraxacum officinale

Quiche de *Taraxacum officinale* o Diente de León

- Ingredientes:**
- Una fuente grande de hojas de diente de león
 - Una tina grande de arroz integral
 - 2 puerros
 - 1 calabacín
 - 1 huevo
 - 100 ml. de crema de soja o de leche
 - 50 g. de queso
 - Un puñado de orégano
 - Pasta fría para quiches
 - Sal y aceite de oliva

Elaboración de la receta

- Hervir el diente de león y cortar muy pequeño
- Cortar y freír los puerros a fuego lento
- Añadir el calabacín y el orégano
- Cocer todo bien y añadir el arroz hervido
- Preparar en un bol a parte: Huevo batido, crema de soja y un poco de queso (esta será la masa de la quiche)
- En una fuente para hornos untada en aceite ponemos todo
- Añadir sal, pimienta y queso al gusto
- Se hornea en el horno a 45 minutos a 170°C



Bellis perennis

Estas dos flores aunque parecen la misma no lo son. La *Erigeron karvinskianus* la encontramos muy prolifera en la ciudad y la *Bellis perennis* en los prados y césped de los parques y jardines de Bilbao.

La *Erigeron karvinskianus*, es una especie invasora, prolije de México, cultivada con fines ornamentales. Se extiende rápidamente por muros, tapias y taludes rocosos. Mientras que la *Bellis Perennis* es una margarita común.



Cymbalaria muralis

Especie invasora, procedente de los Alpes, Yugoslavia e Italia

Adiantum capillus-veneris

Adiantum capillus-veneris y el *Asplenium trichomanes*, llamados vulgarmente como culantrillo, se pueden encontrar en muros de roca con mucha humedad y terrenos carcosos.



Senecio vulgaris

El *Senecio vulgaris* en gran estimulación del flujo, de la amargura... pero es potencialmente tóxico, por lo que no debe usarse sin el control de un especialista.

“Jardín típico de Bilbao”

<http://www.jardines-efimeros.com/2015/05/jardines-tipicos-de-bilbao.html>



La maya se considera depurativa, por su virtud de activar el metabolismo.

Planta medicinal del Diccionario medicinal de San Juan, Barcelona, 1999

Para los aficionados a las mezclas, la Cruz Danesa dio una fórmula de tisana diurética compuesta de siete especies, a saber: De hojas de borraja, de menta, ginseng y espárrago o colado de caballo, una parte de cada una de parietaria, melisa y hojas de Fresno, dos partes. Se demuestran y se mezclan bien todas estas plantas, y con 1 onza de la mezcla se prepara 1 l. de tisana, que puede tomarse a pasta.

Tiene vigor de hacer renacer pronto los cabellos caídos y de darlos agradable tintura.

Esta explicación que nos da Laguna acerca del término culantrillo es la que trae el Diccionario de la Academia; otros consideran que culantrillo es la misma voz griega *calantrilos*, cuyo significado es “hermoso pelo”, alterada y convertida en culantrillo.

Se emplea principalmente para regular el flujo menstrual, tanto en los casos de menstruación excesiva como cuando es escasa e irregular, y sobre todo, al llegar a la pubertad y hacerse mujer la niña, así como al cesar las reglas. Es un tónico uterino tan bueno, como el cormentado de centeno y el lactado del Canadá, si no mejor.

Las delicadas frondas de este *Bolides* son, por su alto contenido en mucilagos, un prodigioso bálsamo protector y reparador de las mucosas respiratorias y urinarias.

Documento Hospital De Historia Medicinal, OSA, Dña. Lázaro, 2002

Las hojas de diente de león se consumen en ensalada y ensaladas. Antes hoy en día en Francia se preparan deliciosos bocadillos de manteca con los capullos floridos y las hojas tiernas. Las semillas se han consumido como sustituto del café. Los capullos floridos antes de abrir, se consumen bañados en vinagre y también se usan para elaborar un licor muy apreciado, combinado con fermentos de cereales y cortezas de limón y naranja.

Documento Hospital De Historia Medicinal, OSA, Dña. Lázaro, 2002

Max quéjín pudiera imaginar que una planta tan inocente como esta maya llegase a destrar las iras de los gobernantes alemanes, hasta el punto de publicar un decreto, en 1793, que la condenara a completo exterminio! Así lo refiere Knober en su tratado (tomo I, página 143), y añade: que las razones que les movieron a proceder así se apoyaban en las supuestas virtudes abortivas de esta planta.

...según Eglesior, el vaso puede entenderse y casi seguramente interpretarla “herba de carne”, porque suena, en su letra, es cerro.

Bellis perennis

Maya
var. *arabica*

Parietaria judaica

parietaria o *hierba del muro*

Asplenium trichomanes

Culantrillo menudo
var. *trichomanes*

Capsella bursa-pastoris

bolca de pastor
var. *rupestris*

Cymbalaria muralis

pitardita o *hierba de campanario*
var. *muralis*

Taraxacum officinale

Diente de león
var. *gallica*



www.jardines-efimeros.com

“Jardines típicos de Bilbao”

Fig. 68. Miriam Martínez-Guirao, *Jardines Típicos de Bilbao*, 2015.

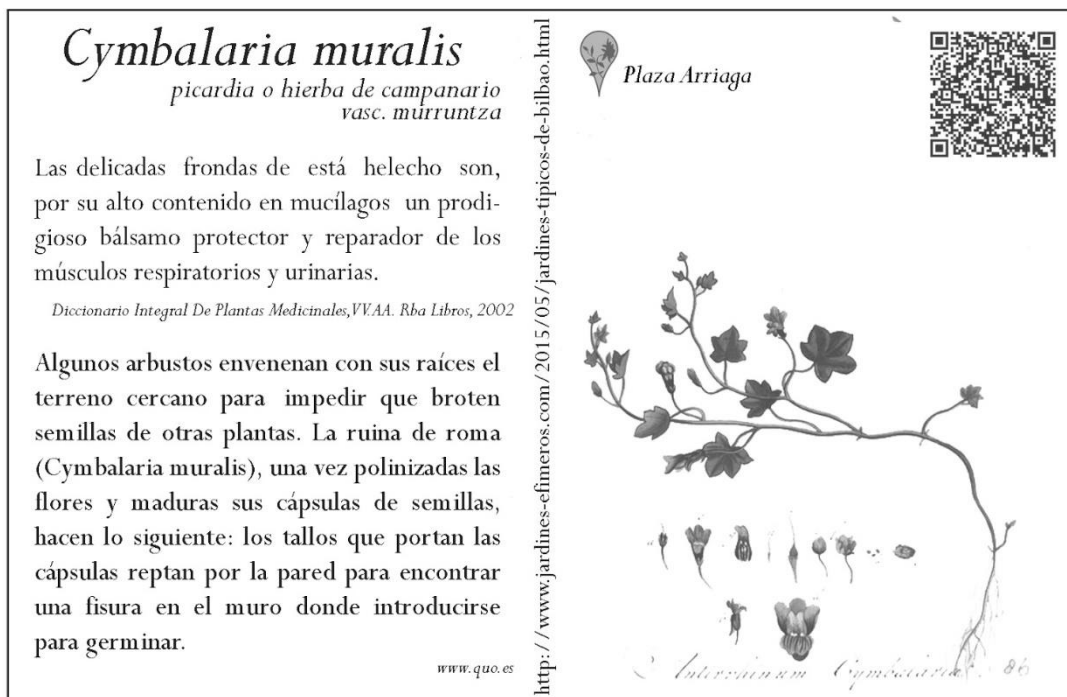


Fig. 69. Miriam Martínez-Guirao, *Jardines Típicos de Bilbao*, 2015.

Este programa deriva del trabajo de metodología archivística más amplio de la artista: *Jardines efímeros*, iniciado en 2012. Basado, como ya se ha especificado, en hacer visible la vegetación ruderal de los espacios urbanizados, reúne más de quinientas fotografías enviadas por participantes de España, Reino Unido, India, Japón y ocho países más. Con este archivo reclama una visión del jardín como *object trouvé* micro-político: lo silvestre y lo salvaje que se rescata de lo urbano entraña una pequeña revolución, un signo de resistencia.⁶¹⁵ Coinciden los teóricos en que el trabajo de archivo se nutre de la estética administrativa y legal, pero también de la informática e Internet.⁶¹⁶ Daniel García Andújar (Alicante, 1966) es un referente de peso en el trabajo de archivo digital dentro del contexto valenciano. *Postcapital Archive 1989-2001* se funda a partir

⁶¹⁵ SENTAMANS, Tatiana. "Plantas eléctricas. Jardines micropolíticos y paisajes eléctricos". En: DUERO, Javier (ed.). *Memoria Anual de la Mustang Art Gallery*. Elche: Mustang Art Gallery, 2012, p. 20.

⁶¹⁶ Cfr.: BREAKELL, Sue. "Perspectives: Negotiating the Archive". *Tate Papers*, 2008, nº 9. (16-IV-2019). GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo...*, p. 253-254. STALABRASS, Julian. "The Aesthetics of Net. Art". *Qui Parle*, 2003, vol. 14, nº 1, p. 49-72.

de más de 250 mil documentos multimedia encontrados en la Red que atestiguan las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales tras la Caída del Muro de Berlín.⁶¹⁷ En la labor de los dos valencianos se aprecia la diferencia entre el arte de archivo convencional, expuesto físicamente, y el digital, que se resume en su nivel democratización. El acceso desde cualquier punto del globo hace que la cultura occidental pierda el privilegio del valor permanente y tradicional de formatos del pasado (colecciones, archivos, museos, zoológicos, bibliotecas) y confieren a la modalidad digital la capacidad de retroalimentación de una memoria social.⁶¹⁸ El término ecología también sugiere interdependencia, desarrollo orgánico, la ausencia de un solo dirigente. Estas narrativas acaban por crear un ecosistema artístico y ciudadano de colaboración para la construcción de una memoria colectiva.

En **Ana Donat** confluyen diversas disciplinas como la botánica, la gestión y organización de recursos naturales, la psicología y artes plásticas como afluentes que acaban en una relación sincrética entre arte y ciencia. La estética cartográfica y el modelo didáctico de *display* forman parte de su estilo, al que se suman el empleo de desechos, diversas técnicas de estampación y fotografía. Para *Ultranature* (2013-2015) presenta sus piezas de fantasía tridimensionales acompañadas de mapas con geolocalizaciones y fotos, como si las hubiera descubierto en escenarios reales. Su interés por el paisaje y su degradación en manos humanas explica ese interés por una visión panóptica del espacio. Hace uso de este tipo de dispositivos retóricos como una forma de acceder a la realidad y se mueve por el territorio según las necesidades del mensaje que pretende emitir. En *Sauvage-Sauvage* (2013) exhibe soportes bidimensionales con mezcla de técnicas como la estampación al agua, el *collage*, el grabado, el dibujo, hasta procedimientos de tratamiento textil, todo ello envuelto en una visualidad que señala al lenguaje cartográfico y arquitectónico. En *Peripheral Territorios* se arma de cámara, GPS, mapas físicos y libretas de apuntes para georreferenciar cada uno de los tesoros encontrados en el territorio periurbano de la ciudad. Catalogará en total 86 especies, gran parte de ellas nitrófilas (como es común en la vegetación ruderal), situadas en tejados, solares, ribazos de

⁶¹⁷ GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo...*, p. 256.

⁶¹⁸ *Ibíd.*, p. 254.

huertas y tapias. Cada variedad se fotografía *in situ*, se documenta todo su ciclo vital y se dibuja en cuadernos de campo. Las imágenes de variedades vegetales son recontextualizadas, se cargan de significados simbólicos. Sobre todo, recae con enorme peso la idea de lugar (o no lugar, *non-site*).⁶¹⁹ De hecho, se despliegan en la exposición las fotografías de los espacios abandonados y ruinosos y algunas instalaciones o urnas con los elementos “arqueológicos” descubiertos, junto a los mapas en 2D, 3D y uno interactivo multimedia con código QR y otro de Google Earth, archivos de sonido, información sobre botánica, gastronomía hechos históricos y culturales afines a las plantas,⁶²⁰ muy similar al resultado final de *Jardines Típicos de Bilbao* de Martínez-Guirao. Gobierna igualmente la visualidad de lo territorial en *Anthroposavagelandscapes*, un archivo visual en línea y sin datar de fotografías de paisajes aislados, ruinas industriales, aéreas, mapas topográficos, geológicos, climáticos, fotografías, grabados vegetales, fotomontajes, etc.

Nos detenemos en este punto para desglosar la envergadura, dentro de la práctica de archivo, de los medios locativos, particularmente la geolocalización, como instrumento visual y portador de contenido, tanto en el caso de Ana Donat, como en Miriam Martínez-Guirao, Marco Ranieri y Chiara Sgaramella. Se trata de un formato multimedia complejo, que cuenta con amplias posibilidades expresivas que no se reducen a la conversión del espacio vital en datos mensurables, sino que, con frecuencia, adopta gestos contestatarios:

El arte de los Medios Locativos es una nueva forma de arte interactivo que se sitúa en la intersección entre estos dos espacios, haciendo salir la interacción de la superficie plana de la pantalla para proponerla y desarrollarla en todo el espacio urbano. Planteándose la posibilidad de un uso crítico y poetizante de los dispositivos de vigilancia y control que acarrea todo este

⁶¹⁹ En la presentación de esta investigación hemos expuesto de forma pormenorizada las diferentes tipologías de arte medioambiental, entre las que se encontraba el arte de espacios complementarios o de no-espacios (*site/non-site*), en la que se utilizan materiales de espacios exteriores, creando una conexión entre dicho lugar y la obra. Por otro lado, y aquí se emplea en ambos sentidos, el antropólogo francés, Marc Augé, se refiere a no lugares como aquellos espacios de circulación de personas y bienes, campos de tránsito, o sitios carentes de relevancia como para ser considerados lugares. Un estudio profundo del tema se despliega en: AUGÉ, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Barcelona. Gedisa, 2000. Donat vuelve a emplear una táctica común a los demás artistas aquí analizados: pone de relieve lo insignificante, lo denostado y lo que la mirada no percibe intencionalmente.

⁶²⁰ DONAT, Ana. “Peripheral Territories”. (16-IV-2019).

aparataje panóptico. Un uso subversivo y tergiversado del Panóptico que acarrea la resignificación de este espacio interpretado. Haciendo entrar en la representación abstracta del espacio el basto contenido semántico que aporta el espacio vivido.⁶²¹

La aplicación de los medios locativos está tan extendida en el ámbito artístico que, de hecho, en 2006 se funda GPS Museum, un museo virtual y base de datos de arte y medios locativos. Cuenta con un laboratorio cuya principal finalidad consiste en “emplear la tecnología para conectarse de manera más profunda con la naturaleza”.⁶²²

Los dispositivos expositivos de archivo lo son a la vez de historia y de memoria. Por un lado, el documento y todo su poder consultivo y de autoridad opera como cura del carácter efímero esencial de la materialización del arte medioambiental. Por otro, lado, la estética investigativa de la ciencia y la *mnemo*-estética son el resultado de la crisis de los grandes relatos acerca de la democracia y del capitalismo. Asimismo, facilitan la exposición de la memoria de carácter íntimo, experiencias personales, en un desarrollo que lo acerca mucho más a la concepción de *archiva* desde la perspectiva de género, un motor visibilizador y, al tiempo, una forma de activar de manera experimental el conocimiento abiertamente, en oposición a epistemología dominante.⁶²³ Con la ayuda de las tecnologías digitales, la forma cerrada de escritura se abre en un *display* aperturista de información que reconstruye e interpreta el propio espectador. Diane Taylor sostiene que la memoria de archivo trabaja por encima de la distancia y del tiempo, solo depende de la interpretación y la forma en que toma cuerpo. De hecho, el conocimiento se halla separado del conocedor, es

⁶²¹ ÁLVARO, Sandra. “Arte y Medios Locativos: Interacción en el espacio híbrido de la ciudad”. *Disturbis*, 2011, nº 9. (12-IV-2019).

⁶²² El laboratorio del museo virtual está conformado por artistas, docentes e investigadores que experimentan en el campo de los medios digitales, específicamente narrativas espaciales, medios locativos, además de ofrecer talleres de orientación sobre asuntos de ecología y tecnología. La web oficial se encuentra en constante actualización. *Vid.*: GPS MUSEUM. “GPS Museum - Geolocation and Creativity”. 2019. (9-IV-2019).

⁶²³ La teoría de *archiva* y su concepción en España, pues se ha desarrollado en México y en EEUU principalmente, figura en una tesis doctoral defendida en 2015. *Vid.*: ALCÁNTARA SÁNCHEZ, María Ángeles. *Una Archiva del DIY (Do It Yourself): autoedición y autogestión en una fanzinoteca feminista-queer*. [Tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, p. 17.

expansionista y está inmunizado contra el proceso de alterización.⁶²⁴

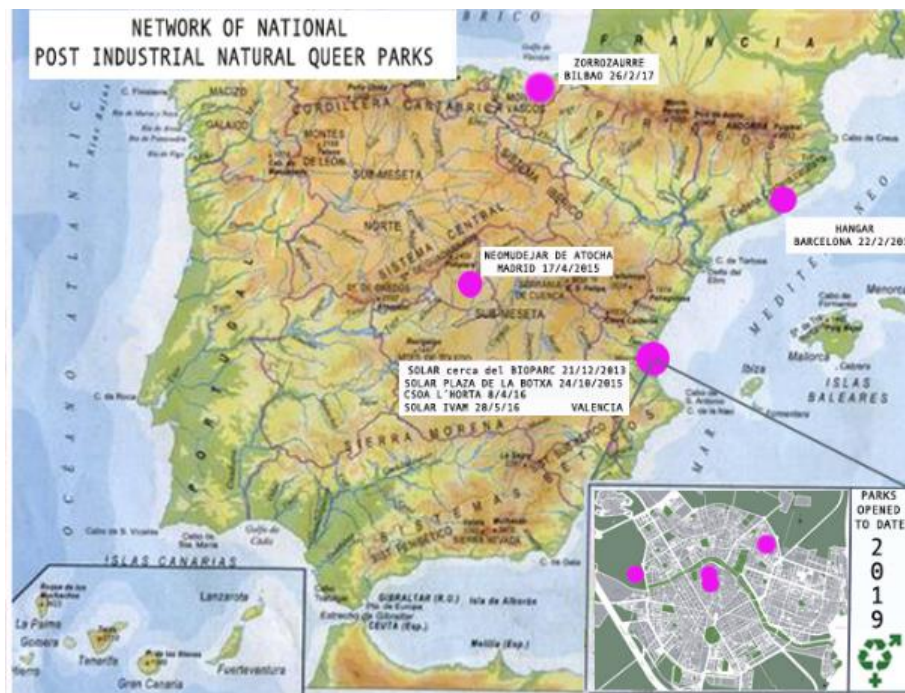


Fig. 70. Graham Bell, Mapa de la red de P.I.N.Q. Parks, 2019.

La visualidad cartográfica será empleada para los proyectos de P.I.N.Q. Park (2013-2019) de **Graham Bell**.⁶²⁵ Para ello dispone carteles digitales, estandartes y chapas. Configura un mapa de *tags* en el que marca la red de parques P.I.N.Q. Park (fig. 70), a modo de registro de lo que se convierte en territorio figuradamente protegido y transformado por los actos performativos. En realidad, todo lo que procede de la creación gráfica resulta primordial para la construcción de su estética, para provocar impacto visual y redesignar el escenario de los actos performativos. Incorpora en sus representaciones una notable labor de reciclaje en el ámbito del diseño y de las artes gráficas. Crea, por ejemplo, el logotipo *Recicla tu género* (2015) basado en los símbolos

⁶²⁴ TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Duke University Press, 2003, p. 10.

⁶²⁵ "Pink", "rosa" en inglés hace referencia al triángulo de ese color con el que etiquetaban a los homosexuales en los campos de concentración nazis y a la libra rosa, el valor que se le otorga en el capitalismo al mercado gay británico. Vid.: BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 181.

universales de género y el de reciclaje de objetos. El logo de *Queenpeace* (2015) (fig. 71) emula el de la organización Greenpeace. En el sistema del reciclaje de las narrativas ecologistas se reutilizan también las ideas. Nicolas Bourriaud describe como arquetípico en el arte contemporáneo el hecho de recurrir a aquello ya procesado. Ya no se pretende la originalidad, sino que lo preexistente, el itinerario previamente marcado por los antecesores se reelaborará, se adaptará al contexto y al mensaje, y finalmente conformará el material a partir del cual se va a establecer la obra.⁶²⁶



Fig. 71. Graham Bell, Diseño para chapa y estandarte de P.I.N.Q. Park.

En la esfera del trabajo manual, Bell se presta igualmente a la manipulación y reciclaje de uno de los objetos de autoridad institucional por excelencia desde el siglo XVIII, el repertorio de conocimiento con pretensión de objetividad y universalidad más popular, la enciclopedia. Su proyecto *Reciclopedia* (2008), una suerte de palimpsesto que implica la reutilización y modificación mediante *papier collé*, *collage*, ingeniería de papel dibujo y caligrafía de antiguas enciclopedias y libros educativos, se arreglan con la

⁶²⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. 2ª ed. [ed. orig. en inglés, 2002]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 12-13.

finalidad de reemplazar los discursos históricos hegemónicos por los históricos. El término histeria sustituye a historia, porque reconstruye la versión del pasado y del presente por parte de la alteridad, de lo *queer*, del feminismo, la cultura indígena americana y las especies en extinción.⁶²⁷ El obraje a mano se une a la resistencia del *performer* a relacionar su trabajo con la idea de diseño, que lo asocia con lo comercial, con el capitalismo, la moda, el usar y tirar y todo lo asociado a la industria del diseño.⁶²⁸

Como bibliófilo, aprovechará el formato “libro-acción” en sus *performances*,⁶²⁹ no solo para ser leído por él mismo durante las ceremonias, sino también para ser mostrados e ilustrar los actos. El *Blue Wedding Book* (2009) (fig. 72) será desplegado ante el público con la asistencia de Anna Maria Staiano durante la celebración de la boda azul *Blue Wedding to the Sea* de Annie Sprinkle y Elizabeth Stephens. Consiste en un libro móvil con dibujos, ilustraciones inspiradas en los códices miniados con acuarelas, recortes, *papier collé*, *pop-ups*, efecto túnel y otras magias para contener su texto, *Radical Ecology*:

Las políticas de identidad son una cortina de humo capitalista. La estructura de poder se basa en la falta de respeto, no solo para los que no nos conformamos con las demandas de la estructura de poder dominante: también el pobre, el loco, la mujer, el transgénero/*queer*, e igualmente una falta de respeto con el ecosistema que nos sustenta.⁶³⁰

Los libros-acciones se anuncian como soportes de resistencia contra lo que Bell considera la “dictadura de la pantalla”, que no considera real. Los realiza como una modalidad de lucha por la cultura y por una vida digna. Estos *action books* se han de asimilar como parte de una propuesta más amplia, pues pueden

⁶²⁷ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 181.

⁶²⁸ Entrevista a Graham Bell Tornado, *vid.*: anexo, p. 483.

⁶²⁹ Toda su producción de obra gráfica, libro-acciones y “metatextos reciclopédicos” (*Memory P(a)lace with/con Eva Pez*, 2015, *The Hysteria of XXI Century Valencian Art*, 2012 y *Queering el Archivo Nacional*, 2018) se ha expuesto en Museari, con ocasión del proyecto de Arteari, sito en Las Naves, “Museari Queer Art” de junio a agosto de 2019. *Vid.*: MUSEARI, “Libro-acciones. Graham Bell Tornado”. 2019. (18-VI-2019).

⁶³⁰ “*Identity Politics are a capitalist smokescreen. The structure of power is based on a lack of respect not solely for those of us who fail to conform to the demands of the dominant power structure: the poor, the mad, women, the transgender /queer – but also a lack of respect for the ecosystem that supports us.*” El fragmento completo figura en: BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 82.

incorporar elementos de video, música y *performace* en un ensamblaje que se expande más allá de sus cubiertas.⁶³¹



Fig. 72. Graham Bell, *Blue Wedding Book*, 2009.

⁶³¹ BELL TORNADO, Graham. "Web de Graham Bell Tornado". 2019. (17-II-2019).

3.4.3. Repertorio

Taylor distingue como sendas de memoria entre archivo y repertorio. El segundo formato posibilita un enfoque hacia lo performativo y hacia las fuerzas figurativas y comunitarias de bailes, teatros, cantos, rituales, actos presenciales o curativos, itinerarios de memoria, y otros muchos gestos y prácticas repetibles y performativas que, como tales, no pueden ser contenidas en el archivo. Repertorio comprende el patrimonio corporal, que transmite mitos, creencias, historias del pasado y del presente a través del cuerpo. El relato tiene igual de importancia que el archivo, el hacer es tan relevante como el registrar; la memoria se transfiere a través del cuerpo y de los elementos mnemónicos.⁶³²

En la inventiva de **Graham Bell**, todo lo que pertenece al ámbito de las artes gráficas se halla supeditado al núcleo de su trabajo, que es eminentemente performativo. De hecho, su práctica se denomina Histeria Natural, que el artífice describe como transdisciplinar, basada en la investigación en la que se documentan tanto el ciclo de *performances* como todo el proceso de producción. Como forma de protesta ante el deterioro medioambiental y el colapso ecológico por el *modus vivendi* instaurado por el capitalismo, se llevan a cabo las acciones que surgen a partir de textos, rituales, canciones, talleres, presentaciones de video y teatro y actuaciones en la calle.⁶³³ La forma de registro básica de esta praxis es la fotografía y el video. Con fotografía opera de la siguiente manera: todo el material, incluso el gráfico lo fotografía él mismo, pero depende de alguien, usualmente Anna Maria Staiano, con quien forma La Erreria, para tomar imágenes durante las actuaciones.

Bell admite en su entrevista que con el tiempo ha ido reconociendo el poder de la imagen fotográfica frente a la del video.⁶³⁴ No solo influye su alta pregnancia visual, sino que también se puede concebir lo documental como una estética capaz de contener la esencia del repertorio. Existe una dimensión artística en la fotografía documental, puesto que en el proceso clave de selección

⁶³² TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire*, p. 35-37.

⁶³³ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 1.

⁶³⁴ Entrevista a Graham Bell Tornado, *vid.*: anexo, p. 491.

de imágenes se reconstruye el relato de lo performativo. En este supuesto, la fotografía deviene la materialización no corporal del repertorio al que se refiere Taylor. Roland Barthes aseguraba que la fotografía entronca con el arte a través del teatro.⁶³⁵ Existe una innegable concomitancia entre *performance* y fotografía, en cuanto a que la segunda desempeña el papel de registro de la primera. No obstante, el auténtico elemento performativo se da en el interés por el cuerpo y su proceso de transformación.⁶³⁶

Por otro lado, este medio ejerce un fuerte influjo sobre su discurso y su visualidad, por ejemplo, las fotografías de Claude Cahun (Nantes, 1894-Saint Helier, 1954),⁶³⁷ que mediante el recurso de la mascarada, el maquillaje y la exploración de los estados del cuerpo humano buscaba desestabilizar la concepción de los valores de identidad. Este aspecto, muy patente en las imágenes cuidadosamente seleccionadas por Bell (fig. 73), lo exploraron más tarde fotógrafas como Diane Arbus (Nueva York, 1923-1971), que examinaba las cualidades teatrales de la fotografía con estudio de la metamorfosis y lo performativo, a partir del énfasis en el disfraz, la máscara y lo grotesco, metáforas de su retratística: se incentiva un juego con la curiosidad del espectador y se ocasiona un trastorno de las múltiples convenciones que el cuerpo expone.⁶³⁸

⁶³⁵ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. [ed. orig. en francés, 1980]. Barcelona: Paidós, 1990, p. 71.

⁶³⁶ GROSS, Frederick. *Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012, p. 105.

⁶³⁷ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 33.

⁶³⁸ ESPINOSA, Julie. "The Advent of Myself as Other: Photography, Memory and Identity Creation". *Gnovis*, 2010, vol. 10, nº 2. (21-VII-2013). La obra fotográfica de Arbus se centra en la indagación de los diferentes roles, estados e identidades, así como de los límites de la imagen pública dramatizada y la real. Al respecto se extiende Darsie M. Alexander en: "A Theater of Ambiguity". *History of Photography*, 1995, vol.19, nº 2, p. 120-121. Existe un estudio acerca de lo performativo, la estética de la fealdad, la fotografía artístico-documental y la exploración del género en Diane Arbus y Nan Goldin, *vid.*: ROJO MAS, María Eugenia. *La mirada como espejo: diálogos entre Diane Arbus y Nan Goldin*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat de València, 2013.



Fig. 73. Graham Bell, *Memory P(a)lace*, 2015.

A diferencia del arte de acción, que depende exclusivamente del compromiso de la presencia, la fotografía tiene gran capacidad de reproducción y difusión. En Ferrúa, el carácter efímero de sus instalaciones da pie al empleo de la fotografía y el video no tanto, como materiales artísticos, sino más bien como dispositivos documentales, con apenas unas pocas preocupaciones estéticas relacionadas con los requisitos de inteligibilidad. Al ser un trabajo vivo y mutable, que puede crecer o destruirse, la fotografía comprende la parte

integral del ciclo en la que se capta el instante álgido, la plenitud de la pieza.⁶³⁹ Todo el valor que se genera en el contacto cuerpo a cuerpo con la naturaleza, solo queda registrado con la imagen fotográfica y los apuntes del blog. Algo similar ocurre con Chiara Sgaramella, que produce esculturas, instalaciones e intervenciones al aire libre que aplican sesudas y cuidadas técnicas de documentación y que se efectúan, sobre todo, a través del soporte fotográfico. En ambos casos, se establece como la forma en que relatan todo el acto de “hacer”, la fotografía es la que habla de la escultura, como explica Andy Goldsworthy, además reportarle al creador los mecanismos de comprensión de su propia obra.⁶⁴⁰

Partiendo de la práctica estética del andar como vivencia individual y artística, en **Marco Ranieri** la fotografía es el primer y más informado testigo de cada acción. Su fotografía documental tiene al apoyo del objetivo macro para registrar micropaisajes. Suele complementarlo con registros sonoros junto a dibujos, bocetos, estudios botánicos y apuntes recogidos en un cuaderno de campo. Ocasionalmente, como en *REWILD-symbiotic action* (2018) (fig. 74), la acción constituye el objetivo último, que también quedará documentado en fotografía. Ranieri juega en *REWILD* con la capacidad simbólica y metafórica que tiene el paisaje, a veces, como para que, incluso en el aficionado, provoque cierta relación de identificación, un subterfugio para autorretrato. Con igual relevancia que el resto de componentes de la imagen, se instaura el yo como objeto para el documento.

Además del recorrido por el bosque de carpes y hayas, último reducto, vestigio y documento físico que queda de la era glacial en el altiplano di Poirino, Ranieri cubre su peinado de rastas con musgos, cortezas hojas y líquenes, para confundirse con el paisaje, al estilo de muchas obras de acción simbiótica de Ana Mendieta, en búsqueda de una transformación personal y como artista. Esta línea de trabajo se acerca a la de Graham Bell en el sentido en el que apunta Taylor. La experta en estudios de *performance* se apoya en las investigaciones del antropólogo Victor Turner, quien acuña el término largamente debatido de *homo performans*, una forma de interpretación de los quehaceres humanos como

⁶³⁹ DE LA TORRE, Blanca (com.). *HYBRIS*, p. 36.

⁶⁴⁰ LAILACH, Michael; GROSENICK, Uta (eds). *Land Art*. Colonia: Taschen, 2007, p. 48.

hechos teatrales y rituales.⁶⁴¹ Se refiere a dos nociones más: *liminalidad* que implica una transición y transformación, asociado a la muerte, a lo intermedio (la invisibilidad, la bisexualidad, la soledad, los eclipses, la muerte, el embarazo) y *comunitas*, el hecho de compartir esa liminalidad, relacionado con la transmisión, el compañerismo, vínculo social.⁶⁴² En nuestro caso, tanto con Ranieri como con Bell, la liminalidad se da en el acto personal de transformación y, a través de la fotografía se traslada y se comparte el fenómeno (*comunitas*).



Fig. 74. Marco Ranieri, *REWILD. symbiotic action*, 2018. Fotografía: Caterina Giansiracusa

⁶⁴¹ TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire*, p. 4.

⁶⁴² TURNER, Victor W. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. [orig. en inglés, 1969.]. Madrid: Taurus, 1988, p. 101.

Álvaro Tamarit toma fotografías en sus viajes y paseos diarios, para luego incorporarlas a sus cuadros en los que combina dibujos y pintura. Contrasta ese elemento de realidad sobre un universo inventado.⁶⁴³ Igualmente, en sus esculturas se establece un juego de engaño entre lo que es construido y burla constantemente en el *collage* las reglas entre las dos y las tres dimensiones. El acto de construcción es lo que realmente destaca en su poética, particularmente en la talla, como componente performativo: la interacción corporal y enérgica con los materiales, usualmente madera, que en alguna ocasión ha registrado en fotografía animada. Muestra todo el proceso desde la preproducción, hasta el desmontaje de las piezas en *stop motion*, animación fotograma a fotograma. Como resultado, en el video *Recycle the world* (2009), la acción se percibe con una movilidad extraña, sumado al montaje abrupto en el que la figura del creador y sus colaboradores parecen marionetas humanas. Esta técnica se ha empleado en videoclips, precisamente por su ritmo peculiar, que permite encajar bien con música instrumental vívida y jovial. Confiere al conjunto un dinamismo mucho más acusado que una imagen documentada en tiempo real. Posteriormente se monta con fotografías de viajes, paisajes culturales locales, naturaleza y formas de vida sostenibles (mercados de segunda mano, comercios de productos locales, etc.). De todos los artistas, resulta el más publicitario en su estilo.

El *stop motion* está directamente relacionado con la poética del esfuerzo, con el trabajo minucioso y en equipo, aunque la imagen que parece en movimiento proyecta una acción que, en apariencia y paradójicamente, no se enfrenta a grandes obstáculos y se realiza con gran facilidad, en tiempo récord. Tiene un auge, sobre todo, en la primera década del siglo XXI, sobre todo las producciones de Tim Burton, del checo Jiří Barta o del estudio Laika.⁶⁴⁴ Este tipo de formato reivindica siempre una forma determinada de operar artesanalmente, en teoría obsoleta y en cierto modo nostálgica. Se presenta como un ejercicio de

⁶⁴³ TAMARIT, Álvaro. "Green Renaissance". (Exposición celebrada en Bea Villamarín, Gijón, del 4-V-2018 al 16-VI-2018). (8-IV-2019).

⁶⁴⁴ COSTA, Jordi. "La *stop-motion* como ejército de resistencia la tardía edad de oro de una técnica anacrónica". *Con A de animación*, 2014, nº 4, p. 24.

resistencia a través del anacronismo para batallar contra otras formas de producción capitalista.

Graham Bell concentra su energía creativa en la producción de video-ensayo concebido como obra final. El escocés produce videoclips para sus canciones, como *Extinct or Alive?* (2010), una crítica a la fobia a los insectos y otras especies, con acción guionizada y una narrativa lineal, a semejanza de los videos musicales de los 80 durante el auge de la MTV. Igualmente, ha realizado ensayos audiovisuales para resumir acciones, explicar sus motivaciones y su discurso artístico-político. Cabe recordar que este medio digital se considera uno de los estandartes como soporte dentro de las nuevas narrativas de género para la construcción del denominado *auto-cuerpo*.⁶⁴⁵ En estos casos combina voz en *off* y material registrado en directo durante las actuaciones, aunque a veces se armonizan con montajes de *found footage* en forma de video *collage*, generalmente para denunciar situaciones o para parodiar realidades. Con frecuencia emplea el formato de video-ensayo como base para presentaciones en vivo o conferencias dramatizadas en las que reemplaza al narrador en las películas con su presencia en el escenario o inserto en el video como parte de la diégesis.⁶⁴⁶

También desde el género del ensayo, **Beatriz Millón** exprime esa cualidad que ostenta el video con la que confirma la existencia y la potencia sugestiva de aquello que se manifiesta de forma natural, pero que, por su excepcionalidad, siembra la duda acerca de su existencia real. Propone en una buena parte de su producción una hibridación entre arte y activismo como maniobra de viraje hacia la justicia ambiental y social y el medio propicio para su propósito es el video-ensayo documental.⁶⁴⁷ En este soporte se aprecian todas

⁶⁴⁵ Un estudio muy completo respecto del soporte del video como forma de expresión del discurso de género se despliega en: CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui. "La escritura de género en soporte digital. El videoarte 1960-2015". *Opción*, 2015, nº especial 3, p. 407-425.

⁶⁴⁶ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 251. Aunque en el inicio de su carrera era un soporte clave del discurso artístico de Bell, últimamente lo ha dejado algo más de lado, pues considera que hay una saturación de video en las salas y no encaja por el tiempo que consume. Cfr.: Entrevista a Graham Bell Tornado, *vid.*: anexo, p. 491.

⁶⁴⁷ ALBELDA, José; SGARAMELLA, Chiara; PARREÑO, José María. "Imaginar sociedades sostenibles: las artes y las humanidades como vectores de la transición" En: *Imaginar la transición...*, p. 4-5.

sus aptitudes estéticas y plásticas.⁶⁴⁸ Ofrece un estilo variado, aunque se ven claras influencias del videoactivismo, que procede de una evolución de experiencias contraculturales por parte de movimientos sociales. En la lucha por la liberación del dominio colonia, el feminismo, el movimiento afro, o la ecología política ejercen prácticas performativas en un arte mucho más público, aunque manteniendo su condición de *underground* —incluso a partir del apogeo del vídeo popular. Tampoco se abandona la función poética, que es preferente, además de los objetivos de denuncia y de su función publicitaria.⁶⁴⁹

Las técnicas empleadas por Millón van dirigidas al registro de lo real. El objetivo principal radica en dar voz a los afectados por las desigualdades ambientales. *Neocolonialismo* (2017) podría relatarse, como ejemplo de repertorio en la terminología de Taylor, que parte de la fotografía (fig. 75). en la que figuran los protagonistas del conflicto con la central eléctrica. La presencia de la creadora está implícita en el ojo que captura la imagen y el cartel luminoso, que representa la cultura y la energía en disputa, un dispositivo publicitario que explota la mirada superficial, instantánea e irreflexiva. En este trabajo colectivo se relacionan las artes visuales y el activismo medioambiental. Su praxis artística incluye la documentación, la recogida de información, la construcción de redes personales, y sobre todo, el acto performativo de los habitantes del Istmo de Tehuantepec cargando con la pieza escultórico-lumínica realizada por ellos y la artista para plantarla en los campos eólicos de Unión Hidalgo. Todo ello se recoge finalmente en un video, que encuentra Millón como el formato más adecuado, pues es una forma de reproducción mediática ulterior, por lo que es eficaz en cuanto a su capacidad de difusión.

⁶⁴⁸ Se ha presentado en festivales de videoarte como “Loop” de Barcelona (2018) o “Proyector” de Madrid (2018).

⁶⁴⁹ SIERRA CABALLERO, Francisco. “Videoactivismo y nuevas formas de ciudadanía. Una perspectiva crítica de la Comunicación”. En: SIERRA, Francisco; MONTERO, David (eds.). *Videoactivismo y movimientos sociales: teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa, 2015, p. 32; 40.



Fig. 75. Beatriz Millón, *Neocolonialismo*, 2017.

Millón vuelve la vista a Latinoamérica para dar forma a su video documental. De hecho, Latinoamérica supone un territorio de expansión de las contranarrativas en video, para dar voz a las clases sociales que no se hallan representadas en los discursos hegemónicos de los medios de comunicación, pues se hallan fuertemente arrastrados por las corrientes estadounidenses. El género tiene un claro arraigo en el movimiento del cine club, desde el triunfo de la Revolución Cubana y en las producciones independientes del Tercer Cine de los 70, que ostentaban un lenguaje renovado y una carga altamente política. Rescatamos esta corriente como escuela, pues, existe un elemento performativo ostensible en el video documental de autor que siempre se ve permeado por la experiencia de vida. Intencionadamente se busca la subjetividad y una dimensión afectiva inédita en el documental. Esta óptica tan persona nunca antes se había dado como lógica dominante en este formato, precisamente por la estructura argumental del género. El producto es un registro en video de un proceso de investigación en el que la pieza artística deviene el objeto de

mediación, con un final incierto e improvisado.⁶⁵⁰ Por otra parte, este carácter documental, en cierto modo, rebaja la noción de artisticidad que, como remarca Albelda,⁶⁵¹ en estos proyectos permite potenciar los valores y fines colectivos, en lugar establecer estrategias de vinculación con el valor de autoría. De hecho, Millón, en los últimos proyectos imita las tácticas de los medios de masas, la publicidad, siempre desde una postura irónica. Se ha acercado igualmente a metodologías de vídeo comunitario y a procesos de co-creación audiovisual como el festival de cine documental itinerante “Ambulante”, en México.⁶⁵²

En la frontera entre el documento como forma de arte o de registro, los autores desarrollan tácticas que remedie la no presencia del espectador en el acto creativo. Ana Donat realiza largos montajes fotográficos con música. Se alude de este modo a una concepción del mundo como una sucesión de fragmentos, en la que el espectador se ve forzado a componer la acción y el relato a partir de una lógica temporal que se le presenta dislocada, sin referencia, ni correspondencia.⁶⁵³ Esa combinación de extrañamiento, junto al sonido de la melodía, convierte lo que inicialmente puede parecer banal, un espacio abandonado, una plantita en medio de la calzada, acaba encontrándose, como concluía Barthes, con la voz de lo singular, con una emoción que solo pertenece al que realiza la instantánea, pero que el observador aprecia.⁶⁵⁴ Por su lado, Sergio Ferrúa pone énfasis en los procesos vitales en sus intervenciones y las hace visibles, en ocasiones, en soporte video. Constata así movimiento y tiempo, ideas inmanentes al carácter de su narrativa. Análogamente, Miriam Martínez-Guirao se sirve del video para su pieza de videodanza a modo de ojo mecánico, testigo de esta obra sin público en *Futuro solastágico* (2015), en colaboración con Laia Sala y la bailarina Ana Capilla.

Como se ha constatado, estos creadores se afanan en pensar los medios heterogéneos de que disponen para el arte como una forma de comunicación multicultural. El hibridismo entre archivo, documento, registro,

⁶⁵⁰ VALENZUELA, Valeria. “Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara”. *La Fuga*, 2011, nº 12. (8-IV-2019).

⁶⁵¹ ALBELDA, José. “Arte y ecología”, p. 231.

⁶⁵² Entrevista a Beatriz Millón, *vid.*: anexo, p. 513.

⁶⁵³ ROJO MAS, María Eugenia. *La mirada como espejo*, p. 54-55.

⁶⁵⁴ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*, p. 135.

diversos elementos performativos y obra de arte final, es una manera de dejar que la propia naturaleza de los proyectos “expresen su arte”, junto a las artes gráficas y el video, como formas de difusión y de trasladar como repertorios el patrimonio corporal. La mezcla entre estética científica, de los medios de masas, de la cultura popular o de los movimientos sociales se alinean como estrategias para construir dispositivos creativos de memoria. El objetivo principal no consiste en mantenerse en los márgenes de una disciplina artística, sino hallar el lenguaje o la forma adecuada para trasladar la complejidad y las contradicciones del mensaje ecológico.

El medio muchas veces resulta difícil de definir, sobre todo, desde el desarrollo del *happening*, la instalación, el arte efímero y la desmaterialización del objeto artístico. La asunción de que la práctica artística y cada artista se puede organizar de forma inequívoca en una categoría medial ya no funciona en el ejercicio real. Como detecta William J.T. Mitchell en el campo de la Historia del Arte “la obsesiva preocupación por la materialidad y la «especificidad» de los medios, tanto el ámbito supuestamente «desmaterializado» de los medios virtuales y digitales, así como la esfera de los medios de comunicación, se perciben comúnmente como inaceptables o como una invasión amenazante”.⁶⁵⁵

Como hemos visto en los ejemplos previos, nuevas metodologías se filtran en la confluencia del arte y la ecología como una fórmula para la crítica del sistema del arte en su insostenibilidad y como superación de la cultura de las especialidades. La maniobra consiste en la apropiación del medio como un vehículo conceptual, asumir la condición posmedia, en lugar de expresar inquietudes y forzar la adaptación a las cualidades de un único e inequívoco soporte dado. La elección de medios y lenguajes va en función de las metas de comunicación, en ocasiones en busca de la optimización de la fase de difusión. Para llegar a soluciones imaginativas y certeras, esta postura exige a los creadores una constante actividad autodidacta, estar constantemente involucrados en la autoeducación, que ha de aplicarse con observancia, y en la adhesión de nuevas áreas del saber.

⁶⁵⁵ MITCHELL, William J.T. *What Do Pictures Want?* Chicago: University of Chicago Press, 2005, p. 205.

3.5. Comunicación y gestión de la producción desde la frontera arte-vida

Establece Marchán Fiz que tras los años 70 del siglo pasado surgen distintas manifestaciones interrelacionadas que, en la práctica, resulta complejo separarlas, como el *land art*, el arte *povera*, los *earthworks* y el arte procesual.⁶⁵⁶ Como reseña el historiador del arte, comparten particularmente el aspecto procesual:

En ese sentido procesual físico y objetual destaca aún más lo que podemos llamar el *arte ecológico* en el sentido estricto [...]. La ecología en el sentido actual tiene que ver con los procesos vitales, las transformaciones de energía, las relaciones entre las comunidades de plantas, animales y de la naturaleza inanimada. En realidad, el arte ecológico es una denominación para ciertas manifestaciones americanas que acentúan aún más el lado *procesual* que el arte «*povera*» europeo.⁶⁵⁷

El arte medioambiental centrado en los objetivos ecologistas es eminentemente procesual porque trata de restablecer las relaciones arte-vida. Con la superación de la antítesis arte-naturaleza, se hace perceptible la apropiación de la vida a través de una acción artística y paralelamente la invasión del arte en los hechos del día a día. La identificación entre ambas esferas implica que la praxis artística de corte ambientalista se inmiscuye en los procesos que transcurren entre el nacimiento y la muerte de todas las especies, incluida la humana, así como en el orden cotidiano, y hasta en el sistema social y cultural. Para Marco Ranieri, el arte es instrumento para comprender la realidad y expresar la propia, por lo que no se pueden separar ambos ámbitos. La posición de Graham Bell como sujeto político *queer* y ecologista solo puede subsistir en la fusión arte-vida. El *modus vivendi* de Beatriz Millón es el activismo. Todos encuentran en el arte el principal espacio vital para el crecimiento personal, la reivindicación, la concienciación, la creación de sensibilidades y el conocimiento de la realidad.

⁶⁵⁶ MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual...*, p. 211.

⁶⁵⁷ *Ibíd.*, p. 213.

3.5.1. Visualizando el proceso creativo

Hemos observado que en el proceso de creación cada uno de los artistas objeto de estudio acentúa una fase. En la preproducción, la investigación tiene especial relevancia para Graham Bell, Miriam Martínez-Guirao, Ana Donat, Beatriz Millón y, sobre todo, para Chiara Sgaramella: es la porción que más se extiende de todo el desarrollo de su obra. En esta primera etapa Sergio Ferrúa, Marco Ranieri y Álvaro Tamarit se centran en lo experiencial y lo sensorial durante el acopio de materiales o el reconocimiento del terreno. En esencia, el arte medioambiental de marcada tendencia conservacionista se postula como un proceso que se encuentra y madura en los intersticios, en el transcurso y desarrollo de la creación. Incide en el nivel procesual como un hecho gradual cuyo diseño final consiste en sensibilizar, en demandar atención y, sobre todo, en ofrecer ejemplos y alternativas factibles al sistema establecido y a las formas de hacer convencionalizadas e insostenibles. Esa exigencia se halla casi siempre en la acción o puede aparecer *in medias res*. Poner de relieve lo procesual también tiene que ver con la impermanencia, lo cambiante. Esto implica un desafío para su comerciabilidad, lo que hace destacar y le confiere otra clase de valores. Según destaca Félix Duque, esto atiende a una estrategia propia de los autores:

Por otra parte, ese mismo Mercado —obedeciendo desde luego a las presiones y gustos del público— ha contribuido a difuminar las fronteras entre el arte, el diseño y la publicidad. [...] Por eso hay todavía artistas (porque, como las meigas, “haberlos, haylos”) que pretenden huir de esta *commodification* de sus obras, “saboteando” por así decir lo que el público entiende por “arte”, e impidiendo por el tamaño, ubicación, los materiales y la función (o mejor, disfunción de la cotidianeidad) de esas obras y su “compraventa”.⁶⁵⁸

Adicionalmente, estas narrativas despojan al arte de su halo y hacen patente de forma transparente la evolución constructiva del artefacto, para así desmitificar el acto creativo y hacerlo accesible. La práctica artística deja de

⁶⁵⁸ DUQUE, Félix. “El arte (público) y el espacio (político)”. En MADERUELO, Javier (dir.). *Arte Público: Arte y Naturaleza*. (Actas del V Curso celebrado en Huesca, 1999). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2000, p. 110.

quedar paralizada en un objeto inanimado, se hace fluida y se ocupa del transcurso. La atención recae en el proceso degenerativo o de crecimiento, en lo efímero, en los senderos intermedios que conducen a la reflexión, a la generación de encuentros y, a la postre, a crear comunidad.

En el carácter procesual de las obras y su puesta en valor cobran relevancia las plataformas que configuran los propios artistas como medio alternativo o complementario al catálogo de artista. Estos documentos conforman un complejo corpus con contenido multimedia en imágenes, formas textuales y audiovisuales.

Una de las creadoras que mayor esfuerzo invierte en la comunicación de su narrativa vía Internet es **Miriam Martínez-Guirao**. Su página web oficial evoca la configuración de un blog, se encuentra en contante actualización, plagado de entradas. En ella figura su currículum actualizado, el *artist statement*,⁶⁵⁹ todos sus proyectos, noticias y eventos, los enlaces a sus webs dedicadas a proyectos específicos, a catálogos online, entrevistas, críticas y otros *links* en los que consta su participación en eventos culturales. Lo más significativo es la estructura que presenta en los proyectos artísticos, cuya disposición y contenido se asemeja al género del libro de artista: incluye citas, fotografías, noticias, vídeos y toda clase de elementos que pueden resultar inspiradores, tanto para la creación, como para la recepción del objeto artístico. Expone, igualmente, bocetos, estados previos de la pieza sin finalizar, junto a fotografías en las que capta imágenes del público a modo de estudio de recepción de la obra, o videos en los que imita el formato de tutorial de *Youtube* para mostrar de principio a fin las instrucciones para realizar una pieza.

Esta fusión de medios y fórmulas de interlocución se corresponde con la versión moderna del libro de artista, el denominado e-libro-arte o hiperlibro-arte. Este se compone de estructuras tecnológicas digitales, se consumen a través de

⁶⁵⁹ El *artist statement* es muy habitual en esta forma de comunicación. En él expone su alegato creativo y se define como artista. Presumimos que deriva de la necesidad en estos tiempos de ofrecer una definición concreta y un modelo de respuesta enciclopédica, como es el caso del modelo wiki, presentado como neutral y verdadero. Vid.: WIKIPEDIA. "Wikipedia [Usuario Sulastico]". 2019. (29-V-2019) y SOCIEDAD ESTATAL DE ACCIÓN CULTURAL (ESPAÑA). *Anuario AC/E 2016 de cultura digital. Cultura inteligente: Impacto de Internet en la creación artística. Focus: uso de nuevas tecnologías digitales en festivales culturales*. Madrid: Acción Cultural Española, 2016.

la pantalla, se basan en el hipertexto y en el contenido visual hipermedia. En la divulgación del arte actual esta tipología es exponente de la comunicación interactiva; del carácter interdiscursivo, con la confluencia de lenguajes de diferente naturaleza artística no literaria; y de la transmedialidad, en la que el diálogo entre medios queda desjerarquizado e interactúan de forma dinámica por igual.⁶⁶⁰

Por otro lado, la exhibición del proceso creativo, de los elementos que participan en la ideación del objeto artístico, así como la muestra al detalle de las fases de ejecución de la obra, que se ofrece al espectador como una forma de narración propia e independiente, se desmarca del aura del arte, de la orientación obsesiva hacia la mercantilización de la obra y prioriza los valores políticos y éticos, trasladando el énfasis en la colaboración y la interacción con la sociedad. Esta capacidad de documentar la producción artística es una muestra del dominio de las herramientas y recursos necesarios para contextualizar y explicar la propia creación. Dentro de la complicación que supone descifrar según qué ideas una vez traducidas a la plástica contemporánea, se encuentran estas pistas que allanan el camino hacia el encuentro de intersubjetividades entre artista y público.

Tanto Martínez-Guirao, como Ferrúa, Ranieri y Sgaramella muestran especial de interés en la documentación sistemática de sus trabajos. El experto en arte medioambiental, Donald Crawford, entiende que, lejos de ser simple, el acto de documentar acentúa la naturaleza temporal de la construcción artística, cuestiona constantemente la ontología de la obra de arte y expresa su descontento hacia el enmarañado sistema de las instituciones económico-artísticas del ámbito profesional. La visibilización del documento y de la fase creativa se sirve de múltiples dispositivos referenciales para, de manera intencional, ir más allá de la mera manipulación física de la naturaleza o de los artefactos y reforzar en su expresión estética la esfera de lo conceptual y lo

⁶⁶⁰ CRESPO, Bibiana. "Consideraciones sobre transmedialidad, interdiscursividad e interactividad comunicacional en el Libro-arte digital (Hiperlibro-arte)". *Arte, individuo y sociedad*, vol. 30, nº 1, 2018, p. 97.

teórico. Por añadidura, neutraliza de algún modo los efectos de la experiencia estética fugaz, creando memoria en el archivo digital.⁶⁶¹



Fósil viviente

65x53x1150

Madera, zarzamora, espárrago –jardín, hilo de yute

Debajo de nuestros pies en relación mutua.

La obra está ubicada a pocos metros del Río Buñol, en una de las terrazas que sirvió a la agricultura, aún esta la huella. *Nicodrilus tetramammatis* es una lombriz de tierra endémica-local, localizada en la sierra Malacara y río Buñol junto a otras especies vulnerables como *Lumbricus Castaneus* localizadas en choperas de Andilla, Siete aguas y Río Buñol. Ha contribuido con el alimento humano a través de la vitalidad del suelo fértil, la aireación respiración, humedad y materia orgánica además, es el animal que más contribuye a la biomasa.

Consecuencias: insecticidas, incendios y altas temperaturas.

Fig. 76. Sergio Ferrúa, Captura de la entrada del blog “*Fósil viviente*”, 2013.

Sergio Ferrúa gestionaba hasta 2017 un blog de una estructura muy marcada, cerrada, reiterativa y despojada de toda complejidad. Sus intervenciones en la naturaleza quedan blindadas con el contenido textual,

⁶⁶¹ CRAWFORD, Donald. “Nature and Art: Some Dialectical Relationships”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983, vol. 42, nº 1, p. 52 y 57.

cargado fundamentalmente de datos científicos entrelazados con lenguaje poético, junto a información de carácter ambiental, siempre enfocada a una perspectiva glocal (fig. 76). La revolución digital será la que permita la omnipresencia, la articulación del arte, su comunicación en las redes y, especialmente, el fenómeno de la glocalización, es decir, la creación de relatos culturales que ofrecen modelos de comportamiento y soluciones desde una emergencia global, pero desde la unión de conocimientos y realidades locales.⁶⁶² La aproximación artística de Ferrúa tiene un carácter temporal, desaparece con el curso de la naturaleza y solo queda retenida mediante la escasa documentación. Su forma de presentación —la unión de texto escueto pero conciso y unas pocas fotografías— hacen referencia a su fugacidad y a la relevancia de su ejecución en la interacción del artefacto con las fuerzas naturales.⁶⁶³

En las piezas de **Álvaro Tamarit** —que tienen componentes procesuales, pero, ciertamente, de todos los autores es en el que más prima lo objetual, el concepto de pieza final— la exhibición del *work-in-progress* en soporte de animación *stop motion* tiene que ver, como ya se ha puntualizado, con dotar de relevancia al trabajo físico. Hacerlo visible entraña revelar el periodo de interacción con el proyecto y la materia prima en el que aún se pueden vislumbrar momentos de tomas de decisiones. El *work-in-progress* procede de una estrategia de marketing y aquí no deja de ser una herramienta promocional en las plataformas más consumidas del mundo de la comunicación, que son las de video.

Generalmente, **Ana Donat** promociona su producción con fotografía, montaje fotográfico, algún texto o imágenes de diseños en 3D que cuelga en su página web antes de exponer el resultado final. En Donat todas las acciones se distinguen bien en cualquier soporte, fotografía, video o texto, a diferencia de la legibilidad más dificultosa del ritmo frenético del *stop motion*.

⁶⁶² ALBELDA, José; SGARAMELLA, Chiara. “Ecología global, sensibilidades locales. El rol de las humanidades ambientales frente a la crisis ecosocial contemporánea”. *ANI/AV*, 2017, nº 1, p. 38.

⁶⁶³ CRAWFORD, Donald. “Nature and Art”, p. 51.

En comparación con el resto de ejemplos, el grado de transparencia de **Miriam Martínez-Guirao** es mayor, puesto que dentro del proceso creativo comunica en sus webs y en Instagram todas las facetas, documentación, incluyendo el bocetado, diversas fuentes de inspiración, el ensayo, la escritura y rescritura, la ejecución en sí, algunos retoques o el desmontaje. Internet funciona para la autora un repositorio de imágenes de archivo, un diario volcado en la red que permite la rememoración de la obra pasada desde una perspectiva personal, pero también en una construcción colectiva de la persona artística y de sus creaciones.

En la plasmación y revelación del proceso creativo, el hecho artístico va adquiriendo una forma que no tenía inicialmente ante el espectador y comienza a emerger la intencionalidad en el contexto de la práctica, en el trabajo de ensayo y error. Se exterioriza el proceso interno de manera fragmentaria, que se mezcla con actos intencionados y accidentes que acabarán por dar forma al objeto final. La exhibición del *work-in-progress* es una manera de explorar la visualización de la obra de la que se hace partícipe al público. Por otra parte, si se ha de tener en consideración la relevancia de la de ejecución de la obra en el arte ecologista es porque reside en ella gran parte del impacto en el ambiente, por lo que descubrirla también supone un compromiso y una garantía.

A través de la web todos dan a conocer herramientas hermenéuticas de críticos y expertos en arte que dedican su pluma a describir sus poéticas. La comunicación en línea, tanto en redes sociales como en páginas webs y blogs, no solo facilita la manipulación, la copia y la distribución de la producción, sino que aumenta exponencialmente la interacción con el público de manera sostenible y eficaz, teniendo en cuenta la menor accesibilidad a este tipo de discursos plásticos en las instituciones convencionales. Asimismo, nuestros artífices se valen de estas herramientas para la autogestión, particularmente de Facebook y de las weblogs, pues permiten la promoción de eventos, el *crowdfunding*, la divulgación y venta de subproductos de posproducción como fanzines, DVD, libros o discos.

Para la investigación en el ámbito de la historia del arte, la difusión del arte en línea plantea problemas: se trata de fuentes no académica, efímeras, frecuentemente de carácter privado y personal. Adicionalmente, aporta

información que se ha de tratar con delicadeza, pues pertenece a artistas vivos. En este sentido, las humanidades digitales pueden ofrecer un respaldo para la elaboración de un modelo ético de gestión de fuentes, de archivos de imágenes y textos, así como datos para el análisis de recepción presente en las redes sociales.



Fig. 77. Anuncios de eventos artísticos en Facebook de Graham Bell.

Como se ha descrito, desde el punto de vista de la crítica, se puede apreciar una estética determinada en el propio modo de registro, ya sea

fotografía o video. Paralelamente, el soporte que publicita o registra el hecho artístico puede considerarse *per se* parte de la producción, con una personalidad artística determinada, en forma de diseño de carteles (fig. 77) o esculturas digitales, instalaciones, toda clase de piezas en tres y dos dimensiones, arte de acción editado con una plástica determinada en video y fotografía, u obras literarias derivadas del resultado material de las creaciones. En ocasiones, las propias prácticas artísticas se llevan a cabo y se retransmiten en las redes sociales y en las webs: Bell permite propuestas para ejecutar durante el transcurso de sus *performances*; Ranieri y Sgaramella reportan la transformación de sus piezas orgánicas en diferentes periodos de su evolución; Millón y Martínez-Guirao recogen y exhiben las opiniones del público como parte de la obra.

El estudio sistemático de las fuentes digitales directas nos ha llevado a concluir que en el campo del arte ecologista tienen gran valor todo aquello volcado en redes sociales relativo al proceso creativo previo (fuentes de inspiración, *work in progress*, selección de material, noticias, participación del público). Además de los blogs y las webs —que hacen las veces de libros de artista— las redes sociales profesionales de los creadores suponen una vía para la elaboración de su propia imagen, una extimidad del yo artístico, cuidada, pero aparentemente sincera. Por un lado, se activa un mecanismo de creación de identidad electrónica, un avatar que desde la especialidad de la literatura y las humanidades digitales se describe como dispositivo que se mueve entre la mascarada y el reflejo fiel de la persona:

Así pues, el avatar es comprendido también como un tecnocuerpo o una prótesis cultural que va mucho más allá de la mera iconicidad y de la fractalidad de la psique de su usuario, sea este sesgo deliberado o intencionado. Es un ente virtual que refleja —con diferente grado de deformación— a su dueño: es ahí donde la máscara se impregna del ‘yo’ y deja intuir vagamente qué hay bajo su diseño.⁶⁶⁴

En la difusión y divulgación de obra en el medio digital como forma alternativa a las instituciones clásicas del arte, la identidad electrónica ofrece un

⁶⁶⁴ ESCANDELL MONTIEL, Daniel. “El blog en la escritura en español: retrospectiva del *hoax* literario del comienzo del siglo XXI”. *Letra*, 2018, nº 20, p. 8.

nuevo entorno de amplias posibilidades simbólicas, que se gestiona independientemente de los estados, que permite la distribución de la producción artística y de los complementos de la obra en el medio digital como un todo que no se puede dissociar. Responde a la nueva tendencia en que el creador tiene la necesidad de explicar su obra, como consecuencia de la transmedialidad del arte de corte sostenible y como una corriente discursiva que se moviliza en este medio para sus objetivos de activismo comprometido.

A excepción de Sergio Ferrúa, todos los artistas utilizan Facebook, pues es la red de *microblogging* multimedia e interactiva ideal en el campo de la divulgación cultural, razón por la que instituciones del arte en todo el mundo han creado sus cuentas en ella. El objetivo fundamental consiste en formar un tejido amplio para la cooperación y un grupo de seguidores que ayuden a difundir las propuestas. No obstante, lo que más despierta interés desde la mirada ecológica es la posibilidad de incitar a la participación activa del público, desde una plataforma sostenible y accesible, al menos para aquellos que pueden contribuir a un cambio de paradigma con un cambio de actitud como consumidores insertos en el sistema hipercapitalista.

La autonomía creativa y la difusión de la obra están certificadas gracias a la comunicación en línea. El artista hace a la vez de productor, comisario, creador de discurso (la tarea del crítico), habilitador y gestor del espacio expositivo, agente de la comunicación de su propia estética y discurso. Igualmente se encarga de la producción de valor y reputación, de distribuir la producción artística y de entablar un diálogo creativo con el público.⁶⁶⁵ La puesta en circulación de objetos previos al desenlace de la obra, no solo responde a la necesidad de expresión y exposición, es además herramienta extensiva del proceso creativo, una manera de generar comunidad, clave en el arte ecologista y una estrategia para implicar al propio público en todas las fases del hecho artístico, desde la preproducción hasta la posproducción. Por ejemplo, para *Tourist Information* (2019) **Beatriz Millón** emula las webs de información turística

⁶⁶⁵ MARTÍNEZ, Pablo; RODRÍGUEZ, Martín. “Blogs y comunidades artísticas: difusión, legitimación y organismos cibernéticos”. En: MARTÍNEZ, Samuel; SOLANO, Edwing (coords.) *Blogs, bloggers, blogósfera. Una revisión multidisciplinaria*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2010, p. 98-99.

de los gobiernos para denunciar los abusos a los habitantes y a sus territorios. La ilustración que va a formar parte de dicha web es publicada en Instagram para alimentar la expectación y potenciar la participación en el proyecto, que sobre todo consiste en informar y fomentar la divulgación de una serie de realidades que acechan los destinos turísticos mexicanos, tan frecuentados por viajeros españoles (fig. 78). Desde la visión de la saguntina, no todos los espacios expositivos son adecuados para el tipo de mensaje que transmite el arte ecologista. Internet y sus vías de comunicación se consideran canales ideales para de exhibición y difusión independiente.

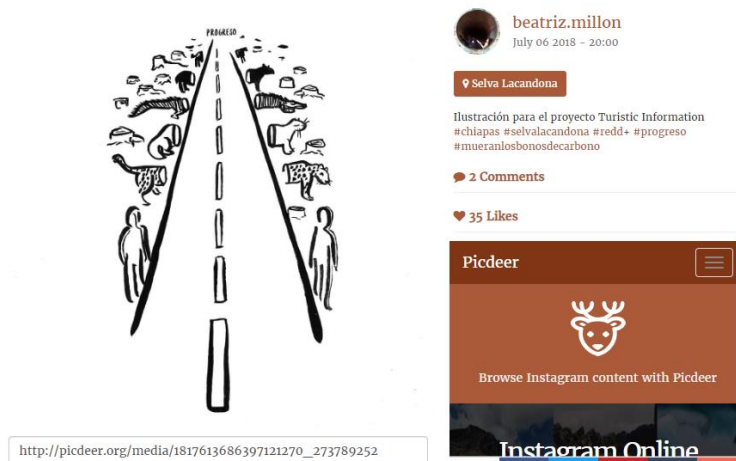


Fig. 78. Ilustración para la web del proyecto *Tourist Information*, 2019, de Beatriz Millón publicada en Instagram.

Sin embargo, no todo son ventajas en el paraíso internauta. **Graham Bell** señala la enorme cantidad de tiempo que precisa la gestión de redes sociales. Si bien las considera interesantes como canal de comunicación, al mismo tiempo son una forma de precarización, por la dedicación que exigen dentro de todo el proceso de desarrollo de la idea, producción, promoción y exhibición, funciones que estos artistas también deben asumir. Como solución menciona el asociacionismo, que puede repartir mejor algunas tareas, más allá

de las propias relativas a la creatividad.⁶⁶⁶ Se ha de tener en consideración que el engranaje cultural ha cambiado en Valencia en los últimos diez años, hay más oportunidades para un número más amplio de agentes y creativos, sobre todo para el sector más novel. El sistema instaurado se basa mayormente en la convocatoria, con los inconvenientes derivados, en particular, la ardua labor que implica la preparación de proyectos que pueden finalmente quedar en nada. Otro de los obstáculos tiene que ver con la cuestión de la participación desigual que sobreviene como resultado de una falta de acceso a los recursos digitales, bien por falta de infraestructuras o de ingresos suficientes para mantenerlos.

Por otra parte, se puede afirmar a estas alturas que los medios de comunicación de masas son auténticas extensiones tecnológicas del ser humano. McLuhan tuvo una portentosa capacidad profética: su teoría de la comunicación constituye la plataforma para entender la jungla informática, un medio frío, interactivo, que permite y exige mayor participación del espectador en el proceso comunicativo. Las galerías de arte tradicionales y los museos han sido durante mucho tiempo la plataforma principal para la exhibición y circulación del arte. Tratándose de un arte cuyo objetivo principal consiste en cambiar comportamientos que afectan a nivel global, Internet no solo tiene una consideración práctica para obtener acceso al mundo del arte en todo el planeta, sino que también es un marcador de pertenencia al contexto global. La relevancia de las redes como vías de difusión autónomas e independientes reside en que el proceso de comunicación de eventos se transmite desde el punto de vista y la estética propia del artista. Internet otorga una forma alternativa de distribuir arte en la esfera pública. Se conquista, de este modo, un espacio alternativo para conectar con un público más amplio. No se debe olvidar que es esa una de las metas principales del arte medioambiental. Sin necesidad de observancia del *target*, todo el mundo es objetivo en el mensaje ecológico. Asimismo, la red todavía proporciona un espacio público y una arquitectura abierta para realizar propuestas hipotéticas, bocetos y prototipos, muchas veces en tiempo real, lo que aumenta el diálogo entre receptores y productores de arte.

⁶⁶⁶ LÓPEZ-APARICIO, Isidro; PÉREZ IBÁÑEZ, Marta; DE LOS ÁNGELES, Álvaro. “¿De qué vive hoy un artista visual?” (23ª edición de los Coloquios de Cultura Visual Contemporánea celebrada en la Fundación Mainel, el 16-XI-2018). *Youtube*, 2018. [Video digital]. (21-V-2019).

Se produce una retroalimentación con las personas que interactúan y facilitan datos de percepción, recepción, completan la obra con su propio significado y esto queda registrado y abierto a otros espectadores.

3.5.2. Potenciando la interactividad del espectador-actor

En la intensa interacción que brota entre el fenómeno artístico, su artífice y el público interviene nuevamente el binomio arte-vida, en el que se ve integrado el propio espectador. Una de las fotografías con las que inicia su carrera **Beatriz Millón** en el ámbito institucional, *En carne viva* (2010), de la serie *Oído cocina* (fig. 79), apunta con reprobación al sistema agroalimentario que todos los consumidores occidentales sostenemos. Desde el prisma de la economía ambiental, David Pérez y Marta Soler detectan una relación directa en la forma de alimentación y el desequilibrio global que se alinea con los problemas epistemológicos en los países de alto grado en el índice de desarrollo humano, particularmente en tres aspectos: la violencia epistémica hacia otras cosmovisiones, las relaciones entre poder y saber, y la crisis de percepción. Esto último alude al fracaso en la comprensión del mundo (en su totalidad y en las particularidades de la estructura agroalimentaria) en términos éticos y políticos. La parcelación del conocimiento en disciplinas científicas desvincula los asuntos sociales de los económicos, las ciencias sociales de las naturales, la ética de los sentimientos y de la política.⁶⁶⁷ El arte toma parte en la cuestión por medio de una estrategia que apela directamente a la capacidad empática del observador. Millón consigue en la citada imagen el efecto que se produce ante la exposición a una fotografía artístico-documental, un género que desencadena una indeterminación hermenéutica dispersa entre la percepción de lo social y el solipsismo, para, así, realizarse mutuamente.⁶⁶⁸ De esta manera, se activan los mecanismos de identificación para alcanzar la empatía, el espectador se ve

⁶⁶⁷ PÉREZ NEIRA, David; SOLER MONTIEL, Marta. "Agroecología y ecofeminismo para descolonizar y despatriarcalizar la alimentación globalizada" *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 2013, nº 8, p. 96-98.

⁶⁶⁸ SEKULA, Allan. "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)". *The Massachusetts Review*, 1978, vol. 19, nº 4, p. 865. Para una extensión en torno al tema de fotografía artístico-documental, *vid.*: ROJO MAS, María Eugenia. *La mirada como espejo*, p. 48-56.

forzado a analizar su posicionamiento en contexto y añadir el prisma de su subjetividad en el proceso de construcción de significado de la obra.



Fig. 79. Beatriz Millón, *En carne viva*, 2010.

Con el mismo criterio interactivo, aunque en el lado opuesto del espectro en cuanto a estimulación de afectos, se encuentra el impreso *¡Crea tu corrupto favorito!*, incluido en *Echando aguas* (2016). La obra revela los secretos de un controvertido proyecto de construcción de un acueducto y el desperdicio de agua en el estado de Nuevo León, México, por fugas físicas en sus deterioradas infraestructuras y gestión ineficaz. El folleto (fig. 80), formado por recortables que permiten el intercambio de textos-denuncia y fotografías de políticos, se facilita en la exposición para complementar la exposición de fotografías, infografías, varias *performances* callejeras y charlas con los afectados. También se distribuye gratuitamente en la web del proyecto en formato imprimible o en pantalla, con botones interactivos.

¡Crea tu corrupto favorito!

Haz clic en la imagen para ir a herramienta interactiva



Fig. 80. Beatriz Millón, *¡Crea tu corrupto favorito!*, 2016.

En los procesos de participación del público y en todo el desarrollo de del hecho artística, Millón incluye la creación de relaciones personales.⁶⁶⁹ Se apoya en la noción de estética relacional de Nicolas Bourriaud que se compone de la praxis artística que, tanto en la teoría como en la práctica, incorpora las relaciones humanas y su contexto social. Esto mismo se corresponde justamente con la proclividad y capacidad del arte de desmarcarse de sus límites, desbordarse de la ficción e inundar la esfera de la vida real. El siguiente paso para Millón será la inclusión directa de productos y actos de personas y agentes no artísticos, y la apropiación de códigos de la cultura de la imagen siempre

⁶⁶⁹ MILLÓN, Beatriz. *Quien pena, ríe. Crónicas del pueblo gitano. Un proyecto colaborativo multiformato*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016, p. 37. La artista cita aquí a Bourriaud, *vid.*: BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. [ed. orig. en inglés, 1998]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, p. 41.

desde un lenguaje cristalino, accesible y de proyectos permeable para azucar conciencias.⁶⁷⁰

Las *performances* de **Graham Bell** exploran los efectos de la intervención directa del público. En *How to Heal* (2012-2019), el escocés dispone todos los elementos para llevar a cabo un ritual participativo que sitúa a los improvisados actores en contraposición al fundamentalismo religioso y político desde la construcción de una nueva tradición *queer* que refleje la diversidad biológica y cultural.⁶⁷¹ El culmen de la liturgia llega cuando el chamán Geyserbird recita una larga lista de animales extintos y los participantes siguen los pasos del ceremonial con cánticos y plegarias. Como Wolf Vostell o Joseph Beuys, en la senda que conduce a la fusión arte-vida, Bell también se abre a componentes del azar y a la intervención fortuita de los receptores. Fernanda De Oliveira Gomes aborda esta idea desde los estudios de *performance*. Relata que el conjunto de los espectadores-participantes se convierten en una comunidad de individuos conectados por el orden sensible y hallan facilidad para expresarse en estas plataformas interactivas que inducen al comportamiento performativo del público.⁶⁷²

Miriam Martínez-Guirao indaga y descubre los procesos del arte de manera paralela a la participación del público. No solo comparte cada fase o examina los efectos de ejecutar su obra frente al público, como el bordado de cabello de *Raíces y puntas*, sino que en *Jardines efímeros* (2012-2019) trasciende el ingrediente performativo y habilita en línea un *happening* virtual que consiste en enviar fotografías de las plantas ruderales que los espectadores consigan localizar. Consigue conformar un archivo colectivo que reúne cada acción-mirada individual en reconocimiento a una resiliencia simbólica de cada “*object trouvé* micropolítico”⁶⁷³ por parte de todos aquellos que engordan el proyecto. El programa, aún vivo, constituye un éxito rotundo en términos de

⁶⁷⁰ MILLÓN, Beatriz. *Quien pena, ríe*, p. 29.

⁶⁷¹ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 127.

⁶⁷² DE OLIVEIRA GOMES, Fernanda. “El espectador está presente. Un análisis de los aspectos fenomenológicos de las instalaciones contemporáneas”. *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales, ANIAV 2015* (Celebrado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, Valencia, del 9-VII-2015 al 10-VII-2015). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015, p. 563.

⁶⁷³ MARTÍNEZ-GUIRAO, Miriam. “Transición y psicología ambiental”, p. 171.

recepción, con más de diez mil visitas mensuales, un total de cien mil desde su creación más colaboradores de doce países diferentes de todo el globo. Los espectadores-actores son en realidad concurrentes remotos y anónimos que obran de manera individual, cooperativa y desinteresada. En ese sentido se beneficia de una realidad fenomenológica que Henry Jenkins denomina convergencia: “el flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento”.⁶⁷⁴ La vasta circulación de los contenidos depende en gran medida de la participación activa de los consumidores, por lo que supone una significativa transformación cultural en la que contenidos dispersos y dispares se conectan en esa búsqueda por nueva información.⁶⁷⁵



⁶⁷⁴ JENKINS, Henry. *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2008, p. 14.

⁶⁷⁵ *Ibíd.*, p. 15.



Fig. 81. Miriam Martínez-Guirao, *Oasisenlaurbe.blogspot.com*, 2012.

Por otra parte, lo que más incumbe a la artista en cuestión, aparte de la difusión de su misiva, es la recepción de la obra. Por ello recoge toda clase de datos en encuestas para *Paseando por la naturaleza del Museo del Prado* (2013) o en *Oasisenlaurbe.blogspot.com* (2012) (fig. 81), en la que estudia las contradicciones conceptuales entre naturaleza y metrópolis e incluye filmaciones que registran la reacción del público ante las diminutas instalaciones. No en vano, el eje de su estudio se concentra en la aplicación de las herramientas científicas que proporciona la psicología ambiental, el impacto de la naturaleza en la mente o el de las acciones colaborativas de reivindicación ecológica y su grado de penetración en la vida del espectador.

Paralelo a este interés se encuentra el de **Chiara Sgaramella**, que en los primeros años de praxis artística analizaba los lazos psicológicos de las personas con el entorno, para gradualmente volver la mirada hacia los entramados cooperativos humanos en comparación con los de otros entre seres vivo. *Nourriture pase nature* (2018) (fig. 82) es un proyecto de cocina al aire libre

en un espacio suburbano de París. En las actividades culinarias participan vecinos, transeúntes y granjeros, junto al colectivo que recupera el espacio, Constructlab, y la propia artista, de manera que la cocina polifuncional se irá transformando en un espacio para conciertos, visitas guiadas, cursos de agricultura, creando un improvisado “ecosistema de relaciones”, siempre desde unas formas familiares para los intervinientes legos en arte.⁶⁷⁶



Fig. 82. Chiara Sgaramella, *nourriture passe nature*, 2018.

Marco Ranieri cree firmemente en que todos nacemos artistas hasta que en algún momento olvidamos cómo serlo. Está convencido de la capacidad terapéutica del arte, que contempla como un proceso curativo y creativo en el que se genera compenetración y deseo de protección de los seres humanos a sus congéneres y su hábitat. Sus piezas provienen de la tradición de intervenciones artísticas mínimas para facilitar que el poder del arte actúe como mediador empático entre las personas y naturaleza.⁶⁷⁷ Desde esta base crea *feel*

⁶⁷⁶ SGARAMELLA, Chiara. “Nourriture passe nature”. 2019. (23-V-2019).

⁶⁷⁷ RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada...*, p. 91.

natural (2016) (fig. 83), un objeto escultural lúdico y performativo que consiste en la construcción de adornos para el público con los elementos recogidos en el paisaje más próximo para alcanzar una comunión con el mismo.⁶⁷⁸ A la vez, pretende que los participantes sientan como algo natural vestir con complementos inusuales, opuestos a la moda, para así abandonar temporalmente los convencionalismos del orden social y las jerarquías de clase y especie.



Fig. 83. Marco Ranieri, *feel natural*, 2015.

En efecto, la participación activa del espectador en el siglo pasado parte de una nueva modalidad de configurar la obra que trajo consigo el

⁶⁷⁸ CARRASCO, Gabriel (dir.) *Artsur 2016: el documental*. [Video digital]. España, SabbiaFilm, 2016, min: 0:56-3:39. *Youtube*. (23-V-2019).

cuestionamiento de los límites de la escultura monolítica, abriéndose a toda clase de elementos fenomenológicos en los que el cuerpo del espectador se ve implicado tanto como su percepción. Todo ello abre un canal de diálogo y debate que resulta primordial en materia de medioambiente. Detectamos en todos los artistas que protagonizan esta investigación una inclinación por desplegarse en ese terreno, generalmente a partir de un lenguaje aceptablemente legible para los estándares del arte contemporáneo: Tamarit rehúye de la iconografía enroscada y solipsista,⁶⁷⁹ Bell acude a los subterfugios de la expresión corporal tradicional como el *music hall* para aludir a la división artista-espectador, Donat interpela constantemente y con sarcasmo a la responsabilidad del consumidor de ocio de clase media, Ferrúa sugiere imágenes fácilmente reconocibles por la imaginación, Ranieri ofrece experimentar en propia carne el tacto de la naturaleza para aproximarse a ella, Millón y Sgaramella desplazar el papel activo y de gestión del artista a las comunidades afectadas por la injusticia ambiental.

El arte ecologista necesita de un compromiso más profundo por parte del espectador. Esto justifica que en la praxis artística el público se convierta también en actor y construya obra. La estética ecológica establece una nueva relación en el que el artista media para que el observador se preocupe, pero también se ocupe de hallar respuestas y soluciones a aquello que afecta a todos.

3.5.3. Fortaleciendo la autogestión

En otro orden de cosas, como ya hemos advertido, el arte ecologista tiende a presentar un formato de gran interés en cuanto a lo procesual: necesita tiempo, pero no permanece, necesita un espacio adecuado, pero su materialidad es débil. Los circuitos habituales del arte institucionalizado muchas veces no responden a un formato coherente con la misiva conservacionista. Como alerta Carmen Gracia:

El sistema artístico actual basado en la trilogía galería-comisariado-crítica mantiene al artista aislado de los verdaderos requerimientos de la sociedad. Perdido este contacto cada uno termina por centrarse en sí mismo, dando

⁶⁷⁹ Entrevista a Álvaro Tamarit, *vid.*: anexo, p. 573.

forma visual a su propia irregularidad e imperfección. Esta aceptación implícita de la imperfección formal se convierte con mucha facilidad en un exhibicionismo que hace de la vanidad una virtud y se describe complacientemente como auto-expresión.⁶⁸⁰

Una vez el artista se ha despojado del corsé institucional, este puede dar rienda suelta a su creatividad en todas las facetas del proceso artístico y atender a sus propias reglas y requisitos. La crítica al museo (o a cualquier espacio de exposición que defienda y fomente los desequilibrios y las desigualdades de la cultura dominante) puede ser considerada una forma de práctica artística. Se hace efectiva no solo con la habilitación de canales de comunicación bidireccionales entre artistas y receptores, sino al procurar espacios expositivos alternativos.

En la selección del espacio expositivo físico, hay una aceptación variada en los grados de artificialidad: desde la huida total del espacio antropizado de Sergio Ferrúa, al que no entra, más que de forma virtual para comunicar, o de manera excepcional con estrictas condiciones, hasta el inicio del trabajo reflexivo en el paisaje que luego se ve trasladado al ámbito urbano, como Donat o Tamarit. En ambos casos, abrazan la vida metropolitana, para la que diseñan cambios. Se mueven en circuitos de artes convencionales, aunque con ciertos requisitos. Por otra parte, además de la cuestión del fomento de lo efímero, se ha de tener en consideración que resulta usual, por razones económicas y ecológicas, la reutilización de las mismas obras en diferentes entornos. Esto cambia la propia pieza y su reinterpretación. Generalmente, Graham Bell, Ana Donat, Miriam Martínez-Guirao, Chiara Sgaramella y Marco Ranieri introducen pequeñas variaciones y las piezas se trabajan como proyectos, en ocasiones durante años, como una suerte de rito evangelizador. En cambio, para Sergio Ferrúa cada instalación ha de ser, por su naturaleza altamente efímera, necesariamente de nueva creación, se empeña en que sus intervenciones tengan lugar siempre al aire libre, alejadas de la ciudad. En ningún otro espacio coinciden la luz difusa, frente a la direccional del museo, que permita el registro de la obra en video o fotografía, y donde el espectador y el artista hallen inspiración, diversidad de

⁶⁸⁰ GRACIA BENEYTO, Carmen. "El reencantamiento de la naturaleza: una aproximación al Eco-Arte". *CBN*, 2008, nº 0, p, 52.

especies y contacto con la naturaleza salvaje.⁶⁸¹ El paisaje puede comportar la cura a la tendencia globalizadora del espacio y es, a su vez, parte del objeto artístico: este no “es” sin ese espacio, ni arte, ni discurso. Desde el *plein air* se evalúa mejor el deterioro progresivo del entorno y se aprende como en la niñez acerca del mundo.

En el territorio del arte ecologista, la autogestión no solo es habitual, sino constituye una forma de supervivencia, la garantía de una producción independiente, una vía más o menos precaria de financiación y distribución y, en especial, un objetivo común a la cultura del paradigma de la auténtica sostenibilidad. Nuestros creadores no esperan de brazos cruzados a que las instituciones del arte organicen eventos, sino que se movilizan para encontrar recursos y espacios, patrocinio para promocionar, exhibir y difundir sus producciones, muy a menudo uniendo fuerzas. Uno de los proyectos conjuntos más potentes es el de “Inner Nature Exhibition”, la muestra audiovisual itinerante comisariada por **Chiara Sgaramella**, Estela de Frutos y Lorena Rodríguez Mattalía, pero con el respaldo de más de una decena de gestores locales en las diferentes sedes ya citadas anteriormente en este escrito. Las funciones de comisariado y jurado se realizan de forma comunitaria, los centros locales participan en el proceso de selección de obras, hacen las veces de interlocutores en un sistema descentralizado, adaptado a las circunstancias de cada contexto y volcado en la red.⁶⁸² El programa recibe el apoyo económico público fundamentalmente de la Universitat Politècnica de València y del Ministerio de Economía y Competitividad, pero toda la gestión se lleva a cabo colectivamente. Las videocreaciones, que bien responden a las categorías de documental, ficción y toda clase de categorías intermedias, sacan a la luz los problemas medioambientales que afectan a toda la comunidad internacional. El festival persigue explorar la diversidad de estrategias disponibles para visibilizar las urgencias ecológicas desde el arte, el activismo y la gestión cultural plural e

⁶⁸¹ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Un diàleg amb Sergio Ferrúa. Albirar nous horitzons en la naturalesa”. *Mètode*, 2007, nº 55, p. 9.

⁶⁸² LÓPEZ DE FRUTOS, Estela; RODRÍGUEZ MATTALÍA, Lorena; SGARAMELLA, Chiara. “Estrategias culturales frente a la crisis ecosocial. Creación audiovisual y participación local en el proyecto Inner Nature Exhibition”. *ANIAY, Revista de Investigación en Artes Visuales*, 2018, nº 2, p. 116.

intercultural, en un modelo expositivo que reduce al máximo los inconvenientes y el impacto de transporte de obra y personas.⁶⁸³

El asociacionismo es un recurso usual, como el caso de la La Erreria/The House of Bent, regentado por **Graham Bell** y Anna Maria Staiano.⁶⁸⁴ Este espacio de arte doméstico acoge exposiciones, conciertos y *performances*. Bell ha exprimido al máximo las ventajas de la revolución digital, no solo para dar a conocer su discurso y labor poética en blogs, sitios webs y redes sociales, sino para publicar libros y revistas en tiradas cortas, entre los que consideramos que despunta la más reciente, *Ecogénero X* (2019). En el volumen traslada los resultados del proyecto en el que explora la fusión de las nociones de género y ecología a partir de prácticas artísticas y activismo.⁶⁸⁵ Incluye en él escritos de expertos en teoría de género y artistas como Verónica Perales, William James o Diana J. Torres.

Xàbia Visual Week es una iniciativa independiente impulsada principalmente por artistas locales, entre los que se encuentra, desde 2010 hasta su tercera edición en 2012, **Álvaro Tamarit**, el diseñador Francesc Marzal o el músico Quico Morangues.⁶⁸⁶ Entre todos los artistas locales asociados pretenden dinamizar espacios del pueblo abandonados o en desuso como el Riurau dels Català d'Arnauda o la Casa dels Cruanyes, y promover toda clase de eventos culturales con agentes locales, para superar la simple oferta de turismo de sol-playa.

Como Bell, **Beatriz Millón** autogestiona su propia actividad editorial, primero con Ediciones Inestables hasta 2019, desde Ciudad de México y Valencia, apoyándose en Traficantes de Sueños, distribuidora, editorial y librería asociativa basada en la economía social.⁶⁸⁷ La casa independiente está detrás

⁶⁸³ *Ibíd.*, p. 109-118.

⁶⁸⁴ Staiano diseña piezas sensoriales cuyo discurso discurre en torno al género, la mascarada, lo lúdico y la transformación. Aplica en su narrativa la alteración de las imágenes simbólicas y la experiencia sensorial a través de la interacción presentes en sus objetos en tres dimensiones, accesorios, actuaciones y películas. Para un seguimiento del desarrollo de su poética, *vid.*: STAIANO, Anna Maria. "Anna Maria Staiano". 2020. (24-V-2019).

⁶⁸⁵ BELL TORNADO, Graham (ed.). *Eco-género X*.

⁶⁸⁶ Xàbia Visual Week tuvo lugar del 26 al 28 de agosto de 2010; del 18 al 20 de agosto de 2011 y del 17 al 24 de agosto de 2012.

⁶⁸⁷ Millón clausura Ediciones Inestables en septiembre 2019 para iniciar su andadura con Raza y Quema, aún por desarrollar.

de títulos como *Defensa del territorio y capitalismo verde. Oaxaca* (de Rosa Marina y Flores Cruz, 2018) o *Géneros, sexualidades y mercados sexuales en sitios extractivos de América Latina* (Susanne Hofmann y otras autoras, 2019).

Miriam Martínez-Guirao codirige y coordina Residencias A Quemarropa (Alicante) entre 2014 y 2018, junto al colectivo con el mismo nombre. Trabaja ja de manera independiente y está desarrollada por y para artistas. Se organiza durante el periodo estival con espíritu experimental a partir del cual se habilita el Centro Cultural Las Cigarreras para diez artistas españoles e internacionales. Además de la convivencia, se programan encuentros con expertos del ámbito cultural, cursos, charlas y exposiciones en torno a modelos innovadores del ámbito de la creación como el taller de drones y arte digital de Lot Amorós o el festival de videoarte A Bocajarro.

Ana Donat dirige su propio taller de flores y paisajismo, en el que recrea paisajes y ecosistemas naturales, ofrece servicios de diseños de jardines, *microlandscapes* y composiciones florales, con su propio laboratorio y proveedores éticos. Junto a Álvaro Tamarit, son los dos únicos artistas de esta investigación que exponen arte objetual en galerías comerciales. Parecen decantarse por aquellas que tienen cierto nivel de compromiso ético por fijar comisiones justas, representar y comunicar adecuadamente la línea creativa y el mensaje conservacionista, tal como la Galería Cuatro, con buena reputación entre los artistas, destacada en la selección de jóvenes promesas valencianas, habiendo albergado exposiciones de Joaquín Michavila, José María Yturralde o Jordi Teixidor; Set Espai d'Art (Valencia), siempre apostando por artistas jóvenes o de media carrera; o Galerie 100 Kubik (Colonia), especializada en la visibilización y patrocinio del arte español y latinoamericano.

En términos generales, todos los creadores se valen en gran medida de espacios éticos y medios colectivos y alternativos a los circuitos comerciales para subsistir. *Crowdfunding*, residencias artísticas, festivales, convocatorias abiertas, entidades de gestión pública que admiten obra efímera, eventos y lugares autogestionados, entes privados éticos, espacios *okupados*, centros sociales, sitios públicos y al aire libre, sus propias viviendas, centros de investigación y centros especializados en arte ecologista, autoedición y autofinanciación de proyectos enteros, catálogos, publicaciones y materiales, son todas las vías más

usuales que proporcionan la autonomía y el empoderamiento para manejar y disponer de sus propios recursos de manera relativamente estable, gracias a la fuerza del asociacionismo y en una constante lucha contra la precariedad. Nuestros autores dedican todo su empeño a alcanzar la autogestión, que dota de total independencia, concede poder a la propia empresa conservacionista —como proveedores y materiales verdes, formas éticas y ecológicas de venta y distribución, etc.—y total libertad para el diseño de espacios alternativos para la producción y acción creativa.

4. EXÉGESIS TEÓRICA E IDEOLÓGICA

4.1. La estela del ecofeminismo y del ecogénero⁶⁸⁸

Brian Wallis y Jeffrey Kastner reconocen que el camino de las mujeres durante el surgimiento del *land art* es diferente al de sus colegas masculinos.⁶⁸⁹ Se remiten al artículo que Lucy Lippard publica en los años 80, acerca de la contribución del feminismo al arte en la década anterior. En él, la activista y crítica de arte señala que aquellas narrativas reflejaban una conciencia política de lo que implica ser mujer en la cultura patriarcal. Las obras de las mujeres tenían más que ver con el mundo natural, frente al artificial; tendían a los actos rituales públicos y en grupo, a la interacción con las imágenes, con el medioambiente y con las poéticas del cuerpo; y, finalmente, se inclinaba hacia los valores cooperativos y colaborativos.⁶⁹⁰ El vocabulario también era diferente y se incluía de manera consciente en el paisaje artístico: el arte de acción, sobre todo, mediaba para trasladar al espectador la crítica a la domesticidad y al trabajo, así como para reforzar la postura intervencionista hacia cuestiones sociales como la ecología, la agricultura, o el tratamiento de residuos.⁶⁹¹ Se desarrolló paralelo en al arte de los hombres, se rodeó de un halo mítico, histórico e identitario, y generó

⁶⁸⁸ Para el desarrollo del contenido de este epígrafe tomamos como punto de partida una primera versión publicada previamente en: ROJO MAS, María Eugenia. Mujer, arte y ecología: figuraciones contemporáneas en el ámbito valenciano". En: "En: ALBA PAGAN, Ester; PÉREZ OCHANDO, Luis. *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad*. Valencia: Universitat de València, 2016, p. 287-299.

⁶⁸⁹ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (ed.). *Land and Environmental Art*. 2ª ed. [1ª ed., 1998]. Londres: Phaidon, 2001, p. 14-15.

⁶⁹⁰ LIPPARD, Lucy R. "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970's". *Art Journal*, 1980, nº 40, p. 362-365.

⁶⁹¹ KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian (ed.). *Land and Environmental Art*, p. 15.

toda una iconografía que atañe particularmente a la vertiente del ecofeminismo, cuyas figuras y huellas discursivas se pueden rastrear en el arte ecologista que examinamos en el presente escrito.

En las primeras manifestaciones que proclamaban un mensaje conservacionista en los años 60 ya se aprecian las representaciones de la naturaleza que trascienden la exaltación de su belleza idealizada, su carácter mítico o sublime. Aún más, evidencian el desequilibrio de las acciones humanas en el medioambiente. La reposición ontológica de la naturaleza como sujeto quedará consolidada, una década más tarde, a partir de los vínculos que se establecen entre la identidad femenina, la naturaleza y el saber ecológico, con el desarrollo de una rama filosófica denominada ecofeminismo. En el marco de la lógica patriarcal, Simone de Beauvoir ya había detectado la condición subalterna común a naturaleza y mujer.⁶⁹² Cuando en los 70 Françoise d'Eaubonne acuña y define el término *eco-féminisme*, también atisba en el orden fálico un peligro por partida doble: la sobrepoblación, como resultado de la explotación de la capacidad reproductiva de la mujer y, en consecuencia, el agotamiento de los recursos por la producción masiva. Para la ensayista, la solución pasa por una revolución ecológica que incluya las artes como herramientas para una transformación paradigmática, responsabilidad que pondrá en manos de la mujer.⁶⁹³ Desde la antropología, Sherry Ortner explica la asimilación de las nociones naturaleza a mujer y cultura a hombre, basándose en constructos sociológicos y psicológicos.⁶⁹⁴ El revisionismo histórico de Adeline Rucquoi establece el Renacimiento como el periodo de aumento de la opresión femenina, en que a las mujeres se les impide el acceso al mundo intelectual y artístico de la esfera pública, que pasará definitivamente al dominio masculino.⁶⁹⁵

Durante la década de los 80 y 90 del siglo pasado, el ecofeminismo se enfrentó a duras críticas del academicismo femenino bajo la acusación de

⁶⁹² DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. [1952]. 8ª edición. Madrid. Cátedra, 2017, p. 109-116.

⁶⁹³ D'EAUBONNE, Françoise. *Le féminisme ou la mort*. [Documento de Kindle]. París: Horay, 1974.

⁶⁹⁴ ORTNER, Sherry B. "Is Female to Male as Nature is to Culture?". En: ZIMBALIST ROSALDO, Michelle; LAMPHERE, Louise (eds.). *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, 1983, p. 67-87.

⁶⁹⁵ RUCQUOI, Adeline. "Historia de un tópico: la mujer en la Edad Media". *Historia* 16, 1978, nº 21, p.112-113.

esencialismo: no solo por la asociación directa de mujer a naturaleza, debido a su capacidad para engendrar y nutrir a un ser humano con su cuerpo, sino por asignársele el papel de recomponer el caos medioambiental causado supuestamente por el género masculino. En aquella etapa, defiende Carolyn Merchant, las ecofeministas que pretendían consolidar su resistencia frente a la opresión de las jerarquías de la cultura patriarcal dominante estaban en realidad reforzando la identificación tradicional de hombre con cultura y mujer con naturaleza.⁶⁹⁶

La correspondencia mujer-naturaleza será retomada por el denominado ecofeminismo cultural que define Carolyn Merchant como fórmula para la exégesis de los problemas medioambientales en interés de liberar a la mujer y a la naturaleza del yugo patriarcal. El ecofeminismo cultural adopta la intuición, la ética del cuidado y la red de relaciones entre humanos y naturaleza interpretando y haciendo resurgir la esfera ritual y el simbolismo centrado en el culto a las diosas. Desde un prisma histórico-artístico interesa, en particular, el modo en que el revival de los iconos de la cultura matriarcal prehistórica o los mitos de la madre naturaleza o diosa tierra como Gaia, Isis, Deméter, Ishtar o Kali son revisitadas y se insertan en las manifestaciones de arte ecologista del presente. Es cierto que el proceso recupera la asociación patriarcal mujer-naturaleza, si bien pretende subvertir la reificación para orientarse a la reafirmación de ambas como sujetos.⁶⁹⁷

Hemos observado que las nuevas generaciones de artistas ecologistas retomarán de forma singular la memoria de las ecofeministas de los 70 que, frente a las obras megalómanas de sus homónimos masculinos, desarrollan actitudes plásticas no agresivas con el territorio, como las intervenciones de Nancy Holt, Mary Miss, Agnes Denes o Ana Mendieta. Como veremos, tras más

⁶⁹⁶ MERCHANT, Carolyn. "The Scientific Revolution and *The Death of Nature*". *Isis*, 2016, nº 97, p. 514.

⁶⁹⁷ MERCHANT, Carolyn. *Earthcare: Women and the Environment*. Nueva York: Routledge, 1996, p. 4. Esta perspectiva ha tenido efectos adversos para la consolidación del feminismo, puesto que sus postulados siempre se han dirigido a rechazar la exaltación de la capacidad para concebir, debido a que predispone a la mujer a su explotación. Por otro lado, Tonia Raquejo apunta que, en el contexto de las diferencias de género, este enfoque redime la idiosincrasia femenina, sin que por ello traicione la mujer su propia naturaleza ni disimule la masculina con el objetivo de argumentar su igualdad. RAQUEJO, Tonia, *Land Art*. 2ª ed. [1ª ed., 1998]. Hondarribia: Nerea, 2001, p. 31.

de tres décadas, también se han mantenido en la memoria artística de las narrativas de las activistas y artistas categorizadas como ecofeministas por la actual historiografía, como Harriet Feigenbaum, Betsy Damon, Patricia Johanson o Betty Beaumont.

En el año 2015 tiene lugar una exposición significativa en España en el terreno del ecofeminismo, que retoma dicho imaginario bajo el nombre de “Dona-Arbre”, en la Fundació Espais d'Art Contemporani de Girona.⁶⁹⁸ Exhiben obra Fina Miralles, Lezli Rubin-Kunda, Shirin Neshat, Mireya Masó, Berlinde de Bruyckere, así como la escultora y pionera del *land art* valenciano, Monique Bastiaans. La muestra desarrolla un discurso expositivo que pone de relieve los nexos en el campo de la metáfora entre las figuras de la mujer y el árbol. Protagoniza el evento Fina Miralles y los registros fotográficos de su *performance Dona-Arbre* (1973), una acción en la que la catalana se planta literalmente en la tierra. Miralles se hace eco de una leyenda popular, *L'home del bosc*, imagen folclórica recogida en *Costumari català* de Joan Amades.⁶⁹⁹ De esta manera, transmuta un elemento masculino de la cultura, para comunicar el arraigo a la tierra del cuerpo femenino y reclamar un papel clave para la mujer como ser autosuficiente, madre tierra, abanderando la vindicación de la naturaleza, dando la espalda a la explotación del planeta.⁷⁰⁰

El prototipo mujer-árbol encarna también a una diosa madre, un ser supremo con poder para la fertilidad autónoma y para la vida.⁷⁰¹ El recurso de este híbrido vegetal y humano está presente en muchas artistas que legarán su herencia feminista como Frida Kahlo, Louise Bourgeois o Mierle Laderman Ukeles. Todas ellas reviven el modelo espiritual primordial en muchas culturas primigenias: la personificación del plantea, una figura cosmológica de unión

⁶⁹⁸ Se mantiene abierta al público del 28 de octubre al 10 de diciembre de 2005.

⁶⁹⁹ VILADOMIU CANELA, Àngels. “Dona-arbre de Fina Miralles”. *Estúdio*, 2011, nº 4, p. 174-180.

⁷⁰⁰ PARCERISAS, Pilar. “De la naturaleza a la naturaleza”. En: MIRALLES, Fina. *De Idees idees a la vida*. Sabadell: Ajuntament de Sabadell, 2001, p. 39.

⁷⁰¹ QUANCE, Roberta. *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000, p. 67.

mística y física a la naturaleza y al mundo superior.⁷⁰²

Para *raigambre* (2013), **Chiara Sgaramella** se inspira en *Arbre des voyelles* (2000), de Giuseppe Penone, pero bebe igualmente de la tradición figurativa feminista de la mujer-árbol, una representación que no deja de ser una deconstrucción del imaginario simbólico global, que busca la emancipación del cuerpo femenino, solapándolo con el emblema de la vida por excelencia (fig. 84). La composición de kalitipia, grafito sobre papel, video monocal y raíces reales se integra en la exposición “Huellas In-Ciertas. Esencia de lo femenino a través de la naturaleza” (2013-2014).⁷⁰³ El cabello femenino encierra en la convención un talante maligno, simboliza el poder monstruoso de Medusa, o, desde la reificación del cuerpo, hace referencia a la fertilidad o al erotismo, como en el mito de Lady Godiva.⁷⁰⁴ En este caso, apunta más a un vínculo biológico, social y espiritual. En realidad, el árbol en Sgaramella interviene como ligazón entre cultura y naturaleza.⁷⁰⁵ La italiana somete a la imagen a un proceso de resignificación, sobre todo en cuanto a las connotaciones relativas a las fuerzas superiores y positivas, más cercanas a la energía vital, terrestre y a los valores del feminismo: “mediante la hibridación entre anatomía femenina y mundo vegetal, la pieza aspira a re-conocer y reanudar un vínculo de empatía y nutrición con el hábitat, respondiendo a la necesidad de aprender a habitar nuevos entornos materiales y afectivos”.⁷⁰⁶

⁷⁰² Hasta el momento, la primera referencia histórica de esta figura en relación con lo femenino se halla en la Tabla XII del poema de Gilgamesh, cuando una doncella (Lilith) planta en Uruk en el Jardín sagrado de Inanna un árbol con el objetivo de recuperar el paraíso terrenal. A partir de la madera de este construye la cama, insignia del poder religioso y madurez sexual y el trono, el poder político con la llegada a la adultez, *vid.*: POL I RIGAU, Marta. *Dona-Arbre*. (Exposición celebrada en Fundació Espais d'Art Contemporani de Girona, del 28 de octubre al 10 de diciembre de 2005). Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2005.

⁷⁰³ Se celebra en la Facultat de Ciències Socials de la Universitat de València, del 9 de diciembre de 2013 al 10 de enero de 2014. Comisariada por Sara Abad Catalán, participan en ella: Beatriu Codonyer, Evarist Navarro, María Cukier, Dilena Díaz, Antonio Samo, Pilar García-Huidobro, Nuria Ferriol, Julia Casesnoves, Josep Aparici y Estela de Frutos.

⁷⁰⁴ Existe un profundo trabajo de investigación sobre el cabello femenino y su simbolismo en la cultura patriarcal, *vid.*: BORNAY, Erika. *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994.

⁷⁰⁵ Así lo explica en su investigación acerca de instalaciones efímeras anexionadas a especies arbóreas al aire libre, *vid.*: SGARAMELLA, Chiara. *Paisaje de palabras. Poesía visual y arte en la naturaleza. Una aproximación personal*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia, 2012, p. 57.

⁷⁰⁶ SGARAMELLA, Chiara. “Chiara Sgaramella”, 2019. (8-VII-2019).



Fig. 84. Chiara Sgaramella, *raigambre*, 2013.

Es bien cierto que Sgaramella no se encasilla en el ecofeminismo, aunque sí está interesada e instruida en esta corriente filosófica, e incorpora en su discurso la correspondencia entre lo femenino, la naturaleza y la sensibilidad ecológica. Así, en esta pieza se propone reforzar el ecofeminismo como herramienta para visibilizar la ética del cuidado y la preservación de la vida, asociado tradicionalmente a la mujer. La recuperación de dichos valores, considera, sería positivo para la sociedad y para el medioambiente. Por otra parte, no comparte el hecho de que deba ser un rol específicamente femenino, sino que el mundo masculino debe asumir igualmente dicha responsabilidad.⁷⁰⁷

En la muestra individual “Bosques encapsulados” (2011), **Ana Donat** censura la mirada artificializada de la naturaleza y el distanciamiento que, tanto hombres como mujeres, han tomado de la realidad y de los procesos de la

⁷⁰⁷ Entrevista a Chiara Sgaramella, *vid.* anexo, p. 564.

naturaleza (fig. 85).⁷⁰⁸ En esta instalación reproduce la antítesis del jardín de Inanna: situada en territorio institucionalizado, recrea árboles y plantas insertados junto a desechos, chatarra, objetos de todo a cien y otros artilugios con los que, desafortunadamente, no es difícil toparse en nuestros bosques. Como resultado, una atmósfera fantástica transporta al espectador a un espacio salvaje que, al mezclarse con los vestigios de la acción humana, queda antropizado y resulta en una peculiar naturaleza artificial.



Fig. 85. Ana Donat, muestra “Bosques encapsulados”. Detalle: *Vestirse naturaleza*, 2011.

⁷⁰⁸ DONAT, Ana. *Bosques encapsulados*. (Exposición celebrada en Espai d’Art La Llogeta de Valencia, del 10 de junio al 23 de julio de 2010). Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2010, p. 12.



Fig. 86. Ana Donat, *Vanity False*, 2009. (Hojas, tela, barniz dorado).

La propuesta de Ana Donat en *Vanity False* (2009)⁷⁰⁹ transita, en ese sentido, hacia la condena de la hipocresía colectiva frente a los problemas medioambientales. Como el *Traje de naturaleza* (fig. 86) de la instalación de “Bosques encapsulados”, remite a la noción de mascarada y desprende una poética próxima al mito de metamorfosis de Isis, aunque deriva en una postura mucho más crítica: considera que tanto la naturaleza como la mujer se hallan domesticadas.⁷¹⁰ Por otra parte, el vestido dorado de *Vanity False* incorpora en su hechura el procedimiento lento y artesanal de las técnicas del tejido y del bordado.⁷¹¹ La puntada subversiva de Donat pone de manifiesto la construcción de una sociedad vacía, de rutinas baladíes a las que la mujer igualmente se presta y se somete.

La utilización de materiales textiles apela a la puntada subversiva que define la historiadora del arte Rozsika Parker,⁷¹² un elemento de alto valor cultural que, en la historia de la liberación de la mujer, concierne a las esferas sociológica e ideológica. Por añadidura, conlleva la traslación de una práctica doméstica al espacio público y opera como un desafío a la caduca categorización de artes decorativas. Las costuras de Donat dirigen las críticas al consumismo, la mala educación y al imperio de la belleza adulterada. Ponen al descubierto la confección de una sociedad vacía, de rutinas frívolas, a las que la mujer también se presta y se somete.⁷¹³

⁷⁰⁹ La escultura se presenta en la exposición “Femenino Plural” en el año 2009, en una convocatoria anual que, al finalizar en 2011, llega a congregarse a más de cien artistas, en un total de 13 eventos. *Vid.* AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. *Femenino Plural, 1999-2011*. (Exposición celebrada en las Atarazanas de Valencia, del 8 de marzo al de mayo de 2011). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2011.

⁷¹⁰ DONAT, Ana. *Bosques encapsulados*, p. 10.

⁷¹¹ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Entrevista a Ana Donat. Arte, ciencia y la necesidad de conocer”. *Métode*, 2-XI-2011. (18-III-2018).

⁷¹² A través del análisis del bordado Parker describe la función social de las mujeres y la construcción social de la feminidad a lo largo de la historia en *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine* (La puntada subversiva: el bordado y la construcción de lo femenino, 1984).

⁷¹³ GRACIA BENEYTO, Carmen. “Entrevista a Ana Donat”. (18-III-2018). Las prendas de ropa constituyen un modelo usual en el arte ecologista. Para la exposición “Hybris”, (2017-2018) Zigor Barayazarra exhibirá *Jardín como Corpus* (2014), unos trajes-escultura similares al de Ana Donat, prendas de fieltro hortícola —a base de tejido hipodrónico de vegetales, es decir, cultivado en soluciones acuosas— insistiendo nuevamente en lo atávico y en la industria textil como paradigma del consumismo, pero también en la necesidad de anexar el medio natural al propio cuerpo.

El hilado, técnica que también incorpora **Miriam Martínez-Guirao**, es habilidad de hadas y parcas, resultado de una acción equivalente a crear y preservar la vida. Ariadna queda representada de manera positiva, socorriendo a Teseo para huir del laberinto. El hilo reconducirá al hombre al recuerdo de su origen y de su conexión con el medio. De hecho, será invitada a participar a en 2019 Miriam Martínez-Guirao en “Tramas feministas”, una propuesta expositiva en Fundación La Posta de Valencia.⁷¹⁴ En ella se exploraba la identidad histórica femenina a través de la reapropiación del arte textil en manos de mujeres artistas y artesanas contemporáneas, con piezas del proyecto artístico colectivo CraftCabanyal, Jessica Espinoza, Teresa Lanceta, Anabel Mateo y Bia Santos.

El cuerpo femenino se puede interpretar como un posible espacio político natural para la vindicación de la conservación y el respeto por el medioambiente. No solo hereda del mito una unión con lo natural, sino que supone un campo de resistencia frente a la somatofobia causada por patrones de belleza impuestos por la cultura dominante y el baluarte de las propias formas femeninas, dadas, al fin y al cabo, por la propia naturaleza. Como ya hemos referido previamente, **Beatriz Millón** escenifica en *Devenir* (2011) la fusión de los polos y la aceleración del cambio climático, derritiendo una placa de hielo con su propia boca. En 2015 participa junto a Yolanda Benalba (Valencia, 1989) y obtienen con *Uroboras* (2015) el primer premio en el concurso “Mujer, arte y naturaleza”, como resultado de su participación en el proyecto Artetierra, en el Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental ValdelArte (fig. 87).⁷¹⁵ La instalación se efectúa con los moldes de los vientres de veintiocho mujeres que residen en una pequeña población onubense. En el imaginario cultural occidental, la serpiente que se muerde la cola, el uróboros, forma parte de la conciencia matriarcal, un estrato de la psique que, según la teoría junguiana, se encarga de conformar la

⁷¹⁴ La muestra se celebra del 13 de marzo al 13 de abril de 2019, organizada por LABi (Laboratorio de pensamiento, creación y difusión de la imagen), un proyecto del Máster en Fotografía, Arte y Técnica de la Universidad Politècnica de València en colaboración con la Fundación La Posta, Centro de Investigación de la Imagen.

⁷¹⁵ Artetierra es un programa que se compone de una serie de intervenciones artísticas en el territorio, con un particular énfasis en el desarrollo de un discurso y atención a los presupuestos ecológicos. Además, incluye la creación de una línea de investigación sobre patrimonio inmaterial del entorno rural de la zona de la Sierra de Aracena y Picos de Aroche (Huelva); la disposición de talleres de coeducación ambiental y artística; cursos monográficos sobre arte y naturaleza, con el apoyo del ámbito académico español y europeo; organización de concursos y actividades a nivel regional y nacional; continuar con la Feria de Agronaturaleza y Ecoarte.

cultura al inicio de la historia de la humanidad. Representa la primera fase del lado femenino de la psique, la Gran Madre, el Uróboros materno, que impone cualidades positivas a lo maternal. Su presencia asegura la continuidad, la autofecundación y la autosuficiencia.⁷¹⁶ En la instalación, unos vientres se ven multiplicados sobre tierra fértil. Los fragmentos del cuerpo facilitan el crecimiento de seres vegetales en el interior de unos ombligos de yeso. Persiguen la visibilización de la mujer del ámbito rural. Recomponen los vínculos relaciones sociales culturales y geopolíticas de género, para así restaurar los lazos con la naturaleza, por medio de una estética marcadamente ecofeminista.



Fig. 87. Beatriz Millón y Yolanda Benalba, *Uroboros*, 2015.

La pieza presenta ciertos paralelismos con *Madre sal* (2008) de Lucía Loren, una intervención con cloruro sódico en forma de pechos femeninos en la

⁷¹⁶ NEUMANN, Erich. "La conciencia matriarcal". En: KERÉNYI, Károly. *Arquetipos y símbolos colectivos*. [ed. orig. en inglés, 1947]. Barcelona: Anthropos, 2004. p. 52-53

que, además de proporcionar nutritivos minerales a los animales que se acercan a lamerlas, encarna el valor alimenticio de la “Terra Mater” (fig. 88). Estos pechos de sal vuelven a su ciclo cuando la propia naturaleza los disuelve en su materia orgánica.⁷¹⁷ Loren, fuente de inspiración para Millón, representa el anticapitalismo, el feminismo rural y el ecofeminismo que se sirve del trabajo físico para situarse políticamente.



Fig. 88. Lucía Loren, *Madre sal*, 2008.

La mujer ha estado ligada históricamente a la naturaleza como cuerpo reproductivo. Del mismo modo, los pueblos colonizados fueron categorizados como culturas primitivas. Los grupos dominantes explotaron la naturaleza, los grupos indígenas y al género femenino. Las aportaciones del ecofeminismo más reciente, nos recuerda Val Plumwood, se dirigen a evidenciar que la otredad está confirmada por el conjunto compuesto por entes subyugados y que la causa de dicha corriente consiste en instaurar el equilibrio, invirtiendo este imperio epistémico.⁷¹⁸

⁷¹⁷ LOREN, Lucía. “Madre sal”. 2016. (28-VI-2019).

⁷¹⁸ PLUMWOOD, Val. *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. Londres: Routledge, 2003, p. 107.

Una forma de conseguir otra lógica distinta a la dominante pasa por la práctica artística, pero también por la ampliación de las visiones que supone la contribución de los estudios de género, que nos advierten de más otredades afectadas por la realidad medioambiental. En su libro *Eco-género X*, **Graham Bell** reproduce su discurso “Radical Ecology” durante la *Blue Wedding* de Stephens y Sprinkle, en el que defiende:

Las Políticas de Identidad son una cortina de humo capitalista. Las estructuras del poder se basan en una falta de respeto no sólo hacia los que no nos ajustamos a sus exigencias —les pobres, las mujeres, les enfermes mentales, las personas transgénero/*queer*— sino también en una falta de respeto hacia el ecosistema que nos sostiene. A raíz del hecho de que el sistema capitalista no considera que las necesidades básicas del ser humano —la comida, el calor, el agua y un nivel de vida decente— tienen un valor lo suficientemente alto, los recursos del mundo están siendo saqueados a un ritmo que muy pronto convertirá la biodiversidad de miles de ecosistemas en uno: la Jungla de Hormigón.⁷¹⁹

La corriente de ecogénero, así como la ecología *queer* destacan la importancia de la lucha de género en el contexto del movimiento medioambiental. En *Queer Ecologies*, Catriona Mortimer-Sandilands y Brice Erickson ponen a disposición todas las ideas sobre ecogénero. Extienden puentes entre la teoría *queer* y la ecología mediante la legitimación de los comportamientos relacionales *queer* como el empoderamiento de los actos sexuales, el establecimiento de paralelismos de estos grupos marginados con la naturaleza —ente oprimido que sufre ataques a su diversidad— el desarrollo de una política sexual que incluya de manera transparente las consideraciones del mundo natural y su real constitución biosocial, o el cambio de percepción y experiencias que supone la inclusión de la perspectiva *queer*.

Bell recuerda que durante siglos la homosexualidad se ha considerado *contra naturam* por las religiones, así como una patología sexual que se ha

⁷¹⁹ BELL TORNADO, Graham (ed.). *Eco-género X. Un proyecto (R)evolucionario sobre la Ecología y el Género desde la perspectiva Queer*. Xàtiva: La Erreria (House of Bent), 2019, p. 10.

reprimido por parte de las autoridades sanitarias y científicas.⁷²⁰ Por otro lado, la propia comunidad LGTBQI se ha identificado con la cultura de las comunidades urbanas, extirpando las conexiones con la naturaleza. Desde su óptica científica, el escocés afirma que una visión holística del mundo permite reconocer que las prácticas sexuales entendidas hasta ahora como no naturales, sí lo eran y se comparten con otras especies animales, como los bonobos, los patos, los gusanos o los protozoos. Asimismo, la ecología *queer* se abre al universo sentimental, rechazado por el patriarcado, y le concede tanta importancia como al racional.⁷²¹

Lo *queer* en la obra de Bell se desenvuelve a partir del extrañamiento. En el ciclo de *performace Histeria Natural* (2012-2019) su personaje Geyserbird es un chamán y líder espiritual transgénero que opone nuevos rituales a la cultura dominante (fig. 89). Se nutre de una estética *camp*, una sensibilidad que transforma lo frívolo en serio. Combina, como atina Umberto Eco en describir el término, cierta exageración, ambigüedad sexual y marginalidad que simultáneamente se presenta como vulgar y refinado.⁷²² Geyserbird es una criatura con un cuerpo híbrido pájaro-humano que simboliza la implantación de un nuevo paradigma ecosexual: pretende integrar al animal humano en el ecosistema mundial para conservar la vida en el planeta.

El mundo de las bestias por medio del transformismo facilita al *performer* acceder a estados de ánimo poéticos que transmiten con mayor exactitud las preocupaciones de la realidad humana a través de la mascarada. Tanto la androginia como el pájaro representan el mundo ascético y mágico religioso que recrea el artista en estos ciclos rituales. Bell se inspira en las llamadas culturas primitivas como los chukchis y los koriaks de Siberia, los nadouessis de Norteamérica, o los incas y los mapuches en Sudamérica, en las que hombres y

⁷²⁰ Algunos de los paradigmas heteropatriarcales sobre la homosexualidad ya han caído. En 1999 el biólogo canadiense, Bruce Bagemihl publica *Biological Exuberance*, un impresionante compendio de miles de conductas sexuales no heteronormativas que había observado en los animales salvajes. Vid.: BAGEMIHL, Bruce. *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*. Nueva York: St. Martin's Press, 1999.

⁷²¹ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria (A Queer Response to Ecocide): An Exercise in Living Art, Participatory Rituals and Queer Ecology or How I Discovered Geyserbird, the Transgender Shaman within*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2018, p. 20.

⁷²² ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007, p. 408-410.

mujeres se visten del sexo opuesto para adoptar roles como sanadores espirituales.⁷²³

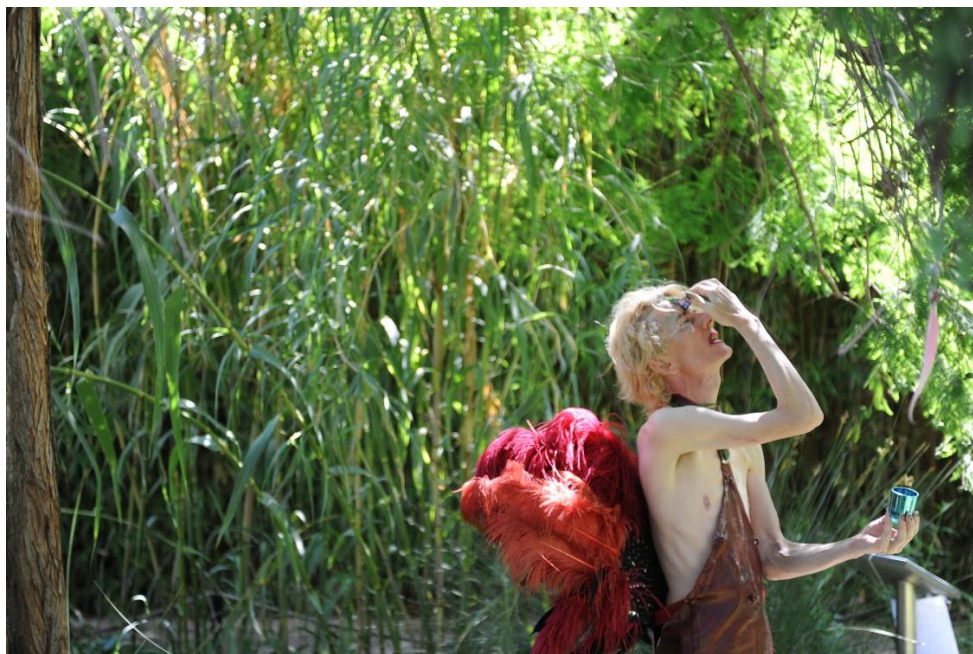


Fig. 89. Geyserbird, *alter ego* de Graham Bell.

Bell, como parte implicada en el movimiento que hace coincidir creatividad y ecología, considera el arte un universo simbólico que cumple la función de resolver los conflictos sociales a través de la metáfora. La ideación de personajes performativos también supone para él una manera única y altamente crítica de estar en el mundo en la que puede combinar su interés por el mundo natural, su pertenencia a la esfera *queer* y, de ese modo, posicionarse y cuestionar aquellas ideas hegemónicas. El chamán se inspira en la figura de la bruja o hechicera medieval, reivindicada en los últimos años por el feminismo, que se acerca al mundo del conocimiento pero que, a la postre, acaba siendo víctima de la persecución. No obstante, si bien Bell presenta una tendencia generalizada hacia una estética teratológica, grotesca, caótica y entregada a un feísmo subversivo y contestario, existe también una voluntad de encaminarse

⁷²³ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 112.

hacia una peculiar belleza de lo natural existente bajo un nuevo orden relacionado con la idea de curación y de catarsis.

El ecofeminismo cultural devalúa la racionalidad que asocia a lo masculino, pero queda apartado por otros feminismos debido su talante esencialista. No obstante, se mantiene, como hemos comprobado, tanto en la tradición, como en las nuevas figuraciones que equiparan naturaleza a mujer como fórmula para la recuperación de los valores del cuidado, de la conservación del entorno y de todos los seres que en él habitan. Teóricas del ecofeminismo socialista, como Karen Warren, Ynestra King, Val Plumwood o Greta Gaard, defienden la tercera vía que rechaza la estructura dualista y reconoce a hombres y mujeres dentro de la cultura y de la naturaleza. Como siguiente paso lógico, se establece la teoría del ecofeminismo *queer*, que cruza la teoría *queer* y la feminista para desestimar con la misma fuerza el dualismo erotismo-razón y heterosexual-*queer*.⁷²⁴ Se pone de manifiesto en el arte a través de la estética *queer* y *camp*, asentadas en la crítica y en el reconocimiento subjetivo de la identidad y de la otredad que reúne cultural y económicamente en un grupo de fuerza a la naturaleza, las mujeres, los pueblos colonizados, así como a las sexualidades alternativas con la finalidad para subvertir los dictados del heteropatriarcado.

4.2. La construcción de una identidad verde

4.2.1. La tradición de los oficios y la estética DIY como formas de identidad en el discurso medioambiental

Una economía basada en una fe ciega en la tecnología se mantiene hasta nuestros días. Existe un convencimiento de que los avances de la tecnología, de la misma manera que han resuelto problemas del pasado, lo harán en el futuro. Ecologistas en Acción enumera las consecuencias negativas de la imposición tecnológica, entre otras: el aumento de la contaminación del entorno;

⁷²⁴ GAARD, Greta. "Toward a Queer Ecofeminism". *Hypatia*, 1997, nº 12, p. 118-119.

la concentración de poder; la externalización de costes y la megatecnología que sustituye la mano de obra, lo que implica precarización del trabajo; la monitorización de la realidad fundamentada en la macroeconomía, en lugar de hacerlo desde criterios holísticos; la dependencia e impotencia social; los riesgos de desastres genéticos, bacteriológicos, químicos y nucleares; la automatización de la guerra; y el perfeccionamiento de mecanismos de simulacro en el ámbito de la representación de la realidad.⁷²⁵

En la construcción de una cultura de la sostenibilidad, además de instaurar una mirada crítica, aplicando el principio de precaución hacia el rol de la tecnología, uno de los bienes más preciados se halla en la reconciliación con el territorio a partir de la adopción de un *modus vivendi* que reduzca nuestro impacto en el planeta. A este respecto, los pueblos indígenas tienen mucho que aportar como guardianes de la memoria biocultural. Puede resultar provechoso recuperar algunas de sus prácticas y valores, como la conservación de las singularidades culturales, el seguimiento de un ritmo solar y cíclico, la autolimitación y la austeridad en el empleo de productos y en el consumo, el ocio de bajo impacto, ampliado e integrado con el trabajo y uso de materiales y alimentos de proximidad.⁷²⁶ En la esfera del arte, este enfoque se traduce en la vuelta a ciertas habilidades de la tradición local pretérita, aquellas que siempre se han asociado al ámbito de los oficios y de la artesanía. Se desarrollan en paralelo a las nuevas tecnologías para expresar ideas sobre un futuro deseado. El discurso ecologista acoge abiertamente la revalorización de los oficios manuales:

De la imprescindible revolución cultural ecologista formaría parte una ética ecológica del trabajo, capaz de revalorizar el trabajo manual que produce y reproduce el mundo. En una sociedad ecologizada no deberíamos aspirar a la supresión del esfuerzo físico, sino a un adecuado reparto, lo cual exige superar la división social clasista del trabajo (unos a la azada en el pegujal, otros a la máquina de musculación en el gimnasio).⁷²⁷

⁷²⁵ HERRERO, Yayo; CEMBRANOS, Fernando; PASCUAL, Marta (coords.). *Cambiar las gafas de mirar el mundo. Una nueva cultura de la sostenibilidad*. Madrid: Libros en Acción, 2011, p. 97 y 108.

⁷²⁶ *Ibíd.*, p. 263-275.

⁷²⁷ RIECHMANN, Jorge. *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Madrid: Catarata, 2000, p. 332.

La artesanía se incorpora a la praxis artística con una mirada al pasado de la geografía más próxima, pues se ajusta a las necesidades específicas del grupo humano en ese espacio y sus características concretas. El propósito reside en volver a generar cultura desde una óptica ecológica —de forma antagónica a la maquinaria homogeneizadora de la globalización— que construya comunidad. Ciertamente, a la larga, tiene beneficios mucho más vastos en todos los colectivos humanos, cada uno con su propia idiosincrasia. Varios de los creadores que hemos estudiado se adhieren a la tradición de los oficios valencianos como estrategia medioambiental que, además, implica la construcción de identidad desde la cultura ecológica.

Marco Ranieri recibe instrucción en diversos oficios: desde el trenzado con fibras vegetales, pasando por la carpintería, la agricultura, la panadería y la albañilería. Otorga un valor especial al trabajo manual, pues considera que lo pone en contacto con la materia prima en su estado bruto, supone una vía de conocimiento del mundo, del ser humano y de la naturaleza en particular. No solo lo acercan al espacio natural no antropizado, como un lugar de nostalgia y reflexión acerca de la pérdida de los ecosistemas y de las tradiciones de la vida rural, sino que también le traen reminiscencias de la memoria colectiva y se cargan de significados y de atributos simbólicos de carácter histórico-culturales.⁷²⁸

Resulta de vital importancia para el artista restaurar y reforzar los vínculos entre espectador y naturaleza empleando materiales y técnicas históricamente relevantes. Una de ellas es el bronce, empleado en *naturalezas construidas* (2012) o en *crecimientos vegetales* (2013), al que le atribuye un aura singular, así como una capacidad de ennoblecer las piezas, por su dificultad técnica y por la pericia necesaria para su ejecución. Otorga gran valor a la dedicación y cuidado que implica todo el trabajo con el metal, desde la propia fundición, hasta la aplicación de pátina. En *memorias* (2013) integra la labor en madera, bronce y piedra para la reverenciar un oficio rural en extinción, la trashumancia. Rinde homenaje a espacios que contempla como emblemáticos

⁷²⁸ RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada hacia la naturaleza a través del arte. Microecosistemas y micropaisajes empáticos*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013, p. 31.

en su tierra natal, en Calabria y la Toscana, donde atestiguó la progresiva desaparición de bosques y de ecosistemas agropastoriles (fig. 90).



Fig. 90. Marco Ranieri, *memorias*, 2013.

Desde los doce años, Ranieri comienza a aprender diferentes métodos de trenzado con paja y mimbre para formar cestas, sillas y garrafas de vino. Tuvo que reaprender la técnica del mimbre en Valencia, la enea y la médula de junco en Calabria, el esparto en Andalucía, y en Cataluña descubrió cómo manejar la

corteza de *Iledoner* o almez (*Celtis australis*).⁷²⁹ Su objetivo consiste en aplicar todas estas técnicas y oficios tradicionales, ligados al reino rural y a la montaña, para producir objetos de arte contemporáneo. En *22 árboles para respirar un día*, presentada en CACIS 2016, visualiza la cantidad de especies arbóreas que necesita un ser humano para vivir veinticuatro horas (fig. 91). Las estructuras, cuyas formas sugieren un par de pulmones humanos, están inspiradas en las técnicas de construcción de las aves. En el interior, un agujero con soportes facilita a los pájaros un lugar seguro de pequeñas dimensiones para esconderse de la fauna salvaje. Su exterior, cubierto de barro, ayuda al crecimiento de la vegetación espontánea.⁷³⁰



Fig. 91. Marco Ranieri, *22 árboles para respirar un día*, 2016.

⁷²⁹ Las ramas más jóvenes de este árbol se pueden extraer realizando una única incisión. La corteza se pone a remojo para poder trenzarla. Una vez seca se endurece y da firmeza a canastos, cestos, como sujeción en la construcción tradicional o para agarrar plantas en los cultivos.

⁷³⁰ CACIS. "Marco Ranieri". 2016. (6-VI-2019).

El mecanismo empleado por Ranieri coincide con el de **Sergio Ferrúa**. Como ya hemos dilucidado al examinar su producción, en la manifestación de las relaciones arte-naturaleza, la estrategia principal de ambos es la presentacional. Ambos encajan en el concepto de mimesis presocrático: más que la apariencia externa, lo que emularían es la acción de la naturaleza, como dicta la propuesta de Demócrito. El filósofo jónico hace referencia a la dependencia del arte por la naturaleza y al nacimiento de este por la misma causa. La mimesis consistiría, en este caso, en que el ser humano remeda a la naturaleza, es decir, que imita su proceder, particularmente el de los animales (por ejemplo, trenzar y acomodarse en nidos, o construir madrigueras con adobe).⁷³¹



⁷³¹ Cfr. DE BRUYNE, Edgar. *Historia de las Estética. La antigüedad griega y romana*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, p. 38. LÓPEZ TERRADA, María José. *Introducción a la historia de las ideas estéticas*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València, 2007, p. 36-37.



Fig. 92. Sergio Ferrúa, *Para los insectos*, 2006.

Este rasgo también se hace palpable en instalaciones de Ferrúa. Su espacio de trabajo no solo está poblado de vegetación, sino también de infinidad de otros seres que intervienen en su obra, como *Para los insectos* (2006), realizado sobre un algarrobo (fig. 92). El uruguayo construye pequeñas residencias o refugios para insectos a partir de su investigación autodidacta del comportamiento animal. Se ciñe a un método de difusión distinto al científico: se sirve de la plástica y demanda una percepción de sus creaciones con todos los sentidos. Busca siempre poner de relieve la importancia de seres tan diminutos como los himenópteros, de los que también depende el equilibrio ecológico.⁷³² Ricard Silvestre conecta uno de los elementos presentes en la pieza, con la “teoría de la bellota del alma” del psicólogo junguiano James Hillmann.⁷³³ El fruto es una metáfora del destino humano. Según esta idea, un mito presente en numerosas culturas muy dispares, a cada alma le corresponde una imagen que

⁷³² GRACIA BENEYTO, Carmen. “Un diàleg amb Sergio Ferrúa. Albirar nous horitzons en la naturalesa”. *Mètode*, 2007, nº 55, p. 9.

⁷³³ SILVESTRE, Ricard. “Aproximación a una nueva naturaleza para el Arte desde la obra escultórica de Sergio Ferrúa (Uruguay, 1959): reconocer, recordar, reconstruir y reinterpretar”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2008, nº 89, p. 226.

encarna su suerte, su forma de ser y de estar en el mundo.⁷³⁴ En realidad, se trata de una materia prima, un potencial que, por ejemplo, en los niños se observa desde bien pequeños, sin que exista condicionamiento externo (de sus familiares o de la cultura). A nosotros nos llama la atención el hecho de que dicha bellota contenga el patrón de una especie arbórea determinada. El árbol podría representar a la propia naturaleza de la cual todos nos desprendemos, cual fruto, conformados a partir de su modelo, cada uno con una esencia propia, pero siempre con el mismo origen. Las hormigas que acaban poblando el nido serán protagonista de un video en el que el artista registra sus recorridos, en una retórica que nuevamente allana las categorías humano-insecto y lo sitúa en el mismo nivel: el del reino animal, que convive en ecosistemas semejantes, aunque con desigual grado de armonía.

En varias intervenciones entre 2005 y 2007, en los bosques de Buñol, Ferrúa aplica la técnica del moldeado con adobe, a partir de lodo autóctono. Los lazos del escultor con el adobe nacen en Uruguay, donde desarrolla diversas instalaciones en ladrillo, mucho antes de convertirse en artista de la naturaleza. La acción del trabajo con dicho material, el lento proceso de secado y el contacto directo con la tierra posibilitan al artista entablar una relación mucho más intensa con el entorno. Igualmente, existe un enlace último entre el sistema constructivo común a aves, mamíferos y toda clase de especies zoológicas con la tradición ancestral humana —cuyo empleo es hoy defendido por el movimiento de arquitectura ecológica y de la bioconstrucción. Se acerca, de esta manera, tanto a la mimesis de Demócrito, como al concepto mucho más amplio de arte de la Antigüedad griega, *τέχνη* (*théchnē*), referido a toda actividad humana productiva dependiente de la habilidad y guiada conscientemente por normas o reglas generales, según la definición aristotélica.⁷³⁵

Del arte y la ecología surgen una serie de nociones afines que se repiten de modo profuso en estas narrativas. Una de ellas es la idea de biomimesis, asociada a la exigencia en el arte ecologista de observar objetos y procesos naturales, en suma, de volcarse en el conocimiento de la naturaleza. El arte

⁷³⁴ HILLMA, James. *El código del alma. La respuesta a la voz interior*. Madrid: Martínez Roca, 1998.

⁷³⁵ LÓPEZ TERRADA, María José. *Introducción a la historia...*, p. 41.

biomimético se desarrolla en entornos abiertos, mimetizando la naturaleza, adaptándose y revelando los ciclos naturales, sin apenas transformar el espacio, para extraer un aprendizaje del mismo.⁷³⁶ Lo emplea de manera explícita Ranieri, Ferrúa y **Chiara Sgaramella**, quien asocia biomímesis a empatía, pues considera que la integración de la inteligencia natural de los ecosistemas a la cultura, no solo descubre conductas y maneras de vivir más sostenibles, sino que también acercan a la naturaleza en un proceso de identificación.⁷³⁷ En *heART of nature* (2010) moldea una escultura de arcilla y musgo copiando la anatomía del corazón humano, para poner énfasis en la simbiosis entre los sistemas culturales humanos y el ecosistema. Su proceder se amolda a la noción de biomímesis de Jorge Riechmann, “imitar la naturaleza a la hora de reconstruir los sistemas productivos humanos, con el fin de hacerlos compatibles con la biosfera”.⁷³⁸ Esta emulación de organismos y ecosistemas naturales promueve la incorporación de la tecnosfera en la biosfera, la adopción de una economía cíclica, renovable, autorreproductiva, sin residuos, nutrida de fuentes inagotables, desechando la economía lineal, en la que los recursos se desconectan de los residuos y no se cierran los ciclos.⁷³⁹

Al igual que Rainieri, Chiara Sgaramella se ha formado en el manejo del trenzado de fibras vegetales. Inspirada en Lucía Loren y en colaboración con Enriqueta Rocher realiza *ad infinitum* (2016), una instalación de una pieza manufacturada con cañas, médula y esparto, en el contexto de Tratlalor 2016, la muestra de arte y agroecología (fig. 93). La adopción de la técnica de cestería aspira a recuperar esta artesanía milenaria para absorber todo el potencial plástico y estético de los materiales de menor impacto en el entorno. La representación del signo de infinito evoca los ciclos cerrados y circulares de la materia orgánica y sirve para albergar residuos orgánicos para su compostaje.

⁷³⁶ ARRIBAS HERGUEDAS, Fernando. “Arte, Naturaleza y Ecología”. En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2015, p. 202.

⁷³⁷ SGARAMELLA, Chiara. *Paisaje de palabras*, p. 73.

⁷³⁸ RIECHMANN, Jorge. “Biomímesis: respuestas a algunas objeciones”. *Argumentos de razón técnica: Revista española de ciencia, tecnología y sociedad, y filosofía de la tecnología*, 2006, nº 9. (5-VI-2019).

⁷³⁹ *Ibíd.* (5-VI-2019).



Fig. 93. Chiara Sgaramella, proceso de construcción de *ad infinitum*, 2016.

La incorporación de oficios y artes decorativas se da en todos los creadores analizados. **Miriam Martínez-Guirao** emplea la costura y el bordado, la cerámica innovadora y el tradicional tejido de palma, propio de la Semana Santa ilicitana. La actividad de **Ana Donat** se traduce como una suerte de resiliencia creativa que ha de aplicar múltiples disciplinas y ámbitos del conocimiento, frente a la tendencia a la hiperespecialización, para acometer una interacción ambiental consciente y coherente.⁷⁴⁰ Se dedica a la jardinería para restaurar el gusto por el proceso de elaboración tanto mental como material:

Para mí es un placer y me gusta que se perciba. El hecho de observar algo elaborado hace que te tomes tu tiempo en saborearlo. Igual que también utilizo técnicas de tejido y bordado como símbolo de procedimiento lento, manual, de un acto que necesita de un tiempo para llevarlo a cabo. Te permite pensar en lo que haces, como el lento crecimiento de un árbol. Es una forma de evitar la inmediatez del pensamiento, puedes procesar la información y luego compartirla. Unas raíces y musgos teñidos y cosidos dentro de una urna,

⁷⁴⁰ ROMERO CABALLERO, Belén. "Paisatges en conserva. El futur ja no és el que era". En: LLORENS, Nicolas; JULIETA.XLF; DONAT, Ana. *Naturaleses urbanes. Revista Octubre Art i Diseny*, 2012, nº 5, p. 38.

descontextualizados, fuera de la naturaleza real, de su hábitat, nos hacen reflexionar sobre ese distanciamiento hombre-naturaleza, es una representación de ese nuevo artificio de esa pseudonaturaleza.⁷⁴¹



Fig. 94. Álvaro Tamarit, *Savia sabia IV*, 2014.

⁷⁴¹ GRACIA BENEYTO, Carmen. "Entrevista a Ana Donat". (18-III-2018).

Ahora bien, no todos asocian los oficios tradicionales valencianos a su obra. Este es el caso de **Álvaro Tamarit**, cuya función de creador-carpintero responde más bien a su devoción por la madera como material escultórico por su plasticidad en la talla, su resistencia y buena conservación. Como creador, asume con naturalidad la incorporación de las técnicas artesanales en el objeto artístico. Dichos límites no están claramente marcados. *Savia Sabia IV* (2014) es una mezcla entre escultura y estantería con diseño infantil (fig. 94). El oficio del carpintero remite a la idea de vivir a otro ritmo, uno que permite desarrollar la capacidad de concentración, de meditación, al igual que el caminar como práctica artística. Además, desafía al espíritu moderno de lo instantáneo y lo acelerado, concede valor al trabajo manual, a retomar un compás humano y no tener que adaptarse al de la máquina. Su vertiente como productor de muebles no solo ha supuesto una forma de ingreso, al mismo tiempo, su entrega personal a la filosofía DIY o de hágalo usted mismo, tan ligada a la autogestión, a la contracultura y al anticapitalismo. El historiador Chris Carlsson define el *Do It Yourself* como una ética que rechaza que todo debemos adquirirlo de manera externa; podemos autoabastecernos, instruyéndonos mutuamente a partir de la toma de decisiones colectivas.⁷⁴²

Para apreciar los atributos de esta forma de pensamiento, debemos ver de cerca el desarrollo del DIY como estética en **Beatriz Millón**. A la autora le entusiasma la idea de que sus artefactos puedan producirlos cualquier persona (fig. 95). Para ejecutar sus obras solo se necesitan unos conocimientos básicos que pueden estar bien definidos en un videotutorial de *Youtube*.⁷⁴³ La influencia de los movimientos sociales mexicanos se hacen notar en el estilo de documental de sus materiales audiovisuales y también en el impreso en papel, producto del diseño gráfico que ha ido improvisando a partir de los requerimientos de las causas que ha ido defendiendo con su saber artístico.⁷⁴⁴

⁷⁴² CARLSSON, Chris. *Nowtopia: how pirate programmers, outlaw bicyclists, and vacant-lot gardeners are inventing the future today*. Oakland: AK Press, 2008, p. 46.

⁷⁴³ Entrevista a Beatriz Millón, *vid.*: anexo, p. 522.

⁷⁴⁴ Entrevista a Beatriz Millón, *vid.*: anexo, p. 518.

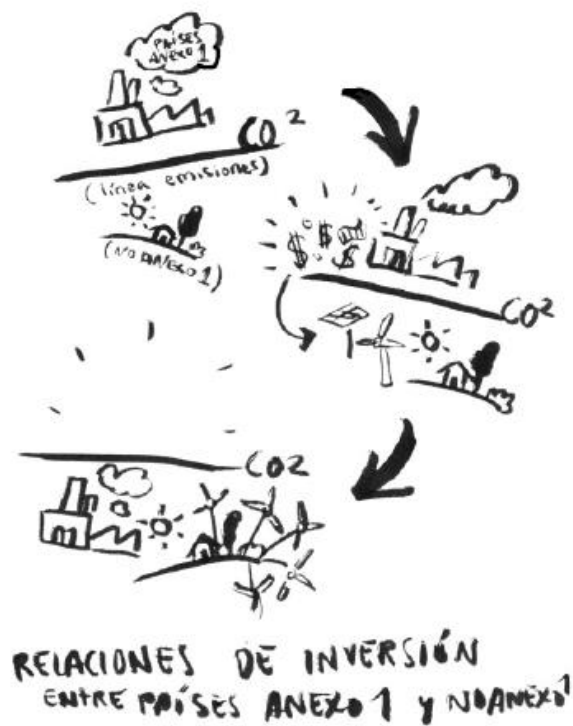


EDICIONES
INESTABLES

Fig. 95. Beatriz Millón, instrucciones para imprimir y montar el recortable *¡Crea tu corrupto favorito!*, proyecto *Echando aguas*, 2016.

Los fanzines, infografías y en general, el material imprimible de Millón presenta una estética conocida como *chafa* (cutre), muy popular en el movimiento feminista latinoamericano (fig. 96). La idea es reforzar el hecho de que no existe lo “mal hecho”, que lo realizado a mano tiene un valor y que no está expuesto para ser juzgado. Ello se combina con las constantes referencias al homenaje, al apropiacionismo, a la parodia, al robo y una aceptación generalizada de lo underground y lo *queer*. Las fotocopias, el reciclaje de papel y telas, el *collage*, lo deliberadamente torcido o mal ejecutado conforman las

tácticas estéticas que demarcan lo *chafa* y los valores del DIY.⁷⁴⁵ Se desarrolla una estética de la imperfección que se conecta con la naturalidad y con la heterogeneidad en contra de la manufactura uniforme y prediseñada de la industria. Tiene mucha conexión con la categoría estética *wabi-sabi* de la cultura japonesa, asociada con la humildad, la pobreza, lo funcional, la imperfección y con descubrir en lo ordinario algo extraordinario.⁷⁴⁶



14

Fig. 96. Beatriz Millón, Infografía para *Capitalismo verde*, 2019.

⁷⁴⁵ ALCÁNTARA SÁNCHEZ, María Ángeles. *Una Archiva del DIY (Do It Yourself): autoedición y autogestión en una fanzineoteca feminista-queer*. [Tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, p. 127-128.

⁷⁴⁶ SARTWELL, Crispin. *Six Names of Beauty*. Londres: Routledge, 2005, p. 83-86.

La manufactura y el diseño DIY también constituyen claras señas de identidad en la plástica de **Graham Bell**. Un buen ejemplo de ello es su proyecto de obra gráfica *Recyclopedia*, que engrosa desde 2008 (fig. 97). Emulando el proyecto de Diderot y d'Alembert, este reciclaje visual supone una forma de insubordinación ante aquel intento ilustrado por construir un archivo sistemático de todo lo conocido, ante el pensamiento patriarcal dominante occidental y su fe ciega en la ciencia, encandilado por una visión mecanicista del universo en la que el hombre es su centro.⁷⁴⁷



Fig. 97. Graham Bell, *Mythology*, proyecto *Recyclopedia*, 2008.

Sus trajes también se encuentran en esta categoría, así como el maquillaje y los materiales complementarios. Todo se ejecuta con cierta torpeza deliberada. La implicación positiva de esta concepción visual es que proyecta un nuevo paradigma estético: la provisión de dignidad a la apariencia imperfecta, la aceptación y apreciación de productos mutables y físicamente degradados (fig. 98). Para Baudelaire, la naturaleza era fea y prefería los monstruos contruidos

⁷⁴⁷ BELL TORNADO, Graham. "Web de Graham Bell Tornado". 2019. (17-II-2019).

de su imaginación que la intrascendencia de la realidad.⁷⁴⁸ Además del vigor que concede a los objetos de la estética de la fealdad, los signos de imperfección debido al uso dan testimonio de la existencia compartida de un artefacto y su usuario, lo que potencialmente fortalece su relación.⁷⁴⁹



Fig. 98. Graham Bell y Anna Maria Staiano en la inauguración de la exposición “Erreria X”, julio, 2019.

⁷⁴⁸ “Encuentro inútil y asqueroso representar lo que es, porque nada de lo que es me da satisfacción. La naturaleza es fea, y yo prefiero los monstruos de mi fantasía a la trivialidad positiva.” Estas líneas las escribe el poeta francés en unos apuntes, fechados en 1853, para un artículo que jamás llega a publicar, recogidos en: MARÍ, Antonio. “Lo transitorio, lo fugitivo, lo permanente”. En: CASADO, Miguel (ed.). *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid: Iberamericana, 2009, p. 46.

⁷⁴⁹ SALVIA, Giuseppe; COOPER, Tim. “The Role of Design as a Catalyst for Sustainable DIY”. GENUS, Audley (ed.). *Sustainable Consumption. Design, Innovation and Practice*. Cham: Springer, 2016, p. 27.

4.2.2. La huerta y otros espacios políticos

La globalización entraña un proceso de estandarización del entorno. La dinámica globalizadora conduce a las comunidades locales a regirse en consonancia con intereses de alcance mundial. Las clases autóctonas ya no tiene voz ni voto en los procesos socioeconómicos y ven muy afectadas sus relaciones sociales. Esto se hace especialmente ostensible en las ciudades, pero también en el ámbito rural: las características que lo distinguen de manera clara y específica de lo urbano han devenido en el fenómeno *rururbanismo*, penetrado por prácticas, símbolos y pautas de comportamiento netamente urbanitas.⁷⁵⁰ Existe una clara urgencia de hallar una identidad en el entorno, porque de ella se experimenta la cultura, las costumbres, la propia ontología. Esto explica que en las narrativas medioambientales se fomente la recuperación de espacios simbólicos para el desarrollo de una forma de vida sostenible que incorpore la diligencia consustancial al ser humano de identificación con su hábitat.

Uno de los espacios más emblemáticos de la geografía valenciana es el de la huerta, paisaje cultural y prueba material de un sistema de organización socioeconómico que hoy se aspira a recuperar por los valores ecologistas que reporta. Se halla en peligro de extinción, como atestigua el trabajo de Raquel Clausí, *Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat*,⁷⁵¹ un estudio del retrato documental de la huerta valenciana y su evolución histórica a partir de imágenes de archivo desde 1870 hasta 2000, combinadas con fotografías propias. En su análisis revela que el proceso de urbanización del entorno periurbano durante el siglo XX ha sido voraz.

Durante el periodo democrático, se han ido sucediendo numerosos movimientos ciudadanos que han delimitado y reclamado el espacio público para sí y para un desarrollo más sostenible. Algunos de los ejemplos más influyentes son *El riu es nostre i el volem verd*, en la década de los 70, contra los controvertidos planes de construir una autopista o urbanizar con viviendas de

⁷⁵⁰ ENTRENA-DURÁN, Francisco. "La desterritorialización de las comunidades locales rurales y su creciente consideración como unidades de desarrollo". *Revista de Desarrollo Rural y Cooperativismo Agrario*, 1999, nº 3, p. 30-31.

⁷⁵¹ CLAUSÍ ROCHINA, Raquel. *Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.

lujo, tras el desvío del río Turia de la capital; *El Saler per al poble*, enfrentado desde 1977 al proceso de urbanización de la zona; *Salvem el Botànic*, en 1995, para la preservación de la naturaleza y la regeneración de las zonas verdes de la ciudad, por encima de la fiebre de la construcción; y el caso paradigmático de la plataforma *Salvem el Cabanyal-Canyamelar*, activo desde 1998 hasta nuestros días, contra la destrucción del citado barrio declarado BIC en 1993.⁷⁵² Esta perpetua batalla por la restauración de territorios para el pueblo y la naturaleza la apreciaremos en las poéticas que nos ocupan, particularmente en la trascendencia que otorgan a dichos espacios a partir de iniciativas artísticas aisladas o asociadas a movimientos civiles específicos.

La huerta valenciana integra una parte esencial del patrimonio ecológico del territorio. Está respaldada por otra plataforma ciudadana desde 2001, *Per L'Horta*. Esta defensa tiene detrás unas razones objetivas que recientemente se han dado a conocer por parte de estudios cuantitativos del modelo territorial valenciano. Entre 1987 y 2011, la magnitud del proceso de artificialización del territorio resulta preocupante, con un incremento del 127%. Esto sitúa a la Comunidad Valenciana en la región con mayor superficie urbana de España, en detrimento de zonas agrícolas y forestales, que pasan de un 46% a un 36% del total de la superficie. Se ha producido desagrarización progresiva en la península ibérica y dicha región encabeza el ranking.⁷⁵³

El trazo de la ZAL (Zona de Actividades Logísticas del Puerto de Valencia) en 1994 por parte de la Autoridad Portuaria, el Ayuntamiento de Valencia, la Generalitat y la SEPES, entidad pública del Ministerio de Fomento, provocó la intervención artística en favor de los vecinos de La Punta (1998).⁷⁵⁴ Agrupados en la asociación La Unificadora, los pobladores se enfrentaron al riesgo de tener que abandonar sus viviendas y sus tierras de cultivo para un

⁷⁵² DE LOS ÁNGELES, Álvaro. "Reinventar la democracia. Activismos y nuevos comportamientos artísticos críticos en el marco valenciano desde la democracia". En: DE LA CALLE, Román (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: Ciclo de conferencias (II)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013, p. 38-45. P. 33-55

⁷⁵³ SALOM, Julia (coord.). "El modelo territorial". En: ARIÑO VILLARROYA, Antonio (dir.). *La sociedad valenciana en transformación (1975-2015)*. Valencia: PUV, 2018, p. 103-104.

⁷⁵⁴ A finales de 1999 queda aprobado el plan para reclasificar más de 700 mil metros cuadrados de suelo de especial protección agrícola como suelo urbanizable. En 2002 se derriban alquerías y casas y desde entonces se urbanizan espacios hasta que en 2015 el TSJ de Valencia da por nulo el plan ZAL.

dudoso crecimiento económico y del entorno empresarial valenciano. Estaban programados la implantación de un área industrial masiva asociada al Puerto de Valencia, la construcción de una autopista pegada al casco urbano, así como nuevas instalaciones eléctricas y ferroviarias. La salvaguarda de la huerta ha estado directamente ligada a una pugna por una ciudad sostenible que ve afectada su estructura social y ecológica con la constante amenaza a dicho entorno agrario. Se organizó por entonces, como ya hemos mencionado, una exposición itinerante “Estar en La Punta”, junto con la publicación de *Els valors de La Punta, 18 arguments en defensa de l’horta*.⁷⁵⁵

Esta puesta en valor del ecosistema agrario se verá igualmente revertida en el interés que muestran los creadores que analizamos en este escrito. **Chiara Sgaramella** considera la cultura de la huerta valenciana un instrumento perfectamente válido para una transición viable hacia un nuevo paradigma ecológico. Primero, supondría mantener los vínculos globales para compartir conocimiento. Segundo, mediante una economía colaborativa y creativa se situarían los nexos e interrelaciones cercanos al nivel local en el núcleo de la cotidianidad. Como modelo propone los huertos vecinales de Benimaclet, una propuesta que reconquista el paisaje eco-cultural y que rehabilita técnicas tradicionales de producción agrícola sostenible. El contacto con esta iniciativa por parte de Sgaramella y de la Facultad de Bellas Arte ha propiciado toda clase de acciones culturales y artísticas, intervenciones en los cultivos, visitas e intercambio de saberes.⁷⁵⁶

⁷⁵⁵ En el volumen participan, entre otros, José Luis Albelda, la fotógrafa Carmen Soler y expertos valencianos de todos los ámbitos del conocimiento. PERETÓ, Juli; *et al. Els valors de La Punta: 18 arguments en defensa de l’horta*. Valencia: Universitat de València, 1999.

⁷⁵⁶ Durante el seminario “Tiempos de transición. El lugar de las humanidades ante la crisis ecológico-social, celebrado en la Facultad de Bellas Artes de Valencia (UPV), celebrado en noviembre de 2016, pudimos constatar el vínculo de esta iniciativa ciudadana con la Facultad a través del proyecto de I+D+i “Humanidades ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles” (MINECO, Retos Sociales 2015). *Vid.*: ALBELDA, José Luis; SGARAMELLA, Chiara. “Ecología global...”, p. 41.



La Huerta de Valencia es un espacio que tiene un extraordinario valor tanto desde el punto de vista ambiental como paisajístico e histórico-cultural, un ecosistema con más de 1.200 años de existencia, pues su origen se remonta al siglo VIII, con el asentamiento de grupos tribales musulmanes en la zona, y ha llegado por tanto a constituir una dimensión principal de la identidad de la ciudad de Valencia y de sus alrededores.

Joan Romero, Miquel Francés, *La huerta de Valencia. Un paisaje cultural con futuro incierto*



La huerta de Valencia se extiende desde la ciudad hacia el oeste, hasta los relieves de Paterna, Torrente y Moncada; hacia el norte, hasta Puzol, por el norte; y hasta la Albufera, por el sur. Lo que hoy conocemos como "la huerta" tiene su origen en el periodo andalusí, cuando, a partir del siglo VIII, para llevar el agua a los campos se desarrolla una compleja infraestructura de regadíos desde el río Turia. Por los datos del *Llibre del Repartiment* se calcula que en el momento de la conquista, en 1238, existirían alrededor de 200 alquerías en el área. La expulsión de la población musulmana daría lugar a la reducción y concentración de estos núcleos, modificándose inevitablemente —a pesar de lo que la muy repetida expresión "com en temps de sarraïns" pudiera dar a entender— el sistema de acequias, que se había diseñado respondiendo al acuerdo social entre los grupos clánicos musulmanes para compartir el agua de riego.

Enric Guinot Rodríguez, "Com en temps de sarraïns". *La herencia andalusí en la huerta valenciana*

Fig. 99. Chiara Sgaramella, *L'horta en Mapa de Valencia/ Poliavalencias* para el proyecto de Rogelio López Cuenca *Radical Geographics*, 2015-2016.

Una de las labores más notorias en cuanto a la visibilización del ecosistema de la huerta como vía para la producción de agricultura sostenible y catalizador de cultura ecológica es la parcela de colaboración de Sgaramella en el proyecto de cartografía crítica *Radical Geographics*, dirigido por Rogelio López Cuenca.⁷⁵⁷ La aportación de la italiana al reclamo de un mapa mucho más amplio de la ciudad, realizado de forma colectiva, se denomina *Mapa de Valencia/ Poliavalencias* y consiste en un estudio de la huerta como terreno de incalculable valor ambiental, histórico-cultural y paisajístico (fig. 99). Con él pone en evidencia la reducción de dicho terreno agrícola a partir de fotografías aéreas, introduce con cierta causticidad imágenes idílicas del lugar que, curiosamente, se difunden durante el proceso de industrialización y, en definitiva, reconstruye mediante un

⁷⁵⁷ *Radical Geographics*, una constelación-ensayo de trabajo de archivo artístico colaborativo se lleva a cabo en el IVAM, de octubre de 2015 a enero de 2016

collage de datos algunos de los relatos olvidados acerca del apropiacionismo del territorio y la disminución de espacios para el cultivo de hortalizas y otras variedades de alimentos. La invitación de López Cuenca consistía en revelar y, a la vez, derribar el imaginario urbano capitalista de la ciudad colonizada por el turista y la industria.⁷⁵⁸ La contribución de Sgaramella se inscribe en las narrativas que restauran los procesos locales de transformación social como incentivo para la generación de alianzas empáticas con los lugares y sus comunidades.⁷⁵⁹

Marco Ranieri aborda la cultura agraria valenciana desde la curiosidad científica y desde un revisionismo más crítico, nunca desde la apología ciega. El estudio del ecosistema agrario valenciano permite renovar los vínculos entre los entornos vitales y las personas. En su libro de artista *males herbes* (2012), su indagación se concentra en las plantas adventicias, las malas hierbas como se les conoce popularmente. Para retratar las etapas del ciclo vital, dicho libro iba acompañado de un diorama con la reproducción en una esfera de vidrio de un microecosistema campestre, con las plantas de la huerta, las adventicias y la fauna oriunda. El italiano reformula de distintos modos la noción de resiliencia, referido en este caso al ecosistema antropizado de la huerta y su capacidad para absorber un trauma sin verse alterada su estructura y funcionalidad. Ahora bien, esta aptitud va en función de la biodiversidad, cuya disminución sí constituye un grave peligro. Las plantas también son metáfora de la resiliencia cultural ligada dichos hábitats.⁷⁶⁰ Con la puesta en valor de las especies vegetales refuerza conductas de respeto hacia el hábitat más próximo.⁷⁶¹

Para su residencia en La Mandarina Borda con motivo de “Trastellaor”, el encuentro de arte y ecología de Valencia (abril de 2019), **Miriam Martínez-Guirao** expondrá como resultado final una serie de imágenes en primer plano de naranjas bordes de estética semejante a la del inicio de su carrera: óleos trabajados con veladuras, desde la luz a las sombras, cuya textura final le da aspecto de acuarela (fig. 100). Acompañan las pinturas algunas flores de azahar,

⁷⁵⁸ Entrevista a Chiara Sgaramella, *vid.*: anexo, p. 562.

⁷⁵⁹ ALBELDA, José Luis; SGARAMELLA, Chiara. “Ecología global...”, p. 41.

⁷⁶⁰ RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada...*, p. 78-79.

⁷⁶¹ MAYORAL, Olga. “Herbario Urbano”. *Espores*, 16-12-2016. (19-VI-2019).

hojas y piel seca del cítrico recogidas durante la convivencia de dos semanas en el lugar y colocadas en el interior de una bolsa aromática de hilo realizada por ella misma. Escoge una de las insignias de la agricultura valenciana, que materializa la identidad, la vuelta a los orígenes y su amargor, la esencia de la singularidad.



Fig. 100. Miriam Martínez-Guirao, *Naranja Borda*, 2019.

La artista también rescata la historia del cítrico, ligada a la huerta y a la cultura valenciana desde la extensión de los naranjos amargos por toda la zona mediterránea en el siglo X. Subraya su utilidad como madera, perfume y todas las demás propiedades. Un componente remarcable del proyecto es la inclusión en la web de la huella ecológica del proyecto (fig. 101). Aclara que los 565 kg de CO₂ desprendidos en la producción equivalen a casi 29 mil árboles absorbiendo CO₂ en un día, o 99 coches sin circular en 24 horas. Se ha de tener en consideración que la aproximación es experimental y a la escala le falta incluir huella de la producción de los hilos, los óleos y otros materiales.

HUELLA ECOLÓGICA DE EL PROYECTO NARANJA BORDA

Uso	Tiempo	Km	Kep /kwh	Kg de CO2
coche	60 min	2600	92 Kep	504.40
Tren	80 min	2.000	36 Kep	59,6
Lámpara			0,6 Kwh mes	0,3
Ordenador			0.13 día	0.05
Papel		0,5 Kg	1,25 Kwh	0.465
Fotocopias			15 hoja + impr.	0.90
				565.715

Estos 565.715 Kg de CO2 desprendidos en esta producción equivale a 28.852 árboles absorbiendo CO2 en un día, o 99 coches sin circular en un día.

* Esta aproximación es experimental, en esta escala faltaría poner la huella de la producción como los hilos, oleos. Si sabes alguno de estos datos te invito a que me comentes para poder añadirlo a esta tabla de huella ecológica, gracias!

Fig. 101. Miriam Martínez-Guirao, Tabla de la huella ecológica del proyecto *Taronja Borda*, 2019.

A través del arte, **Álvaro Tamarit** se embarca en la labor titánica de la defensa del planeta como tarea inaplazable. Su línea comunicativa transita entre la representación de aquello que se ha perdido y las posibilidades de un futuro mejor. Su sistema poético reordena la realidad a partir de propuestas que se mueven entre la nostalgia y la utopía.⁷⁶² En *Fábrica frutal II*, muestra su habilidad para acoger la realidad urbana, sin arrinconar la cultura agrícola propia de su tierra (fig. 102). La adopción de huertos en el corazón de la urbe es una fórmula

⁷⁶² TAMARIT, Álvaro. *El viaje a través de mí*. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2004, p. 6.

que el artista ha propugnado desde hace años, inspirado por la huerta que ha rodeado su imaginario juvenil, en combinación con el pragmatismo de los diferentes movimientos y activismos, a los que sigue muy de cerca por ofrecer soluciones factibles.⁷⁶³ Muchos de los fotomontajes de Tamarit reformulan la imagen de la huerta y todo el conjunto de saberes, creencias y costumbres del medio trasladados al entorno urbano, en espacios restringidos como balcones de casas o edificios de apartamentos y azoteas, en un intento por rediseñar elementos de la cultura indígena en el escenario contemporáneo.



Fig. 102. Álvaro Tamarit, *Fábrica frutal II*, 2013.

⁷⁶³ Lucía Loren también ha sido una de las firmes y tempranas defensoras de esta clase de soluciones en España. Lo manifiesta en su proyecto *Arqueología de una huerta* (2008) en el marco de la exposición "Naturalmente Artificial: el arte español y la naturaleza, 1968-2006". Comisariada por José María Parreño en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia, del 19 de septiembre al 10 de diciembre de 2006.

Relata Carmen Gracia que, en el ámbito valenciano, durante el siglo XX, especialmente en los 70, se interrumpe de manera brusca la economía rural. Las actividades económicas pasan a ser dominio urbano. Se hace ostensible en el aumento de la población en las ciudades, aunque especialmente en la destrucción de las manifestaciones sociales y culturales autónomas de la trama urbana y en la alteración de las formas de vida tradicionales que, en general, solo se han mantenido en los pueblos, siempre que hayan reportado beneficios económicos. El mercantilismo resulta incompatible con las antiguas formas de vida laboriosas y sobrias y se inclina en favor de la cantidad, la urgencia y la novedad uniformada, sin cultura definible.⁷⁶⁴



Fig. 103. Álvaro Tamarit, *Ciudad en reforestación I*, 2012.

⁷⁶⁴ GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte valenciano*. Madrid: Cátedra, 1998, p. 225.

Las personas evolucionan dentro de otro espacio político de gran fuerza identitaria: la ciudad. Generan, reciben y olvidan información. Hacen uso de la arquitectura para protegerse de lo cultural, así como elementos naturales, como una extensión de ellas mismas, y como espacio para conducir y experimentar los rituales y ceremonias de la vida en una sociedad tecnológica. Para Tamarit, la ciudad es además ese lugar desde el que surgen los potentes cambios locales. En *Ciudad en reforestación* (2012), ajeno al imaginario ecofeminista, recoge la figura del árbol como sustituto del ser humano, y en conjunto, como metonimia del bosque (fig. 103). Los árboles representan el colectivo humano que se unifica para conseguir algo, por ejemplo, limpiar el aire a través de la aportación de oxígeno.

En *herbario urbano*, para Intramurs 2015, **Marco Ranieri** propone un nuevo itinerario en busca de otredades de la naturaleza a partir del estudio de los corredores biológicos que se hacen ostensibles en las plantas que crecen en los diferentes solares del casco viejo de Valencia. En esta ruta, el italiano aúna los conceptos de aprendizaje y colaboración como rasgos clave en el desarrollo de un arte con un papel protagonista para la construcción de una nueva cultura ecológica. Se asemeja a la línea de investigación de **Miriam Martínez-Guirao** y a la de muchos otros artistas que ofrecen cartografías alternativas que, por medio de las técnicas de visualización, acción y documentación, mapean la ciudad desde la perspectiva de las especies que, siguiendo su naturaleza, se adaptan al medio hostil. La ilicitana se remite a la teoría del tercer paisaje o jardín en movimiento de Gilles Clément, en la que la vegetación aparece y se esfuma, pero siempre nos rodea para recordarnos que, incluso en la ciudad, existe una naturaleza perdida e ignorada.⁷⁶⁵

⁷⁶⁵ MARTÍNEZ-GUIRAO, Miriam. “Transición y psicología ambiental: una aproximación personal”. En: ALBELDA, José; SGARAMELLA, Chiara; PARREÑO, José María. *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2019, p. 166.



Fig. 104. Álvaro Tamarit, *Casa con raíces*, 1999.

Desde 1998 hasta 2015 se lleva a cabo el festival Cabanyal Portes Obertes, comprometido y autogestionado a partir del movimiento ciudadano de la plataforma Salvar el Cabanyal. Se desarrolla como un llamamiento a la reconsideración del modelo de ciudad contemporánea y la defensa del histórico barrio que peligraba por los nuevos proyectos urbanísticos. La muestra, que tiene lugar en uno de los espacios políticos valencianos por excelencia, ha ocupado la casa de los vecinos, lo que reporta la oportunidad para todos los visitantes de conocer la situación a través de sus habitantes de primera mano, además de apreciar los rasgos de muchos edificios que justificaron la concesión de BIC al conjunto. Durante aquellos diecisiete años se consiguió movilizar al mundo de la cultura ante un atentado al patrimonio y generar un lugar de acción desde el arte y su implicación con la sociedad. Las obras fomentaban la construcción de un hábitat en el que perduraran los valores cívicos y de respeto a la naturaleza, concebida como riqueza local frente a la concepción de arte como objeto mercantil. En 1999 participó Tamarit, con *Casa con raíces I* (fig. 104), en una

acción conjunta con Carmina García Vicedo en el segundo año de vida de la muestra.⁷⁶⁶

Tras 2015 se activan dos propuestas: Cabanyal Arxiu Viu y CraftCabanyal, para la defensa de la identidad histórica y social del lugar ante las tendencias globalizadoras. El primero implica una serie de acciones pedagógicas, sociales y artísticas para la puesta en valor del patrimonio y sus habitantes.⁷⁶⁷ Coordinado por Bia Santos, CraftCabanyal es un proyecto artístico colaborativo en el que participan la plataforma. Desde la perspectiva de género incorpora el craftivismo para la construcción de diferentes artesanías realizadas por los vecinos con el objetivo evidenciar el patrimonio material e inmaterial del barrio, ubicando los trabajos en los distintos edificios y espacios públicos de la zona.⁷⁶⁸ **Beatriz Millón** intervino en la edición de 2013 con la construcción de del bordado *Què passa aquí?* (4 x 5,5 m) que conformaba el plano del distrito (fig. 105).

Millón ha estado siempre vinculada al Cabanyal desde un punto de vista experiencial, pues convivió con varias familias gitanas en el Clot durante dos años. Dentro del distrito es esta un área muy representativa. Se trata de un espacio víctima de la expoliación y la explotación que ha afectado particularmente al grupo etnográfico en cuestión.⁷⁶⁹ La artista se vuelca en *Quien pena, ríe* (2015-actualidad) (fig. 106), un proyecto colaborativo multiformato que se afana en construir la memoria del pueblo calé en El Cabanyal y visibilizar su forma de vida, su situación de precariedad laboral, desamparo y exclusión. Tras la intervención en 2013, adoptó una postura crítica ante la citada convocatoria artística, puesto que no contemplaba ni un solo proyecto relativo o inclusivo con la comunidad gitana, a pesar de su relevancia en el espacio de coexistencia. La inclusión de una parte importante de los habitantes de El Cabanyal, los gitanos,

⁷⁶⁶ La pieza efímera integraba sobre un inmueble abandonado raíces de naranjos y pintura.

⁷⁶⁷ A propósito de la vida del proyecto Cabanyal Portes Obertes y su continuación desde 2015, *vid.*: MARTÍNEZ ARROYO, Emilio José. "Cabanyal Portes Obertes: se acabó, ¿y ahora qué? Prácticas artísticas políticas y colaborativas en la ciudad". *Kultur*, 2016, vol. 3, nº 5, p. 143-154.

⁷⁶⁸ SANTOS, Bia. "CraftCabanyal". 2019. (11-V-2010).

⁷⁶⁹ Según un informe del Ministerio de Sanidad, Consumo y Bienestar Social de 2015, El Cabanyal concentra el mayor asentamiento de este pueblo en toda la ciudad de Valencia, tras el barrio Na Rovella-La Plata, *vid.*: MINISTERIO DE SANIDAD. "Estudio-Mapa sobre Vivienda y Población Gitana, 2015. Anexo 2 del Informe: Información desagregada por Comunidades Autónomas y Provincias. Septiembre de 2016." 27/6/2019. p. 297 y 330-331. (11-V-2019).

se ha ido manteniendo, de manera más o menos evidente, en ulteriores propuestas.



Fig. 105. Colectivo de mujeres de CraftCabanyal, *Què pasa ací?*, 2013.



Fig. 106. Beatriz Millón, *Quien pena, ríe. Crónicas del pueblo gitano*, 2015-2019.

En su trabajo de investigación, Millón destaca: el Colegio Santiago Apóstol, desde 2008, con políticas inclusivas y propuestas interculturales; Amb Altres Ulls, un colectivo de gestores transculturales, activo desde 2014; La Col·lectiva, desde abril de 2015, para la mejora de oportunidades, participación social y fomento de actividades culturales como teatro, radio o música; y Millorem en Cabanyal, desde 2016, una asociación en la que todos los vecinos están representados, incluidos los gitanos.⁷⁷⁰ Hemos de citar, igualmente, Cabanyal Horta, un proyecto autogestionado para la concienciación, educación y protección del entorno a partir de la aplicación de los presupuestos de la permacultura, la agroecología, la bioconstrucción y la difusión de los ideales de sostenibilidad en esta comunidad costera. Desde la asociación se organizan talleres, bancos de tiempo, un huerto escolar y venta directa de productos por medio del Grup de Consum Cabanyal.⁷⁷¹

Los huertos urbanos han supuesto un claro espacio de reivindicación política. Otro espacio emblemático que demanda y ampara formas de consumo alternativas es CSOA l'Horta, una agrupación anarquista que se reapropia de una parcela campesina del barrio de Benimaclet. Todas sus acciones autogestionadas incluyen actividades culturales, comedor vegano, ocio infantil, mantenimiento del huerto urbano, taller de reparación de bicicletas, de yoga, de serigrafía, de autodefensa (entre otros), aula de música, biblioteca, una anti-tienda (para donar o llevarse objetos) y la organización de charlas y debates. **Graham Bell** lleva años ligado al centro, donde ha impartido charlas, ha realizado *performances* y ha inaugurado un espacio para su red de parques P.I.N.Q. Park, denominado *Park HQ* (2016), como parte de la exposición AnArco, la 16ª Muestra del Libro Anarquista (fig. 107). Bell escoge este espacio que previamente había sido objetivo para la expansión urbanística. Aprovecha la feria AnArco para presentar un archivo con todos los parques P.I.N.Q. de España, imágenes y descripción de las distintas aperturas y un atlas de geografía del

⁷⁷⁰ MILLÓN, Beatriz. *Quien pena, ríe. Crónicas del pueblo gitano. Un proyecto colaborativo multiformato*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016, p. 24-26.

⁷⁷¹ CABANYAL L'HORTA. "Cabanyal l'Horta". 2019. (11-V-2019).

Siglo XX, con mapas alterados y manualidades en papeles color rosa reciclados, hallados en los alrededores del centro social. La ceremonia de apertura consistió en una danza escocesa, que pronto se convirtió en una clase de este baile popular, aunque sin atenerse a las reglas de la tradición, en la que hombres y mujeres se enfrentan en dos líneas distintas.⁷⁷²



Fig. 107. Graham Bell, *Park HQ*, 2016.

⁷⁷² BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 198-199.

Bell recoge la tradición folclórica irlandesa para subvertir el sentido político de su acción. A pesar de que en realidad su tratamiento es altamente respetuoso con la copla u otras formas de expresión tradicional, trasladado a un cuerpo transgénero, acaba por convertirse en un instrumento de crítica. De algún modo, con los actos y los elementos costumbristas desacraliza ese espacio para acabar llenándolo de otro significado. Asimismo, resulta interesante que saque a relucir el debate acerca de los recursos económicos en una región como la valenciana. De hecho, los P.I.N.Q. Parks se configuran como parodias de los parques temáticos, que para el *performer* “son espacios cuestionados en una región donde el turismo es una fuente importante de ingresos, y la idea de que un arte serio se pueda contextualizar en esta forma de entretenimiento de masas, cuestiona las ideas elitistas sobre que es el arte”.⁷⁷³

Las sociedades globalizadas, cuya interacción limitada con el reino natural y la falta de comprensión de los entornos locales, a menudo invitan al uso desproporcionado de recursos que, a su vez, obligan a vivir fuera de los límites de la sostenibilidad. Los artistas que hemos revisado en este apartado accionan la sabiduría ecológica tradicional. Estos modelos ayudan a evaluar las formas en que los profesionales de la cultura entienden su ecosistema local y el acceso directo a las materias primas necesarias para las prácticas artísticas tradicionales, que conectan con la identidad cultural y con el ecosistema local. El aprovechamiento de los sistemas de conocimiento ambiental de las comunidades locales, su entendimiento de la diversidad biológica y la conservación del entorno tiene especial relevancia para conservar la diversidad cultural y mejorar el bienestar de la comunidad. Gran parte de las bases de la ecología local, que preserva la identidad y asegura la supervivencia de las sociedades minoritarias, tiene raíz en la concepción de los ecosistemas como sistemas bioculturales, tal y como lo interpretan las comunidades indígenas, conocidas como culturas del hábitat. La promoción y estimulación de una cultura del hábitat pasa por el rescate de dos tipos de conocimiento cultural tradicional. En primer lugar, por el dominio de la información altamente especializada sobre

⁷⁷³ BELL TORNADO, Graham (ed.). *Eco-género X*, p. 28.

las condiciones de las materias primas (momento ideal para la recolecta, recursos necesarios para recaudarlas, cantidades extraíbles que no impliquen un gran impacto).⁷⁷⁴ En segundo lugar, por un cuerpo de datos de carácter artístico y estético más relacionado con el acervo geográfico local, puesto que la restauración ecológica de los espacios degradados, asociada a la implementación de soluciones técnicas restituye la implicación íntima entre los habitantes y su territorio.⁷⁷⁵ En el contexto de la cultura verde, hemos de señalar, el valor simbólico de la memoria de los ancestros revive las señas de identidad de los pobladores como bien patrimonial, aunque nunca como justificación para los discursos excluyentes, el fanatismo de los nacionalismos o argumentos para el chovinismo.

Los artistas que analizamos construyen una estética medioambiental a partir de una visualidad *amateur, ugly*, conectada con el movimiento DIY. Entraña la subversión del paradigma estético e impone una resistencia a la homogeneización de lo industrial y lo seriado. Dedicarle tiempo a la manufactura de un objeto, realizarlo con las propias manos, con técnicas aprendidas de la tradición oral, de los oficios, adquiere una especial estimación en el arte ecologista. Asimismo, la generación de visualidades otras también contribuyen a combatir ideas estandarizadas y a la reivindicación de la artesanía, la singularidad, y lo comunitario, aunque con una profundidad conceptual algo inusitada en el arte contemporáneo.

Nuestra cultura surge en las ciudades como elemento principal para la desestructuración social. El cosmopolitismo globalizador entraña una clara pérdida de raíces y el olvido de las responsabilidades políticas y éticas de los ciudadanos con su espacio habitado y con el medioambiente. John Grande alerta sobre lo esencial de percatarse de que los rasgos geoespecíficos que tiene un lugar en una cultura dada están siendo borrados debido al exceso de

⁷⁷⁴ BEQUETTE, James W. "Traditional Arts Knowledge, Traditional Ecological Lore: The Intersection of Art Education and Environmental Education". *Studies in Art Education*, 2007, vol. 48, nº 4, p. 365.

⁷⁷⁵ BALAGUER NÚÑEZ, Luis. "Sinergias entre las intervenciones artísticas en el territorio y la Restauración Ecológica: Ámbitos para el encuentro". En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*, p. 41-54.

simplificación y caricaturización de la cultura.⁷⁷⁶ Se convierten en espacios heterónomos. La huerta, en este sentido, conforma un espacio político por dos razones: la primera, porque se ofrece la posibilidad de una producción local, del comercio de cercanía y, con más esfuerzo, cambiar los fertilizantes por la permacultura y organizar una producción sostenible y ecológica independiente y autosuficiente. La segunda, porque entraña una alternativa para la fuerza capitalista que especula con el territorio: los partidarios de la huerta abogan por una producción agrícola local frente a construcción especulativa, no planificada e insostenible. La huerta valenciana, como opina Román de la Calle, es una unidad ambiental que se forma como paisaje histórico construido con fines agrícolas, pero también ambientales, asumiendo, junto a La Albufera —que junto a la huerta también está sufriendo procesos de degradación y grave disminución de su extensión— funciones de transición vegetal y paisajística, de generación de comunidad, de relevancia estética y cultural como lugares de vivencia y visualidad peculiar.⁷⁷⁷

La protección a ultranza del ecosistema agrario se ve también ligado a un instinto de construcción de identidad, que se efectúa en la reclamación del territorio, una identidad de otra clase distinta a la nacional, que pasa por hacer fuerza como pueblo, de manera colaborativa, a través de una movilización plural. Se promueve la cultura como un enlace directo a modos de vida más acordes y armoniosos con el entorno, encerrados en los saberes del pasado que se han ido extinguiendo. El saber campesino se está retomando en países con culturas ancestrales, como México, desde el que proviene toda una ola de recuperación de este patrimonio para la vuelta a la sostenibilidad nacida a inicios de 1990.⁷⁷⁸ De igual forma, los estudios campesinos se desarrollan tímidamente en la esfera valenciana, incorporando todo el acervo de los diferentes pueblos que han pasado por el territorio. El trabajo de investigación más reciente corresponde a

⁷⁷⁶ GRANDE, John K; LUCIE-SMITH, Edward. *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*. Albany: State University of New York Press, 2004, p. 26.

⁷⁷⁷ DE LA CALLE, Román. *El ojo y la memoria: materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo*. Valencia: Universitat de València, 2006, p. 292-293.

⁷⁷⁸ GÓMEZ ESPINOZA, José Antonio; GÓMEZ GONZÁLEZ, Gerardo. “Saberes tradicionales agrícolas indígenas y campesinos: Rescate, sistematización e incorporación a la IEAS”. *Ra Ximhai*, 200, vol. 2, nº 1, p. 97-126; WARMAN, Arturo. “Los estudios campesinos: veinte años después”. *Comercio Exterior*, vol. 38, nº 7, p. 653-658.

Francisco Marco Rubio, en el que recoge el contexto histórico y social de la agricultura tradicional, sistemas, tecnologías, utensilios, métodos y modalidades de relación de la cultura agraria valenciana.⁷⁷⁹

El campo, la agricultura y el huerto urbano se han convertido en una de las alternativas posibles del arte ecologista. De hecho, El Cubo Verde, una red de espacios de arte en el campo, reúne cuarenta y siete espacios de arte en el medio rural en todo el territorio español. Ante los desafíos de comunicar y promover de forma simbólica otros modelos de sociedad mucho más ecológicos y autosuficientes, las narrativas artísticas y ecológicas que surgen desde el ámbito de la agricultura y de la configuración de nuevos espacios plurales y diversos en la urbe oponen soluciones creativas pero realistas ante la crisis ecosocial.

4.3. El desarrollo de una ética ecológica para el compromiso social a través del arte

4.3.1. El capitalismo en entredicho

Ante todo, conviene aclarar una inconsistencia terminológica que hemos detectado en la literatura que aborda la convergencia de las ciencias ambientales y las ciencias políticas. En el ámbito de habla inglesa se distingue de manera nítida ecología política (*Political Ecology*) de ecopolítica o política verde (*Ecopolitics* o *Green Politics*), siendo que estas dos últimas sí se refieren a la misma cosa. No obstante, en algunos escritos en castellano se refieren indistintamente a los tres.⁷⁸⁰ La ecología política es un campo dentro de los

⁷⁷⁹ MARCO RUBIO, Francisco. *Sistematización de los conocimientos de la sabiduría campesina en la comarca de l'Horta Nord de València*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat de València, 2014.

⁷⁸⁰ No siempre se da tal equívoco; hallamos escritos como el de Ignacio Ayestarán que entiende ecología política "como ciencia de lo político referido a medio ambiente", *vid.* AYESTARÁN ÚRIZ, Ignacio. "De la historia y la sociología ambientales a la ecología política: factores tecnocientíficos, sociohistóricos y ecosistémicos en la investigación sobre cambio climático". *Norba*, 2004, nº 17, p. 112. También se exponen muy competentemente las correspondencias entre dicha rama del saber y la antropología social en: COMAS D'ARGEMIR, Dolors. "Ecología política y antropología social". *Areas*, 1999, nº 19, p. 79-99.

estudios socioambientales que se centra en las relaciones de poder en la gobernanza ambiental, así como en la coproducción de la naturaleza y la sociedad, dentro de una economía política más amplia. Las inspiraciones teóricas provienen de diferentes fuentes, como el postestructuralismo, los estudios campesinos, y la citada economía política. Tiene un fuerte impulso con el auge de los estudios de desarrollo, la antropología y la historia medioambiental. Las contribuciones en este campo tienden a cuestionar el papel de los agentes de poder (gobiernos, empresas u organizaciones conservacionistas). El lugar y el rol de la ecología dentro de esta área del saber continúa siendo una discusión en curso. Algunas contribuciones de la ecología política se involucran activamente en las ciencias naturales, mientras que, en otras instancias, permanecen dentro de los debates teóricos basados específicamente en las ciencias sociales.⁷⁸¹

En cambio, la ecopolítica o la política verde es una ideología. En otros términos, se compone de un conjunto de ideas políticas y una demanda de transformación social, a diferencia del ecologismo, que en realidad es un movimiento global que defiende la protección del medioambiente.⁷⁸² Según identifica Jonathon Porritt, la política verde cuenta con una serie de rasgos esenciales: el objetivo de alcanzar la prosperidad a través de alternativas sostenibles a la obstinación perpetua por el crecimiento económico sin límites; el rechazo al materialismo y a los valores destructivos del industrialismo; la reprobación de la defensa nuclear y del gasto armamentístico; un énfasis en el trabajo de utilidad social o de gratificación personal con tecnología a escala humana; la protección del medioambiente como condición previa a una sociedad saludable; la defensa de una economía basada en la conservación, la eficiencia y las energías renovables; el amparo en una democracia participativa y abierta a todos los niveles de la sociedad; el reconocimiento de los derechos al uso de recursos para las futuras generaciones; la admisión de la necesidad de una

⁷⁸¹ Sobre las derivas de la ecología política se dedica un artículo en un proyecto enciclopédico sobre ecología, un amplio recurso en este campo, con la colaboración de más de medio millar de científicos, *vid.*: BENJAMINSEN, Tor A.; SVARSTAD, Hanne. "Political Ecology". En: FATH, Brian D. *Encyclopedia of Ecology. Earth Systems and Environmental Sciences*. Vol. 4. Ámsterdam: Elsevier, 2019, p. 391-396.

⁷⁸² WALL, Derek. *The No-nonsense Guide to Green Politics*. Oxford: New Internationalist, 2010, p. 13.

significativa reducción de la población; el mantenimiento de la armonía entre etnias y credos; la importancia de las comunidades autosuficientes y descentralizadas; una particular veneración por la Tierra y sus criaturas; el deseo de compartir la riqueza del mundo de manera inclusiva con todas sus gentes; la preeminencia del crecimiento personal y del desarrollo espiritual, así como máxima atención al lado más amable del ser humano.⁷⁸³

En el terreno de los discursos eco-estéticos, la teoría política se intensifica y, la vez, se diversifica. Para T.J. Demos, dicho espacio genera una interdisciplinariedad científica, cultural y una criticidad filosófica que, con la intervención del arte contemporáneo, empuja a repensar la política desde el prisma de la estética ecológica, es decir, a partir de los nexos que se establecen inextricablemente con la naturaleza: la biosfera y los factores económicos, tecnológicos, culturales e incluso jurídicos.⁷⁸⁴ A ojos de Demos, Jack Burnham supo vaticinar, a partir del análisis político de obras de finales de los 60, el hecho de que los productos se iban volviendo cada vez más irrelevantes, tanto en el arte, como en la vida. Igualmente, se percata del surgimiento de un conjunto diferente de necesidades que giran en torno a preocupaciones como el mantenimiento de la vida biológica de la tierra, la producción de modelos más precisos de interacción social y la comprensión de la simbiosis creciente en las relaciones humano-máquina.⁷⁸⁵ El arte comprometido políticamente, tal y como expresa Burnham en su planteamiento crítico, puede fijar las prioridades para el uso y la conservación de los recursos naturales y definir patrones alternativos de educación, productividad y ocio. La precisión de estas predicciones ha sido confirmada por la evolución posterior de la práctica artística hasta hoy.

Los más esenciales pilares políticos de algunos de nuestros artistas se localizan en el ecosocialismo. A finales de los 80 se hablaba de una superideología que combinaba capitalismo y socialismo en la búsqueda común

⁷⁸³ PORRITT, Jonathon. *Seeing Green: The Politics of Ecology Explained*. Oxford: Basil Blackwell, 1990, *apud*. WALL, Derek. *The No-nonsense Guide...*, p. 27.

⁷⁸⁴ DEMOS, T. J. "Contemporary Art and the Politics of Ecology. An Introduction". *Third Text*, 2013, vol. 27, 1, p. 2.

⁷⁸⁵ Jack Burnham, historiador especializado en poéticas basadas en medios tecnológicos, devela en 1968 las confluencias entre arte, ecología sistemas estéticos y cibernéticos en las narrativas de David Joselit, William Kaizen, Yates McKee y Luke Skrebowski y que categoriza bajo la denominación de "estética de sistemas". *Vid.*: BURNHAM, Jack. "Systems Esthetics". *Artforum*, 1968, vol. 7, nº 1, p. 31-35.

del crecimiento económico e industrial. Ambos, socialistas y capitalistas, están comprometidos con el crecimiento y el desarrollo de las fuerzas productivas. En la teorización marxiana de la naturaleza, el desarrollo de la economía política socialista y el socialismo descentralista suponen una plataforma para la teoría ecológica. Ahora bien, el socialismo se ve desafiado por la necesidad de incorporar límites naturales y no humanos en su pensamiento político. Estas adaptaciones se proponen desde el ecosocialismo, una corriente de pensamiento y acción ecológica que se apropia y saca provecho de algunos aspectos de la ideología marxista, mientras que se desentiende de su lastre productivista. Surge con el cometido de aunar socialismo y ecologismo en sus objetivos de cuestionar el automatismo económico, la producción como una meta en sí misma, la dictadura del dinero y la reducción del universo social a cálculos de rentabilidad y de la necesidad de acumulación de capital. Persiguen el establecimiento de un nuevo orden social ecológico y socialista en el que la producción responda a las necesidades de las personas y a los requerimientos de la protección medioambiental. Señala las inequidades de Norte y Sur, el despilfarro de recursos, la ostentación del consumo, la destrucción del planeta y la expansión de la civilización basada en la economía de mercado. En resumidas cuentas, la protección del entorno natural se impone como imperativo para la supervivencia del ser humano como especie y para su convivencia en igualdad.

El discurso político de **Marco Ranieri** se acomoda en el contexto del eminente colapso ecológico a través de los presupuestos del ecosocialismo. Para el artista, como muestra Jorge Riechmann, resulta esencial visibilizar la repartición de recursos, medios y consumo desigual que explican los desequilibrios de los ecosistemas.⁷⁸⁶ Desde la óptica del creador, el arte ayuda a explicar los principios del funcionamiento de la vida a nivel ecosistémico, de forma que se repliquen en los sistemas humanos para encajar armoniosamente en el orden natural. Para conseguir su cometido, el italiano se basa en los conceptos de biomímesis y empatía aplicados a la política, al arte y a la biología:

Se ha cuestionado la actual cosmovisión capitalista neoliberal que comporta una visión colonial de la Naturaleza, proponiendo a cambio una visión

⁷⁸⁶ La teoría del arte del italiano descansa en el desarrollo de la noción de biomímesis de Riechmann, *vid.*: RIECHMANN, Jorge. *Biomímesis*, p. 194.

del planeta como un sistema de redes interconectadas y una concepción de la biosfera como comunidad de especies enlazadas por dinámicas de interdependencia. Hemos identificado la empatía como implícita en la naturaleza humana y como responsable de nuestro ser sociable. Hemos auspiciado el desarrollo de las capacidades empáticas como fundamento de la definición de una nueva posición ética hacia la Naturaleza. Así como el comienzo de un camino hacia una relación simbiótica con el medio según las pautas marcadas por la biomímesis.⁷⁸⁷



Fig. 108. Marco Ranieri, *paisajes del yo*, 2013.

⁷⁸⁷ RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada...*, p. 97.

El recurso estético de la microescala recrea espacios simbólicos y biomiméticos para la reconexión con el entorno, pero siempre desde un planteamiento antiproductivista, reduciendo el tamaño del *objet d'art* para enaltecer lo sensorial. El elemento lúdico fomenta la empatía, como en *paisajes del yo* (2013) *echando raíces* (2013) (fig. 108), *paisajes habitados* (2013), *memorias* (2013), o *biosferas* (2014). En dichos espacios de reconocimiento es donde espera que la comunidad humana se encuentre con la biótica, siempre desde el convencimiento ecosocialista de que las actividades económicas y los procesos culturales se amoldan nuevamente a los procesos naturales, tal y como dictan los principios de la biomímesis.⁷⁸⁸ Estos son aplicables a todos los ámbitos de la vida humana, para las que Riechmann propone la aplicación de seis fundamentos: el mantenimiento del estado estacionario en términos biofísicos, en lugar de continuar el crecimiento sin límites; vivir del sol como fuente de energía; cerrar los ciclos materiales, reutilizando y reaprovechando; no transportar demasiado lejos los materiales; evitar los xenobióticos, es decir, productos artificiales “extraños” a los sistemas naturales; y respetar la diversidad.⁷⁸⁹ Como vemos, implícitamente, muchos de estos requisitos suponen una afrenta al capitalismo. El ecosocialismo exige el abandono del productivismo, que entiende como una forma de economía unidimensional —que somete la naturaleza a los imperativos de la valorización del capital— para centrarse en criterios morales y atender a las dimensiones social y ecológica.⁷⁹⁰

Chiara Sgaramella aplica la misma estrategia biomimética en sus obras como maniobra dirigida a una transformación que supere la matriz económica, ya que lo que realmente procura es un cambio en el modelo socio-cultural, clave para la adopción de patrones de comportamiento sostenibles. Toma como modelo las narrativas de Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Pino Pascali Giuseppe Penone o Gilberto Zorio que, como revulsivos de las imágenes del consumismo que celebraba el pop y el minimalismo, se sirven de materiales

⁷⁸⁸ *Ibíd.*, p. 28.

⁷⁸⁹ RIECHMANN, Jorge. *Biomímesis*, p. 233-239.

⁷⁹⁰ *Ibíd.*, 256-258.

humildes, muestran las prerrogativas de la estética de lo diminuto, lo pausado y lo natural (*natura naturans*).⁷⁹¹



Fig. 109. Chiara Sgaramella, *almacén de luz/ archivo de palabras*, 2012.

Una interesante interpretación temprana de estas nociones que Sgaramella traduce al arte, la encontramos en cinco dibujos que inauguran el

⁷⁹¹ SGARAMELLA, Chiara. *Paisaje de palabras*, p. 25.

proyecto *paisaje de palabras* (2012), inspirados en los conceptos de empatía y biomímesis. En él, plasma las relaciones entre la dimensión vital del sujeto y el crecimiento de los árboles, incluyendo una de las huellas más humanas, como es la cultura, representada en la escritura. Con *almacén de luz / archivo de palabras* (2012) busca la conjunción de la esencia del individuo con la energía vital del reino vegetal, cultivando así empatía e idea de armonía (fig. 109). La morfología interna del árbol queda igualmente biomimetizada con las palabras dispuestas en forma concéntrica en el lugar de los anillos del tronco. Toda la serie de dibujos incorpora materiales biomiméticos: colores y pigmentos asociados al mundo natural, empleo de encáustica para minimizar las sustancias tóxicas como la trementina —la cera es un material emblemático y poderoso, del que se componen los alveolos de un panal de abejas, donde se guardan las larvas, la miel y el polen. En combinación con el lápiz, el papel, la tinta y el *collage* compuesto de elementos orgánicos, busca simbolizar la diversidad como un valor positivo.⁷⁹²

Siempre envuelta en sutilezas, la producción de Sgaramella acaba por resultar política, aunque, en su materialización final, el mensaje siempre es penetrante. La intervención multimedia *home* (2012) deconstruye la noción tradicional de hogar (fig. 110). Las lonas que lo componen remiten al material de los habitáculos de los pueblos nómadas y a la tipografía de los alfabetos de varias culturas (la latina, la hindú, la griega, entre otras). La vulnerabilidad de la estructura acentúa el requisito de adaptabilidad, de un acercamiento a la naturaleza. A la vez, denuncia las desigualdades sociales, que empeoran desde el desarrollo desenfrenado de las democracias capitalistas neoliberales, esencialmente a partir de los años 70.⁷⁹³ Del mismo modo, por su situación personal, la italiana expresa en esta escultura su preocupación por la migración. Los procesos de relocalización de la economía, que implican el colapso sistémico y el decrecimiento de fuentes materiales y de energía, también provocan grandes movilizaciones de grupos humanos causados por la escasez de recursos, por la desestabilización climática, económica y por los conflictos bélicos que se derivan

⁷⁹² *Ibíd.*, p. 73-74.

⁷⁹³ *Ibíd.*, p. 63-64.

de ello.⁷⁹⁴ El reclamo del concepto de justicia ambiental será una constante en las narrativas que aquí examinamos, así como el particular empeño por la renovación del modelo cultural, como lugar en donde descansan las posibilidades de acción política en manos de los movimientos sociales y en las redes comunitarias locales y globales de la sociedad civil.

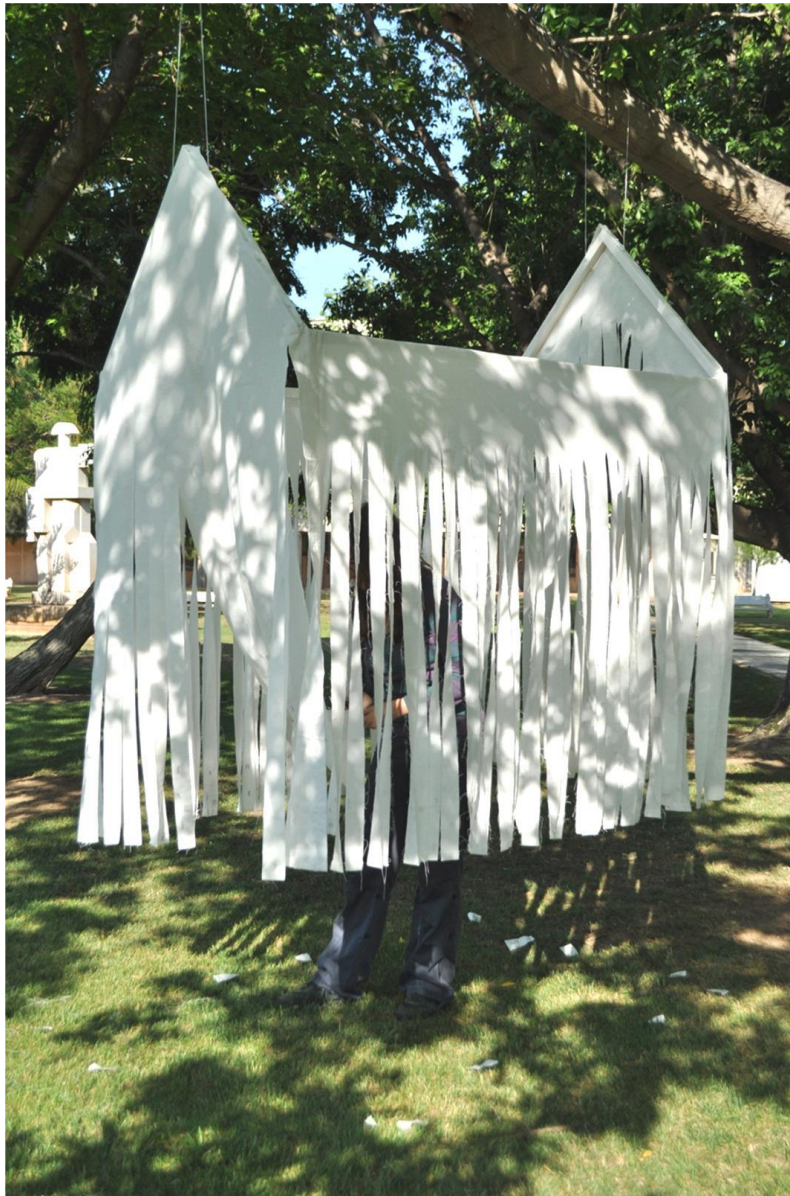


Fig. 110. Chiara Sgaramella, *home*, 2012.

⁷⁹⁴ Este tema será abordado en profundidad por la artista junto a su director de tesis doctoral en: ALBELDA, José Luis; SGARAMELLA, Chiara. “Ecología global...”, p. 37.

El ecosocialismo no renuncia a la creencia firme de que ha de haber una función que trascienda el ámbito del ocio y del goce estético. Del marxismo rescata la característica clave del progreso técnico, que no residía en el crecimiento indefinido de los productos, sino en la reducción del trabajo socialmente necesario y el aumento concomitante del tiempo libre. El énfasis en el autodesarrollo, en la dedicación al tiempo libre para actividades artísticas, eróticas o intelectuales, en contraste con la obsesión capitalista por el consumo interminable de bienes materiales, implica una reducción decisiva de la presión sobre el medioambiente natural.⁷⁹⁵

Ahora bien, el anarquismo verde tiene que decir a este respecto. En el conjunto de artistas que analizamos, esta postura estaría, en cierta medida, representada por **Graham Bell**. El punto de partido del eco-anarquismo reside en el reconocimiento del capitalismo como forma de explotación; el énfasis de la descentralización; la creación de pequeños grupos democráticos y cooperativos, sin líderes específicos; y la reducción del papel del estado a cuestiones de ley y orden. En común con el socialismo presenta algunas de las teorías del decrecimiento, en su proposición de la reevaluación del ocio, la reestructuración del sistema productivo, la vindicación de las periferias y la reconceptualización de la idea de trabajo.⁷⁹⁶

El discurso anarquista en Bell siempre discurre paralelo al razonamiento biológico. Una de sus instalaciones al aire libre, *Fotomatón Algarrobo* (2010), como parte de los hitos de su vista guiada por el itinerario de *Natural Hysteria Theme Park*, en Xàtiva, consistía en aprovechar un hueco en un árbol que conformaba un marco natural, de manera que el público se inclinara y tomara fotografías con el mismo (fig. 111). En el interior se alojaban elementos de una potencial *vanitas*: flores secas, caracoles, hojas y semillas. De esta guisa, critica el escocés la fiebre de los parques temáticos, la tematización de la naturaleza

⁷⁹⁵ LÖWY, Michael. "Why Ecosocialism: for a Red-Green Future". *Great Transition Initiative*, diciembre 2018. (17-V-2019).

⁷⁹⁶ La comisaria especialista en arte y ecología, Blanca de la Torre, encuentra un precedente artístico e ideológico muy interesante entre los neoimpresionistas, particularmente cita la obra de Paul Signac, que originalmente se tituló *In Time of a Anarchy*, cambiado por la censura a *In Time of Harmony*. Vid.: DE LA TORRE, Blanca. "Cambiar todo para que el clima no cambie. Alternativas y posibilidades desde el arte". En: ALBELDA, José; SGARAMELLA, Chiara; PARREÑO, José María. *Imaginar la transición...*, p. 90.

en los parques naturales, la banalidad y la superficialidad de muchos de los eventos sociales y la idolatría al aspecto físico y a la juventud. Igualmente, escoge esta especie arbórea para destacar la forma aparentemente ilógica de su crecimiento. Sobre todo, da prestancia a la anarquía rizomática de los algarrobos, muchos de ellos hermafroditas, emblemas de lo *queer* en el reino vegetal.⁷⁹⁷

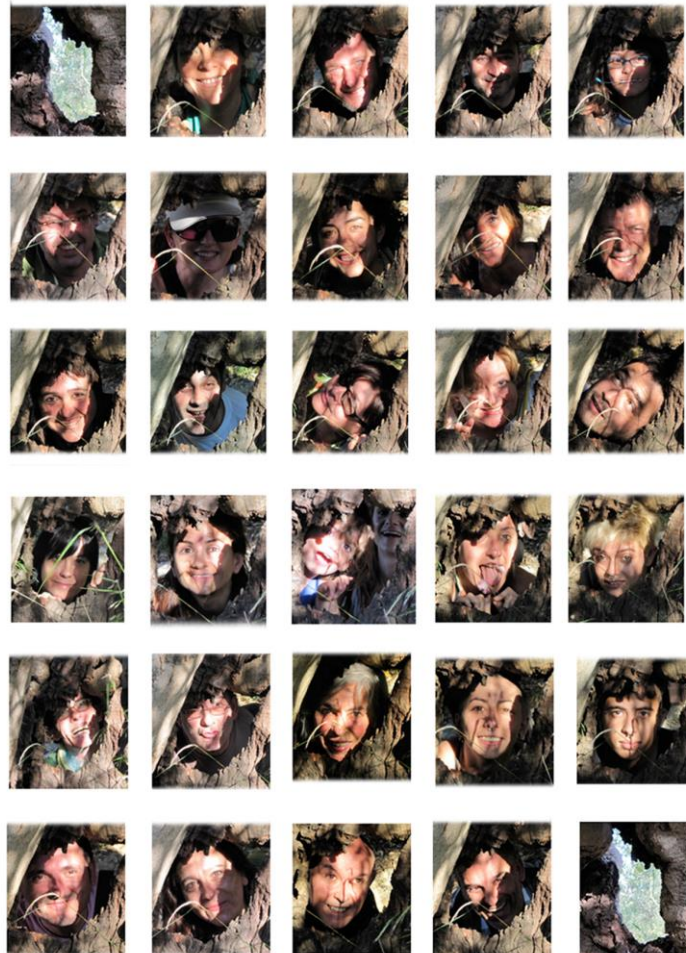


Fig. 111. Graham Bell: *Fotomatón Algarrobo*, proyecto *Parque temático: Histeria Natural*, 2010.

⁷⁹⁷ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 99.

En Bell, la anarquía como forma de pensamiento se reproduce en una lógica creativa, estética y mediante una estrecha ligazón con lo *queer*.⁷⁹⁸ Además de participar en la Muestra del Libro Anarquista AnArco con la conferencia performativa *Cap a l'ecotransfeminisme: com fer queer el moviment ecologista i viceversa* (2016), el *performer* ha estado muy vinculado a CSOA L'Horta y se implicó en su proyecto de P.I.N.Q. Park, denominado *Park H.Q* (2016). La participación de la asociación y su papel en el objeto artístico formaba ya parte de todo el entramado discursivo anarquista: todas las decisiones y las labores dentro de la construcción de la obra *queer* se trazaron y programaron de forma asamblearia. Asimismo, las charlas en el centro *okupado* siempre se han encaminado a realzar los valores de lo *queer* como una forma de disidencia. A la postre, el transgénero, considerado el tercer sexo, constituye una forma de planteamiento simbólico contra la cosmovisión del racionalismo occidental y el científicismo exacerbado. En este sentido, fueron paradigmáticos los debates acerca de los conceptos de comunidad feminista, poscolonialismo y anarquismo celebrados durante los talleres de la feria AnArco, "Art Libertati vs. Art Liberal", en diversos espacios de la ciudad del Valencia, del 8 al 18 de abril de 2016.

La cercanía de Bell a los anarquistas valencianos, además de su propio posicionamiento político, se explica por el aperturismo y el énfasis del grupo hacia los valores de pluralidad, diversidad, oposición al especismo y la preocupación por el alejamiento del ser humano de la naturaleza, que consideran el germen de la *misoteria*,⁷⁹⁹ que ligan directamente a la misoginia y el racismo:

El dominacionismo nos sitúa en una posición superior y diferente al resto de los seres vivos. Desde esta perspectiva ilusoria, solo podemos menospreciar y rechazar a los animales y a la naturaleza allá desde donde sea que los veamos, tanto en el mundo, como dentro de nosotros. [...] Proyectamos

⁷⁹⁸ Este tándem *queer*-anarquista aparece en nuestro ámbito cultural en el fanzine *Anarqueer* que distribuía el colectivo Rebelión Consciente en Madrid y en Barcelona; y en el Kafeta Kabaré que, entre 2004 y 2005, regentaba mensualmente el Centro Social Ocupado Pepika La Pilona (calle Pavía 43 del barrio Cabanyal-Canyamelar), *vid.*: BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 189.

⁷⁹⁹ Entre los anarquistas, misoteria es el odio a los animales y a la naturaleza, definido en: LA CIZALLA ÁCRATA. "Descubriendo las raíces del *dominionismo*. Una entrevista con Jim Mason". *La Haine*, 07/05/2008. (18-V-2019).

nuestros miedos y nuestro odio a la naturaleza no solo en los animales, sino también en nosotros mismos, y en cualquier otra persona cuyas características físicas distintas los sitúa, creemos, por debajo de nosotros —más próximos a los animales y al medio que a nosotros mismos.⁸⁰⁰

Beatriz Millón también está vinculada al círculo anarquista de la ciudad de Valencia. Algunos de sus impresos y fanzines se distribuyen a través de la Biblioteca Anarquista de l'Horta o en la Mostra del Llibre Anarquista de València. En la lógica anarquista, no existe el artista genio. El convencimiento acerca del arte es que, más allá de la teoría, se trata de un fenómeno que ilustra, difunde y permite sacar conclusiones para la práctica política. El compromiso político de Millón y sus lazos con el anarquismo se estrechan especialmente en su postura anticapitalista, debido a las repercusiones que tiene sobre el planeta este sistema económico productivista basado en mecanismos de mercado. Se siente igualmente cercana al movimiento 15-M y al zapatismo. En gran parte, su poética se condensa en la denuncia al extractivismo físico y cultural, promovidos por el capitalismo verde y por el neocolonialismo, de manera que, su vasta plataforma ideológica, desde la que encuentra la motivación para el desempeño de su discurso artístico, discurre en el mismo sentido que el movimiento decolonial.

Uno de los referentes más inmediatos de Millón, que surge del mestizaje entre decolonialismo y ecologismo, es el ensayo *Capitalismo verde*, de Rosa Marina Flores, en el que la artista participa con ilustraciones y en la propia impresión, a través de su nuevo proyecto editorial Roza y Quema. La educadora ambiental, originaria de Juchitán, Oaxaca, denuncia en el ensayo que la evidente y desmesurada capitalización de los bienes ambientales precede a la posterior emergencia del capitalismo verde, que no es más que una transformación superficial de sistema económico. Esta nueva versión de capitalismo presenta algunas alternativas más sostenibles como servicios ambientales y conservación de áreas forestales (reducción de emisiones de la deforestación y degradación, REDD+; y los mecanismos de desarrollo limpio, MDL). Sin embargo, estas proclamas supuestamente conservacionistas se sirven de la pantalla de las

⁸⁰⁰ Traducción propia del catalán, *vid.*: MASON, Jim. “La qüestió dels/les animals. Descobrint els arrels la nostra dominació envers la natura i de les unes sobre les altres”. En: OSMA, Mark; *et. al. Encenent la flama de l'ecologisme revolucionari*. Valencia: Distri Acció Cultural, 2009, p. 67.

energías renovables y otros sistemas de producción y consumo (que continúan sin hallar su techo). Bajo la bandera de la mitigación del impacto ambiental, el capitalismo verde acumula caudal a costa de los derechos territoriales de las comunidades campesinas, despojándolas de sus recursos y destruyendo su paisaje cultural.⁸⁰¹

La artista saguntina se ha desenvuelto hasta ahora en una estructura crítica que se desprende de la generación de conciencia a través del arte. Poner en evidencia el extractivismo constituye una de las preocupaciones que con mayor ímpetu propician su labor creativa. La minería representa, a su parecer, una de las continuaciones más inequívocas del legado colonial. Ha colaborado con la Red Mexicana de Afectados por la Minería con acciones aún por difundir, pero de las que ya asoman algunos de los resultados desde su Instagram, como las fotografías de las minas de Concha del Oro (fig. 112). Esta imagen forma parte de la comunicación del proyecto que denuncia la extracción de oro, cobre, plomo, hierro y zinc por parte de “colonos” españoles y transnacionales canadienses. Un caso similar queda expuesto en la misma red social con otra panorámica de Peñasquito, la mina a cielo abierto de Abya Yala.⁸⁰² Una vez asumido que ningún espacio natural permanece intacto —a excepción de las reservas protegidas artificialmente, en las que se arroja una estética pintoresca— permanece igualmente en los espacios desprotegidos y desbaratados por el ser humano la cualidad de sublime, en su grandiosidad, en el dolor que provoca la incapacidad de comprender el daño, y en la extrañeza que produce el vacío que representan dichas imágenes.⁸⁰³

⁸⁰¹ FLORES CRUZ, Rosa Marina. *Capitalismo verde*. Valencia-Oaxaca: Roza y Quema, 2019, p. 5-8.

⁸⁰² Las explotaciones mineras son motivo y espacios simbólicos desde el punto de vista ecológico en el ámbito del arte y la museología española. Algunos ejemplos son: el proyecto expositivo de Diego Arribas en las minas de Ojos Negros en Teruel (2000; 2005; 2007); la rehabilitación como centro expositivo y de interpretación ambiental de la zona minera de La Arboleda y Peñas Negras; el Museo de la Minería del País Vasco en Gallarta (Vizcaya); o el análisis ecocrítico que se desprende del relato en las minas de Riotinto en Huelva en la novela de Juan Cobos Wilkins, *El corazón de la tierra* (2001).

⁸⁰³ LAKA ANTUXUSTEGI, Xabier; VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; AKUSTAIN ZIARRUSTA, Ainhoa. “Del arte y las «ecologías» que nos unen: ética y estética para el encuentro/desencuentro del «paisaje cultural» con los vestigios de la «naturaleza» alterada. *Más allá de la roca inerte*.” En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*, p. 130-131.

Millón reconoce que ya no le interesa la belleza desde esa percepción romántica de los desastres y de la destrucción en manos humanas.⁸⁰⁴ Más bien, puede interpretarse como el aprovechamiento con sorna de las estrategias del medio, la conocida como *visual storytelling*⁸⁰⁵ de Instagram, para atraer la mirada al proyecto, mucho más profundo y aventurado de lo que se manifiesta inicialmente. Esto explica que el proyecto *Materia prima*, aún por dar forma, consista en realidad en una acción que incluye la extracción (sin autorización legal) de una ínfima cantidad de minerales. Con dicho material realizará una serie de esculturas para la ejecución de una instalación simbólica, así como un video-ensayo sobre la minería como enseña del programa moderno europeo y del neocolonialismo canadiense y español en América. La creadora adopta una actitud beligerante ante las necropolíticas⁸⁰⁶ que afectan a la naturaleza en los territorios de las comunidades indígenas mexicanas, dentro de las cuales asuntos como la explotación y el extractivismo son los temas que más ha destacado en sus trabajos recientes. La visión de la autora se asienta en una idea de territorio y de ecologismo, filtrada por la epistemología decolonial.

⁸⁰⁴ Entrevista a Beatriz Millón, *vid.*: anexo, p. 519-520.

⁸⁰⁵ En marketing digital, la narración de historias a través de lo visual, *visual storytelling*, constituye una estrategia para conectar con la audiencia a través de la identidad y filosofía que se pretende transmitir de un producto o de la empresa que está detrás. La narrativa visual refuerza y construye de manera potentísima una marca, la vincula con valores humanos, a través de las emociones y marca la diferencia con otros competidores. Uno de los medios empleados para la promoción y todo tipo de actividades comerciales es Instagram, por tratarse de un medio inmediato (por su visualidad), y porque permite compartirse en otras redes sociales. *Vid.*: MARTINUS, Handy; CHANIAGO, Fachmi. "Analysis of Branding Strategy through Instagram with Storytelling in Creating Brand Image on Proud Project". *Humaniora*, 2017, vol. 8, n° 3, p. 203-212. Existen incluso estudios y proyectos de investigación en lingüística computacional volcados a estudiar el fenómeno del *visual storytelling* en redes, a través de la inteligencia artificial, programando para procesar análisis y descripción de imágenes aisladas (DII), pero también en secuencia (DIS). La relación entre todas y con la base del reconocimiento de la semántica humana, daría como resultado la descripción de historias en secuencia (SIS). *Vid.*: HUANG, Ting-Hao; *et. al.* "Visual Storytelling". En: KNIGHT, Kevin; NENKOVA, Ani; RAMBOW, Owen (eds.). *Proceedings of the 2016 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies*. San Diego: Association for Computational Linguistics, 2016, p. 1233-1239.

⁸⁰⁶ Necropolíticas es el término acuñado por el historiador y filósofo Achille Mbembe, en 2006, para nombrar a las prácticas contemporáneas, institucionalizadas y sistemáticas que ejercen poder y de las que, directa o indirectamente deriva la propia muerte. *Vid.*: MBEMBE, Achille. "Necropolitics". *Public Culture*, 2003, vol. 15, n° 1, p. 11-40.



Fig. 112. Beatriz Millón, *Concha del Oro*, 2019.

Uno de sus referentes, Arturo Escobar, argumenta que la noción de “biodiversidad” es un discurso hegemónico, occidental e históricamente producido como respuesta al problema de la pérdida de la diversidad biológica. No obstante, el término se articula, en realidad, para establecer una nueva relación entre naturaleza y sociedad en contextos globales, para la coproducción de tecnociencia y para la intervención por medio de modelos de ecosistemas, estrategias de conservación, teorías de desarrollo y restauración, así como para facilitar el manejo de recursos y de derechos de propiedad intelectual. Todas estas proclamas acerca de la biodiversidad están controladas por instancias políticas internacionales, ONG’s ambientalistas y gobiernos que verdaderamente consiguen controlar recursos desde una perspectiva globalocéntrica. Frente a

toda esta epistemología y sistemas del poder, los movimientos sociales locales de Latinoamérica plantean como maniobra decolonial alcanzar una autonomía cultural con estrategias políticas para la defensa del territorio, la cultura y las identidades. Se trata de desechar el concepto de biodiversidad, por sus intereses etnocéntricos y extractivistas, para defender todo un proyecto de vida, no solo los recursos, a partir de las comunidades que aplican un conjunto de prácticas coherentes en el empleo, la relación y el pensamiento de lo biológico.⁸⁰⁷

A pesar de su afiliación a Greenpeace, **Álvaro Tamarit** prescinde en su lenguaje poético el vigor de las imágenes del ecologismo mediático. No se hace eco del conjunto de maniobras de índole narrativa e icónica que pretenden, de manera urgente, cambiar la percepción visual por medio de imágenes de impacto y confrontación, haciendo uso de una estética asociada a los desastres y agresiones medioambientales.⁸⁰⁸ Albelda y Saborit reconocen que dichas tácticas pueden despertar la empatía en los espectadores, sobre todo desde el discurso de las amenazas futuras. No obstante, ambos censuran la raíz definida por los condicionantes e imperativos de los canales de difusión que emplea, pues en general responden a un contenido maniqueo e infantiloides, para luego permanecer en un silencio político preocupante.⁸⁰⁹ Las obras del escultor se construyen como referencias del deseo y del reclamo de un derecho: el de existir como persona, el de permanecer en el planeta más allá de un plan a corto plazo, tal y como reclama la joven activista Greta Thunberg: “Si vivo hasta los cien años, en 2103 aún estaré viva. Cuando ustedes piensan en el futuro, no piensan más allá del año 2050. Para entonces, en el mejor de los casos, no habré vivido ni la mitad de mi vida. ¿Qué ocurrirá después?”.⁸¹⁰ El planteamiento podrá ser muy simplista, incluso hay quien lo tacha de pueril —lo que, por otra parte, no sería

⁸⁰⁷ Escobar se refiere la perspectiva globalocéntrica como el discurso predominante de corporaciones e instituciones en pro de la globalización y su falso proyecto de desarrollo sostenible, frente a las propuestas que abogan por el pensamiento global que se sitúa para actuar localmente. Vid.: ESCOBAR, Arturo. *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología; Centro de Estudios de la Realidad Colombiana, 1999, p. 235-247.

⁸⁰⁸ ALBELDA, José. “Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza”. En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*, p. 231.

⁸⁰⁹ ALBELDA, José Luis; SABORIT VIGUER, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997, p. 125-126.

⁸¹⁰ THUNBERG, Greta. *Cambiamos el mundo: #huelgaporelclima*. Barcelona: Lumen, 2019, p. 7.

de extrañar en una muchacha de dieciséis años— o ve oscuros y conspiranoicos intereses detrás de la joven. Lo cierto es que se ha de reconocer lo perentorio de responder a la pregunta sobre las condiciones en las que entregamos el patrimonio natural a las generaciones futuras.

El ecologismo, además de una postura política, es una forma de activismo. En su fundamento político existe un consenso basado en los cuatro pilares: sabiduría ecológica, justicia social, base democrática y no-violencia.⁸¹¹ Por otro lado, como movimiento, se acomoda de tres formas distintas: como estilo de vida y de trabajo, como grupo de presión y, finalmente, como una entidad orientada a la política.⁸¹² **Álvaro Tamarit**, al igual que Miriam Martínez-Guirao, Sergi Ferrúa y Ana Donat, se sitúan entre el primer y el segundo estadio, en una posición menos explícita políticamente y más volcada en el reclamo y la propuesta. El javianense despliega dispositivos de recuperación y reutilización de materia, lo que constituye uno de los cimientos de la economía ecológica: la gestión adecuada de los desechos.⁸¹³ Sus piezas delatan la inviabilidad de la cultura del exceso y del consumo incesante, de ahí su énfasis en nociones como reconstrucción, transformación y utilidad. Su propuesta de recuperación del diálogo entre cultura y naturaleza reside en estructuras narrativas, con una estética naïf y austera como antónimo de la abundancia. En la exposición “Recycle the World” (fig. 113), presenta para las referencias de obras un impreso que imita un catálogo de Ikea, empresa emblemática del capitalismo verde por su estrategia de *greenwashing*.⁸¹⁴

⁸¹¹ TALSHIR, Gayil. *The Political Ideology of Green Parties: From the Politics of Nature to Redefining the Nature of Politics*. Nueva York: Palgrave, Macmillan, 2002, p. 83-84.

⁸¹² PORRITT, Jonathon. *Seeing Green*, p. 5-6.

⁸¹³ GÓMEZ GIRALDO, Luis Jair. *Economía ecológica. Bases operativas: una ecopolítica*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, IDEA, 2010, p. 118.

⁸¹⁴ El conocido reclamo de la compañía sueca, “construyendo una cadena de suministro sostenible”, no es del todo cierto, puesto que adquiere madera talada ilegalmente de Rusia y compra bosques en los países bálticos, por no mencionar sus estrategias para el fomento del consumo compulsivo. *Vid.*: CHAUDHURI, Saabira. “Ikea compra bosques”. *Expansión*, 2015. (23-V-2019).



Fig. 113. Álvaro Tamarit, Catálogo de la exposición “Recycle the World”, 2009.

Esta visualidad del ecologismo mediático señala la forma en que muchas instituciones se esfuerzan por minimizar y enmascarar la magnitud de los problemas ambientales. En las distintas páginas del catálogo de la exposición de Tamarit se observan escenas de la vida cotidiana, con personajes que ocupan habitaciones y conviven entre sus muebles y sus obras. A través de esta clase de imaginarios, cargados de mordacidad, pero con intenciones honestas y pragmáticas, propone integrar en nuestro comportamiento una ética ambiental en la que se despliegue la actividad humana en un marco de adecuación constructiva.⁸¹⁵ Con la misma estética de las empresas capitalistas verdes, de albura inmaculada de laboratorio, apariencia natural, correcta y armoniosa, que acaba por anestesiar la percepción moderna de contaminación y ecocidio, ofrece

⁸¹⁵ IBÁÑEZ, Maite. “Construir un món sostenible”. En: PÉREZ PONT, José Luis; BELENGUER DOLZ, M. Vicenta. *Puntas de flecha: Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*. (Exposición celebrada en las Atarazanas, Valencia, del 04-XI-2009 al 13-XII-2009). Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, p. 226.

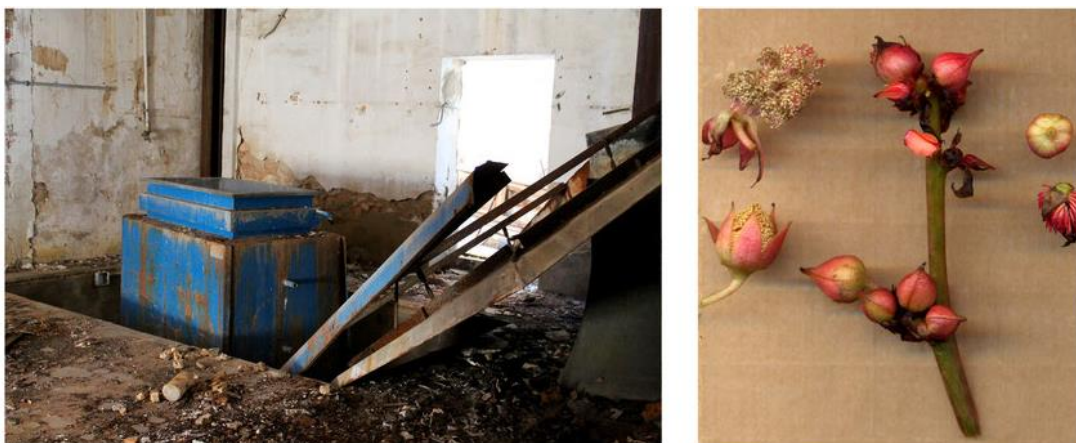
sus diferentes artefactos al espectador. Recuerda T.J. Demos que esta estética blanca, que él denomina *estética del Antropoceno* se asemeja a la fascista, en términos de Walter Benjamin, en los que la alienación propia llega a tal punto en que la experiencia de la autodestrucción se experimenta como un placer supremo.⁸¹⁶ Pretende analizar de forma crítica situaciones reales a partir de un razonamiento que surge del mundo imaginario, de un arte despojado del disfraz de algunos convencionalismos verdes de la esfera institucional.

Si Bell, Martínez-Guirao, Sgaramella y Ranieri, procuran ofrecer otros modelos de visualidad para la representación de lo natural, de manera que se modifique nuestra percepción y relación con la naturaleza, **Ana Donat** embiste con el arma del espejo. Su propuesta consiste en reproducir comportamientos para acercar al espectador a un espacio autocrítico que ponga en entredicho nuestro modo de vivir y las responsabilidades que eludimos ante un problema colectivo. Su activismo artístico se concentra en señalar el autoengaño en las conductas de los urbanitas, más específicamente de los valencianos, a la hora de pretender ir al encuentro de la naturaleza. Ella misma delata esa supuesta búsqueda de recogimiento, meditación y comunión con el entorno. Aunque, irrevocablemente, todo acaba por derivar en aparcamientos, carreteras, basura, esquilmo de setas, temporadas de caza, amén de un total desconocimiento de las especies, de sus propiedades y de su función en el ecosistema.⁸¹⁷ Es cierto que su dedo apunta al capitalismo, aunque desde el ejercicio honesto de admitir su poder, su influencia y su capacidad para modificar nuestros anhelos y valores. Claro que, el resultado final de su práctica visual prescinde de una demonización simplona del sistema económico; más bien expone la manera en que entramos en el juego, permitimos y aceptamos como ciudadanos con los privilegios y comodidades que derivan del deterioro del medioambiente y, de manera más o menos directa, del esquilmo y de la desigualdad ambiental que afecta a quienes no vemos (o evitamos mirar). Consiguientemente, situaremos a la creadora en la línea de pensamiento ecocrítico que desecha la naturaleza como organismo

⁸¹⁶ BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproductivity". En: EILAND, Howard; JENNINGS, Michael William (eds.). *Walter Benjamin: Selected Writings, 1936-1943*. Cambridge: Harvard University Press, 2003, p. 270, *apud* DEMOS, T.J. *Against Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Berlín: Sternberg Press, 2017, p. 70.

⁸¹⁷ DONAT, Ana. "Web de Ana Donat". 2019. (16-V-2019).

armonioso que se ve descarrilado por el ser humano, sino en la asunción de que somos naturaleza. Se ha de acometer una evaluación de conciencia, reconocer que nos beneficiamos de sus catástrofes (como la del petróleo, en ejemplo de Slavoj Žižek) y de todo lo que esta provee, para luego, de forma racional, determinar las acciones adecuadas, y equilibradas para sostener la vida (fig. 114).⁸¹⁸



Ricinus communis (L) Ricino, Rici
39°30'18.388''
000°27'22.629''

Fig. 114. Ana Donat, *Ricinus communis* (L) Ricino, Rici, 39°30'18.388''
000°27'22.629'', de la serie *Peripheral Territories*, 2012-2016.

Miriam Martínez-Guirao asocia el arte al activismo.⁸¹⁹ De hecho, The Laboratory of Insurrectionary Imagination, colectivo que en 2003 organiza el ejército no violento de payasos, el Clandestine Insurgent Rebel Clown Army, es

⁸¹⁸ Para Žižek, la idealización de la naturaleza constituye, en el marco de la ecopolítica, el nuevo opio del pueblo, *vid.*: ŽIŽEK, Slavoj. *Censorship Today: Violence, or Ecology as a New Opium for the Masses*, 2007. (17-II-2019).

⁸¹⁹ Entrevista a Miriam Martínez-Guirao, *vid.*: anexo, p. 500.

uno de sus referentes.⁸²⁰ Igualmente, se nutre de los conocimientos de la biofilia, la ecopsicología, la neurobotánica y otras ramas del saber, con el objetivo de aprehender y difundir modelos de comportamiento. Su práctica se funde en un activismo artístico y se cimienta en la ecología como ciencia para la vida en todas sus facetas, incluido el ámbito de la ficción. El arte y la política constituyen dos elementos para la experimentación. De ahí que uno de sus principales apoyos sea una nueva ecología de los medios, que reúne prácticas culturales, nuevas tecnologías y medios de comunicación: en conjunto, facilitan el desarrollo de una plataforma colectiva de alianzas transnacionales formadas por la sociedad civil.

Siempre desde una perspectiva pacífica y conectada a nivel global, ejercita una insurgencia medioambiental que se revela ante la inequidad económica y social.⁸²¹ Asimismo, la envergadura de su labor investigadora es perfectamente equiparable a los resultados materiales de su producción artística. Sus pesquisas se encauzan al encuentro de métodos eficaces para transmitir el mensaje ecologista y la han llevado a conclusiones que explican la elección de los mismos:

La investigación me ha hecho consciente de que la información de catástrofes, noticias humanitarias, concienciación ambiental, etcétera, no sensibiliza los primeros segundos, se repite en nuestra memoria unos días, en nuestro pensamiento de manera puntual, pero en la mayoría de ocasiones desaparece, volviendo a la normalidad.

De ahí que su labor combine las exposiciones presenciales, los talleres, charlas y conferencias con toda una amalgama amplísima de proyectos volcados en la red, pues permanecen siempre vivos, crecen, se perfeccionan y se amplían (fig. 115).

⁸²⁰ Este espacio, gestionado fundamentalmente desde Internet, combina arte, activismo, poesía y política en pro “de la desobediencia creativa y colectiva”. Para conocer en profundidad la organización y los eventos, *vid.*: LAB OF II. “The Laboratory of Insurrectionary Imagination”. 2019. (22-VII-2019). Clandestine Insurgent Rebel Clown Army, CIRCA, es una milicia de bufones que introducen la metodología lúdica, la reprogramación del cuerpo y la exploración de la vulnerabilidad del sujeto, junto con otras herramientas creativas para aplicarlas en el proceso de activismo político. *Vid.* JORDAN, John. “Case Study: Clandestine Insurgent Rebel Clown Army”. *Beautiful Trouble*, 2019 (22-VII-2019).

⁸²¹ La ecología de los nuevos medios es una tendencia detectada recientemente y se da en artistas reconocidos internacionalmente como Ursula Biemann o Paulo Tavares DEMOS, T.J. *Against Anthropocene*, p. 103.



Fig. 115. Miriam Martínez-Guirao, banner digital para la promoción de su proyecto online colectivo *Jardines efimeros*, 2012-2019.

4.3.2. *Estética y ética ecológica: estrechando lazos entre metafísica y política, entre las prácticas colaborativas y las pedagógicas*

Sergio Ferrúa aplica una política de la naturaleza que se inclina a una dimensión metafísica. Para concretar más, su acometimiento poético toca lo espiritual, en la acepción que recupera Carmen Gracia del término en latín, *spiritus*: respiración, aliento, soplo, la acción clave para mantenernos vivos, la energía o fuerza vital invisible.⁸²² En el caso específico de Ferrúa, la noción tiene, en parte, conexión con su convivencia con la comunidad Mapuche del sur de Chile (la primera en 1987). La integración de la sabiduría indígena sudamericana,

⁸²² La historiadora del arte revela que el término lo distorsionan las distintas corrientes religiosas y se ha ido perdiendo el sentido de hábito vital en marco coloquial, hechos que han entorpecido su significado en el arte con la naturaleza. Vid.: GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte con la naturaleza. Acciones artístico-científicas para el siglo XXI*. Valencia: Tirant Humanidades, 2019, p. 217-218.

tal y como se ve en su práctica artística —que nace de un ejercicio de compromiso y esfuerzo personal— además de ser implícitamente anticapitalista, se anexiona al desarrollo de una epistemología decolonial. El uruguayo toma prestada de una cultura mítica la erudición en el campo de la ecología práctica, asociada a una estructura social y a una idiosincrática forma de supervivencia en la naturaleza. Nos trae a la Europa del siglo XXI algunos sistemas simbólicos y estéticos del paisaje cultural latinoamericano, perfectamente válidos como paradigmas para el cambio.

En Ferrúa se repite el patrón del arte medioambiental, en especial el de corte ecologista, en que se produce una fusión de un arte de todos los sentidos, lo conceptual, con lo gestual y hasta lo performativo (fig. 116).⁸²³ Entendemos que se desprende de una adhesión al rito. Por un lado, reproduce las culturas indígenas en el proceso de reinterpretación de la naturaleza para estudiar su relación con el entorno. Por otro, en los estudios de etología, lo ritual se advierte también en animales, por lo que tendría un componente biológico que resulta productivo espiritualmente en el encuentro del ser humano con la naturaleza. Adolfo Colombres, en su *Teoría transcultural del arte*, estudia diversas culturas subalternas⁸²⁴ que traducen en la naturaleza las fuerzas del mal, lo dramático, lo obscuro en la naturaleza, del mismo modo y al mismo nivel que la luz y la claridad, lo bello. En su escrito, el pensador argentino critica el concepto europeo de lo sublime, como ese espacio distanciado de la comunidad, en el que el hombre se burla y se catapulta a altas esferas, en una suerte de autoadjudicación de una jerarquía espiritual superior. Al contrario que en el proceso constitutivo del objeto de arte occidental, en el que se produce la desritualización y la desconexión de lo sagrado, en la lógica decolonial, el arte se imbrica en lo social

⁸²³ GRACIA BENEYTO, Carmen. “El reencantamiento de la naturaleza: una aproximación al Eco-Arte”. *CBN*, 2008, nº 0, p. 54.

⁸²⁴ Una de las figuras centrales del poscolonialismo, Gayatri Chakravorty Spivak, se refiere al sujeto subalterno como aquel que puede hablar físicamente, pero no goza de la posibilidad de expresarse y ser escuchado, particularmente los grupos oprimidos y sin voz: el proletariado, las mujeres, los campesinos, las culturas no dominantes. Propone desaprender y abordar el conocimiento desde la ética que implica escuchar al sujeto subalterno y explorar la visión del otro, revisando la división internacional del trabajo y la violencia epistémica del imperialismo. SPIVAK, Gayatri C. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Orbis Tertius*, 1988, vol. 3, nº 6, p. 175-235.

por medio del rito.⁸²⁵ En los pasos que llevan a la autodeterminación estética, la vuelta a lo ritual supone el despojo de los parámetros capitalistas, como el debate del buen gusto (asociado a la clase) o la categorización negativa de la estética de la simulación (lo *kistch*) y las dinámicas que mueven a todos los agentes del arte bajo criterios mercantilistas.



Fig. 116. Sergio Ferrúa durante una intervención en la naturaleza, 2008.

Nos hemos referido al componente metafísico de Sergio Ferrúa, conectado a un discurso anticapitalista. De igual modo, encontramos este elemento en Bell, a través del chamanismo, la brujería, y su interés por la teoría

⁸²⁵ COLOMBRES, Adolfo. *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. México, D.F: Conaculta, 2016, p. 531.

de Gaia.⁸²⁶ Al igual que Ferrúa, bebe del espiritualismo de los pueblos indígenas americanos, en su caso, de la filosofía del buen vivir o *Sumak Kawsay*.⁸²⁷ Todo ello se materializa en su transformismo, en la mascarada y en todo el proceso litúrgico-poético de sus actos performativos.⁸²⁸ Martínez-Guirao dedica parte de sus estudios a la espiritualidad en el ser humano en su relación con la naturaleza en su tesis doctoral pendiente de publicar.⁸²⁹ Ranieri, “radicalmente ateo”,⁸³⁰ incorpora la magia y el folclore de su vernácula de Calabria, “tierra de brujería y espíritus, ninfas y pastores”, además de la influencia de la cultura nipona⁸³¹ y un interés por la arteterapia y la psicomagia de Jodorowsky. Este mixtión, aparentemente inconexo, tiene en común “la dramatización como acto terapéutico, como proceso curativo y creativo, y como momento generador de empatía”.⁸³² En Sgaramella detectamos ecos budistas e hinduistas que ella

⁸²⁶ Gaia es la hipótesis planteada por James Lovelock y extendida por Lynn Margulis, basada en el mito que considera el planeta Tierra como un organismo vivo, autorregulado e interconectado. Vid.: LOVELOCK, James. *Gaia. Una nueva visión de la vida sobre la Tierra* [1979]. Barcelona: Orbis, 1985, p. 127. Recientemente, más allá de la metáfora, se trabaja para hallar la verdad científica en diferentes modelos gaianos desde enfoques multidisciplinares. En 2006 se organiza en la Universidad George Mason de Arlington (Virginia), la cuarta conferencia internacional sobre la hipótesis Gaia, clave para hallar algunas soluciones a problemas medioambientales del s. XXI. Remitimos a nuevos hallazgos en la reseña de Luis Alonso sobre dos nuevas publicaciones: ALONSO, Luis. “Gaia, asentamiento de una teoría controvertida”. *Investigación y Ciencia*, 2015, nº 463, p. 92-94.; RUSE, Michael. *The Gaia Hypothesis: Science on a Pagan Planet*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013; y LOVELOCK, James. *A Rough Ride to the Future: The Next Evolution of Gaia*. Nueva York: The Overbook Press, 2014.

⁸²⁷ El término quechua, también empleado en lengua aymara, *Suma Qamaña*, designa una concepción derivada de la cosmovisión indígena, que se presenta como alternativa y ruptura con la noción de progreso, globalización y crecimiento. En su lugar, se proponen valores que han permanecido en las ancestrales culturas, esencialmente, respeto y convivencia con la Madre Tierra, reciprocidad y creación de comunidad, búsqueda de consenso y responsabilidad social. Fue incluida en las cartas magnas de Bolivia (2008) y Ecuador (2009). Las propuestas más extendidas en el desarrollo de esta epistemología se hallan en: ESCOBAR, Arturo. “América Latina en una encrucijada: ¿modernizaciones alternativas, posliberalismo o posdesarrollo?”. En: BRETÓN SOLO DE ZALDÍVAR, Víctor. *Saturno devora a sus hijos. Miradas críticas sobre el desarrollo y sus promesas*. Barcelona: Icaria, 2010, p. 33-85. El mismo editor ofrece una relación de conjunto y una crítica a las tres corrientes principales que se despliegan en: BRETÓN SOLO DE ZALDÍVAR, Víctor. “Buen Vivir (*Sumak Kawsay*), ¿alternativa al desarrollo occidental?”. *E-DHC, Quaderns Electrònics sobre el Desenvolupament Humà i la Cooperació*, 2016, nº 6, p. 28-41.

⁸²⁸ La filiación del arte con lo ritual remite a Joseph Beuys, quien entenderá el papel del artista como chamán o mago. Estas ceremonias ponen en contacto con instancias de los sentidos a través del medio artístico y se conecta con la noción de arte con fondo salvífico o curativo.

⁸²⁹ Entrevista a Miriam Martínez-Guirao, vid.: anexo, p. 497.

⁸³⁰ Entrevista a Marco Ranieri, vid.: anexo, p. 528.

⁸³¹ El mármol apuano atrae cada año a la Universidad de Carrara a estudiantes de artes, diseño y arquitectura procedentes del Japón, vod. RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada...*, p. 91.

⁸³² RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada...*, p. 91.

misma confirma en su entrevista, sobre todo, en el significado que otorga a la noción de contemplación, como método para acercarse a la naturaleza desde una interpretación holística de la realidad, tan afín a la cultura oriental.⁸³³

En cambio, Beatriz Millón entiende la contemplación como una forma de hacer política y una ventana al mundo de los afectos trasladada al mundo de la naturaleza,⁸³⁴ aunque quizás, junto a Donat y Tamarit, se acercan más una crítica del sistema biopolítico tal y como tipifica Foucault. La biopolítica opera como una tecnología que se encarga de regular la vida y lograr que poblaciones enteras estén al servicio del capital con sus propios cuerpos.⁸³⁵ La perspectiva biopolítica actúa, en cierta manera, en sustitución de los instintos espiritualistas consustanciales al ser humano. A lo que nos referimos es a que, junto a la presencia más o menos específica de un espiritualismo —alejado en mayor o menor medida de las religiones, pues siempre ejercen un peso cultural importante— o de un componente metafísico, no deja de estar presente lo que denomina Paul Kurtz una cosmovisión ligada a la eupraxofía, es decir, construcción de una vida ética basada en el método científico y la lógica.⁸³⁶ Justamente, en el componente ético que, en nuestro caso, se adjunta a la estética, reside la clave de las poéticas que analizamos en esta tesis doctoral.

La visión más extendida y actualizada de la ética en el contexto biopolítico la tiene Bruno Latour, en la que podemos hallar, como sugeriremos, a todos nuestros artistas. El francés revisa la forma en que se construye el

⁸³³ La influencia oriental procede de su residencia de dos años en la India durante su adolescencia. *Vid.*: Entrevista a Chiara Sgaramella, *vid.*: anexo, p. 549. El budismo niega la dualidad de mente y cuerpo, así como la distinción del yo como ente independiente del mundo. En el contexto de esta cosmovisión — sobre todo, porque existe una interconexión radical de toda existencia y se renuncia al ego por medio de la inmersión de la experiencia— explica el hecho de que el reino natural impregne y guíe la actividad expresiva humana, lo que desestima la concepción dicotómica y reductiva de la naturaleza como mera materialidad. Un extenso trabajo de filosofía oriental y occidental comparada emprende la relación entre arte, naturaleza y expresión corporal en los siglos XIX y XX, *vid.*: SCHULTZ, Lucy Christine. *Creative Climate: East-West Perspectives on Art, Nature, and The Expressive Body*. [Tesis doctoral] Oregón: University of Oregon, 2014, p. 118-163.

⁸³⁴ Entrevista a Beatriz Millón, *vid.*: anexo, p. 515.

⁸³⁵ El filósofo francés desarrolla la idea en la segunda conferencia del curso de medicina social en la Universidad del Estado de Río de Janeiro, en 1974, publicada tres años después en la *Revista centroamericana de Ciencias de la Salud*, en su sexto número. *Vid.*: FOUCAULT, Michel. “La naissance de la médecine sociale”. En: *Dits et Écrits*, vol. 3. París: Gallimard, 1994, p. 207-228.

⁸³⁶ KURTZ, Paul. *Living Without Religion: Eupraxophy*. Armhest, N.Y.: Prometheus Books, 1994. KURTZ, Paul. *What Is Secular Humanism?* Armhest, N.Y.: Prometheus Books, 2007.

conocimiento científico y ve en la biopolítica la senda para la reforma. En su lugar sugiere que no existan *a priori* distinción entre especies: no hay naturaleza, ni hay sociedad, sino una suerte de asociación mundial.⁸³⁷ Nos invita —y esto es lo que atañe al arte— a considerar un mundo de monstruos, híbridos, cyborgs y otros imbroglis, que, en diversas formas, son interdependientes. Por otra parte, borra esa imagen idealizada de naturaleza en la que todo parece en homeostasis y armonía —como quiere la filosofía de la ecología profunda, amén de los constructivos cambios culturales, políticos y sociales que propone— y nos recuerda que como seres racionales hay aspectos éticos que debemos considerar, por ejemplo: la incompatibilidad de ciertos virus, bacterias y priones con la vida humana y de otras especies.⁸³⁸ El arte ecologista de nuestros creadores ensaya diferentes soluciones, desde la dimensión ficcional, en el marco de la realidad. Donde se encuentran todos ellos es en la unión de naturaleza y sociedad: el arte se implementa como un acto pragmático, consciente, racional y ético de traslado del laboratorio aislado del mundo al contexto real, el de la propia vida.

Carmen Gracia denomina *arte con la naturaleza* a la tipología de *ecovention* o artes de la vida,⁸³⁹ dentro del arte medioambiental. En esta se manifiestan una serie de acciones que unen a artistas y científicos para trabajar de forma colaborativa. Las prácticas colaborativas se alinean con la ruptura de la idea romántica del artista genio y solitario, así como de la cuarta pared, convirtiendo al espectador en co-creador y agente activo en la planificación e implementación de las obras, incluso en la compilación de datos. Del mismo modo, entraña una mayor implicación por parte del artífice, más a largo plazo, con acciones inmersivas en la comunidad. La superación arte-vida no ocurre por la introducción de un elemento de la vida cotidiana en la esfera mística del arte, sino en el propio proceso de desmantelamiento del arte en sí, en el despliegue de maniobras de mediación y de intercambio de conocimiento e ideas. Así, el artista, en lugar de un ente inaccesible, se acerca a revelar los aspectos de la

⁸³⁷ LATOUR, Bruno. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge: Harvard University Press, 2004, p. 37.

⁸³⁸ *Ibíd.*, p. 113.

⁸³⁹ LOWENHAUPT TSING, Anna; *et. al.* *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017. *Apud.* GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte con la naturaleza*, p. 217-218.

intuición creativa para compartílos y sacarles provecho en el seno de una comunidad.⁸⁴⁰ La puesta en práctica de ejercicios de creativos a modo de sala de pruebas que se concede el arte contemporáneo en diversas categorías, pero especialmente, cuando se vuelca en la tarea del fomento del respeto y conservación del medioambiente, nos remite nuevamente a los nexos entre arte, ciencia y ecología que mencionábamos al principio de este escrito y al fenómeno de la posdisciplinariedad en el que los saberes cooperan entre sí para llegar a una serie de objetivos reparativos.

El proyecto *Paseando por la naturaleza del Museo del Prado* (2013), de **Miriam Martínez-Guirao** es un primer prototipo de lo que explicamos. Resulta de una serie de estudios de campo sobre las obras pictóricas de la pinacoteca madrileña. En la acción había que detectar y contabilizar *in situ*, en términos porcentuales, a partir de 324 pinturas de paisaje, las partes en las que aparece representada la figura humana, objetos artificiales (como arquitectura, ropaje, transporte), y la naturaleza —entendida como aquello conformado por elementos no artificiales, o sea, excluyendo la *natura naturata*. Este trabajo se realiza en el contexto de una investigación de posgrado, durante la residencia de la artífice en el Departamento de Psicología Ambiental en Madrid. Se tuvo en cuenta la moda de cada época, la procedencia de los encargos, que también ofrecen datos sobre la concepción de naturaleza en las distintas sociedades a lo largo de la historia. Las conclusiones tienen más que ver con la vinculación de la sociedad con la naturaleza en diferentes momentos de la historia, no obstante, el proyecto no se termina ahí. La idea era emplear un modelo colaborativo con otros expertos, para ir ampliando conocimiento e incluso llegar a más respuestas en este sentido.⁸⁴¹ El experimento permanece abierto a otros potenciales en el

⁸⁴⁰ KESTER, Grant. "Collaborative Practices in Environmental Art". En: CRAWFORD, Holly. *Artistic Bedfellows. Histories, Theories, and Conversations in Collaborative Art Practices*, Lanham: University Press of America, 2008, p. 60-63.

⁸⁴¹ Existe literatura acerca de las posibilidades de la inteligencia artificial en este sentido, *vid.* STORK, David G.; DUARTE, Marco F. "Computer Vision, Image Analysis, and Master Art". *IEEE MultiMedia*, 2007, vol. 14, nº 1, p. 14-18. IMPETT, Leonardo; ROBINSON, Peter; BALTRUSAITIS, Tadas. "A Facial Affect Mapping Engine". En: KUFLIK, Tsvi; *et. al.* (dirs.). *Proceedings of the Companion Publication of the 19th International Conference on Intelligent User Interfaces*. (Congreso celebrado en Haifa, del 24-II-2014 al 27-II-2014). Nueva York: ACM, 2014, p. 33-36. IMPETT, Leonardo; SÜSSTRUNK, Sabine. "Pose and Pathosformel in Aby Warburg's Bilderatlas". En: HUA, Gang; JÉGOU, Hervé (eds.). *Computer Vision - ECCV 2016 Workshops* (Congreso celebrado en Ámsterdam, del 8-X-2016 al 10-X-2016 y del 15-X-2016 al 16-X-2016). Cham: Springer, 2016, p. 888-902.

análisis de la interrelación naturaleza-sociedad; hermenéutica de la labor de artistas, géneros y subgéneros concretos; estudios de recepción y del concepto de naturaleza en el espectador; etc. La historia del arte digital podría aportar valioso conocimiento a una empresa de estas características, puesto que permitiría abordar la cuestión de la recopilación de estos datos en forma automatizada e interactiva, con la ayuda de la visión artificial y sistemas de detección de bots. Desde esta instancia lanzamos el guante.

Citábamos al principio de este escrito los efectos de una intervención agresiva en la línea del *land art*, como la de Agustín Ibarrola en Oma y Bisondo. Martínez-Guirao ofrece una alternativa mucho más proteccionista con los refugios de fauna y flora en el mismo contexto, la Reserva de la Biosfera de Urdaibai, dentro del plan Natura 2000 de Euskadi. Como la gran mayoría de sus proyectos, *Ecoindagaciones en Urdaibai* (2018) se basa en el esfuerzo colaborativo, junto a la asociación sin ánimo de lucro que fomenta el respeto por la diversidad como valor, Idea Bat Elkartea, el colectivo social independiente Ekologistak Martxan, y el centro Ekoetxea Urdaibai, gestionado por la Sociedad Pública de Gestión Ambiental del Gobierno Vasco, Ihobe. La autora organiza un discurso a partir de acciones en las que se trabajan las “emociones trascendentes” durante la interacción con la ruta en el hábitat protegido. No solo se trata de poner en valor el paisaje, sino acercar los problemas ambientales para que tomen una dimensión real y física ante los ojos del espectador.⁸⁴²

Además de ofrecer modelos de comportamiento, Martínez-Guirao propone alternativas culturales y de ocio para “combatir la contaminación subjetiva, antes que la objetiva; la contaminación de los sentidos y del cerebro, antes que la contaminación del aire o del agua”.⁸⁴³ La educación estética en el paisaje, una suerte de restauración cultural, radica precisamente en educar los sentidos: la mirada ha de detectar aquellos elementos que no corresponden, que no pertenecen y que son dañinos; así como volver a tomar contacto con el horizonte que la ciudad oculta, con la clorofila que escasea en nuestro entorno

⁸⁴² IDEA BAT ELKARTEA. “Ecoindagaciones Urdaibai”. 2018. (2-VI-2019).

⁸⁴³ Son las palabras que recoge el crítico de arte Pierre Restany. *vid.*: RESTANY, Pierre. *Hundertwasser: el poder del arte. El pintor-rey con sus cinco pieles*. Colonia: Taschen, 2003, p. 79.

diario. El resto de los sentidos facilitan la exploración sensaciones innatas, instintos que hemos ido anestesiando. Uno de los ejercicios de *Ecoindagaciones en Urdaibai*, relata la creadora, consistía en reunir y observar todos los residuos acumulados durante la comida o el almuerzo de la excursión para dar a conocer los tiempos de degradación y su impacto en el medioambiente (fig. 117). Los *tours* se realizaban con el acompañamiento y el apoyo de botánicos y biólogos, para complementar, de manera colaborativa, el saber científico con el del patrimonio artístico y cultural de la humanidad.



Fig. 117. Miriam Martínez-Guirao, *Ecoindagaciones en Urdaibai II*, 2019.

Igualmente, la artista ha aplicado los principios descritos a su propuesta de educación ambiental para las rutas infantiles de identificación de plantas ruderales para *Jardines efímeros*. Al mismo tiempo, las labores de cooperación se han hecho patentes en su proyecto de gestión cultural “Residencias A Quemarropa” (2014-2018), en el centro cultural “Las Cigarreras” de Alicante. Desarrollada por y para artistas, el programa se organiza de forma colectiva, desjerarquizada, con la cabeza visible de Martínez-Guirao tanto para las

estancias de profesionales del arte, como para los talleres, charlas, presentaciones y, en suma, una programación que aúna arte, cultura y autogestión. Se persigue crear “actividades y acciones para involucrar a la ciudad y sus habitantes” además de “generar conexiones, intercambios, encuentros y diálogos entre varios agentes participativos (activos).⁸⁴⁴ Por último, desde hace bien poco, ha sumado a su *modus operandi* y a su narrativa el estudio del indicador del impacto ambiental derivado de la ejecución de las obras. Bajo el eslogan “dejemos huella en el arte”, cada proyecto contiene una adenda con los datos acerca de su huella ecológica, implementada de forma experimental, con la convocatoria abierta a la participación de expertos en su perfeccionamiento.⁸⁴⁵

Graham Bell también ha incorporado visitas guiadas por las dos ciudades que ha habitado en el territorio español, Valencia y Xàtiva. Se percibe en su práctica un anhelo por establecer un diálogo con la comunidad en el sitio específico en el que realiza su labor. Así, el arte opera como metáfora de la visión y motivación necesaria para el cambio, siempre desde el interés de edificar de forma colectiva, como ocurre en la visita guiada en *Natural Hysteria Theme Park*, una intervención celebrada en el solsticio de verano de junio de 2010 (fig. 118). Con la colaboración de diversos artistas y el Cor Polifònic de la Ciutat de Xàtiva, público y creador recorrían aproximadamente 2 km de una ladera cercana a la Cova dels Coloms, en la Sierra del Castillo de Xàtiva. El *tour* se tornó en una investigación acerca de las relaciones entre ser humano y entorno, en formato performativo, con la participación activa de los visitantes y de los artistas Mar Juan Tortosa, Cristina Palop, Toni Cordero, Inmaculada Abarca, Josué Ormeño Cuevas e Isabel Caballero. Las diversas paradas comprendían: información acerca de los elementos botánicos; instalaciones efímeras; diferentes acciones recreando las ideas de interior-exterior, cultura artificial-natural, ecogénero; un confesionario para expiar pecados basados en los mandamientos ecológicos

⁸⁴⁴ A QUEMARROMA. “Residencias A Quemarropa”. 2018. (2-VI-2019).

⁸⁴⁵ Lo narra visualmente en Instagram, *vid.*: MARTÍNEZ-GUIRAO, Miriam. “dejemoshuellaenelarte”. 2019. (31-X-2019).

para el siglo XXI de Tea Mäkipää;⁸⁴⁶ una Misa de la Tierra; y, el culmen, el coro en el interior de La Nevera, la antigua cava circular, interpretando una versión de Gloria (op. 86) de Antonin Dvorak. Todos los pasos contemplaban el contexto cultural de la ciudad histórica de papas.⁸⁴⁷



Fig. 118. Graham Bell, *Natural Hysteria P.I.N.Q. Park*, Xàtiva, 2010.

⁸⁴⁶ 1. No volarás. 2. Recicla. 3. Usa la bicicleta o transporte público en lugar de coche. 4. Evita los productos envasados en plástico. 5. Evita, si es posible, el uso de calefacción u aire acondicionado. 6. Evita cualquier producto que provenga de lugares lejanos. 7. Si no estás seguro de que lo necesitas, no lo compres. 8. No tengas más de dos hijos. 9. No cultives, construyas o consumas productos que provengan de tierras o fuentes de agua vírgenes. 10. Haz que estos pasos sean fáciles y baratos para que tú y otros los cumplan. MÄKIPÄÄ, Tea. “10 Commandments for the 21st Century”. 2019. (4-VI-2019).

⁸⁴⁷ Bell recalca la relevancia de las festividades religiosas como la principal vida cultural de la Xàtiva, *vid.*: BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 128.

Bell se esmera en elaborar alternativas culturales a toda clase de festividades invadidas por el modelo de consumo capitalista y la moral religiosa, como la Navidad, la Pascua y, en lo tocante a nuestra circunstancia local, las Fallas. Esta tradición arraigada en el ámbito local valenciano, aunque relativamente reciente, de gran aceptación y respaldo civil e institucional, supone, desde el prisma de la ecología, un auténtico derroche lumínico, una desmesura en emisión de gases a la atmósfera por la quema de pólvora y los gigantes monumentos de poliestireno, amén de la multiplicación de residuos, la contaminación acústica, la generación de más de diez mil toneladas de residuos, el consumo excesivo de agua y, en general, la celebración del exceso en todos los sentidos.⁸⁴⁸ Bell ambiciona recuperar el significado pagano de las festividades previo a la cristianización, como puede ser el Beltanario, festejo del norte de Europa que celebra el inicio del verano pastoral. La razón reside en que estos ceremoniales iban marcados por los ciclos naturales, algo que hoy se ha perdido. A la alienación del entorno natural, se le suma el cinismo, el fatalismo, que lo atribuye a la hipertrofia de la sociedad de consumo.⁸⁴⁹

En su conocido estudio sobre arte público, Félix Duque aborda las consideraciones de Heidegger acerca del arte. Además de retornar a la idea clásica del arte como técnica, descubre varias lagunas acerca de su ontología en el opúsculo del filósofo alemán *Die Kunst und der Raum* (1969). Duque llega a dos conclusiones que nos conciernen ahora. La primera dicta que “la estrategia técnica para conectar históricamente encuentros azarosos es siempre colectiva”,⁸⁵⁰ en otros términos, detrás del arte hay un trabajo comunitario (político) que se ha de tener muy presente. También considera que “esa estrategia está teñida, necesariamente y por principio, de violencia y exclusión”, referido a la segregación que se produce a partir de los procesos sociales de la

⁸⁴⁸ Las tendencias de las fiestas de Fallas más reciente serán analizadas con detenimiento por Roberto Martínez Albiñana. En su trabajo informa acerca de la toxicidad de la quema de poliestireno, *vid.*: MARTÍNEZ ALBIÑANA, Roberto. *Estructuras escultóricas efímeras para el fuego en Valencia y Alicante, en la primera década del s. XXI* [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016, p. 77. Existe algún proyecto, como el del Institut Valencià de Seguretat i Salut en el Treball, aunque muy superficial y apenas se ha implementado: GENERALITAT VALENCIANA. “Proyectos. Por unas fallas sostenibles”. 2016. (4-VI-2019).

⁸⁴⁹ BELL TORNADO, Graham. *Natural Hysteria*, p. 128.

⁸⁵⁰ DUQUE, Félix. “El arte (público) y el espacio (político)”. En: MADERUELO, Javier (dir.). *Arte Público: Arte y Naturaleza*. (Actas del V Curso celebrado en Huesca, 1999). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2000, p. 104.

producción de arte. Estos dos obstáculos pueden vencerse a partir de los resortes empleados por nuestros artífices en la estimulación de la conciencia ambiental, señalando la erección de un proyecto común a todos los seres humanos. Para ello, una de las soluciones se halla en la proyección de nuevos ceremoniales desde la ecología como pegamento colectivo y, como veremos a continuación, en la asunción de la noción de empatía en el ámbito de estética, para destacar aspectos de identificación emocional.

Chiara Sgaramella ha desarrollado gran parte de su poética descansando en la concepción de empatía a partir de la observación de *lo site-specific*, del poder de lo experiencial y multisensorial, de la co-creación y la participación activa del público, así como de la simbolización para establecer vínculos con la naturaleza. Su narrativa se desenvuelve con el objetivo de establecer inercias emocionales conectadas a nuevo sistema iconográfico y simbólico, acorde con una cosmovisión que observe una estética y una ética ecológicas por medio de la empatía:

Los medios artísticos nos permiten comprender más en detalle la influencia de nuestro modelo de civilización sobre los ecosistemas naturales; el arte, como lenguaje de alta empatía, nos desvela el nivel de deterioro de la naturaleza y nos muestra, a su vez, iniciativas que buscan el reequilibrio entre las culturas humanas y los ecosistemas naturales.⁸⁵¹

Para la artista, lo que respalda nuevos imaginarios sostenibles para el nuevo paradigma cultural son tres acciones básicas: la comunicación empática ante la perspectiva de colapso, el refuerzo de la sinergias disciplinares para el cambio de recursos y energía, y la creación de narrativas alternativas para ofrecer otros modelos culturales cimentados en los valores de la resiliencia y de la adaptación de lo glocal.⁸⁵² Con este espíritu, Sgaramella impartió talleres en Carrícola de técnicas artesanales locales de trenzado de mimbre para la recuperación y restauración de identidad colectiva. Su vocación pedagógica también la ha empujado a organizar un taller de videoarte con alumnos de la

⁸⁵¹ ALBELDA, José Luis; SGARAMELLA, Chiara. "Arte y ecología: un vínculo para la protección de la naturaleza". En: DÍAZ NÚÑEZ DE ARENAS, Víctor. M. (ed.). *I Jornadas Arte, ecología y uso público de espacios naturales protegidos*. Daimiel: Cultura de Ribera, 2016, p. 81.

⁸⁵² ALBELDA, José Luis; SGARAMELLA, Chiara. "Ecología global...", p. 38.

Facultad de Bellas Artes, desde la plataforma del proyecto colectivo de autogestión cultural *Inner Nature*, organizado con la Universitat Politècnica de València. Se volcaron en la temática del agua con el contexto del imaginario colectivo local, proponen la deconstrucción de imagen idílica de la Albufera. Colaboran con el cineasta Miguel Ángel Bauxauli y la fundación ASSUT para la conservación de ecosistemas culturales y naturales.⁸⁵³ Las piezas se enfocaban a señalar todos los problemas sociales y ecológicos de la zona, explorando la agitación y la puesta en duda de la idealización del espacio, explotando con foto y video la fealdad —lo que nos devuelve a la estética propuesta por Latour en el contexto de la biopolítica.



⁸⁵³ Entrevista a Chiara Sgaramella, *vid.*: anexo p. 560.



Fig. 119. Chiara Sgaramella, *digesting tensión*, 2018.

Asimismo, en el marco del programa “Nuevo Currículo”, del colectivo Inland, Sgaramella dispone de forma colaborativa, junto a Juxhina Spahiu, Carla Rangel y Sébastien Tripod la acción *digesting tensions* (2018) (fig. 119). Se presenta como resultado del estudio de los altos pastos empleados para el pastoreo de cabras y ovejas, cerca del parque nacional en los Picos de Europa. La pieza performativa en la que dialogan un pastor, un representante del parque y un lobo refleja la complejidad de los problemas ambientales y de la aplicación de estrategias conservacionistas ante el choque de la protección de especies animales con estilos de vida cada vez más en desuso, como es la convivencia del pastoreo. Exploran aquí la empatía interespecies, así como la de las culturas en extinción para señalar los problemas ecosociales abordados desde el reino del arte.⁸⁵⁴

⁸⁵⁴ SGARAMELLA, Chiara. “Chiara Sgaramella. *digesting tensions*”. 2019. (8-VI-2019).

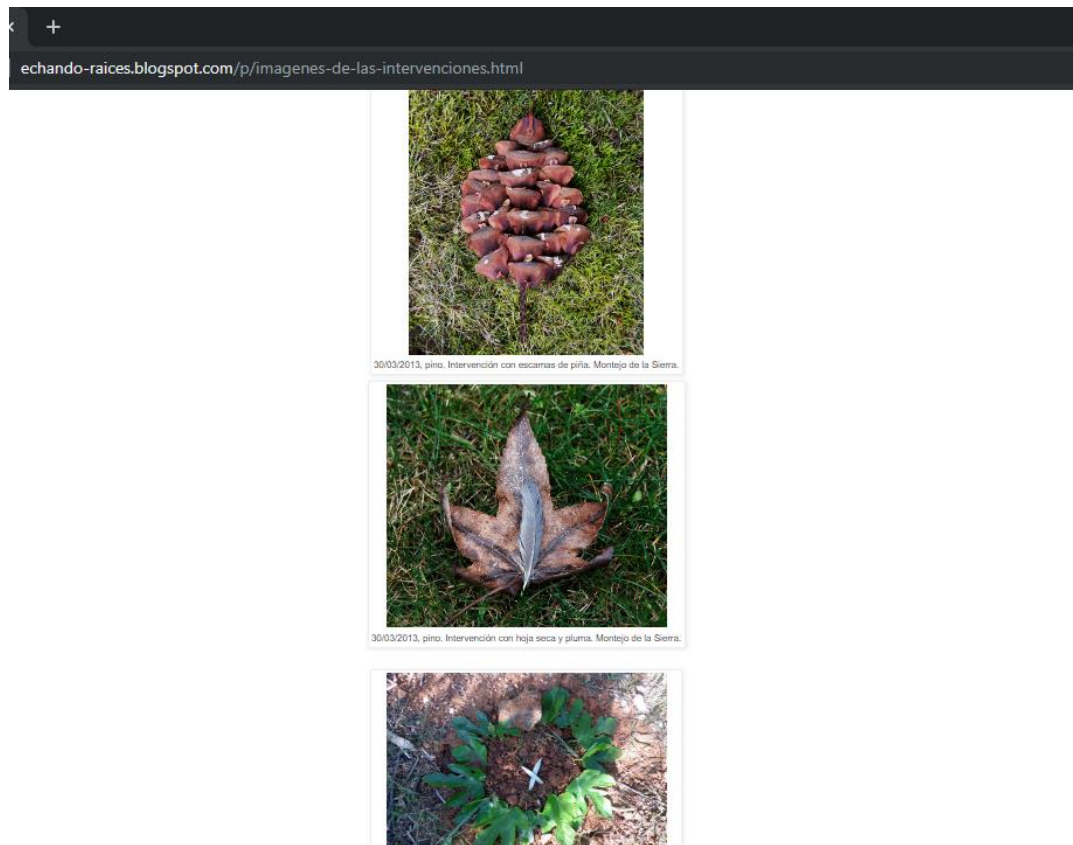


Fig. 120. Marco Ranieri, captura del blog de *echando raíces*, 2013.

Marco Ranieri, como Sgaramella, otro discípulo de José Albelda, además de explotar la seducción a través de estéticas que promocionan el cambio de paradigma cultural (ensalzando lo sencillito, lo pequeño y lo biomimético), también internaliza la teoría de la empatía en su quehacer creativo. Desde 2013 coordina *echando raíces*, que arranca en redes sociales y con el boca a boca. El italiano desarrolla una red de intervenciones mínimas para emplear “el arte como medio, establecer un vínculo entre lugares y personas, generando al mismo tiempo una red de acciones poéticas individuales o colectivas”.⁸⁵⁵ Se distribuyen semillas de árboles para que sean plantadas junto a una intervención mínima en el espacio abierto, para luego fotografiar los brotes y mostrar en la web la evolución de las diferentes plantas. En esta intervención colectiva se descansa sobre la capacidad creativa del público, el esfuerzo de enviar las imágenes y realizar un seguimiento continuado (fig. 120). El sitio de

⁸⁵⁵ RANIERI MARCO. “Echando raíces”. 2013. (8-VI-2019).

Internet proporciona un mapa de las diferentes localizaciones donde se realizan las obras, instrucciones y visualizaciones de las plantas e intervenciones clasificadas y ubicadas en espacio y tiempo, además de información acerca de las especies de las semillas repartidas. Como el resto de los creadores que estudiamos en este escrito, en estas dinámicas participativas y colaborativas se confía, algo a ciegas, en la disponibilidad, predisposición y nivel de implicación del público para entrar en el juego de las acciones artísticas, lo que obliga, además, a dejar un margen a la improvisación.

Ranieri, cuyas biosferas han sido interpretadas como auténticas metáforas de reparación ecológica,⁸⁵⁶ busca comunicar una actitud más respetuosa, cuidadosa y conservacionista hacia nuestro hábitat, cultivando los nexos empáticos entre personas y lugares. Una de las formas es a través de la educación ambiental. En 2018 y 2019 presenta *Aula Ecoarte*, tanto para unas residencias artísticas organizadas por el Ayuntamiento de Valencia en un colegio público de Benifaraig, como para el programa “Resistencias artísticas”, del Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, en 2019. El taller incluía juegos visuales con imágenes de ecosistemas, percepción de otros sentidos para la exploración del huerto, recolección de elementos naturales para la erección de esculturas efímeras, trenzado con mimbre para la creación de forma colectiva de un nido para cobijo de insectos y otras especies polinizadoras. Con la misma vocación, en *herbario urbano* (2015), la visita guiada de plantas ruderales del barrio de El Carmen, llevado a cabo para “Intramurs”, el italiano hace confluir los conceptos de aprendizaje y cooperación como rasgos clave en el desarrollo de un papel protagonista del arte:

En estos actos emerge la condición del artista como mediador cultural. Su labor de conectar, bajo otra óptica diferente de la cotidiana, los habitantes con su hábitat. He podido comprobar cómo, con frecuencia, la mirada entrenada del artista consigue destacar elementos desapercibidos y generar un debate y un diálogo capaces de construir contenidos culturales. La realización de talleres, y la visita a la exposición de estudiantes de institutos y colegios, acompañados por el artista y por un educador, son momentos de

⁸⁵⁶ ALBELDA, José. “Arte y ecología”, p. 237.

participación y de aprendizaje mutuo y colaborativo, de establecimiento de relaciones y vinculaciones empáticas.⁸⁵⁷

Álvaro Tamarit nos conduce a señalar otros rasgos substanciales del arte ecologista, además de la práctica colaborativa y de la búsqueda de la implicación y concienciación a través de la empatía: la exploración de las distintas posibilidades físicas y ontológicas del espacio expositivo. Sus estructuras muchas veces se vuelcan en el diseño que presenta un afán, como bien señala la gestora cultural Maite Ibáñez, en la socialización del lugar de exhibición del objeto artístico.⁸⁵⁸ Nosotros observamos, además, un intento de disolución de dicho espacio —en cuanto que institución y que materia física— y del propio objeto artístico. Para ello hemos de fijarnos en su taller en el municipio de Mislata, *The Living Room* (2006-2009) (fig. 121), una nave amplia y multifuncional en la que construyó y convirtió una estructura en pieza de arte, vivienda, taller, espacio expositivo y que proyectaba emplear como centro de actividades culturales. Lo mantuvo cerca de tres años desde su inauguración en diciembre de 2006.⁸⁵⁹ La configuración de *The Living Room* reunía una idea de construcción que nos retrotrae a las composiciones geométricas del dadaísta Kurt Schwitters, como las *estructuras Merz*, con las que organizaba el espacio de las distintas habitaciones en su casa de Hamburgo y la adhesión de materiales encontrados. Al mismo tiempo, el experimento de Tamarit estaba conformado desde una concepción arquitectónica modular, que permitía su reconstrucción y adaptación a otros lugares. De hecho, tal capacidad y flexibilidad se pudo comprobar con la culminación de *The Living Room*, cuando se traslada de la pieza-taller-galería al atrio de los bambúes del Palau de la

⁸⁵⁷ RANIERI, Marco. *La ampliación de la mirada...*, p. 51.

⁸⁵⁸ IBÁÑEZ, Maite. “Construir un món sostenible”, p. 227.

Música de Valencia, en marzo de 2009, con motivo de la Exposición “Recycle the World”.⁸⁶⁰

En la producción de Tamarit, esta fusión del concepto escultórico se une al de arquitectura, al empleo de desechos, y se entremezcla con la noción espacial del *environments* recreados por Allan Kaprow a finales de los 50, con el constante llamamiento a la interacción y colaboración para la ejecución de las creaciones, y con el binomio arte y vida dentro del juego espacial, como ocurre también en *Banco del pensamiento* (2007) (fig. 122).⁸⁶¹



⁸⁶⁰ La exposición fue comisariada por Vicente Colom y se documentó en un video de todo el traslado, que se halla disponible en: TAMARIT, Álvaro. “Recycle-the-world”. 2015. (20-I-2020). Igualmente, se editó un catálogo de la muestra: TAMARIT, Álvaro. *Recycle the World*. (Exposición celebrada en el Palau de la Música, del 4-III-2009 al 20-IV-2009). Valencia: Palau de la Música i Congressos de Valencia, 2009.

⁸⁶¹ La pieza fue incluida en la siguiente muestra: SAMPER EMBIZ, Vicente (coord.). *Cartografías de la creatividad: 100 % valencianos*. (Exposición celebrada en el Centro del Carmen de Valencia, del 12-II-2010 al 2-V-2010). Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2010.



Fig. 121. Álvaro Tamarit, fotografía del espacio "The Living Room", 2006, e instalación de *Muro de cuadros*, 2009, en el Palau de la Música de Valencia.



Fig. 122. Álvaro Tamarit, *Banco de pensamiento*, 2007.



Fig. 123. Álvaro Tamarit, *Library Crossing*, 2007.

Para que el espacio expositivo/pieza de arte *The Living Room* operara en los parámetros para los que Tamarit los había diseñado, necesitaba, una vez más, de la intervención de otros artistas y, especialmente, del propio espectador. Esta clase de participación la explota, sobre todo, en *Library Crossing*, (2007) que se basa en el movimiento Bookcrossing de intercambio callejero de libros iniciado a principios del segundo milenio por Ron Hornbaker (fig. 123). Se instala en la Plaza Calvo Sotelo de Alicante y dispone en forma de cruz una estructura de madera reutilizada como plataforma para el trueque de libros. Lo viejo es aquí

contenedor de memorias, vivencias y cultura, que terminan por ser compartidas en una maniobra de apropiación creativa del espacio, con un pie en lo intelectual pero también en lo experiencial. Esta clase de resultados solo pueden existir con la cooperación del espectador, un actor clave en la pieza, así como su buena fe, la apertura a otra escala de valores que sitúe como prioritario el bien común.⁸⁶²

Permanece en muchos de estos proyectos el concepto de arte como laboratorio, espacio de ensayo sociológico a través de una actitud pedagógica. Precisamente, una de las vocaciones de Tamarit es la educación artística. La pieza *Muro de madera* (2007), encargada por el Consejo de Juventud de la ciudad de Alicante, recorrió varias ciudades de la Comunidad Valenciana, con la intervención de más de mil alumnos de escuela primaria y grupos con discapacidades mentales. Desde entonces, este proyecto ha ido evolucionando, siempre desde un enfoque pedagógico cimentado en el aprendizaje mediante la exploración, con técnicas respetuosas con el medioambiente para la reutilización de maderas o reutilización de plásticos. *The Life of a Tree* (2012) ofrece una introducción a los aspectos básicos para la ejecución de escultura con materiales de origen vegetal y desperdicios recolectados por los propios estudiantes. La acción educativa reconstruye la vida de un árbol, desde su forma de semilla, hasta la madera que pasa por el proceso de industrialización para componer todos los objetos de la vida cotidiana. La pieza final surge de la creatividad y de las aportaciones de cada miembro del equipo, prescindiendo de cualquier clase de regla formal preestablecida.⁸⁶³ La reflexión fundamental que se espera extraigan los participantes tiene que ver con una postura crítica acerca del entorno urbano y del comportamiento del ser humano como parte integrante de la naturaleza. Sus cursos se pueden incluir dentro del ámbito de las alternativas pedagógicas de fomento del conocimiento holístico de la naturaleza humana y

⁸⁶² Quizás reside aquí cierta creencia utópica que parte de la idea del buen salvaje rousseauniano y del convencimiento ilustrado de la bondad como parte innata del ser humano. Lo cierto es que la pieza fue víctima del desafuero y una mañana amaneció con algunos libros clavados y algún que otro destrozo, *vid.*: TAMARIT, Álvaro. "Press". 2014. (2-VI-2019).

⁸⁶³ TAMARIT, Álvaro. "Courses-Workshops". 2019. (1-VI-2019).

de la autogestión del aprendizaje.⁸⁶⁴ Todo el programa se acompañaba con una guía didáctica para cada curso y un alfabeto de sostenibilidad para cada alumno, con el objetivo de motivar y asentar visualmente el interés por los conceptos que surgen alrededor de la ecología (fig. 124). Apreciamos en sus talleres educacionales una tendencia a la aplicación de una metodología de trabajo basada en la excitación de la imaginación innata (prescindiendo de la copia de los modelos artísticos y culturales predeterminados), en el descubrimiento en equipo a partir de la experimentación y de lo lúdico.

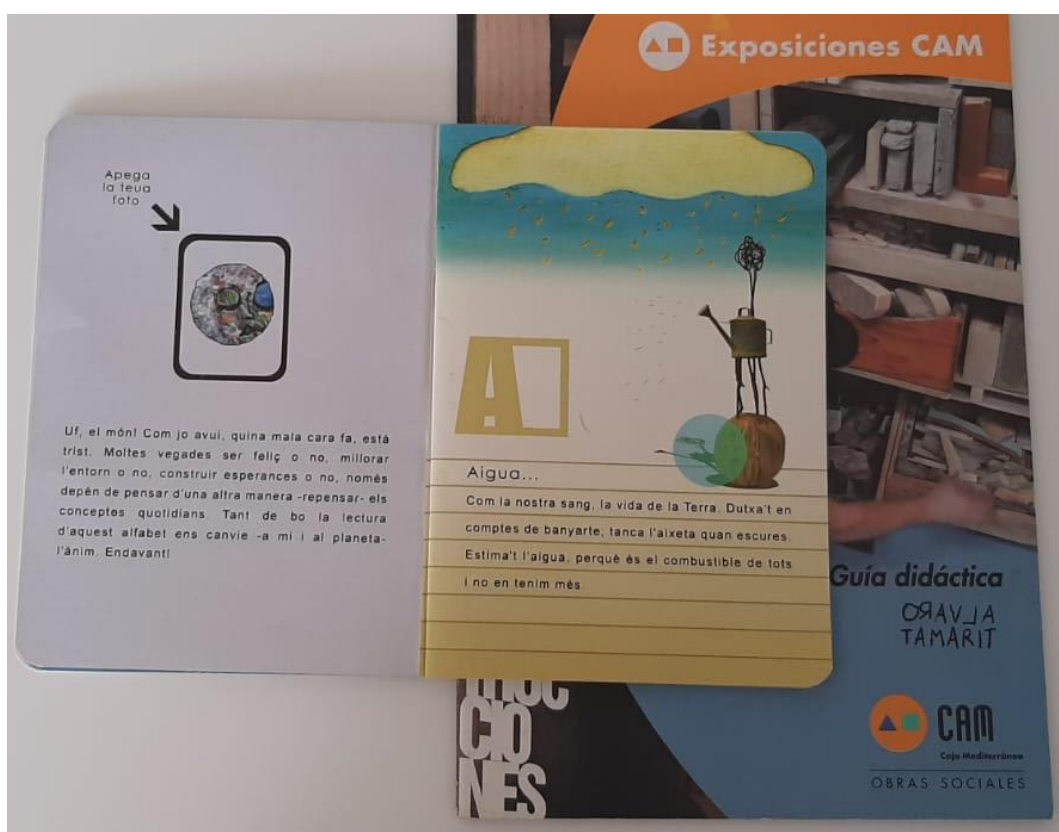


Fig. 124. Álvaro Tamarit, *Alfabet de la sostenibilitat* y *Guía didáctica* del proyecto de educación ambiental *Muro de madera*, 2007.

⁸⁶⁴ Existe una investigación profunda en torno a las alternativas pedagógicas que han surgido en España en los últimos tiempos. El volumen completo se ocupa de dichos métodos pedagógicos y su fusión con prácticas artísticas, *vid.*: LEDESMA REYES, Manuel; MARRERO ACOSTA, Javier. "Construyendo la democracia: el papel de las «alternativas pedagógicas»". En: BORJA-VILLEL, Manuel J. *et al.* (dirs). *Desacuerdos 6: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Donostia: Arteleku; Barcelona: MACBA, 2011, p. 182-193.

El arte ecologista está impregnado de un espíritu de constante desarrollo de redes de creación y acción. Enlazamos esta característica con la creciente inclinación en el arte ecologista por la práctica del DIWO (Do It With Others, “hazlo con otros”). El término, acuñado por la revista *Furtherfield* en 2006, en realidad se remonta como práctica a los inicios de la fundación de la publicación entre 1996-97, creada para hacer frente al dominio del ámbito del arte contemporáneo del emporio de Saatchi en el Reino Unido. Tras el concepto encontramos el legado de la música Indie británica, como fuerza que se opuso a la hegemonía de la industria de masas;⁸⁶⁵ además, de toda una serie de maniobras críticas con la cultura del arte de los nuevos medios como el activismo, *hacktivismo*, el movimiento de código de software libre y abierto; y finalmente, expresiones asociadas como hecho a sí mismo, independiente, crudo, libertad creativa, colectividad, comunidad y cooperativismo.⁸⁶⁶

La poética de **Beatriz Millón** es la que se encuentra más próxima a la tendencia DIWO. En su vocabulario se repiten palabras como acercamiento u ofrecimiento y se infiere de sus acciones un compromiso que lleva asociado lo presencial, la generación de redes humanas y el elogio de la vida en comunidad. Esta actitud la separa más del poder institucional y la conecta a los movimientos ciudadanos. Así, *Quien pena ríe. Crónicas de un pueblo gitano* (2016) se lanza a la producción de cuatro libros con la participación de familias gitanas del Cabanyal y sus aportaciones en forma de palabra, dibujo, fotografía y video (fig. 125). Ellos son los protagonistas porque pretende así llegar a una reconstrucción de colectividad. Nuevamente se desplaza la experimentación al terreno de la realidad para promover la autorrepresentación, la visibilización autogestionada, la recuperación de la memoria y erradicación de estereotipos. Para dicha empresa se apoya en la literatura sobre el arte colaborativo y público de Suzanne Lacy, el ABCD (Art-Based Community Development) de Williams Cleveland, los

⁸⁶⁵ La Dra. Wendy Fonarow dedica un volumen a reconstruir el relato del movimiento de Indie Rock británico en: FONARROW, Wendy. *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013.

⁸⁶⁶ FURTHERFIELD. “DIWO (Do-It-With-Others): Origin, Art & Social Context”. *Furtherfield*, 28-V-2012. (3-VI-2019).

principios de la estética relacional de Nicolas Bourriaud y algunos ejemplos de las prácticas colaborativas en España durante los años 90.⁸⁶⁷

Inspirado en Hegel, Timothy Morton habla del “síndrome del alma bella”, que se lava las manos del mundo corrupto, rehusándose a admitir que también participa en la construcción de este mundo. Luego se refiere al “alma cansada del mundo” para aquellas que mantienen todas las creencias e ideas a distancia.⁸⁶⁸ Para Millón, la única opción ética es intervenir y ha de ser desde la erección de discursos DIWO que luego lleven a la acción por medio del arte. En último lugar, otras de las filiaciones de su narrativa con el arte ecologista se encuentra en la función de regeneración o de restauración. En Millón no se produce en el paisaje, sino en que sus actos persiguen imponer la transparencia cuando esta no existe, debido a intereses económicos o a las estrategias del poder. Para hacerles frente cultiva tejidos y vínculos personales “que no se van a plasmar en ninguna pared blanca de ningún cubo blanco”.⁸⁶⁹ De esta manera, da prioridad a los movimientos ciudadanos sobre las instituciones y al componente afectivo por encima del racional. Su labor encaja con la tipología descrita por Don Krug de restauración social, a saber, obras socialmente responsables con el examen crítico de las experiencias de la vida cotidiana y el análisis de las relaciones de poder que producen tensiones comunitarias sobre cuestiones medioambientales.⁸⁷⁰

⁸⁶⁷ LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995; CLEVELAND, William. “Arts-Based Community Development: Mapping the Terrain”, *Americans for the Arts*, 2011. (3-VI-2019); BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. [1998]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. Todos se hallan citados en su trabajo final de máster: MILLÓN, Beatriz. *Quien pena, ríe*, p. 29-30.

⁸⁶⁸ MORTON, Timothy. *Ecology without nature*. Cambridge: Harvard University Press, 2007, p. 13.

⁸⁶⁹ Entrevista a Beatriz Millón, *vid.*: anexo p. 516.

⁸⁷⁰ Krug se refiere a cuatro tipologías del arte ecológico: Diseño medioambiental, diseño ecológico, restauración social y restauración ecológica, *vid.*: KRUG, Don. “Typologies and Multiple Perspectives”. GREENMUSEUM. *Art & Ecology. Perspectives and Issues*. 2010. (3-VI-2019). Elizabeth Garber define y expone casos de restauración ecológica en: GARBER, Elizabeth. “Social Restoration”. En: GREENMUSEUM. *Art & Ecology. Perspectives and Issues*. 2010. (3-VI-2019).



Fig. 125. Beatriz Millón, *Quien pena, ríe*. *Crónicas del pueblo gitano*, 2015-2019.

En la Nueva York de los años 70, Mierle Laderman Ukeles hace público el manifiesto *Maintenance Art* y lleva a cabo actividades de limpieza y mantenimiento en diversos espacios públicos. Esa nueva definición implementa un nuevo papel para el arte en la sociedad, con una estética participativa y una ética de cuidados, al incorporar quehaceres domésticos y rutinarios, en los que apenas se repara y a los que no se concede importancia. Consideró igualmente las posibilidades creativas que podían ofrecer las mal remuneradas labores de conserjes y bedeles, como en su pieza *Keeping of the Keys: Maintenance as Security*, 1973, en las que llegó a encerrar a algunos de los visitantes en varias galerías.⁸⁷¹ Citamos esta pieza como precedente directo, en un lugar próximo a las intervención y tareas de limpieza que lleva a cabo **Sergio Ferrúa**. Ahora bien, dentro de las acciones creativas con la naturaleza, cita Carmen Gracia, en la clasificación de Krug, la restauración ecológica, de la que, además del beneficio

⁸⁷¹ LISS, Andrea. *Feminist Art and the Maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, p. 49.

vital, se extrae placer estético.⁸⁷² Estas actuaciones implican la recuperación de un entorno físico específico por medio de la aplicación de criterios artísticos, bien en colaboración o aplicando conocimientos de diferentes disciplinas, como la jardinería o la botánica.

Recuperación y fluir del agua fue una jornada de limpieza en los márgenes del río Buñol, con la recolección de residuos inorgánicos y el saneamiento de la retención de la corriente de agua por causas humanas y por la expansión de plantas invasivas (fig. 126).⁸⁷³ También rehabilitó el antiguo paso del río con la colocación estratégica de piedras en *El paso de la serpiente* (2009) y *Pasillo del río* (2009), llevado a cabo de manera colectiva, con la ayuda de los vecinos del lugar, implicó la recuperación estética de la ribera, por medio de actuaciones de saneamiento, purificación y mantenimiento para devolver la fluidez de la corriente del agua.

Por otra parte, Ferrúa ha ido desarrollando funciones de difusión y educación ambiental con grupos de educación superior. Para el programa de doctorado del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, participó con la conferencia “Espai de Creació i Protecció”, con la Prof. Xesqui Castañer, en abril de 2008 y de la misma Universidad, dando a conocer su labor artística, además de la organización de un taller en la zona montañosa de los pinares marítimos de Buñol. Todas las actuaciones culminan con la instalación en el edificio de *Naturaleza: espacio común* y la proyección de su video *El río. Simbiosis de vida*, todo ello coordinado por la Prof. Carmen Gracia. Al año siguiente presentó su proyecto educativo en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, esta vez para la realización con los alumnos de piezas efímeras en el mismo entorno, con los objetivos de fomentar la creativa en el entorno del paisa, agudizar los sentidos, generar ficciones en el entorno y con material natural.

⁸⁷² GRACIA BENEYTO, Carmen. *Arte con la naturaleza*, p. 207 y 297.

⁸⁷³ La especie invasora *Enea Typha* se adhiere al suelo y desarrolla tallos aéreos, además de servir para la cestería.



Fig. 126. Sergio Ferrúa, limpieza del río Buñol para *Recuperación y fluir del agua*, 2009.

De todos los artistas aquí estudiados, **Ana Donat** presenta un amplísimo conocimiento en el ámbito del diseño, de las artes y de las ciencias, pues cuenta

con formación en psicología, y experiencia profesional en arquitectura interior, paisajismo, jardinería y botánica y artes plásticas. En la esfera profesional, como parte de sus propuestas de paisajismo, recrea paisajes y ecosistemas naturales, diseña de jardines, arte floral, cubiertas verdes, jardines verticales, micropaisajes y horticultura, siempre desde un enfoque de sostenibilidad. Cuenta con un notable laboratorio de flores, en los que se realizan pruebas de conservación y mantenimiento: necesidad de riego, resistencia a la sequía y a plagas. Además, evita proveedores en los usuales mercados de flor.

Las diversas destrezas adquiridas en la abultada instrucción de Donat le han permitido, por un lado, lanzar su proyecto de creatividad y medioambiente “Las Botas Verdes”, con talleres de arte y dibujo de la naturaleza, rutas botánicas guiadas, itinerarios de interpretación del paisaje, cursos de etnobotánica, de jardinería ecológica, proyectos de agricultura urbana y de gestión y organización de recursos naturales y paisajísticos (fig. 127). Detrás de este programa se encuentra Donat como responsable del manejo de flora para la recuperación de hábitats degradados en Parque Natural Devesa-Albufera Valencia (ecosistemas dunares y humedales). Del mismo modo, colabora con el Departamento de Educación Ambiental, CIPFP, de Cheste desde 2013, en proyectos, biodiversidad, organización y puesta en marcha de actividades docentes y jornadas. También ha estado implicada en la educación y control ambiental del Centro Integrado Público de FP de Cheste y en talleres infantiles en el programa Natura del Ayuntamiento de Valencia con el proyecto *Mini huertos* en diversos colegios e instituciones culturales de Valencia. La creadora se sirve de tácticas pedagógicas contemporáneas que señalan el método experiencial reflexivo como el más eficaz para el ejercicio de pensamiento crítico y creativo. Para la artista, las faltas de respeto al medioambiente derivan justamente de una mala educación a nivel colectivo.



Fig. 127. Ana Donat, proyectos para “Las Botas Verdes”: recuperación de ecosistemas en La Albufera educación ambiental y artística.

Los dispositivos de nuestros artistas se despliegan desde una óptica anticapitalista y contraria a todos los valores de sus sistemas de industria cultural dominante. En su lugar, ofrecen estéticas que se sustentan en empatía, la reconfiguración de los rituales culturales, las nuevas pedagogías de la educación ambiental, el fortalecimiento de comunidad, la colaboración entre artistas, expertos científicos, público y sociedad civil. En un marco de restauración y reparación holística, se entrecruzan las necesidades sociales y las carencias del entorno para acciones que, en última instancia, buscan señalar las posibilidades de una mejora en la calidad de vida y redirigir la mirada a los problemas del

planeta y las consecuencias de la contaminación de suelo, agua y aire: la
inexistencia de una justicia ambiental.

CONCLUSIONES

Hace más de centuria y media que la actividad humana en el planeta comenzó a modificar su orden y a perturbar sus procesos, hasta el punto de afectar a su biología, a su geografía, e incluso a actuar a escala geológica, dando lugar a lo que hoy se reconoce como el Antropoceno. La humanidad vive una debacle ecológica en el que contaminación de tierra, agua y aire, la sobreexplotación de recursos y la sobrepoblación, a lo que se le suma una forma de vida insostenible, tiene como resultado el cambio climático, una crisis alimentaria y un declive energético que afecta a las gentes inmersas en la vulnerabilidad de la pobreza, a los ecosistemas y a los seres que lo habitan. Ante dicho panorama, no queda otra solución que establecer estrategias para poner en marcha un nuevo paradigma que se halle en consonancia con la real biocapacidad de la Tierra. La total transformación del *statu quo*, para hacer compatible la vida humana en un futuro a medio plazo, implica abandonar el actual sistema de conocimiento, transformar la estructura económica y asumir que este *modus vivendi*, que se sustenta en el empeño de un crecimiento infinito, resulta impracticable.

Ante la emergencia de un cambio de pensamiento para la creación de una nueva sociedad, mucho más consciente de las auténticas necesidades propias, al igual que del impacto de sus acciones sobre la biosfera, consideramos que el arte resulta esencial. No solo en la comprensión de lo que verdaderamente determina nuestra existencia, sino, sobre todo, en la generación —desde la creatividad innata del ser humano— de instrumentos para el desarrollo de un imaginario colectivo que permita formas justas, igualitarias, sostenibles y saludables de coexistencia con las otras especies que pueblan el planeta. Hemos pensado localmente, sin perder de vista la perspectiva global, y hemos

analizado ocho propuestas de arte ecologista diversas, heterogéneas, aunque con el mismo objetivo: crear una estética ecológica, con un alto potencial pedagógico y basada en los valores de la sostenibilidad, la colaboración, la igualdad y la transversalidad.

Para el estudio del arte ecologista valenciano hemos abordado la contextualización de estas manifestaciones, delimitándola al surgimiento del arte medioambiental y su expansión a nivel nacional. En el ejercicio de repasar la historia de este movimiento en España, cuyos ejemplos se reproducen de manera exponencial, especialmente a partir del cambio de milenio, además de interesantes precedentes, hemos hallado artistas, académicos y gestores culturales que cultivan soluciones creativas de corte ecologista.

Los primeros pasos hacia la incorporación de los postulados del ecologismo en el discurso artístico se dan en los años 90, a partir del ámbito de la investigación, con la fundación del CDAN (Centro de Arte y Naturaleza) en Huesca, paralelamente a las incursiones en el tema por parte de Javier Maderuelo. El siglo XXI aviva el debate de la crisis ecológica y se multiplican los centros de arte especializados en arte y naturaleza, muchos de ellos volcados en la indagación de los problemas a nivel local, el desarrollo de proyectos artísticos y residencias. Se afanan en el fomento de este tipo de líneas de actuación cultural en las que se abre el debate de la crisis socio-ambiental que afecta a determinados territorios. Por su lado, las instituciones juegan un rol sustancial, especialmente en la financiación y respaldo de pioneros proyectos como el de Ecoarte de María Novo, con el apoyo de la UNESCO, o una de las más recientes exposiciones de importante impacto en el mundo del arte en su imbricación con la ecología, "Hybris" (2017), comisariada por Blanca de la Torre, arropada en el MUSAC de León. Finalmente, constatamos el dinamismo con el que se organizan artistas y ciudadanos a título individual y colectivo para proponer proyectos autogestionados o financiados por entes públicos y privados, principalmente desde la esfera rural y con objetivos de contribuir con propuestas sostenibles a los sectores de la investigación, la educación y la creatividad.

Hemos observado que, en el territorio valenciano, el desarrollo de estas políticas culturales progresa a un paso menos firme y coherente. Partimos de una mirada al pasado artístico de la región, en el que apenas percibimos que se

conceda un lugar protagonista a la naturaleza, más allá de los estereotipos de la belleza del paisaje, generalmente supeditado a otros géneros, casi siempre dominado por la figura humana, o por el inapelable sometimiento de las tierras a la actividad agraria, que se idealiza y se narra como un logro heroico. Hemos destacado algunas pinturas, en su interés por reflejar el paisaje como protagonista, con frecuencia interrumpido por algún barco solitario en las marinas valencianas, por la perceptible huella de la agricultura, o por las consecuencias visibles del desarrollismo feroz de las ciudades. Si bien percibimos ya el deseo de experimentación o el interés por el conocimiento científico, no hemos hallado en el paisajismo valenciano de fin de siglo un buen punto de anclaje capaz de vertebrar una plataforma ética y estética desde la que los artistas de finales del siglo XX se puedan lanzar dar respuesta a los vigentes conflictos entre la sociedad y la inestabilidad medioambiental.

Rescatamos, igualmente, la generación de posguerra, activa en los años 50 del siglo XX, por la recuperación de una sobriedad en el paisaje y la puesta en valor de la huerta. Pintores paisajistas de este periodo como Francisco Lozano y Joaquín Michavila traducen el clima político y la realidad social del momento, en un intento por aproximar el espíritu humano, en estado de desesperación, al recogimiento en la naturaleza. Se marca así el inicio de las reflexiones en torno al vínculo entre ser humano y naturaleza desde una perspectiva desjerarquizada, lo que la deslinda del discurso romántico. También están presentes el paseo, precedentes del arte de caminar, el empleo del paisaje como elemento construido para la memoria y la oda a la biodiversidad. De las reivindicaciones del paisaje rural, de la huerta como espacio político y como legítima forma de vida, llegamos finalmente a los 80 y los 90, en el que el lenguaje pictórico deviene mucho más complejo, irónico y perspicaz, arropado por el desenvolvimiento del ecologismo, que se afianza cada vez más en la representación pictórica, hasta fundirse en otros medios plásticos, mucho más en consonancia con las narrativas objeto de nuestra investigación.

En cuanto al rol de las instituciones en la Comunidad Valenciana para potenciar el arte medioambiental, observamos que, en realidad, los más concienciosos y coherentes con sistemas de conocimiento próximos a la ecología y del ecologismo, parten de esfuerzos de individuales de artistas, críticos,

historiadores del arte y gestores culturales sustentados con financiación pública y privada. Aún así, descollan algunas iniciativas en la función de introducción del pensamiento ecologista a la esfera artística y cultural, como las actividades organizadas en el Jardín Botánico de la Universitat de València, el Centro Excursionista de Valencia, la Associació Universitària Jurídico Ecológica de la Universitat de València, la Facultad de Bellas Artes de San Carlos y el Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE) de la Universitat Politècnica de València.

En lo que se refiere al germen del desarrollo en el ámbito valenciano de una plástica cada vez más cercana a la recuperación del modelo de la naturaleza como criterio estético para su puesta en valor, ponemos de relieve el impulso de una renovación en la gestión cultural por parte del grupo Reüll. En la agrupación alicantina de artistas —que incluye ya contribuciones de dos de los autores que analizamos en esta investigación, Álvaro Tamarit y Sergio Ferrúa— se da el primer paso para el traslado del objeto artístico al marco paisajístico como alternativas sostenibles de ocio y cultura, si bien, finalmente, acabara por ser fagocitado como reclamo turístico al servicio de intereses políticos. Asimismo, los escritos y la propia producción artística de los académicos valencianos José Luis Albelda y José Saborit, proporcionarán una base teórica de resonancia a nivel nacional en materia de crítica a la cultura visual, en su cometido de reconsiderar el concepto de naturaleza. De la mano de los dos académicos, vemos la gestación de una escuela para los estudiantes de Bellas Artes, del que emergerán varios de los autores que protagonizan esta investigación, como Chiara Sgaramella, Marco Ranieri, Álvaro Tamarit, Beatriz Millón, y a la que también se vinculará Graham Bell en reuniones científicas y proyectos expositivos, así como en la ejecución de su doctoral.⁸⁷⁴ De igual manera, surgirán los primeros acontecimientos culturales que recogen parcialmente algunas de las demandas del ecologismo, como el “I Festival del Arte del Desecho” en Castellón (con siete ediciones entre 1994 y 2012) o “Ullals de vida: les zones humides al País Valencià”, en 1999.

⁸⁷⁴ Por su parte Ana Donat y Sergio Ferrúa se desenvolverán de forma más próxima a las entidades adscritas a la Universitat de València, como el Jardín Botánico, la revista *Mètode*, o el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia.

Se han observado tres ejes fundacionales en la construcción de las narrativas ecologistas en el contexto valenciano. El primero, coincide en el tiempo con el ámbito internacional, aunque algo más tarde, con la aparición del *land art* o del arte *povera*. Más tarde, el segundo, se desenvuelve con la conformación de un discurso ecologista que, progresivamente se traslada al mundo del arte y sus instituciones, aunque sin presentar en nuestro contexto un *corpus* concreto. Por el contrario, será fruto de la interpretación y trayectoria personal de cada artista, en su afán por descubrir los recursos que se alojan en intersección entre medioambiente y cultura. El tercero, algo posterior, se sitúa ya en la era de la instauración del arte medioambiental, con sus códigos estéticos a nivel global, principalmente con la huida del arte tradicional, como signo del paradigma antiguo, aunque aún no proscrito en todas las instancias creativas.

El arte medioambiental en el contexto valenciano brota de manos de artífices individuales que contribuyen de manera paulatina al establecimiento de lo que ulteriormente se convertirá en un compacto discurso eco-estético, que asimilará claras pautas de respeto al entorno, como es el arte ecologista de los ocho artistas que examinamos en nuestro estudio. Previamente, autores como Anna Moner, Sebastià Carratalà, Monique Bastiaans, Josep Pedrós i Ginestar, Joan Llobell y Josep Albert ofrecerán narrativas más emparentadas con el *land art*, mientras que José Luis García Ibáñez y, más recientemente, el dúo Trashformaciones se consagrarán al arte del reciclaje. Asimismo, habrá contribuciones de peso en la teorización de la gestión cultural, como las dos creadoras ligadas a la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, Nuria Sánchez León y Estela de Frutos, así como acciones puntuales de peso internacional, como la participación del grafitero Escif en el proyecto de restauración ecológica “Breath” en Italia.

Hemos analizado aquellas empresas que han ido ejecutando labores de concienciación y formación. A partir del nuevo milenio, entidades públicas y privadas, con mayor o menor éxito y adherencia a los objetivos del ecologismo, van cediendo espacio al crecimiento de narrativas que pretenden configurar un modelo cultural más sostenible. La creación en la Comunidad Valenciana de ecomuseos, espacios de arte al aire libre, proyectos expositivos y muestras de arte, así como toda clase de eventos culturales, se han efectuado, queremos

crear, bienintencionadamente, aunque en algunos casos, con resultados que constituyen auténtica afrenta a los propósitos del conservacionismo. Especialmente se advierten fenómenos similares al del *plop art* en cuanto atañe al impacto en el paisaje y a su encaje en los contextos culturales en los que se insertan algunas piezas. Otras propuestas, y es nuestro deseo ponerlas aquí en valor, se presentan como plausibles modelos alternativos de gestión sostenible para la difusión de arte, como la exposición “Ecomedia. Estrategias ecológicas en el arte actual” (2009), en la Sala Parpalló, en su revisión del papel de la técnica y la ciencia en la transformación de los medios del arte en la defensa del medioambiente; el proyecto colaborativo internacional y deslocalizado de la muestra anual de videoarte “INNER NATURE” (2014-2017), que coordina, entre otros, Chiara Sgaramella; la recuperación de la cultura rural ecológica valenciana de “Trastellaor. Encontre d’Art i Agroecologia” (2013-2019), del Centro de Arte, Naturaleza y Geometría “Mandarina Borda”; o el “Festival VESOS” (Valencia Escena Sostenible, 2016 y 2018), por la consideración especial a las condiciones materiales de la producción del arte.

Por fin, nos ocupamos del trabajo de los ocho artistas seleccionados, Graham Bell Tornado, Ana Donat, Sergio Ferrúa, Miriam Martínez-Guirao, Beatriz Millón, Marco Ranieri, Chiara Sgaramella y Álvaro Tamarit, como representantes de un arte que, según nuestro criterio, cumple con las exigencias del discurso ecologista. Todos se cimientan sobre los principios del ecologismo, que parte de la consideración y exposición de la idea de naturaleza, las relaciones que el ser humano establece con esta, ambas traducidas con especial interés en las prácticas artísticas. Hemos reparado que, dentro de los mecanismos empleados para este objetivo —y desde una manera de operar anticlásica— estos creadores ofrecen un desarrollo consciente de la denominada estética medioambiental o estética de la naturaleza, en los términos que lo definen, entre otros, el esteta local, Román de la Calle.

En el desarrollo de una estética medioambiental, apreciamos, como rasgo común a los ocho artistas, el empeño en la investigación acerca de las posibilidades de los medios de expresión y de la combinación de disciplinas artísticas, con el objetivo de materializar las obras consecuentemente con los dictados del ecologismo. Para ello se sirven de la naturaleza, del cuerpo, de lo

efímero, del reciclaje y del desecho, así como de algunos de los formatos híbridos propios de la condición posmedia: archivo, cartografiado y repertorio.

La naturaleza opera en estas narrativas como vehículo material que conforma la obra, como contexto en el que situarla y, a su vez, se perfila como un componente más de ella. En los ocho artistas están presentes las estrategias presentacionales y miméticas de la *natura naturans* y la *natura naturata*, según la clasificación de Daniel López del Rincón. La estrategia representacional, activada con la intención de revelar los procesos y elementos de la naturaleza, tales como el funcionamiento de los ecosistemas (Marco Ranieri), la exhibición de un catálogo de especies botánicas (Ana Donat), y el empleo de elementos naturales para su reintegración en el ecosistema (Sergio Ferrúa). Igualmente, la estrategia mimética, que reproduce el aspecto y el proceder natural, la hallamos en la exposición de fenómenos y estructuras del mundo vegetales (Chiara Sgaramella), la reconstrucción de especies ficticias a partir de mecanismos de hibridación (Ana Donat), la emulación en forma ritual del comportamiento de los animales y de la condición cambiante de la naturaleza (Graham Bell), la reproducción de procesos naturales (Miriam Martínez-Guirao), el paisajismo escultórico y la integración de objetos naturales (Tamarit), la reproducción mecánica en video o fotografía de la acción humana en el paisaje natural, con el objetivo de describir el paisaje social (Millón).

Todos los artistas mantienen una actitud que parte de la asunción del ser humano como ente inseparable de lo natural, cuyas acciones deben ser examinadas y reconsideradas. La vía elegida conduce a la exposición de la naturaleza desde un prisma distinto al de la cultura dominante. Las citadas tácticas pretenden, por consiguiente, poner en valor la naturaleza y estimular un debate acerca del lugar que ocupa la especie humana en ella, frente a la escisión ontológica entre ser humano y naturaleza, heredada de siglos atrás, mantenida y promocionada hasta la actualidad. En algunos casos se despliega por medio de una estética medioambiental positiva y cognitivista que describe Allen Carlson (Ranieri, Sgaramella y Ferrúa), destacando las cualidades de la naturaleza desde la perspectiva de la belleza clásica; o desafiándola, exponiendo el caos y el desequilibrio como auténtico estandarte de la estética medioambiental que defiende el filósofo Jason Simus, y como contemplamos en Donat, Bell,

Martínez-Guirao y Millón. Paralelamente, se destaca el rol y la relevancia de la ciencia en su encuentro con el arte, mediante la mimesis visual de los fenómenos naturales. De esta fusión surge una propuesta epistemológica híbrida, perfectamente válida en la reconfiguración de nuevas formas de expresión y caminos epistemológicos que cuyo destino es la generación de una nueva cultura humanística.

El cuerpo, medio de expresión ancestral del ser humano, será integrado a las narrativas objeto de estudio con especial incidencia. En los ejemplos, atestiguamos cómo este se ve reprogramado y convertido en una herramienta identitaria que alude a lo antropológico, a la especie humana como parte inherente del mundo animal, al sujeto en su vulnerabilidad. Se emparenta con las liturgias del cuerpo que persiguen una profunda introspección individual y una fusión simbólica con la naturaleza. Se plantea como el espacio político natural: la recuperación del cuerpo, del rito, que se opone a la razón que contribuye al proceso de desritualización del arte occidental. De hecho, los artistas beben de otras culturas que aún conservan el valor del lenguaje creativo del cuerpo. Desde una postura glocal, señalan la riqueza y la diversidad de un imaginario que ostenta el potencial de la sostenibilidad, pues se emplea como una herramienta de autodeterminación estética que apenas deja huella ecológica.

En Martínez-Guirao, el cuerpo se ve transgredido y fragmentado, para señalar la enfermedad que le aqueja, en ese alejamiento de la naturaleza. Para Graham Bell, el cuerpo metamorfoseado es terreno biopolítico para reivindicar identidades otras, para exponer y criticar las jerarquías especistas y de género. La unión entre naturaleza y cuerpo también se hace patente en Ranieri, que explora la biomimesis, una forma de diálogo con lo natural, que pone a disposición del espectador para que lo experimente en carne propia. El arte de caminar, plenamente consciente y reflexivo, está presente en el repertorio del italiano, así como en el de Tamarit y Donat. En ambos, los elementos que conforman la materialidad de la obra adquieren la carga simbólica de la experiencia del cuerpo en su deambular y con la constatación de la degradación de la naturaleza. Las acciones de Millón explotan la fisicidad para buscar la empatía, que dará paso a la concienciación de los problemas climáticos y, a la par, al cultivo de afectos con los espectadores y con todos los que forman parte

del proceso creativo. Sgaramella establece paralelismos entre la corporalidad humana y la de las especies vegetales por medio de la poesía, puente entre cultura y naturaleza, un tándem que necesariamente se ha de mantener hermanado en el cambio de paradigma. Finalmente, Ferrúa abandona su cuerpo a la suerte y da lugar a una improvisación en la que, tal es la unión con el paisaje, que apenas se distingue si es el artista o la naturaleza el verdadero artífice.

El cuerpo constituye uno de los medios que sirve a estos creadores en la búsqueda de nuevas formas de expresión que abran paso a la exploración de la estética de lo efímero. Ya desde el proceso creativo se engendran piezas que no están diseñadas para perdurar en el tiempo ni en el espacio, una cualidad que se estima como un valor positivo. En el cultivo de lo efímero, la carga simbólica y conceptual de la obra adquiere protagonismo, el proceso destaca sobre los resultados y, a la vez, se aligera la materialidad, por lo que resulta mucho más sostenible. Se elevando, así, la compatibilidad de las piezas con el medioambiente. El carácter de la retórica de lo efímero se emparenta, en parte, con el *land art*, en su oposición a las reglas del mercado, y, a su vez a los valores capitalistas, a lo que se le suman ciertas reticencias en la concesión de un total control a las habituales vías de difusión y exposición institucionales.

En estas narrativas el tiempo se dilata, se anula su tasación en términos comerciales, para verse reforzado el valor intrínseco de lo experiencial. El arte de acción, las intervenciones efímeras y su registro (Bell, Donat, Millón, Sgaramella, Ranieri); la incorporación de elementos vivos y orgánicos en la obra o el paisaje (Ferrúa, Ranieri, Tamarit); el paisajismo fotográfico en proyectos colaborativos que destaca la constante mutación de la naturaleza (Martínez-Guirao); en todas estas formas de hacer se solidifican los fundamentos de la estética medioambiental. En ellas se potencian lo transitorio en el arte como vía alternativa a la incesante y excesiva producción de artefactos y se avanza en el proceso de renegociación entre la actividad humana y la huella sobre el medio natural.

En las maniobras de reconfiguración de los modos de creación de estos artistas, se advierte un deseo de renuncia a los soportes tradicionales del arte. Se plasma, entre otras prácticas, en el empleo de objetos de desecho: madera de deriva, libros desactualizados, basura recogida en paseos, objetos naturales

hallados en el paisaje, artilugios útiles rechazados por vacuas razones, textos e imágenes de publicidad o prensa. Estos pasan a resignificarse para adquirir un valor positivo, para engendrar objetos con memoria, transformados en un proceso de estetización, expuestos a una reconversión ritualizada, o sometidos a la agudeza de una retórica satírico-burlesca. La inclusión del desecho, el reciclaje y la reutilización de material en el proceso de ejecución entronca estas poéticas, volcadas en el desarrollo y fomento de la estética medioambiental, con los objetivos de la economía circular. La loa a la basura, a la par, expone de manera incisiva las nocivas evidencias de la actividad humana, ya sea en el marco de la vida cotidiana o en la producción masiva de objetos. Por otro lado, lo insignificante adquiere reconocimiento en la escala estética y ética de la acción artística y opone resistencia a la megalomanía propia del hiperconsumismo que afecta al sistema del arte.

Los autores que analizamos en esta investigación presentan claras reticencias a encasillar el propio *corpus* a un movimiento o disciplina artística determinada. La huida de la hiperespecialización, rasgo constante en todos ellos, se vincula a una serie de atribuciones especiales de la función del artista: como científico, pensador y trabajador creativo, su cometido consiste en proveer soluciones a los problemas que se presentan a la humanidad ante la crisis ambiental. La metodología que opera en estas narrativas responde al fenómeno de la post-disciplinaidad. Esta afecta a las propias prácticas artísticas y resulta en una combinación de modos de expresión que integran medios ancestrales y productos de las nuevas tecnologías. Esta manera de operar, frecuente, por otra parte, en el arte contemporáneo, en este caso concreto busca ejercer oposición a una forma de conocimiento segmentado, excluyente, que genera dependencia e impide la crítica. Al contrario, el derribo de fronteras entre disciplinas y ramas del saber se abre a una epistemología solidaria, colaborativa, transversal, e inclusiva, que posibilitará posteriormente una pedagogía accesible a un público amplio. Es aquí donde interviene la ciencia y se disipan las fronteras entre lo que es una acción, un experimento o una pieza de arte. La transversalidad en las prácticas no solo abarca el saber procedente de la ecología, sino que admite todas las ramas del conocimiento, a la vez que responde a una indefinición intencionada de los límites entre disciplinas artística.

Estas obras, en el marco de la condición posmedia, transfiguran la propia ontología del arte: una acción cotidiana, una investigación, cualquier operación puede sufrir un proceso de estetización que acaba por transmutar estos actos, por voluntad del artífice, en objetos de arte. De mismo modo, la combinación de medios resulta en una rutina de constante experimentación en la búsqueda de preguntas y respuestas relativas a la crisis ecológica. Así, hemos puesto de relieve tres formatos híbridos que predominan en los creadores: archivo, cartografiado y repertorio. Se emplean para vehicular ideas afines al ecologismo y explotar todas las posibilidades expresivas de los nuevos, históricos e, incluso, primitivos medios estéticos que dan forma, exhiben y difunden las ideas. Los tres activan y visibilizan realidades acerca de los problemas ambientales y la manera en que se perciben en nuestro tiempo, aunque también están diseñados para recuperar y conservar memoria. El trabajo de archivo se revela, en la producción de Ranieri, con la recopilación de objetos y su exposición a modo de colección o ilustración botánica; en Ferrúa con las entradas enciclopédicas en formato electrónico de especies halladas en la acción de caminar; en Sgaramella cobra la forma de mostrador informativo itinerante, con toda clase de documentos y archivos, aglutinando múltiples áreas del conocimiento. El cartografiado lo practica Martínez-Guirao, aunándolo con el archivo. Por un lado, hace acopio de las fotografías que el público aporta de forma colaborativa. Por otro, elabora itinerarios botánicos geolocalizados, al igual que en Ranieri. Con el cartografiado se produce una resignificación política de los espacios o micro-espacios, sumado a un giro en la forma de concebir el consumo del arte. En Bell se proyecta en los procesos de apropiación del territorio, posteriormente plasmado en mapas de conquistas de los espacios simbólicos protegidos de agresiones ambientales o reglas heteropatriarcales. La estética *display* y cartográfica de Donat, sumada al combinado de técnicas, resultan en un encuentro entre el trabajo arqueológico y su visualización en formato interactivo y multimedia. Como última herramienta de memoria y renuncia, encontramos el repertorio, que almacena todo el patrimonio corporal de todas las culturas. El repertorio es un relato que se trasmite a través del medio más básico, el propio cuerpo. Las *performances* de Bell, las interacciones de Ferrúa en la naturaleza, las instalaciones de Sgaramella, el arte de caminar de Ranieri, los viajes y paseos de Tamarit, el activismo desde la política del cuerpo en Millón, las danzas que reinterpretan el

discurso de Martínez-Guirao, dialogan con el imaginario del mundo fotográfico o videográfico en sus formas de registro, de estética estudiada, con la finalidad de transmitir dicha memoria a un público más amplio.

Así pues, las tres maniobras de archivo, repertorio y cartografiado se producen como resultado de la posdisciplinariedad y del hibridismo posmedial para convertir la investigación, la información, la memoria, la vivencia, la denuncia, el activismo, la colaboración y el aprendizaje en medios y formas de arte. La disolución de los límites en las prácticas artísticas y la fusión de los vehículos para transmitir ideas, rasgos propios de la crisis del medio en la condición posmedia, operan igualmente como instrumento para la restauración holística del pensamiento ecológico.

La preeminencia de lo procesual aproxima, igualmente, estas poéticas a un terreno en el que resulta prácticamente imposible distinguir las barreras entre arte y vida. El proceso creativo tiene lugar en los actos cotidianos y se hace visible voluntariamente al espectador, lo que desencadena una desacralización del artista y de la obra. Se difunden a través de los canales de comunicación masivos, especialmente en Internet, con elementos hipermedia y transmediales, en ocasiones dotados de una alta carga intertextual. Se desvelan todas las fases del proceso creativo, desde los elementos que sirven de inspiración, los resultados de la investigación, los intentos fallidos, la propia ejecución hasta el montaje de una exposición. Este ejercicio de transparencia, trasciende las estrategias publicitarias justificadas y necesarias del que todo artista se sirve en la actualidad. En este contexto, se persigue también allanar el terreno de las jerarquías. Ese aumento exponencial de la eficacia comunicativa da lugar a una mejor traslación al público de la profundidad conceptual que se esconde tras las piezas, así como de las pautas autoimpuestas para reducir el impacto ambiental, tanto en la producción de arte, como en las acciones de la vida diaria. Por otro lado, con las redes sociales se multiplica el potencial de participación y cooperación del espectador, que en estas prácticas resulta esencial, por su talento pedagógico y debido a la especial preocupación por generar comunidad. Además, se concretan como plataformas de autogestión, promoción, exposición y financiación, alternativas a los canales tradicionales del arte y, desde la perspectiva del propio artista, deviene un medio de difusión directo, sin la

intervención de la crítica institucionalizada que pudiera ocultar otra clase de intereses.

La participación del público se fomenta en esta instancia para activar los mecanismos de empatía. La contribución del espectador-actor construye significado y conocimiento en la dirección que señala el ecologismo, genera conciencia, colectividad y un ecosistema de relaciones, además de excitar la creatividad innata, a través de plataformas interactivas en las que todos pueden ser artistas. Esto amplía las posibilidades de ocio y se abre a un abanico de experiencias distintas y compatibles con los propósitos del conservacionismo en lo que respecta al proyecto pedagógico de transformación sociocultural: lo vivencial intensifica el grado de penetración en la obra, por tanto, refuerza el mensaje. Asimismo, el arte participativo se beneficia del poder curativo y catártico, especialmente cuando el propio cuerpo del espectador interactúa en una práctica activa, al formar parte de un acto simbólico que lo empuja al deseo de contribuir en la búsqueda de soluciones.

El arte ecologista aspira a acercar el arte al público reduciendo al mínimo todo obstáculo que dificulte dicho encuentro. El salto del escalón jerárquico de los canales tradicionales de difusión de arte conduce a estos autores a la habilitación de vías de comunicación directas, bidireccionales, así como de espacios expositivos autogestionados. El carácter efímero de las obras, el objetivo de reducción de la huella ecológica, el compromiso de cooperación implícita por parte del espectador, la necesidad de transformar el discurso institucional por medio de la apropiación de espacios, todas estas circunstancias obligan a repensar el contexto y las condiciones en que se presentan, se financian y se dan a conocer las piezas. Las estrategias son diversas: crowdfunding; grupos reducidos trasladados al aire libre para presenciar *in situ* la obra efímera, fuera de las convencionales vitrinas del arte; gestión comunitaria de eventos culturales descentralizados, volcados y difundidos vía Red en formato digital; organización de muestras lideradas por artistas locales para dinamizar pequeñas comunidades; fundación de editoriales propias; constitución de muestras y residencias de manera autónoma; asociaciones para comisariar exposiciones en espacios autofinanciados, *okupados*, centros sociales, círculos de participación ciudadana. De este modo se posibilita cierto grado de

independencia y un diseño de modos alternativos para que los artistas y el público sean quienes tomen las riendas en la canalización del diálogo que se abre ante necesidad de ofrecer soluciones de la crisis ecológica.

Los medios de expresión operan de forma coherente con el trasfondo teórico de estas manifestaciones, siempre anclado al ecologismo. La producción de los ocho autores se mueve en una indeterminación hermenéutica entre arte y vida que se hace patente al abordar el análisis teórico e ideológico que atesora. El artista se reconoce como sujeto político e incorpora en todo el proceso artístico y vital los fundamentos del ecologismo que, según hemos detectado, se vale de tres estrategias para su desarrollo: la reinterpretación de la iconología y del pensamiento de la tradición del ecofeminismo y del ecogénero, el refuerzo de elementos identitarios para la creación de una nueva cultura ecológica, y la construcción de una ética ecológica basada en el compromiso social y en el deber pedagógico.

En lo que se refiere al ecofeminismo, hemos de aclarar que los artistas consideran superadas las consideraciones de desigualdad entre géneros, puesto que el ecologismo asume la equidad entre especies, incluso, la concepción de naturaleza y todo lo que existe en ella como objeto de derecho. Lo que aporta la perspectiva de género en la empresa conservacionista es la desarticulación del binomio mujer-naturaleza y hombre-cultura, así como la consolidación de naturaleza como sujeto subalterno. La historia del arte ostenta una larga lista de mujeres que han nutrido la iconología feminista y ecofeminista del que se hace palmario en obras de Sgaramella, Donat, Martínez-Guirao, Millón y Bell. Estas huellas se redescubren, aunque arbitradas mediante la reformulación de los mecanismos que en el pasado asimilaban el cuerpo de la mujer a la naturaleza, y con el establecimiento de nuevos lazos con el elemento cultural. Los elementos que se han ido asentando en el imaginario feminista, como mujer-árbol, la labor textil, el propio cuerpo como espacio político, se ven nutridos, a la par que resignificados, para subvertir los valores negativos asociados al género femenino. Con todo, no se abandona la postura crítica hacia el esencialismo y se señala al consumismo como rémora en los procesos de revisión de la imagen y del rol de la mujer en la ejecución de los objetivos ecologistas. Igualmente, lo *queer* se reivindica como puente hacia la cultura ecológica en la defensa de la

diversidad, hacia otras realidades biosociales, y como punto de referencia para la creación de mundos simbólicos alternativos a la cultura heteropatriarcal.

La identidad como arma no solo pasa por el prisma de la perspectiva de género, también se despliega en la recuperación del legado histórico-cultural con el ideal de cimentar un nuevo paradigma ecológico en el que artistas y público puedan reconocerse. La restitución de los oficios y las artesanías como prácticas creativas responde al deseo de rescatar aquellos ingredientes sostenibles de la cultura del pasado y desarrollar actividades de bajo impacto, alternativas al ritmo frenético del consumismo, al rasero homogeneizante de la cultura globalizadora y al imperio de la megatecnología. El trabajo manual supone un acicate para el reencuentro del ser humano con la naturaleza y como vindicación de la memoria biocultural. Se reaviva, así, la tradición de los oficios valencianos, de otras culturas europeas, así como la adaptación al contexto local de otros acervos procedentes de pueblos indígenas americanos, para reconectar arte y naturaleza, cultivar conductas biomiméticas, así como activar la empatía y la identificación con el entorno. De este modo, se persigue restaurar el equilibrio entre el sistema cultural y el medioambiental.

Como trabajadores del arte, estos autores ensayan escenarios y posibilidades distintas para la confección de una nueva cultura. Como los oficios, la defensa y el desarrollo de una estética DIY atiende a una necesidad de emancipación de la producción industrializada de artefactos humanos. Igualmente, se suma a las tendencias contraculturales que buscan sosegar el sistema del arte tradicional, tendiendo la mano al espectador con las posibilidades creativas que ofrece la filosofía del *Do It Yourself* y superando las barreras entre artista y público, entre arte y artefacto. De este manera, se pone en valor la capacidad de cualquier persona para acometer actos creativos. Asimismo, se superan los dictados de la estética dominante, propia de la producción industrial homogénea, prístina y en serie. Los creadores despliegan una visualidad *amateur*, dignifican la fealdad, lo teratológico, lo naïf, lo *queer*, lo *underground*, así como todas las imprecisiones de lo hecho a mano. Esta estrategia persigue una resistencia a la perentoria del sistema del arte y del diseño capitalista. Además, tiene implicaciones de carácter ético, al apelar a la autoasuficiencia que empodera al sujeto (y a la comunidad a través de la

cooperación), y ejerce la función de contrapeso sobre el individualismo, la hiperespecialización y el ritmo acelerado *contra natura*.

La recuperación de espacios simbólicos de la cultura local en estas narrativas atiende al deseo de inversión del proceso de transformación globalizadora. La restauración de una identidad basada en el territorio nada tiene que ver con una actitud narcisista respecto a un país o región determinada, sino con la necesidad de abandonar las costumbres, los hábitos de consumo, la forma de vida incompatibles con el medioambiente. Estas pueden ser modificadas a partir del retorno a una identificación con el hábitat más próximo y con el *modus vivendi* que en el pasado las culturas de cada área geográfica amoldaban a las características de dicho espacio de forma natural. En el caso valenciano, la huerta se revela como ese lugar emblemático, de relevancia estética y cultural, capaz de crear comunidad. Las poéticas estudiadas muestran cómo desde este paisaje eco-cultural y social se pueden reinstaurar muchos de los valores ecologistas, sin perder la perspectiva glocal, como la rehabilitación de ciertas técnicas tradicionales de cultivo sostenibles, el trabajo manual, el freno al crecimiento desmedido de la urbe, el consumo de proximidad y, en definitiva, la recuperación de una ciudad sostenible y el diseño de la transición a un nuevo paradigma ecológico. Los autores con sus discursos eco-estéticos investigan la historia de la huerta, analizan las especies cultivadas tradicionalmente, estudian sus usos y efectos en el ecosistema, ensayan su traslado al interior de las urbes, y se apropian del espacio para ejercer activismo y delinear otros modos de habitar. No solo el paisaje de la huerta, también son reservorios de identidad cultural otros territorios que conforman el ecosistema local. Algunos barrios, centros sociales, y espacios verdes han sido epicentro de movimientos ciudadanos que han ido habilitando el marco desde el cual ejercer activismo. En su patrimonio conservan la memoria política que da cabida a que los ocho artistas sujetos pongan en evidencia las consecuencias sociales de una economía insostenible que deja a comunidades en situación de exclusión.

Desde la asunción de que estas prácticas artísticas dan cabida a la integración de saberes y formas de conocimiento, asimismo, en el ejercicio crítico estas se adscriben a determinados posicionamientos de carácter político, más o menos definidos, dependiendo del autor. Se desprenden de su discurso estético

y ético elementos doctrinarios de diferentes corrientes, desde el ecosocialismo, el anarquismo verde, el decolonialismo y la ecopolítica. En común presentan arte y política como objetos para la experimentación de propuestas alternativas y altamente incisivas con el sistema capitalista. En la actividad creativa ensayan la compatibilidad entre actividad cultural con los ritmos y las leyes de la naturaleza. La estética biomimética, el empleo de materiales de bajo impacto ambiental, la puesta en entredicho de hábitos estéticos banales o de las estrategias del capitalismo verde son algunas de las herramientas que señalan la necesidad de una renovación del modelo cultural. El mundo del arte, por tanto, se presenta en estas poéticas como acicate para dar con algunas respuestas a la consolidación de una auténtica justicia ambiental que, según estas narrativas, impide el capitalismo.

No solo la filosofía política interviene en estas manifestaciones. Hemos constatado que existen, igualmente, elementos metafísicos inherentes en el arte ecologista, al menos en algunos de los casos estudiados. La brujería, el chamanismo, la reforma de celebraciones religiosas y, en general, lo espiritual, siempre enfocado desde una postura antirreligiosa, ocupan un espacio en estas prácticas como réplica al proceso de desritualización del mundo del arte y a la veneración del mercantilismo, cuyo anclaje procede del excesivo racionalismo de la cultura occidental, tal y como se señala desde el decolonialismo. En sustitución al espiritualismo, hallamos en otros creadores lazos con la biopolítica. De ambas instancias rescatamos el consustancial componente ético que opera en estos discursos para fomentar el respeto, la conservación del medioambiente y de todas las especies que lo habitan. En este sentido, se activan dos modelos clave para la aplicación de una ética que señale el camino a una convivencia sostenible con la naturaleza y evidenciar la crisis ecológica: las prácticas colaborativas (DIWO) y la educación ambiental. Ligados a instituciones del ámbito educativo y cultural, organizaciones de carácter ciudadano o desde la propia iniciativa individual, trasladan y elaboran alternativas culturales, modelos éticos y de comportamiento, métodos de construcción del conocimiento y ejercicios de crítica y concienciación. Lo hacen desde una concepción holística que posibilita que el laboratorio de la ficción artística pueda trasladarse al terreno de la realidad de la crisis ambiental. La adhesión de estrategias didácticas y la

implicación en proyectos de restauración ecológica para la adaptación de pautas de respeto y conservación del entorno sitúa estas prácticas en el terreno que parte del arte, pero que incorpora dinamización sociocultural, educación y gestión ambiental.

Consideramos un buen punto de anclaje el arte ecologista como un instrumento capaz de vertebrar la base ética y estética, desde la que se puede dar respuesta, o al menos poner en evidencia los vigentes conflictos de la sociedad, entre ellos, y especialmente, los que se desprenden de la inestabilidad medioambiental. Cada uno de los artistas que hemos estudiado, contribuye a su manera a este designio. Graham Bell se sirve del cuerpo como medio natural principal para la deconstrucción de las ideas acerca de la naturaleza y del género, por medio de la recuperación del ritual y de la cultura no material. Ana Donat desarrolla un arte especular que se sirve de la crítica individual y social a los modos de vida del presente, como primer paso para la estructuración de nuevas actitudes hacia nuestro entorno. Por su lado, Sergio Ferrúa explora, con el respaldo del conocimiento científico, de las posibilidades expresivas más primitivas y simplificadas, despojado de taller y de herramientas, más allá de sus propias manos. La práctica posdisciplinar, autodidacta y la experimentación son las vías que ofrece Miriam Martínez-Guirao para llegar a la autoconcienciación que luego permitirá su volcado en el espectador. La labor de Beatriz Millón consiste en poner al descubierto las consecuencias sociales y culturales de la injusticia ambiental. Marco Ranieri despliega una estética medioambiental ligada a la belleza clásica, inspirada en la ciencia y en los ecosistemas naturales, que contribuye a la asimilación por parte de todo tipo de públicos al arte contemporáneo ecologista. Con su narrativa, Chiara Sgaramella se encarga de visibilizar los desequilibrios entre las necesidades de las sociedades humanas y las posibilidades reales de los ecosistemas naturales. Una de sus mayores aportaciones, es la propuesta y ejecución de proyectos de gestión cultural más sostenible. Finalmente, Álvaro Tamarit se esmera en la adopción de una actitud artística pragmática, aunque altamente consciente y comprometida con el ecologismo, para ofrecer soluciones estéticas realistas y sostenibles desde el punto de vista material, dirigidas a un público inserto en el contexto de las zonas geográficas con más recursos.

La transversalidad afecta a todas las dimensiones que componen estas poéticas. Existen, por ejemplo, márgenes indefinidos entre lo que se entiende como local y global. Esto explica que se proyecte en estos artistas inter-fronteras una sensibilidad con una fuerte resistencia a la homogeneización de las culturas y el constante intento de fusión y mixtura cultural en la búsqueda de dos elementos comunes, la esencia de lo humano y de lo “natural”. Todo se articula entre intersticios: documento-obra final, espacio expositivo-obra en sí, público-artista como parte activa de la obra. Se habilita, del mismo modo, un terreno que no establece límites claros entre arte y vida personal, ciencias y áreas de conocimiento, disciplinas y medios de expresión, activismo, enseñanza, y toda clase de prácticas que no tienen necesariamente por qué pertenecer al concepto tradicional de arte. La lucha dicotómica tenaz entre artificial–natural y naturaleza-cultura, acaba plasmándose plásticamente a través del contraste de recursos heterogéneos, algunos ajenos a las actividades específicas del arte. Esta transversalidad exige cada vez más que en el estudio del arte ecologista se investiguen técnicas posdisciplinares que se acomoden a estas nuevas modalidades de expresión. La organización de círculos de colaboración científicos y técnicos puede señalar un camino muy fructífero para el cálculo de huella ecológica de las piezas, la experimentación con nuevos materiales y formas de difusión. En lo que concierne a la crítica de arte, por ejemplo, existen soluciones colaborativas que, por medio de la tecnología, se puedan llevar a cabo estudios de recepción de este tipo de obras, así como estudios sociológicos acerca de la concepción social de la naturaleza y del medioambiente. Retomando, por ejemplo, la línea de investigación de Miriam Martínez-Guirao de *Paseando por la naturaleza del Museo del Prado*, la historia del arte digital provee de herramientas para concretar este tipo de trabajos de manera automatizada, con visión por ordenador o visión artificial: se trataría de crear algoritmos capaces de identificar patrones determinados. Igualmente, la disciplina Machine Learning, dentro del campo de la Inteligencia Artificial se podría aplicar a sistemas colaborativo-lúdicos, con el mismo principio que, por ejemplo, el CAPTCHA (Completely Automated Public Turing test to tell Computers and Humans Apart, una prueba de turing completamente automática y pública para diferenciar ordenadores de humanos), o sistemas de detección de

bots, que resultarían, por un lado interactivos y por otro, una forma de identificar muchos aspectos de la concepción y recepción de obras.

Este arte, que hemos denominado ecologista, cuanto más se estudia, se expone y se globaliza, más especificidad y notoriedad alcanza, y más relevancia adquiere en lo referente desarrollo de formas de expresión adecuadas y coherentes con el discurso conservacionista; más que un acto visual, constituye un patrón de pensamiento. No obstante, se ha detectado cierta incompatibilidad a la hora de organizar eventos culturales para la promoción turística de los espacios y el empleo para esta empresa del arte medioambiental. En general, las convocatorias se niegan a aceptar una de las características inherentes del ecologismo en el arte: lo efímero y lo inmaterial. Habrá que trabajar desde las instituciones para hallar ese espacio adecuado para este mensaje y su correcta presentación, formas expositivas y de difusión, que puedan anexar la asunción de esa impermanencia. Uno de los aspectos que realmente queríamos valorar era el de la recepción de las obras. Ante la colonización en el arte de la superficialidad, el individualismo y el consumismo vano, la vuelta al cuerpo, al oficio, a lo analógico, constituyen los modos frecuentes de manifestación de estos autores, mientras que lo digital supone una vía clave de difusión. Sin embargo, se produce una brecha debido a las dificultades de acceso a las nuevas tecnologías por parte de cierto público, lo que podría generar la pérdida de potenciales espectadores del arte ecologista. Nos preguntábamos, de igual manera, si acaso resulta determinante la aceptación e incorporación de estas retóricas en los circuitos institucionales y del arte tradicional. Sí observamos que hasta el momento este tipo de prácticas solo logran subsistir con su apoyo. Con todo, consideramos que vale la pena cuestionar y avivar el debate acerca del papel real de las entidades culturales públicas y privadas en la tarea de fomentar proyectos expositivos más adecuados al discurso ecologista que se desprende

BIBLIOGRAFÍA

- ADIRA. *1ª Bienal de Escultura Rincón de Ademuz: Parque Escultórico Arte y Naturaleza. Exposición permanente 2001-2003*. Valencia: ADIRA, 2001.
- AGI. "Art Globalization Interculturality. Symposiums". 2019. En: <<https://artglobalizationinterculturality.com/activities/symposiums/>> (4-II-2019).
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *Francisco Lozano: maestro del paisaje mediterráneo*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1995.
- AGUILAR CIVERA, Inmaculada; PATUEL CHUST, Pascual (coms.). *Miradas distintas. Distintas miradas. Paisaje valenciano del siglo XX*. (Exposición celebrada en el Centro del Carmen, Valencia, del 2-X-2002 al 24-XI-2002). Valencia: Generalitat Valenciana, 2002.
- AGUILAR, María Teresa. "Descartes y el cuerpo-máquina". *Pensamiento*, 2010, vol. 66, nº 249, p. 755-770.
- AIDIAC. *I Festival de arte del desecho*. (Celebrado en el Parque Ribalta, Castellón, el 28-V-1994). Castellón: Ayuntamiento de Castellón, 1996.
- ALBELDA, José Luis. *Neoexpresionismos en los ochenta, una aproximación contextual*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 1989.
- "Sobre las formas, ritmos y miradas en la antropización del territorio". En: ARRIBAS, Diego (coord.). *Arte, industria y territorio, Minas de Ojos Negros (Teruel)*. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza; Fundación Beulas, 2006, p. 119-121.
- "Introducción a la iconografía de la crisis ecológica". *Fabrikart*, 2007, nº 7, p. 10-17.
- "Diez años de Salvems (y muchos más)". En: DIAGO GIRALDÓS, María; *et al.* (coords.). *Terra Crítica 2001-2007: País, ciutat, ciutadania, planeta*. Valencia: Universitat Politècnica de València; Universitat de València, 2008, p. 200-201.
- "Modelo político y cambio climático". En: DIAGO GIRALDÓS, María; *et al.* (coords.). *Terra Crítica 2001-2007: País, ciutat, ciutadania, planeta*. Valencia: Universitat Politècnica de València; Universitat de València, 2008, p. 218-219.
- "Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza". En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2015, p. 219-248.
- "La mirada al paisaje en la pintura valenciana contemporánea. Los últimos 30 años". En: DE LA CALLE, Román. (coord.) *Navegando entre dos siglos (1978-2008): nuevas aportaciones en torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo. Ciclo de conferencias*. Vol. 2. (Celebrada en el Salón de Actos

- de La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el 11-II-2014). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2015, p. 44-63.
- ; BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel; MARCO, Carlos D. *El pulso de la tierra: arte y ecología*. (Exposición celebrada en el Palau de la Música, Valencia, del 14-I-1993 al 30-I-1993). Valencia: Palau de la Música i Congressos de Valencia, 1993.
- ; SABORIT VIGUER, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997.
- ; *et al.* *Reivindicación ambiental*. (Exposición celebrada en la sala de exposiciones UGT-PV, Valencia, del 6-VI-2000 al 20-VI-2000). Valencia: UGT-PV, 2000.
- ; PARREÑO, José María; MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (coords.). *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*. Madrid: Catarata, 2018.
- ALBERT, Josep. *Physis latente*. (Exposición celebrada en el Ademuz Espai d'Art, El Corte Inglés, Valencia, del 25-III-2013 al 27-IV-2013). Valencia: Universitat de València, 2013.
- “Josep Albert. Esculturas y dibujos”. 2014. En: <http://www.josepalbert.com/descargas/dossier_josep_albert.pdf> (23-IV-2019).
- ALCÁNTARA SÁNCHEZ, María Ángeles. *Una Archiva del DIY (Do It Yourself): autoedición y autogestión en una fanzineoteca feminista-queer*. [Tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- ARCHIVE.TODAY. “Archivo de páginas web”. 2019. En: <<http://archive.fo/>> (18-III-2019).
- ALEXANDER, Darsie M. “A Theater of Ambiguity”. *History of Photography*, 1995, vol.19, nº 2, p. 120-123.
- ALFIE COHEN, Miriam. “Riesgo ambiental: la aportación de Ulrich Beck”. *Acta sociológica*, 2017, nº 73, p.171-194.
- ALONSO, Luis. “Gaia, asentamiento de una teoría controvertida”. *Investigación y Ciencia*, 2015, nº 463, p. 92-94.
- ÁLVARO, Sandra. “Arte y Medios Locativos: Interacción en el espacio híbrido de la ciudad”. *Disturbis*, 2011, nº 9. En: <<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Alvaro.html>> (12-IV-2019).
- ANDERSEN, Karin; BOCHICCHIO, Luca. “The Presence of Animals in Contemporary Art as a Sign of Cultural Change”. *Forma. Revista d'Humanitats*, 2012, nº 6, p. 12-23.
- ANDREU-LARA, Carmen; ARREGUI-PRADAS, Rocío; LARA BARRANCO, Paco. *Al sur de Iberia. Arte y acciones sostenibles*. (Exposición celebrada en sala de exposiciones del Consulado de Portugal, Sevilla, del 12-VI-2015 al 13-VII-2015

y en la Fundação Nossa Senhora da Esperança, del 1-IX-2015 al 1-X-2015 en Castelo de Vide, Alentejo, Portugal). Granada: Deculturas, 2015.

- ANDREWS, Malcom. *Landscape and Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- ANDREWS, Max. *Land Art. A Cultural Ecology Handbook*. Manchester: RSA, 2006.
- ARAEEN, Rasheed. "Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty-First Century". *Third Text: Critical perspectives on contemporary art & culture*, 2009, vol. 23, nº 5, 679-684.
- ARMAND BUENDÍA, Luis (dir.). *Ciudades (im)propias: la tensión entre lo global y lo local* (Actas del II Congreso Internacional Arte y Entorno, celebrado en Valencia, del 1 al 3 de diciembre de 2009). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011.
- (dir.). *Vínculos del frío. Latitud norte: Ética y estética del habitar*. (Actas del III Congreso Internacional Arte y Entorno, celebrado en Valencia, del 16 al 18 de noviembre de 2011). Valencia: Sendemà, 2013.
- ARRABAL, Rafael. "Ecoarte. Revista de cultura, creación y naturaleza". 2010. En: <<http://rafaelarrabal.com/ecoarte.htm>> (6-IV-2019).
- ARRIBAS, Diego. *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*. Teruel: Centro de Estudios del Jiloca, 1999.
- (coord.) *Arte, industria y territorio. Minas de Ojos Negros*. Teruel: Artejiloca, 2002.
- "Arte, industria y territorio. Arte contemporáneo en espacios industriales en desuso". *El otro mensual*, 2004, nº 37. En: <<http://www.eldigoras.com/eom03/2004/2/agua37dar04.htm>> (5-IV-2019).
- "Minas, canteras y graveras. Una lectura estética". En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2015, p. 277-304.
- ARRIBAS HERGUEDAS, Fernando. "Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados". *Enrahonar. Quaderns de Filosofia*, 2014, nº 53, p. 77-91.
- "Arte, Naturaleza y Ecología". En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2015, p. 191-218.
- ARTIVIU. "Artxiviú de l'horta". 2018. En: <<https://artxiviú.org/es/inicio/>> (1-II-2018).
- A QUEMARROMA. "Residencias A Quemarropa". 2018. En: <<https://residenciasaquemarropa.com/>> (2-VI-2019).
- AUGÉ, Marc. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Barcelona. Gedisa, 2000.
- AYESTARÁN ÚRIZ, Ignacio. "De la historia y la sociología ambientales a la ecología política: factores tecnocientíficos, sociohistóricos y ecosistémicos en la investigación sobre cambio climático". *Norba*, 2004, nº 17, p. 111-134.

- AYUNTAMIENTO DE CARRÍCOLA. *Biodivers Carrícola. Espai d'Art Medioambiental*. Carrícola: Ayuntamiento de Carrícola, 2010.
- AYUNTAMIENTO DE HUERTA. "Parque Fluvial de Cultura y Ecología de Huerta". En: <http://www.alberguelarivera.com/campamento/Parque_Fluvial.Huerta.pdf> (11-V-2019).
- AYUNTAMIENTO DE VALENCIA. *Femenino Plural, 1999-2011*. (Exposición celebrada en las Atarazanas de Valencia, del 8 de marzo al de mayo de 2011). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2011.
- AZORÍN. *El paisaje de España visto por los españoles*. Madrid: Renacimiento, 1917.
- BADESSI DE GURAÍB, Ana. "Proyecto de investigación 'Arte y Ecología'". 2001. En: <<https://arteyecologia.blogia.com/>> (2-II-2016).
- "Arte y ecología: prácticas que pueden integrarse". *Question*, 2008, vol. 1, nº 17. En: <<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/505>> (5-II-2019).
- BAGEMIHL, Bruce. *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*. Nueva York: St. Martin's Press, 1999.
- BALAGUER NÚÑEZ, Luis. "Sinergias entre las intervenciones artísticas en el territorio y la Restauración Ecológica: Ámbitos para el encuentro". En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2015, p. 41-54.
- BALZA, Isabel. "Los feminismos de Spinoza: corporalidad y renaturalización". *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 2014, nº 63, p. 13-26.
- BARBANCHO RODRÍGUEZ, Juan Ramón; Garcés hoyos, Cristina (coords.). *Naturaleza intervenida: reflexiones sobre la naturaleza, el medio ambiente y nuevas tecnologías*. (Exposición celebrada del 26-XI-2008 al 29-XII-2008). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. [ed. orig. en francés, 1980]. Barcelona: Paidós, 1990.
- BASURAMA. "Basurama". 2019. En: <<http://basurama.org/>> (5-IV-2019).
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad Líquida*. 3ª ed. [1ª ed. en inglés, 2000]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.
- "Arte líquido". En: BAUMAN, Zygmunt, et. al. *Arte, ¿líquido?* Madrid: Sequitur, 2007, p. 35-48.
- BEGUIRISTAIN ALCORTA, María Teresa (dir). *III Edición de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, el 3-II-2004). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2004.
- *IV Edición de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, del 21-V-2005 al 21-V-2005). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2005.

- *V Bienal de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, el 2-VI-2007). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2008.
- *VI Bienal de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, el 6-VI-2009). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2010.
- BELTING, Hans. *Art History After Modernism*. [ed. orig. en alemán, 1995]. Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- BENJAMINSEN, Tor A.; SVARSTAD, Hanne. "Political Ecology". En: FATH, Brian D. *Encyclopedia of Ecology. Earth Systems and Environmental Sciences*. Vol. 4. Amsterdam: Elsevier, 2019, p. 391-396.
- BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproductibility". En: EILAND, Howard; JENNINGS, Michael William (eds.). *Walter Benjamin: Selected Writings, 1936-1943*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.
- BEQUETTE, James W. "Traditional Arts Knowledge, Traditional Ecological Lore: The Intersection of Art Education and Environmental Education". *Studies in Art Education*, 2007, vol. 48, nº 4, p. 360-374.
- BERLEANT, Arnold. *The Aesthetics of Environment*. Filadelfia: Temple University Press, 1992.
- BIJVOET, Marga. *The Greening of Art: Shifting Positions Between Art and Nature Since 1965*. Norderstedt: Books on Demand, 2016.
- BIODIVERS. "Biodivers Carrícola", 2016. En: <<https://biodivers2015.wordpress.com/biodivers-2015-2/>> (5-V-2015).
- BLANCO, Miguel Ángel. *A forest*. (Exposición celebrada en la galería la Cúpula de Madrid, del 2-VII-1986 al 30-VII-1986). Madrid: La Cúpula, 1986.
- "La Biblioteca del Bosque". 2019. En: <<http://www.bibliotecadelbosque.net/la-biblioteca-del-bosque/>> (5-I-2019).
- BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel. *La escultura valenciana del siglo XX*. Valencia: Federico Doménech, 2003.
- BONANNO, Alfio; BROOKNER, Jackie; LEIBOWITZ STEINMAN, Susan. "Materials". En: STRELOW, Heike (ed.). *Ecological Aesthetics. Art and Environmental Design: Theory and Practice*. Basilea: Birkhäuser, 2004, p. 96-103.
- BONET, Pilar. *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000.
- BORNAY, Erika. *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. [ed. orig. en francés, 1992]. Barcelona: Anagrama, 2002.

- BOURRIAUD, Nicolas. *Posproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. 2ª ed. [ed. orig. en inglés, 2002]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- *Estética relacional*. [1998]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- BRADY, Emily. “Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art”. *Ethics, Place and Environment* (Special Issue), 2007, vol. 10, nº 3, p. 287-300.
- “Introduction to Environmental and Land Art”. *Ethics, Place and Environment* (Special Issue), 2007, vol. 10, nº 3, p. 257-261.
- BREAKELL, Sue. “Perspectives: Negotiating the Archive”. *Tate Papers*, 2008, nº 9. En: <<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive>> (16-IV-2019).
- BREATH. “Breath. Tempo di ricarica”. 2019. En: <<https://www.breathproject.it/eng/>> (23-II-2019).
- BRETÓN SOLO DE ZALDÍVAR, Víctor. “Buen Vivir (*Sumak Kawsay*), ¿alternativa al desarrollo occidental?”. *E-DHC, Quaderns Electrònics sobre el Desenvolupament Humà i la Cooperació*, 2016, nº 6, p. 28-41.
- BRITTO JINORIO, Orlando. *Catálogo NUR*. Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2001.
- *Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo, Osorio, 2001*. Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, Área de Cultura y Consejería de Medioambiente, 2001.
- BROWN, Andrew. *Art & Ecology Now*. Londres: Thames & Hudson, 2014.
- BUDD, Malcolm. *La apreciación estética de la naturaleza*. [ed. orig. en inglés, 2008]. Madrid: Antonio Machado, 2014.
- BURNHAM, Jack. “Systems Esthetics”. *Artforum*, 1968, vol. 7, nº 1, p. 31-35.
- BUTLER, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- CABANYAL L’HORTA. “Cabanyal l’Horta”. 2019. En: <<https://cabanyalhorta.wixsite.com/cabanyalhorta>> (11-V-2019).
- CABERO DIÉGUEZ, Valentín. *Un parque fluvial de cultura y ecología en Huerta*. Salamanca: TransKULTUR; Ayuntamiento de Huerta, 1999.
- CACIS. “Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad «El Forn de Calç»”. 2019. En: <http://www.cacis.cat/indexcast_web_files/index.html> (4-IV-2019).
- CALVO SERRALLER, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1988.
- “Concepto e historia de la pintura de paisaje”. En: CALVO SERRALLER, Francisco, *et. al. Los paisajes del Prado*. (Ciclo de conferencias celebradas en

- el Museo del Prado de Madrid de octubre de 1992 a abril de 1993). Madrid: Nerea, 1993, p. 11-18.
- CAMÓS TORTOSA, Filiberto; *et. al. Biodivers Carrícola: espai d'art medioambiental*. Carrícola (Valencia): Ayuntamiento de Carrícola, 2010.
- CAMPO ADENTRO. "Inland. Art, agricultura & territory". 2017. En: <<http://inland.org/es/>> (19-II-2018).
- CAN. "Centre d'Art i Natura". 2019. En: <<http://www.farreracan.cat/es>> (6-IV-2019).
- CANDIA BAEZA, Cristian. "Del cuerpo social de la modernidad al cuerpo fragmentado de la época actual". *Polis*, 2003, nº 5. En: <<https://journals.openedition.org/polis/6947>> (23-VI-2018).
- CANO VIDAL, Fernando. *La actitud ante la naturaleza en el arte actual*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- CANTÓ CORCHADO, Pep (com.). *Ullals de vida: les zones humides al País Valencià*. Alcoy: Ayuntamiento de Alcoy, 1999.
- CARBALLO, Roberto. "Experiencias investigadas". En: *El espiral de la innovación*. Madrid: Díaz Santos, 2004, p. 103-167.
- CARLSON, Allen. "Appreciation and the Natural Environment". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1979, vol. 37, nº 3, p. 267-275.
- "Formal Qualities in the Natural Environment". *The Journal of Aesthetic Education*, 1979, vol. 13, nº 3, p. 99-114.
- "Nature and positive aesthetics". *Environmental Ethics*, 1984, vol. 6, nº 1, p. 5-34.
- *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture*. Londres: Routledge, 2000.
- "Webpage. Allen Carlson". 2018. En: <<https://allencarlson.com/>>(20-I-2019).
- CARLSSON, Chris. *Nowtopia: how pirate programmers, outlaw bicyclists, and vacant-lot gardeners are inventing the future today*. Oakland: AK Press, 2008.
- CARRAU María José, DOMÍNGUEZ, Martí (coms.). *Jocs florals a Cavanilles: art, natura i poesia*. Valencia: Universitat de València, 2005.
- CARRUTHERS, Beth. *Mapping the Terrain of Contemporary Ecoart Practice and Collaboration Art in Ecology —a Think Tank on Arts and Sustainability*. [Tesis doctoral]. Vancouver: British Columbia University, 2006.
- CARSON, Rachel. *Primavera silenciosa*. [ed. orig. en inglés, 1960]. Barcelona: Crítica, 2010.
- CASARES, Nilo (com.). *Sustratos*. (Exposición celebrada en el IVAM, Valencia, del 28-XI-2013 al 24-II-2014). Valencia: IVAM, 2013.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui. "La escritura de género en soporte digital. El videoarte 1960-2015". *Opción*, 2015, nº especial 3, p. 407-425.

- CASTRO BORREGO, Fernando. "Los estadios preformativos en la producción última de César Manrique". En: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *et al.* *César Manrique. Pintura*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2002, p. 65-68.
- CASTRO FLÓREZ, Tomás. *Intervencions plàstiques a la Marina*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005.
- CATALÀ SANZ, Jorge Antonio. *La Universitat de València i els seus entorns naturals. 1, Els Parcs Naturals de l'Albufera, el Túria i la Serra Calderona*. Valencia, Universitat de València, 2012.
- CDAN. "Centro de arte y Naturaleza. Fundación Beulas. Huesca". En: <<http://www.cdan.es/>> (12-I-2018).
- CEAVCV. "Centro de Educación Ambiental de la Comunitat Valenciana ". 2019. En: <<http://www.agroambient.gva.es/es/web/ceacv>> (24-V-2019).
- CEBRIÁN GIMENO, Rafael. *Por las cumbres de la Comunidad Valenciana: 50 montañas escogidas*. Valencia: Centro Excursionista de Valencia, 2004.
- CERRO GALLINERO. "Centro de arte y naturaleza Cerro Gallinero". 2014. En: <<https://cerrogallinero.com/>> (6-IV-2019).
- CEVA. "L'Atmella de Palla". 2015. En: <<http://www.cevalavall.org/ametla.html>> (5-VI-2019).
- CHAUDHURI, Saabira. "Ikea compra bosques". *Expansión*, 2015. En: <<https://www.expansion.com/empresas/2015/08/03/55bfc5fae2704e193f8b45a8.html>> (23-V-2019).
- CHECA SOLUETA, Raquel. "Arte y ecología. El proyecto Artrecife". *E-Innova BUCM*, 2016, nº 49. En: <<http://webs.ucm.es/BUCM/revcul/e-learning-innova/156/art2097.pdf>> (10-IV-2019).
- CIAE. "Publicaciones y documentos". 2019. En: <<http://www.upv.es/entidades/CIAE/info/760775normalc.html>> (22-I-2019).
- CLARK ARXER, Ismael. "Naturaleza, Ciencia y Arte: reconciliación para la supervivencia aceptable". En: NOVO VILLAVERDE, María. *Ciencia, arte y medio ambiente*. Madrid: Mundi-Prensa, 2002, p. 27-35.
- CLAUSÍ ROCHINA, Raquel. *Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge hàbitat*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.
- CLAVERÍA GARCÍA, Laura. "Mitsuo Miura y la huella del paisaje". En: SAN GINÉS AGUILAR, Pedro (coord.). *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico*. Granada: Universidad de Granada, 2008.
- CLEVELAND, William. "Arts-Based Community Development: Mapping the Terrain", Americans for the Arts, 2011. En: <<https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/BCleveland%20Trend%20Paper.pdf>> (3-VI-2019).
- COLLICELLI CAGOL, Stefano. "Exhibition History and the Institution as a Medium. De Vitaliteit in de Kunst (1959-1960) and Van Natuur tot Kunst (1960) at the

- Stedelijk Museum, Amsterdam". *Stedelijk Studies*, 2015, nº 2. En: <<https://stedelijkstudies.com/journal/exhibition-history-and-the-institution-as-a-medium/>> (4-IV-2019).
- COLOMBRES, Adolfo. *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. México, D.F: Conaculta, 2016.
- COMAS D'ARGEMIR, Dolors. "Ecología política y antropología social". *Areas*, 1999, nº 19, p. 79-99.
- CONSELL DE MALLORCA. "Històries de la serra. Okupar sa Dragonera, anarquistes, ecologistes i artistes en acció". *Serra de Tramuntana Paisatge Cultural*, 2011. En: <http://histories.serradetrabutana.net/ca/okupar_sa_dragonera_anarquistes_ecologistes_i_artistes_en_accio/> (1-IV-2019).
- CONSELLERIA DE AGRICULTURA, MEDIO AMBIENTE, CAMBIO CLIMÁTICO Y DESARROLLO RURAL. "Nota de prensa. La consellera Elena Cebrián assisteix a l'homenatge al pintor Joaquín Michavila al Parc Natural de la Serra Calderona". 24-X-2017. En: <http://www.agroambient.gva.es/es/inicio/area_de_prensa/not_detalle_area_prensa?id=725618> (23-I-2018).
- CONSELLERIA DE CULTURA. "Plan de Zona Rural 10". *Conselleria de Cultura Pesca y Alimentación*, 2010. En: <<http://www.agricultura.gva.es/documents/170659/179151/PLAN+ZONA+10.pdf>> (4-V-2015).
- COSTA, Jordi. "La *stop-motion* como ejército de resistencia la tardía edad de oro de una técnica anacrónica". *Con A de animación*, 2014, nº 4, p. 24-31.
- COSTA, Manuel; GÜEMES, Jaime (eds.). *El Jardín Botánico de la Universidad de Valencia*. Valencia: Universitat de València, 2001.
- CRAWFORD, Donald. "Nature and Art: Some Dialectical Relationships". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1983, vol. 42, nº 1, p. 49-58.
- CRESPO, Bibiana. "Consideraciones sobre transmedialidad, interdiscursividad e interactividad comunicacional en el Libro-arte digital (Hiperlibro-arte)". *Arte, individuo y sociedad*, vol. 30, nº 1, 2018, p. 95-110.
- CUÉLLAR, Carlos. "Erotismo, pornografía y Nueva Carne". En: NAVARRO, Antonio José (ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002, p. 173-198.
- CULTURHAZA. "Blog de Culturhaza". 2015. En: <<http://culturhaza.blogspot.com/2015/>> (2-XI-2016).
- CV NEWS. "Parque Escultórico. El Rincón de Ademuz". *CV News*, 2008, nº 42, p. 16-21.
- D'AVOSSA, Antoni (com.). *Joseph Beuys: Operació Difesa della Natura*. (Exposició celebrada en el Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, del 29-X-1993 al 28-II-1994). Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993.

- DAVID, Vera. "Poetic Spaces". En: STRELOW, Heike (ed.). *Ecological Aesthetics. Art and Environmental Design: Theory and Practice*. Basilea: Birkhäuser, 2004, p. 50-73.
- DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. [1952]. 8ª edición. Madrid. Cátedra, 2017.
- DE BRUYNE, Edgar. *Historia de las Estética. La antigüedad griega y romana*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.
- DE LA CALLE, Román. "El ojo y la memoria: materiales para una historia del arte valenciano contemporáneo". Valencia: Universitat de València, 2006.
- . "Seis consideraciones en favor de la estética natural". *Quaderns de filosofia i ciència*, 2006, nº 36, p. 85-92.
- (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: Ciclo de conferencias (I)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012.
- (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: Ciclo de conferencias (II)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013.
- (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: Ciclo de conferencias (III)*. Valencia: Real Academia de de San Carlos, 2013.
- (coord.) *Navegando entre dos siglos (1978-2008): nuevas aportaciones en torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo. Ciclo de conferencias*. Vol. 2. (Celebrada en el Salón de Actos de La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia el 11-II-2014). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 2015, p. 44-63.
- . *Diàlegs entre les imatges i les paraules: Estudis al voltant de setze artistes del sud del país Valencià*. Alicante: Publicacions de la Universitat d'Alacant, 2016.
- (dir.). "Repertorio Bibliográfico de Artistas Valencianos Contemporáneos Seleccionado y Comentado". *Archive.today*. 2019. En: <<http://archive.is/noJqy#selection-15.1-15.89>> (02-I-2019).
- DE LA TORRE, Blanca (com.). *HYBRIS: Una posible aproximación ecoestética*. (Exposición celebrada en el MUSAC, León, del 17-VI-2017 al 7-I-2018). León: MUSAC, 2017.
- . "La semilla como materia política". *Campo de relámpagos*, 2017, En: <<http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/7/10/2017>> (15-IV-2019).
- . "Hybris. Guía de Sala". 2018. En: <https://musac.es/FOTOS/VISITAS_GUIADAS/Gu%C3%ADa%20de%20sala%20HYBRIS.pdf> (18-IV-2019).
- . "Cambiar todo para que el clima no cambie. Alternativas y posibilidades desde el arte". En: ALBELDA, José; SGARAMELLA, Chiara; PARREÑO, José María. *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2019, p. 89-99.

- DE LOS ÁNGELES, Álvaro. "Reinventar la democracia. Activismos y nuevos comportamientos artísticos críticos en el marco valenciano desde la democracia". En: DE LA CALLE, Román (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: Ciclo de conferencias (II)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013, p. 33-55.
- DE OLIVEIRA GOMES, Fernanda. "El espectador está presente. Un análisis de los aspectos fenomenológicos de las instalaciones contemporáneas". En: ANIAV. *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales, ANIAV 2015* (Celebrado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, Valencia, del 9-VII-2015 al 10-VII-2015). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015, p. 560-564.
- DE REÜLL. *Art i natura: sis intervencions plàstiques a l'entorn del calvari de Pedreguer*. Pedreguer: Ayuntamiento de Pedreguer, 1994.
- D'EAUBONNE, Françoise. *Le féminisme ou la mort*. [Documento de Kindle]. París: Horay, 1974.
- DEBÓN, Antoni. *Ecològicament*. (Exposición celebrada en el Palacio de Colomina de Valencia, del 28-VI-2001 al 31-VII-2001). Valencia: Fundación Universitaria San Pablo-CEU, 2001.
- *Antoni Debón: artistes per la natura, 1º edició*. Valencia: Centro Excursionista de Valencia, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. [ed. orig. en francés, 1980]. Valencia: Pretextos, 1988.
- *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. [ed. orig. en francés, 1972]. Barcelona: Paidós, 2004.
- DEMOS, T. J. "The Politics of Sustainability: Art and Ecology". En: MANACORDA, Francesco (com.). *Radical Nature, Art and Architecture for a Changing Planet*. Londres: Koenig Books, 2009, p. 17-30.
- "Art After Nature: The Post-Natural Condition". *Artforum*, 2012, vol. 50, nº 8, p. 191-198. En: <http://tomorrowmorning.net/texts/demos_artafternature_artforum.pdf> (7-II-2018).
- "Contemporary Art and the Politics of Ecology. An Introduction". *Third Text*, 2013, vol. 27, nº 1, p. 1-9.
- "Anthropocene, Capitalocene, Gynocene: The Many Names of Resistance". *Still Searching*, 2015. En: <https://www.fotomuseum.ch/en/explore/still-searching/articles/27015_anthropocene_capitalocene_gynocene_the_many_names_of_resistance> (15-I-2020).
- *Against Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Berlín: Sternberg Press, 2017.
- ; KWON, Miwon. "Rethinking Site-Specificity". *Art Journal*, 2003, vol. 62, nº 2, p. 98.

- DESEEEA. "Diploma de Especialización en Sostenibilidad, Ética Ecológica y Educación Ambiental". 2019. En: <<https://ecoeducacion.webs.upv.es/>> (11-III-2019).
- DÍAZ NÚÑEZ DE ARENAS, Víctor. M. (ed.). *I Jornadas Arte, ecología y uso público de espacios naturales protegidos*. Daimiel: Cultura de Ribera, 2016.
- DOMÉNECH CAMPOS, Antonio. *Descripción y dibujos de la Sierra Calderona*. Valencia: Centre Excursionista de València, 1992.
- . *Cumbres y parajes de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Centre Excursionista de València, 1998.
- DOMÍNGUEZ MUNIÑO, Javier. "Gesto, luz y pedagogía ecológica en la obra de Martínez-Tormo". *Estúdio*, 2018, vol. 9, nº 23. En: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1647-61582018000300009&fbclid=IwAR0a7r1g1O4TLNIH8srO44JY3aYixBsEPBrdFGYIY8wo05F_P-CEQ29PgVg> (8-I-2019).
- DUAЕ COLLECTIVE. "Duae Collective". 2015. En: <<https://www.duae.org/>> (12-I-2020).
- DUQUE, Félix. "El arte (público) y el espacio (político)". En: MADERUELO, Javier (dir.). *Arte Público: Arte y Naturaleza*. (Actas del V Curso celebrado en Huesca, 1999). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2000, p. 97-140.
- (ed.). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001.
- . *Habitar la tierra: medio ambiente, humanismo, ciudad*. Madrid: Abada, 2008.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen, 2007.
- ECOLAB. "ecoLAB o el arte de domesticar los territorios". 2011. En: <<http://laboralcentrodearte.uoc.edu/?p=2063>> (3-IV-2019).
- ECONODOS. "Econodos. Ecología & comunicación". 2019. En: <<https://www.econodos.net/>> (3-IV-2019).
- EEA. "Basura en nuestros mares". *Agencia Europea de Medio Ambiente, 22-IV-2016*. En: <<https://www.eea.europa.eu/es/senales/senales-2014/en-detalle/basura-en-nuestros-mares>> (29-V-2019).
- ELKINS, James. *Our Beautiful, Dry, and Distant Texts: Art History as Writing*. Nueva York: Routledge, 1997.
- ELSE, Liz. "Slavoj Žižek: Wake up and smell the apocalypse". *GIZMODO, 9-I-2010*. En: <<https://io9.gizmodo.com/slavoj-zizek-wake-up-and-smell-the-apocalypse-5627925?IR=T>> (23-III-2019).
- ENTRENA-DURÁN, Francisco. "La desterritorialización de las comunidades locales rurales y su creciente consideración como unidades de desarrollo". *Revista de Desarrollo Rural y Cooperativismo Agrario*, 1999, nº 3, p. 29-41.
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel. "El blog en la escritura en español: retrospectiva del hoax literario del comienzo del siglo XXI". *Letra*, 2018, nº 20, p. 5-23.

- ESCIF. *El vandalismo ilustrado*. Villarreal: Ayuntamiento de Villarreal, 2014.
- ESCOBAR, Arturo. *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología; Centro de Estudios de la Realidad Colombiana, 1999.
- “América Latina en una encrucijada: ¿modernizaciones alternativas, posliberalismo o posdesarrollo?”. En: BRETÓN SOLO DE ZALDÍVAR, Víctor. *Saturno devora a sus hijos. Miradas críticas sobre el desarrollo y sus promesas*. Barcelona: Icaria, 2010, p. 33-85.
- ESPINOSA, Julie. “The Advent of Myself as Other: Photography, Memory and Identity Creation”. *Gnovis*, 2010, vol. 10, nº 2. En: <<http://gnovisjournal.org/2010/04/27/advent-myself-other-photography-memory-and-identity-creation/>> (21-VII-2013).
- FAGONE, Vittorio (ed.). *Art in Nature*. Milán: Gabriele Mazzota, 1996.
- FAHRIG, Lenore. “Habitat Fragmentation: A Long and Tangled Tale”. *Global Ecology and Biogeography*, 2019, nº 28, p. 33-41.
- FAJARDO FAJARDO, Carlos. *Estética y posmodernidad*. Nuevos contextos y sensibilidades. Quito: Abya-Yala, 2001.
- FLORES CRUZ, Rosa Marina. *Capitalismo verde*. Valencia-Oaxaca: Roza y Quema, 2019.
- FONARROW, Wendy. *Empire of Dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2013.
- FOUCAULT, Michel. “La naissance de la médecine sociale”. En: *Dits et Écrits*, vol. 3. París: Gallimard, 1994, p. 207-228.
- FOWKES, Maja. *The Green Bloc: Neo-avant-garde Art and Ecology under Socialism*. Budapest: Central European University Press, 2015.
- FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE. “Institución”. En: <<http://fcmanrique.org/la-fundacion/institucion/?lang=es>> (12-II-2018).
- FUNDÉU BBVA. “Las transcripciones de audios, consejos básicos”. 2012. En: <<https://www.fundeu.es/escribireninternet/la-transcripcion-de-audios-consejos-basicos/>> (6-III-2017).
- FURTHERFIELD. “DIWO (Do-It-With-Others): Origin, Art & Social Context”. *Furtherfield*, 28-V-2012. En: <<http://www.furtherfield.org/diwo-do-it-with-others-origin-art-social-context/>> (3-VI-2019).
- GAARD, Greta. “Toward a Queer Ecofeminism”. *Hypatia*, 1997, nº 12, p. 114-137.
- GABLIK, Suzi. *The Reenchantment of Art*. Londres: Thames and Hudson, 1991.
- GARBER, Elizabeth. “Social Restoration”. En: GREENMUSEUM. *Art & Ecology. Perspectives and Issues*. 2010. En: <<https://web.archive.org/web/20101216092050/http://greenmuseum.org/c/aen/issues/socrestore.php>> (3-VI-2019).

- GARCÍA CANO, Antonio José. *Prácticas Artísticas Ecológicas Relativas al Agua en un Contexto de Cambio Climático. Estrategias y Procesos de Aprendizaje*. [Tesis doctoral]. Murcia. Universidad de Murcia, 2014.
- GARCÍA IBÁÑEZ, José Luis. *Espacio de reflexión*. (Exposición celebrada en la Sala de Exposiciones Ibercaja, Valencia, del 25-VII-1991 al 19-VIII-1991). Valencia: Ibercaja, 1991.
- . *Madera muerta, malos presagios*. (Exposición celebrada en el Palacio Marqués de Campo de Valencia, en octubre de 1993). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1993.
- . *Lametro: Otras estructuras, otras arquitecturas*. (Exposición celebrada en el Palacio del Marqués de Campo, Valencia, del 6-V-2010 al 12-VI-2010). Valencia: Ferrocarriles de la Generalitat Valenciana, 2010.
- GARCÍA PARDO, Belén. *Grafiti y posgraffiti en la ciudad de Valencia: una perspectiva crítica*. [Tesis doctoral]. Valencia, Universitat de València, 2015.
- GARCÍA, Patricia. “Creciendo con Monique Bastiaans”. *Makma*, 2015. En: <<https://www.makma.net/creciendo-con-monique-baastians/>> 2015.> (20-V-2019).
- GEE. “Grupo de estudios sobre Ecologías del Sistema del Arte, Nuevos Paisajes y Territorio en Cultura Contemporánea”. 2019. En: <<https://grupoecologias.wordpress.com/2013/04/>> (5-IV-2019).
- GENERALITAT VALENCIANA. “Proyectos. Por unas fallas sostenibles”. 2016. En: <<http://www.invassat.gva.es/es/proyectos/per-unes-falles-sostenibles>> (4-VI-2019).
- GINESTAR, Josep. *Sóc jo, sóc tu*. (Exposición celebrada en el Espai d'Art La Llotgeta, Valencia, del 23-VII-1997 al 14-VIII-1997). Valencia: Obra Social de la CAM, 1997.
- . *Recerques silencioses-espirituals a l'art dels 1980-2000: intercomunicació amb el meu procés creatiu*. [Tesis doctoral]. Valencia, Universitat Politècnica de València, 2003.
- . *Natura protegida*. (Exposición celebrada en el Centre d'Art l'Estació, Denia, del 10-VIII-2004 al 17-IX-2004). Denia: Ayuntamiento de Denia, 2004.
- . *Jo. La búsqueda de la definición personal*. (Exposición celebrada en la Sala Capilla del Rectorado de la Universidad de Murcia, del 2-II-2016 al 1-IV-2016). Murcia: Universidad de Murcia, 2016.
- GOBIERNO DEL JAPÓN. “The R Initiative”. Ministerio de Medio Ambiente. 2004. En: <<http://www.env.go.jp/recycle/3r/en/outline.html>> (20-II-2018).
- GODOY, Lupe. *Documenta de Kassel: medio siglo de arte contemporáneo*. Valencia: Institución Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2002.

- GÓMEZ ESPINOZA, José Antonio; GÓMEZ GONZÁLEZ, Gerardo. "Saberes tradicionales agrícolas indígenas y campesinos: Rescate, sistematización e incorporación a la IEAS". *Ra Ximhai*, 200, vol. 2, nº 1, p. 97-126.
- GÓMEZ GIRALDO, Luis Jair. *Economía ecológica. Bases operativas: una ecopolítica*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, IDEA, 2010.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Guillermo (com.). *Francisco Lozano: La mirada creadora*. (Exposición celebrada en el Centro del Carmen, Valencia, del 23-VI-2012 al 21-X-2012). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2012.
- GONZÁLEZ BORRÁS, Carmen. "Fragmentos de una sociedad industrializada". En: TAMARIT, Álvaro. *Álvaro Tamarit, Deconstrucciones de madera*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 2007.
- GONZÁLEZ GABARDA, Cristina. *Arte, naturaleza y sostenibilidad. Contra la financiarización de la sociedad*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València, 2016.
- GOODING, Mel; FURLONG, William. *Song of the Earth*. Londres: Thames and Hudson, 2002.
- GRACIA BENEYTO, Carmen. "Canvis en la pintura de historia". En: AGUILERA CERNI, Vicente (dir.). *Història de l'art valencià*. Valencia: Consorci d'Editors Valencians, 1987.
- *Arte valenciano*. Madrid: Cátedra, 1998.
- "El reencantamiento de la naturaleza: una aproximación al Eco-Arte". *CBN*, 2008, nº 0, p. 48-57.
- "Una actitud reverencial: Arte-Naturaleza en la Comunidad Valenciana desde la transición hasta la actualidad". En: DE LA CALLE, Román (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: Ciclo de conferencias*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012, vol. 2, p. 220-251.
- *Arte con la naturaleza. Acciones artístico-científicas para el siglo XXI*. Valencia: Tirant Humanidades, 2019.
- GRANDE, John K. *Balance: Art and Nature*. Montreal: Black Rose Books, 1994.
- ; LUCIE-SMITH, Edward. *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*. Albany: State University of New York Press, 2004.
- GROSS, Frederick. *Diane Arbus's 1960s: Auguries of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- GROSZ, Elizabeth. "A Politics of Imperceptibility: A Response to "Anti-racism, Multiculturalism and the Ethics of Identification"", *Philosophy and Social Criticism*, 2002, vol. 28, nº 7, p. 463-472.

- GPS MUSEUM. "GPS Museum - Geolocation and Creativity". 2019. En: <<https://gpsmuseum.eu/>> (9-IV-2019).
- GUARDADO, Mercedes. *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*. Madrid: La Fábrica, 2011.
- GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Tres Cantos: Akal, 2011.
- GUISAOLA, Félix. "Aproximación al arte de los 80 en España". *Zehar. Revista de Arteleku-ko aldizkaria*, 1993, nº 20, p. 14-16.
- GUTER, Eran. *Aesthetics A-Z*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.
- HARTZ, Jill (ed.). *Agnes Denes*. Ithaca, New York: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 1992.
- HAUSER, Jens. "La biotecnología nell'arte: incubo dei tassonomi". En: CAPUCCI, Pier Luigi; TORRIANI, Franco (eds.). *Art Biotech*. Bolonia: CLUEB, 2007.
- HERNANDO, Javier. "Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica". En: RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2004.
- HERRERO, Yayo; CEMBRANOS, Fernando; PASCUAL, Marta (coords.). *Cambiar las gafas de mirar el mundo. Una nueva cultura de la sostenibilidad*. Madrid: Libros en Acción, 2011.
- HEYD, Thomas. "Nature Restoration without Dissimulation: Learning from Japanese Gardens and Earthworks". *Essays in Philosophy*, 2002, vol. 2, nº 1, p. 1-12.
- HILLMA, James. *El código del alma. La respuesta a la voz interior*. Madrid: Martínez Roca, 1998.
- HIMMELSBACH, Sabine; OHLENSCHLÄGER, Karin; VOLKART, Yvonne. *Ecomedia. Estrategias ecológicas en el arte actual*. (Exposición celebrada en la Sala Parpalló, Valencia, del 10-II-2009 al 26-IV-2009). Valencia: Diputación de Valencia, 2009.
- HORMIGOS VAQUERO, Montserrat. *El árbol de la vida: naturaleza y espacios rituales*. (Exposición celebrada en Jardín Botánico de la Universitat de València, del 12-6-2013 al 8-IX-2013). Valencia: Universitat de València, 2013.
- HUANG, Ting-Hao; et. al. "Visual Storytelling". En: KNIGHT, Kevin; NENKOVA, Ani; RAMBOW, Owen (eds.). *Proceedings of the 2016 Conference of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics: Human Language Technologies*. San Diego: Association for Computational Linguistics, 2016, p. 1233-1239.
- HUMPHREY, Peter. "The Ethics of Earthworks". *Environmental Ethics*, 1985, vol. 7, nº 1, p. 5-21.

- HURST, Marcus. "Trashformaciones: larga vida a la chatarra". *Yorokobu*, 2011. En: <<https://www.yorokobu.es/trashformaciones-larga-vida-a-la-chatarra/>> (15-I-2020).
- IATE. "Interactive Terminology for Europe. Base de datos terminológica oficial de la Unión Europea". 2019. En: <<https://iate.europa.eu/home>> (25-III-2019).
- IBÁÑEZ MARTÍN, Rebeca. "Foodlab". 2013. En: <https://www.academia.edu/2921540/C%C3%B3mo_idear_un_FOODLAB_-_Proyecto_para_MEDIALAB-Prado_Madrid> (11-IV-2019).
- IBÁÑEZ, Maite. "Construir un món sostenible". En: PÉREZ PONT, José Luis; BELENGUER DOLZ, M. Vicenta. *Puntas de flecha: Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*. (Exposición celebrada en las Atarazanas, Valencia, del 04-XI-2009 al 13-XII-2009). Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, p. 226-227.
- IBARROLA, Agustín. "El Bosque Pintado". 2014. <<http://www.agustinibarrola.com/bosque-de-oma/>>(5-I-2019).
- IDEA BAT ELKARTEA. "Ecoindagaciones Urdaibai". 2018. En: <<https://ideabat.es/ecoindagacionesenurdaibai/>> (2-VI-2019).
- IECMA. "Qui som". 2018. En: <<http://www.iecma.net/qui-som/sobre-iecma/>> (21-II-2018).
- IMPETT, Leonardo; ROBINSON, Peter; BALTRUSAITIS, Tadas. "A Facial Affect Mapping Engine". En: KUFLIK, Tsvi; *et. al.* (dirs.). *Proceedings of the Companion Publication of the 19th International Conference on Intelligent User Interfaces*. (Congreso celebrado en Haifa, del 24-II-2014 al 27-II-2014). Nueva
- ; SÜSSTRUNK, Sabine. "Pose and Pathosformel in Aby Warburg's Bilderatlas". En: HUA, Gang; JÉGOU, Hervé (eds.). *Computer Vision - ECCV 2016 Workshops* (Congreso celebrado en Ámsterdam, del 8-X-2016 al 10-X-2016 y del 15-X-2016 al 16-X-2016). Cham: Springer, 2016, p. 888-902.
- JENKINS, Henry. *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2008.
- JENKINS, Keith. *Repensar la historia*. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *et al.* *César Manrique. Pintura*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2002.
- JORDAN, John. "Case Study: Clandestine Insurgent Rebel Clown Army". *Beautiful Trouble*, 2019. En: <<https://beautifultrouble.org/case/clandestine-insurgent-rebel-clown-army/>> (22-VII-2019).
- JOYA. "Joya. Arte + Ecología /AiR. Una residencia internacional para artistas y escritores". 2019. En: <<https://joya-air.org/inicio/>> (7-I-2019).
- KAIKO. "Cien bosques". 2014. En: <<http://100bosques.blogspot.com/>> (21-II-2019).
- KASTNER, Jeffrey (ed.). *Land and Environmental Art*. 2ª ed. [1ª ed., 1998]. Londres: Phaidon, 2001.

- KESTER, Grant. "Collaborative Practices in Environmental Art". En: CRAWFORD, Holly. *Artistic Bedfellows. Histories, Theories, and Conversations in Collaborative Art Practices*, Lanham: University Press of America, 2008, p. 60-75.
- KING COUNTY ARCHIVE. "Earthworks: Land Reclamation As Sculpture 1979", 2013. En: <<https://www.kingcounty.gov/depts/records-licensing/archives/exhibits/earthworks.aspx>> (12-III-2018).
- KRAUSS, Rosalind E. "Reinventing the Medium". *Critical Inquiry*, 1999, vol. 25, nº 2, p. 289-305.
- KRUG, Don. "Typologies and Multiple Perspectives". GREENMUSEUM. *Art & Ecology. Perspectives and Issues*. 2010. En: <<https://web.archive.org/web/20100621063236/http://greenmuseum.org/c/aen/issues/perspectives.php>> (3-VI-2019).
- KURTZ, Paul. *Living Without Religion: Eupraxophy*. Armhest, N.Y.: Prometheus Books, 1994.
- *What Is Secular Humanism?* Armhest, N.Y.: Prometheus Books, 2007.
- LA CIZALLA ÁCRATA. "Descubriendo las raíces del *dominionismo*. Una entrevista con Jim Manson". *La Haine*, 07/05/2008. En: <https://www.lahaine.org/mm_ss_est_esp.php/descubriendo_las_raices_del_dominionismo> (18-V-2019).
- LAB OF II. "The Laboratory of Insurrectionary Imagination". 2019. En: <<http://www.labofii.net/>> (22-VII-2019).
- LABORAL. "Hugo Martínez-Tormo". Laboral Centro de Arte y Creación Industrial. 2014. En: <<http://www.laboralcentrodearte.org/es/recursos/personas/hugo-martinez-tormo>> (3-III-2018).
- LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995.
- LAILACH, Michael; GROSENICK, Uta (eds). *Land Art*. Colonia: Taschen, 2007.
- LAKA ANTXUSTEGI, Xavier. "Arte y ecología: la práctica artística entre la urgencia estética y la alarma ecológica". (Conferencia presentada en el Seminario I+D Prácticas artísticas, ecológicas y colaborativas en espacios marginales, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, abril, 2013). *Vimeo*, 2013. [Video digital]. En: <<https://vimeo.com/65704709>> (5-II-2019).
- ; VIVAS ZIARRUSTA, Isusko; AKUSTAIN ZIARRUSTA, Ainhoa. "Del arte y las «ecologías» que nos unen: ética y estética para el encuentro/desencuentro del «paisaje cultural» con los vestigios de la «naturaleza» alterada. *Más allá de la roca inerte*." En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2015, p. 111-154.
- LASA GARICANO, José Ángel. *Izadiaren arteak. Arteari izaera* [Naturaleza del arte de la Naturaleza, Tesis doctoral]. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1996.

- LATOURE, Bruno. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- LAVAL-JEANTET, Marion; MANGIN, Benoît (eds.). *Veilleurs du monde = Gbêdji kpontolè: une aventure béninoise*. París: CQFD, 1998.
- LAVILLE, Bettina; LEENHARDT, Jacques (coms.). *Villete-Amazone. Manifeste pour l'environnement au XXI siècle*. (Exposición celebrada en la Grande Halle de la Villette, París, del 1-X-1996 al 1-XII-1996). Arlés: Actes Sud, 1996.
- LCI. "Laboratorio de Creaciones Intermedias". 2017. En: <<https://www.upv.es/intermedia/>> (6-III-2018).
- LEDESMA REYES, Manuel; MARRERO ACOSTA, Javier. "Construyendo la democracia: el papel de las «alternativas pedagógicas»". En: BORJA-VILLEL, Manuel J. et al. (dirs). *Desacuerdos 6: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Donostia: Arteleku; Barcelona: MACBA, 2011, p. 182-193.
- LESMOIR-GORDON, Nigel; ROOD, Will; EDNEY, Ralph. *Introducing Fractal Geometry*. Cambridge: Icon Books, 2000.
- LINTOTT, Sheila. "Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It?" *Ethics, Place and Environment*, 2007, vol. 10, nº 3, p. 263-277.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- LIPPARD, Lucy R. "Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970's". *Art Journal*, 1980, nº 40, p. 362-365.
- LISS, Andrea. *Feminist Art and the Maternal*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- LLAVERIA I ARASA, Joan (dir.). *La ciudad sentida. Arte, entorno y sostenibilidad: próxima parada, Berlín-Valencia*. (Actas del I Congreso Internacional Arte y Entorno, celebrado en Valencia, del 13 al 15 de diciembre de 2007). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2008.
- LLOBELL ANDRÉS, Juan José. "El arte y la conexión ecológica. El espacio de arte y naturaleza «La Font del Molí»". *Revista Bellas Artes*, 2015, nº 13, p. 81-100.
- LOKWARD, Alanna, et al. (coms.). *Naturaleza intervenida: reflexiones sobre la naturaleza, el medio ambiente y nuevas tecnologías*. (Exposición celebrada en Espacio Iniciarte, Sevilla, del 26-XI-2008 al 29-XII-2008). Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2008.
- LÓPEZ ALBERT, Susana. "Entre valles y monasterios: el paisaje valenciano de finales del siglo XIX". *Ars Longa*, 2008, nº 17, p. 105-115.
- LÓPEZ-APARICIO, Isidro; PÉREZ IBÁÑEZ, Marta; DE LOS ÁNGELES, Álvaro. "¿De qué vive hoy un artista visual?" (23ª edición de los Coloquios de Cultura Visual Contemporánea celebrada en la Fundación Mainel, el 16-XI-2018). *Youtube*, 2018. [Video digital]. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=nQ8TdMH0gHg>> (21-V-2019).

- LÓPEZ DE FRUTOS, Estela. *La noción del límite en la reinención del cuerpo: una aproximación personal*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2011.
- “Estela De Frutos. Bio”. Web Estela De Frutos. 2018. En: <<http://www.esteladefrutos.com/bio.html>> (20-II-2019).
- LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel. *Bioarte: Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal, 2015.
- ; MANONELLES MONER, Laia (eds.). *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017.
- LÓPEZ PIÑEIRO, José María; et al. *La actividad científica valenciana de la Ilustración*. 2 vols. Valencia: Diputación de Valencia, 1998.
- LÓPEZ TERRADA, María José. *Introducción a la historia de las ideas estéticas*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València, 2007.
- LOREN, Lucía. “Madre sal”. 2016. En: <<http://lucialoren.com/intervenciones/madre-sal>> (28-VI-2019).
- LOSADA RAMBLA, Sara. *Espacios significados. Emplazamientos extraurbanos para el arte en España (1994-2014)*: Valencia: Universitat de València, 2017.
- LOVELOCK, James. *Gaia. Una nueva visión de la vida sobre la Tierra* [1979]. Barcelona: Orbis, 1985.
- *A Rough Ride to the Future: The Next Evolution of Gaia*. Nueva York: The Overbook Press, 2014.
- LOWENHAUPT TSING, Anna; et. al. *Arts of Living on a Damaged Planet: Ghosts and Monsters of the Anthropocene*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- LÖWY, Michael. “Why Ecosocialism: for a Red-Green Future”. *Great Transition Initiative*, diciembre 2018. En: <<https://greattransition.org/images/Lowy-Why-Ecosocialism.pdf>> (17-V-2019).
- LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar. *Wolf Vostell (1932-1998)*. Hondarribia: Nerea, 2000.
- MADERUELO, Javier (dir.). *Arte y Naturaleza*. (Actas del I Curso celebrado en Huesca, 1995). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 1996.
- (dir.). *El paisaje: Arte y Naturaleza*. (Actas del II Curso celebrado en Huesca, 1996). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 1997.
- “Introducción”. *Revista de Occidente*, 1997, nº 189, p. 5-6.
- (dir.). *El jardín como arte: Arte y Naturaleza*. (Actas del III Curso celebrado en Huesca, 1997). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 1998.
- (dir.). *Desde la ciudad: Arte y Naturaleza*. (Actas del IV Curso celebrado en Huesca, 1998). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2000.

- (dir.). *Arte Público: Arte y Naturaleza*. (Actas del V Curso celebrado en Huesca, 1999). Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 2000.
- (ed.). *Arte público: naturaleza y ciudad*. Tequise: Fundación César Manrique, 2001.
- MÄKIPÄÄ, Tea. “10 Commandments for the 21st Century”. 2019. En: <https://teamakipaa.eu/10_Commandments_for_the_21st_Century/> (4-VI-2019).
- MANDARINA BORDA. “Encuentros. Trastellaor”. 2019. En: <<http://www.mandarinaborda.org/encuentros.html>> (9-V-2019).
- MANDELBROT, Benoit B. *The Fractal Geometry of Nature*. [ed. orig., 1982]. Nueva York: Freeman, 2000.
- MANGIN, Benoît; et. al. *Veilleurs du monde 2: art et environnement dans l'espace urbain: installations in situ et expositions*. París: CQFD; Duala: Centre Culturel Français Blaise-Cendrars, 2009.
- MANJABACAS LÓPEZ, Cristina. “Entrevista a José Luis Albelda”. *Vimeo*, 2015. [Video digital]. En: *La educación capaz*. [Trabajo final de grado]. Valencia: Universitat Politècnica de València. En: <<https://vimeo.com/128091363>> (6-II-2018).
- MANONELLES MONER, Laia. “Pensamientos caminados: nuevos horizontes y peregrinaciones en el arte contemporáneo”. En: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel; MANONELLES MONER, Laia (eds.). *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017, p. 183-196.
- MANZINI, Ezio. *Artefactos. Hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste, 1992.
- MAQUEDA CUENCA, Ana Esther. *Naturaleza y paisaje en las artes plásticas del siglo XX. Estudio de la obra La Biblioteca del Bosque de Miguel Ángel Blanco*. [Tesis doctoral]. Elche: Universidad Miguel Hernández, 2014.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*. 6ª edición. [1ª ed., 1972]. Madrid: Akal, 1994.
- MARCHESINI, Roberto. “Estetica teriomorfa”. *Anthropos & IATRIA*, 2009, nº 2, p. 77-82.
- MARCO RUBIO, Francisco. *Sistematización de los conocimientos de la sabiduría campesina en la comarca de l’Horta Nord de València*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat de València, 2014.
- MARÍ, Antonio. “Lo transitorio, lo fugitivo, lo permanente”. En: CASADO, Miguel (ed.). *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid: Iberamericana, 2009, p. 37-52.
- MARÍN JORDÁ, Eva María. *De las intervenciones en la naturaleza a la naturaleza de la intervención: Un recorrido metafórico por el jardín del arte, Ian Hamilton Finlay*. [Tesis doctoral]. Universitat Politècnica de València, 1994.

- MARÍN RUIZ, Carmen. "Hacia un método de análisis de las actividades artísticas desde la ecología". *El Ecologista*, nº 76, 2013, En: <<https://www.ecologistasenaccion.org/article25345.html>> (20/01/2014).
- "Arte medioambiental y ecología. Elementos para una reflexión crítica". *Arte y políticas de identidad*, 2014, nº 10-11, p. 35-54.
- *Arte medioambiental y ecología (1960-2015). Paradigmas de comprensión, interpretación y valoración de las relaciones entre arte y ecología*. [Tesis doctoral]. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2015.
- MARTÍN, Jaime Luis (com.). *De tal arte tal astilla: variaciones artísticas sobre el bosque: plan forestal de Asturias*. (Exposición celebrada de 14-V-2003 al 15-VI-2003 en el Museo Barjola, Gijón). Oviedo: Consejería de Medio Rural y Pesca, 2003.
- MARTÍNEZ ALBIÑANA, Roberto. *Estructuras escultóricas efímeras para el fuego en Valencia y Alicante, en la primera década del s. XXI* [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2016.
- MARTÍNEZ ARROYO, Emilio José. "Cabanyal Portes Obertes: se acabó, ¿y ahora qué? Prácticas artísticas políticas y colaborativas en la ciudad". *Kultur*, 2016, vol. 3, nº 5, p. 143-154.
- MARTÍNEZ ESCUTIA, José. *El Arte de Reciclaje*. Valencia: Edelex, 2016.
- El Arte Medioambiental y sus tendencias*. Valencia: Edelex, 2016.b
- MARTÍNEZ MARTÍN, José. "La pintura de paisaje y la generación de posguerra: un género de iniciación al arte moderno". En: AGUILAR CIVERA, Inmaculada; PATUEL CHUST, Pascual (coms.). *Miradas distintas. Distintas miradas. Paisaje valenciano del siglo XX*. (Exposición celebrada en el Centro del Carmen, Valencia, del 2-X-2002 al 24-XI-2002). Valencia: Generalitat Valenciana, 2002, p. 136-219.
- MARTÍNEZ NADAL, Juan Carlos. *Nadal: II Edició "Artistes per la natura": enero-febrero 1998*. (Exposición celebrada en el Centro Excursionista de Valencia, del 1-I-1998 al 28-II-1998). Valencia: Centro Excursionista de Valencia, 1998.
- MARTÍNEZ PINO, Joaquín. "Arte y naturaleza". En: AZNAR ALMAZÁN, Yayo; MARTÍNEZ PINO, Joaquín. *Últimas tendencias del arte*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, UNED, 2009, p. 97-115.
- MARTÍNEZ, Pablo; RODRÍGUEZ, Martín. "Blogs y comunidades artísticas: difusión, legitimación y organismos cibernéticos". En: MARTÍNEZ, Samuel; SOLANO, Edwing (coords.) *Blogs, bloggers, blogósfera. Una revisión multidisciplinaria*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2010, p. 97-101.
- MARTÍNEZ-ARTERO, Rosa; SABORIT VIGUER, José. *Lejos de aquí*. (Exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes, Valencia, del 30-IV-1987 al 17-V-1987). Valencia: Círculo de Bellas Artes, 1987.

- MARTINUS, Handy; CHANIAGO, Fachmi. "Analysis of Branding Strategy through Instagram with Storytelling in Creating Brand Image on Proud Project". *Humaniora*, 2017, vol. 8, nº 3, p. 203-212.
- MARZO, Jorge Luis; MAYAYO, Patricia. *Arte en España (1939-2015): ideas, prácticas y políticas*. Madrid: Cátedra, 2015.
- MASON, Jim. "La questió dels/les animals. Descobrint els arrels la nostra dominació envers la natura i de les unes sobre les altres". En: OSMA, Mark; *et. al. Encenent la flama de l'ecologisme revolucionari*. Valencia: Distri Acció Cultural, 2009, p. 65-72.
- MATEU BELLÉS, Joan F. "Interpretación institucionalista del paisaje español". En: *Paisaje y docencia. La obra de Eduardo Soler y Pérez*. Valencia, Universitat de València, 2006, p. 20-43.
- MATOS ROMERO, Gregoria. *Intervenciones artísticas en "espacios naturales": España (1970-2006)*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- MBEMBE, Achille. "Necropolitics". *Public Culture*, 2003, vol. 15, nº 1, p. 11-40.
- MCDONOUGH, Michael. "The Greene Street Mafia: Remembering Site and Soho in the Mid-1970s". En: WOMERSLEY, Steve, (ed.). *Site: Identity in Density*. Mulgrave: Images, 2005, p. 16-30.
- MELGARES, Miguel Ángel. "Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero". *SOBRE*, 2018, nº 4, p. 7-17.
- MERCHANT, Carolyn. *Earthcare: Women and the Environment*. Nueva York: Routledge, 1996.
- "The Scientific Revolution and *The Death of Nature*". *Isis*, 2016, nº 97, p. 513-533.
- MICHARD, Martine, *et al.* *Veilleurs du monde 3*. Montreuil: Black Jack, 2011.
- MILES, Malcolm. *Eco-aesthetics art, literature and architecture in a period of climate change*. Londres: Bloomsbury Academic, 2014.
- MINISTERIO DE SANIDAD. "Estudio-Mapa sobre Vivienda y Población Gitana, 2015. Anexo 2 del Informe: Información desagregada por Comunidades Autónomas y Provincias. Septiembre de 2016." 27/6/2019. p. 297 y 330-331. En: <<http://www.mscbs.gob.es/ssi/familiasInfancia/PoblacionGitana/docs/ANEX2MA PAVIVIEPOBLAGITANA.pdf>> (11-V-2019).
- MIR SORIA, Patricia (dir.). *VII Bienal de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, el 18-VI- 2011). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2012.
- MIRALLES, Pepe. "De Reüll". 2018. En: <<http://www.pepemiralles.com/de-reull/>> (18-II-2018).

- MIRÓ, Neus. "Formas artísticas en la reivindicación de la naturaleza. Arte ecológico. En: PERÁN, Martí; PICAZO, Glòria (eds.). *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. Barcelona: MACBA, 2000, p. 253-278.
- MITCHELL, William J.T. *What Do Pictures Want?* Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- MNACTEC. "Forns de la Calç de Calders". 2018. En: <<https://mnactec.cat/150elements/index.php/company/forns-de-la-calc-de-calders/>> (29-III-2018).
- MOLINA ALARCÓN, Miguel; *et. al.* (coms.). *El contrato natural*. (Exposición celebrada en el Palau de la Música, Valencia, del 22-III-1996 al 2-IV-1996). Valencia: Asociación Universitaria Jurídico Ecológica, 1996.
- MONER, Anna; CARRATALÀ, Sebastià. *Paisatge de Paret*. (Celebrada en La Galería Edgar Neville, Valencia, del 11-IV-1996 al 30-IV-1996). Alfafar: Ayuntamiento de Alfafar, 1996.
- MONFORT LLEONART, José. *Estar en La Punta. Retrato de una exposición itinerante en defensa de la huerta*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2000.
- MORALES, Miguel G. "Taro, el eco de Manrique". *Imprescindibles, RTVE 2*, 2012. [Video digital]. En: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-taro-eco-manrique/3561244/>> (13-III-2018).
- MORIN, Edgar. "Sobre la Interdisciplinariedad". *Bulletin interactif du Centre International de Recherches et Etudes Transdisciplinaires (CIRET)*, 1990, nº 2. En: <http://www.pensamientocomplejo.org/docs/files/morin_sobre_la_interdisciplinariedad.pdf> (2-IV-2019).
- "El pensamiento ecologizado". *Gazeta de Antropología*, 1996, nº 12. [ed. orig. en inglés, 1989]. En: <http://www.ugr.es/~pwlac/G12_01Edgar_Morin.html> (28-III-2018).
- MORTON, Timothy. *Ecology without nature*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. "La renovación en el País Valenciano". En: *Pintura valenciana de posguerra*. Valencia: Universitat de València, 1994, p. 103-179.
- MUSAC VIRTUAL. "Apeadero". 2010. En: <<http://www.musacvirtual.es/todapracticaeslocal/wp-content/uploads/2010/04/apeadero.pdf>> (4-XI-2016).
- MUSEO VOSTELL. "Museo Vostell Malpartida". 2019. <<https://museovostell.gobex.es/>> (5-I-2019).
- MUSEU HORTA. "Museu Horta Sud. Didáctica". 2018. En: <<http://www.museuhortasud.com/es/museo/didactica>> (27-VI-2019).

- NEUMANN, Erich. "La conciencia matriarcal". En: KERÉNYI, Károly. *Arquetipos y símbolos colectivos*. [ed. orig. en inglés, 1947]. Barcelona: Antropos, 2004, p. 45-96.
- NOVO VILLAVERDE, María. *Ciencia, arte y medio ambiente*. Madrid: Mundi-Prensa, 2002.
- "La complementariedad ciencia-arte para la construcción de un discurso ambiental integrado". *Polis*, 2004, nº 7. En: <<http://polis.revues.org/6243>> (5-II-2018).
- (coord.). *Mujer y medio ambiente: los caminos de la visibilidad*. Madrid: Catarata, 2007.
- "El diálogo ciencia". Arte: una vía integradora para abordar la crisis ambiental global". En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2015.
- "EcoArte". 2017. En: <http://www.ecoarte.org/NEW/ECOARTE_index.php> (12-I-2018).
- ; et al. *Ecoarte: ciencia, arte y medio ambiente 1986-2001*. (Exposición celebrada en la sede de la UNESCO, París, marzo de 2001 y en el centro Torre Guil, de la CAM, Alicante, en septiembre de 2001). París: UNESCO; Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2002.
- OBRADOR, José Luis. "València recicla cada vez más". *20 Minutos*, 29-I-2019. En: <<https://www.20minutos.es/noticia/3548261/0/recogida-selectiva-residuos-solidos-valencia/>> (24-II-2019).
- ORTNER, Sherry B. "Is Female to Male as Nature is to Culture?". En: ZIMBALIST ROSALDO, Michelle; LAMPHERE, Louise (eds.). *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press, 1983, p. 68-87.
- PALLIER, María (dir.). "Hybris". *Metrópolis*, TVE 2, 1-XI-2017. [Video digital]. En: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-hybris/4283018/>> (2-II-2019).
- PARCERISAS, Pilar. "De la naturaleza a la naturaleza". En: MIRALLES, Fina. *De ideas ideas a la vida*. Sabadell: Ajuntament de Sabadell, 2001, p. 28-47.
- *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal, 2007.
- PARREÑO VELASCO, José María. *Naturalmente artificial: El arte español y la naturaleza: 1968-2006*. (Exposición celebrada en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, del 19-IX-2006 al 10-XII-2006). Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006.
- "Arte y ecología en España: notas para una guía". En: RAQUEJO, Tonia; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2015, p. 249-274.
- PARSONS, Glenn. *Aesthetics and Nature*. Londres: Continuum, 2008.

- PATUEL CHUST, Pascual (com.). *Michavila. Geometria i ecologia*. (Exposició celebrada en el Centre Cultural la Nau, València, del 16-II-2016 al 22-V-2016). València: Fundació General de la Universitat de València, 2016.
- PEIRÓ LÓPEZ, Juan Bautista. "Ana Donat: la eficacia emocionante de la síntesis". *Mètode*, 2014, nº 83, p. 90.
- PENA LÓPEZ, Carmen. "Paisajismo e identidad. Arte español". *Estudios geográficos*, vol. 71, nº 269, p. 505-543.
- PERETÓ, Juli; *et al.* *Els valors de La Punta: 18 arguments en defensa de l'horta*. València: Universitat de València, 1999.
- PÉREZ GARCÍA, Elías Miguel (com.). *Arte y Matemáticas*. (Exposició celebrada en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universitat Politècnica de València, del 9-VII-2015 al 1-IX-2016). València: Universitat Politècnica de València, 2016.
- PÉREZ NEIRA, David; SOLER MONTIEL, Marta. "Agroecología y ecofeminismo para descolonizar y despatriarcalizar la alimentación globalizada" *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 2013, nº 8, p. 95-113.
- PÉREZ PONT, José Luis (coord.). *Arte y Medio Ambiente*. (Exposició celebrada en diverses institucions culturals valencianes de la ciutat de València, del 23-I-1996 al 23-VI-1996). València: Associació Universitària Jurídico Ecològica, 1996.
- PÉREZ ROJAS, Javier (com.). *Tipos y paisajes: 1890-1930*. (Exposició celebrada en el Museu de Belles Arts de València, del 3-XII-1998 al 17-I-1999). València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.
- PERKINS, Matthew. "What is 'studio' in the post-disciplinary age?" PELZER-MONTADA, Ruth. *Perspectives on contemporary printmaking: Critical writing since 1986*, Manchester: Manchester University Press, 2018, p. 311-319.
- PIÑOL LLORET, María. "Subversiones de la naturaleza: monstruos y quimeras en el cine *biopunk*". En: LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel; MANONELLES MONER, Laia (eds.). *Arte, naturaleza y política en la creación contemporánea*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2017, p. 31-49.
- PLUMWOOD, Val. *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*. Londres: Routledge, 2003.
- POL I RIGAU, Marta. *Dona-Arbre*. (Exposició celebrada en Fundació Espais d'Art Contemporani de Girona, del 28 de octubre al 10 de desembre de 2005). Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani, 2005.
- PORRITT, Jonathon. *Seeing Green: The Politics of Ecology Explained*. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- PRIGANN, Herman. "Art and Science. Perspectives and Ways of an Ecological Aesthetics". En: STRELOW, Heike (ed.). *Ecological Aesthetics. Art and Environmental Design: Theory and Practice*. Basilea: Birkhäuser, 2004, p. 180-187.

- PUCHE, Carles, *et. al. Dibujar la naturaleza: ilustradores naturalistas en el Jardín Botánico de la Universitat de València*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2002.
- QUANCE, Roberta. *Mujer o árbol: mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2000.
- QUIXAL ALEJOS, M^a Trini; RAMÍREZ COMEIG, Eduard (coors). *Els estudiants prenem part: associacionime i voluntariat a la UVEG*. Valencia: Universitat de València, 2002.
- RAMBLA ZARAGOZA, Wenceslao (dir.). *II Edición de Arte del Desecho*. (Exposición celebrada en el Parque Ribalta, Castellón, el 29-X-2000). Castellón: Servei de Comunicació i Publicacions de la Universitat Jaume I, 2002.
- RAMÍREZ COMEIG, Eduard (ed.). *Teixir revoltes: el Bloc d'Estudiants Agermanats: 30 anys per la universitat pública, democràtica i valenciana*. Valencia: Universitat de València, 2013.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (dir.). *Historia del Arte, 4. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza, 1997.
- ; CARRILLO, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2004.
- RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. 2^a ed. [1^a ed., 1998]. Hondarribia: Nerea, 2001.
- ; PARREÑO, José María (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: UNED, 2015.
- REAL ACADEMIA. "Ilmo. Sr. D. José Saborit Viguer". *Real Academia de San Carlos*. 2016. En: <<http://www.realacademiasancarlos.com/ilmo-sr-d-jose-saborit-viguer/>> (17-6-2017).
- RESTANY, Pierre. *Hundertwasser: el poder del arte. El pintor-rey con sus cinco pieles*. Colonia: Taschen, 2003.
- RIECHMANN, Jorge. *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*. Madrid: Catarata, 2000.
- (coord.). *Ética ecológica: propuestas para una reorientación*. Montevideo: Nordan-Comunidad, 2004.
- *Biomímesis. Ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención*. Madrid: Catarata, 2006.
- "Biomímesis: respuestas a algunas objeciones". *Argumentos de razón técnica: Revista española de ciencia, tecnología y sociedad, y filosofía de la tecnología*, 2006, nº 9. En: <<http://institucional.us.es/revistas/argumentos/9/Art1-RIECHMANN.pdf>> (5-VI-2019).
- RIGO VANRELL, Catalina. *Sensibilización medioambiental a través de la educación artística*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- RINCÓN DE ADEMUZ. "Bases II Bienal Internacional de escultura del Rincón de Ademuz". 2008. En:

<https://web.archive.org/web/20080509061646fw_/http://www.rincondeademuz.com/basesIIBienal.htm> (26-05-2019).

- RODRÍGUEZ MATTALÍA, Lorena; *et. al.* "Inner Nature: videoarte, naturaleza y contemplación". En: *II Congreso Internacional de Investigación en Arte Visuales ANIAV* (celebrado en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, del 8 al 10 de julio de 2015). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015, p. 620-627.
- ROJO MAS, María Eugenia. *La mirada como espejo: diálogos entre Diane Arbus y Nan Goldin*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat de València, 2013.
- "Creaciones valencianas y ecología. El espacio de arte medioambiental 'Biodivers Carrícola'". *Opción*, 2015, nº especial 5, p. 790-813.
- "Los estudios de género: el reto de su implantación en los estudios superiores de Historia del Arte". En: *Aula Virtual: Contenidos y elementos*. Madrid: McGraw Hill-Interamericana, 2016, p. 577-594.
- "Mujer, arte y ecología: figuraciones contemporáneas en el ámbito valenciano". En: ALBA PAGAN, Ester; PÉREZ OCHANDO, Luis. *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad*, Valencia: Universitat de València, 2016, p. 287-299.
- ROMERO CABALLERO, Belén. "Paisatges en conserva. El futur ja no és el que era". En: LLORENS, Nicolas; JULIETA.XLF; DONAT, Ana. *Naturaleses urbanes. Revista Octubre Art i Diseny*, 2012, nº 5, p. 35-53.
- "Prácticas artísticas ecológicas. Un estado de la cuestión". *Arte y políticas de identidad*, 2014, nº 10-11, p. 11-34.
- *Maniobras ecológicas. Prácticas artísticas y culturales de re-existencia pensadas desde el Sur*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat de València, 2017.
- ROMERO SALVACHÚA, Julio. *Conciencia ecológica en el arte. Pintura y ecología en la actualidad madrileña*. [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1998.
- RTVE1. "Reportaje: El pintor José Saborit presenta la muestra de su obra en el IVAM". *Telediario*, 6-V-2012. [vídeo digital]. En: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/telediario/pintor-jose-saborit-presenta-muestra-su-obra-ivam/1396458/>> (25-III-2019).
- RUCQUOI, Adeline. "Historia de un tópico: la mujer en la Edad Media". *Historia* 16, 1978, nº 21, p. 104-113.
- RUSE, Michael. *The Gaia Hypothesis: Science on a Pagan Planet*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- SABORIT VIGUER, José. *El hígado de las estrellas: pinturas*. Valencia: Galería Punto, 1993.

- “La naturaleza como mentira”. En: SABORIT VIGUER, José y ALBELDA, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts, 1997, p. 21-56.
- “Antes de pintar un paisaje”. *Fabrikart*, 2007, nº 7, p. 174-178.
- “Vida sobre la vida en dos sentidos”. *Galería Ana Terratosa*, 2010. En: <<http://anaserratosa.es/eventos/de-las-montanas-a-las-adventicias>> (26-III-2019).
- *La misma savia*. Valencia: Pre-textos, 2016.
- *Lo que la pintura da*. Valencia: Pre-textos, 2018.
- ; CARRERE, Alberto. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- SALABERT, Pere, PARRET, Herman, CHÂTEAU, Dominique (dir.). *Estética plural de la naturaleza*. Barcelona: Laertes, 2007.
- SALOM, Julia (coord.). “El modelo territorial”. En: ARIÑO VILLARROYA, Antonio (dir.). *La sociedad valenciana en transformación (1975-2015)*. Valencia: PUV, 2018, p. 95-136.
- SALVATIERRA CAPDEVILA, Carmina. *La escuela de Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*. [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006.
- SALVIA, Giuseppe; COOPER, Tim. “The Role of Design as a Catalyst for Sustainable DIY”. GENUS, Audley (ed.). *Sustainable Consumption. Design, Innovation and Practice*. Cham: Springer, 2016, p. 15-34.
- SAMPER EMBIZ, Vicente (coord.). *Cartografías de la creatividad: 100 % valencianos*. (Exposición celebrada en el Centro del Carmen de Valencia, del 12-II-2010 al 2-V-2010). Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2010.
- SÁNCHEZ GINER, María Victoria. *El paisaje: ecotono multidisciplinar en el arte actual*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia, 2009.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, M^a Cruz; REVUELTA DOMÍNGUEZ, Francisco Ignacio. “El proceso de transcripción en el marco de la metodología de investigación cualitativa actual”. *Enseñanza & Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica*, 2005, nº 23, p. 367-386.
- SÁNCHEZ LEÓN, Nuria. *La función del arte en procesos de transición a la sostenibilidad: casos anglosajones y españoles*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2018.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, José Antonio (dir.). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2006.
- SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi. “Morfologías limítrofes del cuerpo en la Cyberficción”. En: NAVARRO, Antonio José (ed.). *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*. Madrid: Valdemar, 2002, p. 73-94.

- SANTOS, Bia. "CraftCabanyal". 2019. En: <<http://craftcabanyal.blogspot.com/>> (11-V-2010).
- SANZ I PERSIVA, Vicent (com.). *Contra natura. X Bienal Martínez Guerricabeitia*. (Exposición celebrada en el Museo de la Ciudad de Valencia, del 26-I-2010 al 20-III-2010). Valencia: Fundación General de la Universitat de València, 2010.
- SARMIENTO, Fausto O. *Diccionario de ecología: paisajes, conservación y desarrollo sustentable para Latinoamérica*. Quito: Abya Yala, 2000.
- SARTWELL, Crispin. *Six Names of Beauty*. Londres: Routledge, 2005.
- SCHULTZ, Lucy Christine. *Creative Climate: East-West Perspectives on Art, Nature, and the Expressive Body*. [Tesis doctoral]. Oregon: University of Oregon, 2014.
- SCOTT BROWN, Denise. "El arte en el desecho". En: *Ciclo Distorsiones urbanas, Basurama06* (Conferencia celebrada en La Casa Encendida, Madrid, el 4-V-2006). En: <https://www.basurama.org/b06_distorsiones_urbanas_scott_brown.htm> (30-V-2019).
- SEKULA, Allan. "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)". *The Massachusetts Review*, 1978, vol. 19, nº 4, p. 859-883.
- SERRES, Michel. *El contrato natural*. [ed. orig. en francés, 1990]. Valencia: Pre-Textos, 1991.
- SIERRA CABALLERO, Francisco. "Videoactivismo y nuevas formas de ciudadanía. Una perspectiva crítica de la Comunicación". En: SIERRA, Francisco; MONTERO, David (eds.). *Videoactivismo y movimientos sociales: teoría y praxis de las multitudes conectadas*. Barcelona: Gedisa, 2015, p. 19-52.
- SIMUS, Jason. "A Response to Emily Brady's 'Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art'". *Ethics, Place and Environment*, 2007, vol. 10, nº 3, p. 301-305.
- . "Aesthetic Implications and the New Paradigm in Ecology". *Journal of Aesthetic Education*, 2008, v. 42, nº 1, p. 63-79.
- SOCIEDAD ESTATAL DE ACCIÓN CULTURAL (ESPAÑA). *Anuario AC/E 2016 de cultura digital. Cultura inteligente: Impacto de Internet en la creación artística. Focus: uso de nuevas tecnologías digitales en festivales culturales*. Madrid: Acción Cultural Española, 2016.
- SOLER, Abel; JORDÀ, Rafael. *Carrícola: geografía, història, patrimoni*. Carrícola: Ayuntamiento de Carrícola, 2007.
- SOTO SÁNCHEZ, Pilar. *Arte, ecología y consciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*. [Tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada, 2017.
- SOTO ZEN. "I Concurso «Natur-Art»". 2014. En: <<http://25aniversario.sotozen.es/posts/334/i-concurso-natur-art>> (11-V-2017).

- SPAID, Sue; LIPTON, Amy. *Ecovention, Current Art to Transform Ecologies*. Greenmuseum; Contemporary Arts Center; Ecoartspace, 2002. En: <<https://web.archive.org/web/20030607111510/http://greenmuseum.org/c/ecovention/sect1.html>>(21-VII-2017).
- SPIVAK, Gayatri C. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Orbis Tertius*, 1988, vol. 3, nº 6, p. 175-235.
- STAIANO, Anna Maria. “Anna Maria Staiano”. 2020. En: <<https://annamariastaiano.com/>> (24-V-2019).
- STALABRASS, Julian. “The Aesthetics of Net. Art”. *Qui Parle*, 2003, vol. 14, nº 1, p. 49-72.
- STEPHENS, Elizabeth; SPRINKLE, Annie. “On Becoming Appalachian Moonshine”. *Performance Research*, 2012, vol. 17, nº 4, p. 61-66.
- STORK, David G.; DUARTE, Marco F. “Computer Vision, Image Analysis, and Master Art”. *IEEE MultiMedia*, 2007, vol. 14, nº 1, p. 14-18.
- SUSIK, Abigail. “Convergence Zone: The Aesthetics and Politics of the Ocean in Contemporary Art and Photograph”. *Drain*, 2012, vol 7, nº 2. En: <<http://drainmag.com/convergence-zone-the-aesthetics-and-politics-of-the-ocean-in-contemporary-art-and-photography/>> (23-IV-2018).
- SWYNGEDOUW, Erik. “La naturaleza no existe. La sostenibilidad como síntoma de una planificación despolitizada”. *Urban*, 2011, nº 1, p. 44-66.
- TALENS PARDO, Anna. *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte: el nomadismo y lo efímero*. Valencia: Universidad Politècnica de València, 2011.
- TALSHIR, Gayil. *The Political Ideology of Green Parties: From the Politics of Nature to Redefining the Nature of Politics*. Nueva York: Palgrave, Macmillan, 2002.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. 6ª ed. [ed. orig. en polaco, 1976]. Madrid: Tecnos, 2001.
- TAYLOR, Diana. “Acts of transfer”. En: *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Duke University Press, 2003, p. 1-52.
- TEJEDO, Quique, et al. *Reciclart: Associació Nacional d'Artistes amb Materials Reciclats i Recuperats*. Valencia: Reciclart, 2000.
- . *Espacio-tiempo*. (Exposición celebrada en el Centro Cultural “La Asunción”, Albacete, del 7-II-2002 al 1-III-2002). [Folleto]. Albacete: Diputación de Albacete, 2002.
- TERMCAT. “Centre de terminología de la lengua catalana”. 2019. En: <<http://termcat.cat/ca>> (21-II-2019).

- THUNBERG, Greta. *Cambiamos el mundo: #huelgaporelclima*. Barcelona: Lumen, 2019.
- TORRES CONTRERAS, Nadia. *La regeneración de sitios degradados a través de la intervención escultórico-ambiental*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.
- TRASHFORMACIONES. "Bio". 2018. En: <<http://www.trashformaciones.com/bio/>> (19-II-2018).
- TURNER, Victor W. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. [ed. orig. en inglés, 1969]. Madrid: Taurus, 1988.
- UNFIX. "Unfix Festival". 2019. En: <<http://unfixfestival.com/>> (17-III-2019).
- VALDELARTE. "ValdelArte. Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental". 2019. En: <<http://valdelarte.com/>> (6-IV-2019).
- VALENCIA PLAZA. "En Arborar! Hace historia en el MUVIM", *Valencia Plaza*, 14/01/2012. En: <<http://epoca1.valenciaplaza.com/ver/46086/en-arborar-hace-historia-en-el-muvim-con-mas-de-15-000-visitas-en-dos-semanas.html>> (24-V-2019).
- VALENZUELA, Valeria. "Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara". *La Fuga*, 2011, nº 12. En: <<http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>> (8-IV-2019).
- VÁZQUEZ ESPARZA, Álvaro. "Ecología y Medioambiente" *Periódico del Rincón de Ademuz*, 4-IV-2003, p. 5. En: <http://www.rincondademuz.es/sites/default/files/numero_4.pdf> (27-05-2019).
- VELASCO, Carmen. "El escultor Álvaro Tamarit, nacido en Xàbia, reivindica que la dignidad de un creador comienza cuando se niega a trabajar gratis". *Las Provincias*, 18-VI-2013. En: <<https://www.lasprovincias.es/v/20130618/culturas/exponer-fuera-vecas-sube-20130618.html>> (20-II-2018).
- VESOS. "Convocatoria concurso Eco-Artist València 2018". 2018. En: <<http://www.vesos.es/wp-content/uploads/2018/02/eco-artistvalencia2018.pdf>> (5-III-2018).
- VILADOMIU CANELA, Àngels. *Baumkunst. L'arbre com a objecte, subjecte i territori d'experimentació en l'art contemporani*. [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2006.
- "Dona-arbre de Fina Miralles". *Estúdio*, 2011, nº 4, p. 174-180.
- WALL, Derek. *The No-nonsense Guide to Green Politics*. Oxford: New Internationalist, 2010.
- WARMAN, Arturo. "Los estudios campesinos: veinte años después". *Comercio Exterior*, vol. 38, nº 7, p. 653-658.

- WAYBACK MACHINE. "Internet Archive. Archivo de Internet". En: <<https://archive.org/web/>> (8-III-2019).
- WEYLER, Rex. *Greenpeace: How a Group of Ecologists, Journalists, and Visionaries Changed the World*. Emmaus: Rodale, 2004.
- WIKIPEDIA. "Wikipedia [Usuario Sulastico]". 2019. En: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Usuario:Sulastico>> (29-V-2019).
- WINES, James. "Public Art–Private Art," *Art in America*, 1970, vol. 58, nº 1, p. 23.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. [ed. orig. en alemán, 1908]. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- ZACARÉS PAMBLANCO, Amparo; SENABRE, Carmen. "Naturaleses urbanes". En: LLORENS, Nicolas; JULIETA.XLF; DONAT, Ana. *Naturaleses urbanes. Revista Octubre Art i Diseny*, 2012, nº 5, p. 5-16.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Censorship Today: Violence, or Ecology as a New Opium for the Masses*, 2007. En: <<https://www.lacan.com/zizecology1.htm>> (17-II-2019).

Bibliografía específica

GRAHAM BELL

- BELL TORNADO, Graham. *Guided Tour: Natural Hysteria (Visita Guiada: Histeria Natural)*. Youtube. [Video digital]. Xàtiva, La Erreria, 2010. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=BD25bj9gWAE>> (5-IV-2019).
- *The Catalogue: a Living Artists Book*. Valencia: La Erreria House of Bent, 2014.
- "Operaciones transgénero: drag, performance y representación en la época de la pantalla". En: ANIAV. *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales, ANIAV 2015* (Celebrado en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV, Valencia, del 9-VII-2015 al 10-VII-2015). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015.
- "Ecogénero III: Eco-BDSM y prácticas extremas con la naturaleza". Conferencia realizada en la sede de CSOA L'Horta, Valencia, el 8-IV-2017. En: <https://www.ivoox.com/presentacio-039-eco-bdsm-039-audios-mp3_rf_18082829_1.html> (21-II-2019).
- *Natural Hysteria (A Queer Response to Ecocide): An Exercise in Living Art, Participatory Rituals and Queer Ecology or How I Discovered Geyserbird, the Transgender Shaman within*. [Tesis doctoral]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2018.
- (ed.). *Eco-género X. Un proyecto (R)evolucionario sobre la Ecología y el Género desde la perspectiva Queer*. Xàtiva: La Erreria (House of Bent), 2019.

- “Web de Graham Bell Tornado”. 2019. En: <<http://www.grahambelltornado.com/>> (17-II-2019).
- GARCÍA CÍVICO, Jesús. “Entrevista a Graham Bell Tornado: Arte, *Queer* y Política”. *Canibaaal*, 18-II-2017. En: <<https://www.canibaaal.es/entrevista-a-graham-bell-tornado-arte-queer-y-politica/>> (2-IV-2019).
- LA ERRERIA. “La Erreria/House of Bent”. 2019. En: <<https://erreriahouseofbent.wordpress.com/>> (3-IV-2019).
- MUSEARI, “Libro-acciones. Graham Bell Tornado”. 2019. En: <https://www.museari.com/portfolio_page/graham-bell-tornado/> (18-VI-2019).
- STAIANO, Anna Maria (ed.) *Impure*. Valencia: La Erreria/House of Bent, 2016.
- (ed.) *Transespace*. Valencia: La Erreria/House of Bent, 2018.
- ; BELL TORNADO, Graham. *Blog La Erreria (House of Bent)*. En: <<https://erreriahouseofbent.wordpress.com/>> (23-XI-2018).

ANA DONAT

- CHAMBÓ, Vicente. Ana Donat “Sauvage-Sauvage”. *Makma*, septiembre, 2013. En: <<https://www.makma.net/ana-donat-savage-sauvage/>> (17-III-2019).
- DONAT, Ana. *Bosques encapsulados*. (Exposición celebrada en Espai d’Art La Llogeta”, Valencia, del 10-VI-2010 al 23-VII-2010). Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2010.
- “Arte en la naturaleza, abre los ojos”. *Espores*, 30-IX-2012. En: <<http://espores.org/es/ocio-verde/sensibilitzacio-ambiental-a-traves-del-land-art.html>> (6-VI-2018).
- DONAT, Ana. “Peripheral Territories”. 2016. En: <<https://botanica-anadonat.jimdofree.com/current-work/>> (16-IV-2019).
- “Web de Ana Donat”. 2019. En: <<http://www.anadonat.es/>> (16-V-2019).
- GRACIA BENEYTO, Carmen. “Entrevista a Ana Donat. Arte, ciencia y la necesidad de conocer”. *Mètode*, 2-XI-2011. En: <<https://metode.es/noticias/entrevistas/entrevista-a-ana-donat-2.html>> (18-III-2018).
- SALANOVA, Marisol. “La ultranaturaleza salvaje de Ana Donat”. *Notas y Reflexiones*, 2014. En: <<http://notasyreflexiones.com/article-la-ultranaturaleza-salvaje-de-ana-donat-marisol-salanova/>> (8-I-2016).

SERGIO FERRÚA

- FERRÚA, Sergio. "Espacio de Protección, Intimidación y Sueños". Vicerrectorat de Cultura, Universitat de València. 2007. En: <<https://www.uv.es/cultura/v/docs/expbotanicespaiferrua.htm>> (3-III-2019).
- "Intervenciones artísticas en la naturaleza". 2008. (Conferencia organizada por la Prof. Dra. Xesqui Castañer. realizada en el Depto. de Historia del Arte de la Universitat de València, el 22-IV-2008). Anexo, p. 576-584.
- "Blog de Sergio Ferrúa". 2017. En: <<http://sergioferrua.blogspot.com/>> y <<http://sergioferrua.blogspot.com.es/>> (23-IV-2017).
- GRACIA BENEYTO, Carmen. "Un diàleg amb Sergio Ferrúa. Albirar nous horitzons en la naturalesa". *Mètode*, 2007, nº 55, p. 6-9.
- MATEOS, Javier. "Sin alterar la naturaleza". *Paisajismo*, 2011, nº 42, p. 47-49.
- PIÑEIRA, Carolina. "El escultor maragato Sergio Ferrúa lleva su arte a la República de Chile". *Primera Hora*, 29-II-2000, p. 8.
- SILVESTRE, Ricard. "Aproximación a una nueva naturaleza para el Arte desde la obra escultórica de Sergio Ferrúa (Uruguay, 1959): reconocer, recordar, reconstruir y reinterpretar". *Archivo de Arte Valenciano*, 2008, nº 89, p. 215-228.
- WAYBACK MACHINE. "sergioferrua.blogspot.com". 2019. En: <https://web.archive.org/web/20170401000000*/http://sergioferrua.blogspot.com/> (21-III-2019).

MIRIAM MARTÍNEZ-GUIRAO

- BILBAOARTE. "Miriam Martínez Guirao. Beca espacio 2015". *Vimeo*, 2015. [Video digital]. En: <<https://vimeo.com/122563617>> (8-VI-2019).
- DÍAZ-GUARDIOLA, Javier. "Miriam Martínez Guirao: «Hay cada vez un mayor afán loco por integrar la ciencia en lo que hago»". *ABC Cultural*, 1-X-2017. En: <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-miriam-martinez-guirao-cada-mayor-afan-loco-integrar-ciencia-hago-201710010051_noticia.html> (14-XII-2018).
- MARTÍNEZ-GUIRAO, Miriam. *Invadidos e Invasores*. (Exposición celebrada en Fundación Cultural Miguel Hernández, Orihuela, del 26-III-2010 al 25-IV-2010). Orihuela: Fundación Cultural Miguel Hernández, 2010.
- "El context artístic com a ambaixada fronterera". En: ARAMBURU, Nekane. *B #0 Abans que succeeixi*. Palma de Mallorca: Fundació Es Baluard Museu d'Art Modern, 2017, p. 74-77.
- "dejemoshuellaenelarte". 2019. En: <<https://www.instagram.com/dejemoshuellaenelarte/>> (31-X-2019).
- "Transición y psicología ambiental: una aproximación personal". En: ALBELDA, José; SGARAMELLA, Chiara; PARREÑO, José María. *Imaginar la*

transición hacia sociedades sostenibles. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2019, p. 165-172.

——— “Web de Miriam Martínez Guirao”. 2019. En:
<<http://www.miriamguirao.com/>>(19-III-2019).

NAVARRO MAILLO, Fatima. “Plantas eléctricas: Miriam Martínez Guirao expone en el MAG su proyecto ganador de la I beca artística de profesionalización Puenting”. *UMH Sapiens: divulgación científica*, 2013, nº 1, p. 24. En:
<https://issuu.com/umhsapiens/docs/umhsapiens_1> (09/II/2020).

RINCÓN SALAZAR, Maira; BETHELMY, Isabel. “Jardines Efímeros. Miriam Martínez Guirao”. *Contacto la tierra*, 12-VIII-2017. Asociación civil “Verde la Tierra”, Caracas, Venezuela. [radio, podcast]. En: <https://www.ivoox.com/contacto-tierra-36-jardines-efimeros-miriam-martinez-guirao-audios-mp3_rf_20309296_1.html> (27-III-2019).

SENTAMANS, Tatiana. “Plantas eléctricas. Jardines micropolíticos y paisajes eléctricos”. En: DUERO, Javier (ed.). *Memoria Anual de la Mustang Art Gallery*. Elche: Mustang Art Gallery, 2012, p. 20-21.

THEUWISSEN, Senna; MARTÍNEZ GUIRAO, Miriam; (dirs). *Versión 2.11*. Alicante: Intertraining, 2011.

BEATRIZ MILLÓN

BERNAL, Fernando. “Crónicas de gitanos en El Cabanyal de Valencia. Beatriz Millón trata de devolver la memoria a la comunidad a través de su proyecto *Quien pena, ríe*”. *Revista Vice*, 29-VI-2016. En:
<<https://www.vice.com/es/article/bn4d7a/gitanos-cabanyal-valencia-fotografia>> (4-II-2019).

MILLÓN, Beatriz. *Quien pena, ríe. Crónicas del pueblo gitano. Un proyecto colaborativo multiformato*. [Trabajo final de máster]. Valencia Universitat Politècnica de València, 2016.

——— “Canal de Vimeo Beatriz Millón”. 2017. En:
<<https://vimeo.com/beatrizmillonsanchez>> (4-IV-2019).

——— “Beatriz Millón”. 2019. En: <<http://beatrizmillon.net/>> (5-IV-2019).

——— “Resistencias artísticas y neocolonialismo en México”. En: ALBELDA, José; SGARAMELLA, Chiara; PARREÑO, José María. *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2019, p. 199-203.

PAM. “Entrevista A Beatriz Millón”. *PAM!* 16, 15-IV-2015. En:
<<http://muestrapam.org/?p=1517>> (15-II-2017).

MARCO RANIERI

- ARRIGONI, Marco. "Intervista con i vincitori del bando per artisti | Fondazione Spinola Banna & GAM Torino #2". *ATP Diary*, 8-XII-2017. En: <<http://atpdiary.com/intervista-con-i-vincitori-del-bando-per-artisti-fondazione-spinola-banna-gam-torino-2/>> (21-II-2019).
- CACIS. "Marco Ranieri". 2016. En: <<http://cacis.elforndelacalc.cat/projecte/marco-ranieri/>> (6-VI-2019).
- CARRASCO, Gabriel (dir.) *Artsur 2016: el documental*. España, SabbiaFilm, 2016. *Youtube*. [Video digital]. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=olJMBvT4aoA&t=155s>> (23-V-2019).
- CARUSO, Gessica; LOGGIA, Josè (eds.). "Marco Ranieri, artista in residen. za". *Youtube*. [Video digital]. Turín: Fondazione Spinola Banna per l'Arte; Galleria Arte Moderna di Torino, 26-III-2018. En: <<https://www.youtube.com/watch?v=82ggaCvwfNY&feature=youtu.be>> (25-II-2019).
- CLEMENTE, José Luis (ed.). *PAMI, PAMI* (Exposición celebrada en el Museo Centro del Carmen, Valencia, del 24-VII-2014 al 12-X-2012). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2015.
- IPERPIANALTO. "IperPianalto Exhibition". 2018. En: <<https://www.gamtorino.it/it/eventi-e-mostre/iperpianaltoexhibition>> (30-V-2019).
- MAYORAL, Olga. "Herbario Urbano". *Espores*, 16-12-2016. En: <<https://espores.org/es/plantas/herbari-urba.html>> (19-VI-2019).
- RANIERI MARCO. "Echando raíces". 2013. En: <<http://echando-raices.blogspot.com/>> (8-VI-2019).
- *La ampliación de la mirada hacia la naturaleza a través del arte. Microecosistemas y micropaisajes empáticos*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2013.
- "Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación cultura/naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global". *Ecozon @*, 2015, vol. 6, nº 2, p. 26-37.
- "Marco Ranieri". 2019. En: <www.marcoranieri.org> (27-II-2019).
- SELVATICA. *Selvatica: arte e natura in festival VII edizione*. 2018. En: <<http://www.selvaticafestival.net/2018/contenuti/museoterritorio>> (1-IV-2019).
- VIVANCOS, María Victoria, et al. *PAM Mostra de produccions artístiques i multimèdia*. (Exposición celebrada en la Facultad de Bellas Artes de Valencia, del 25-VI-2013 al 27-VI-2013). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.

CHIARA SGARAMELLA

- ALBELDA, José Luis; SGARAMELLA, Chiara. "Arte y ecología: un vínculo para la protección de la naturaleza". En: DÍAZ NÚÑEZ DE ARENAS, Víctor. M. (ed.). *I Jornadas Arte, ecología y uso público de espacios naturales protegidos*. Daimiel: Cultura de Ribera, 2016, p. 81-92.
- "Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico". *Ecozon @, European Journal of Literature, Culture and Environment*, 2015, vol. 6, nº 2, p. 10-25.
- "Ecología global, sensibilidades locales. El rol de las humanidades ambientales frente a la crisis ecosocial contemporánea". *ANIAV*, 2017, nº 1, p. 35-45.
- "Carrícola, pueblo en transición. El relato documental en los procesos de transformación social hacia la sostenibilidad". En: RIVERO VADILLO, Alejandro; FLYS-JUNQUERA, Carmen (eds.). *Visualizado el cambio. Humanidades Ambientales*. Delaware; Málaga: Vernon Press, 2020, p. 219-230.
- ; LÓPEZ DE FRUTOS, Estela. "Arte, naturaleza y contemplación. Una propuesta teórico-experiencial a partir de las jornadas «La mística del cuerpo consciente»". En: PÉREZ GARCÍA, Elías Miguel; MARTÍNEZ ARROYO, Emilio José (dirs.). *Real/Virtual. II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales* (Celebrado en la facultad de Bellas Artes, UPV, Valencia, del 9-VII-2015 al 10-VII-2015) Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015, p. 59-64.
- ; PARREÑO, José María. "Imaginar sociedades sostenibles: las artes y las humanidades como vectores de la transición" En: *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2019, p. 1-6.
- ; SÁNCHEZ LEÓN, Nuria. "Arte, paisaje y transición a la sostenibilidad. Carrícola, un estudio de caso". En: GARCÍA SANDOVAL, Juan; RODRÍGUEZ POMARES, Olga; GARCÍA LÓPEZ, Antonio. *I Congreso Internacional Arte Naturaleza y Paisaje en el Mediterráneo* (Celebrado en Ojós, Murcia, del 11 al 13 de octubre de 2018). Murcia: OXOX, 2018. En: <https://jazznoize.files.wordpress.com/2018/10/arte_naturaleza_paisaje_preactas_congreso_ojos_1_2018.pdf> (25-II-2020)
- INNERATURE. "About", *Inner Nature Exhibition*, 2017. En: <<http://innernature.webs.upv.es/>> (9-I-2018).
- LÓPEZ DE FRUTOS, Estela; RODRÍGUEZ MATTALÍA, Lorena; SGARAMELLA, Chiara. "Estrategias culturales frente a la crisis ecosocial. Creación audiovisual y participación local en el proyecto Inner Nature Exhibition". *ANIAV, Revista de Investigación en Artes Visuales*, 2018, nº 2, p. 109-118.
- SGARAMELLA, Chiara. *Paisaje de palabras. Poesía visual y arte en la naturaleza. Una aproximación personal*. [Trabajo final de máster]. Valencia: Universidad Politècnica de Valencia, 2012.

- “Rastros en la nieve. Entrevista con Åsa Sonjasdotter”. En: Grupo de Estudios sobre “Ecologías del Sistema del Arte, Nuevos Paisajes y Territorio en Cultura Contemporánea”. Lecturas comentadas, debates y presentaciones 2013-2016, Madrid: Matadero, 2016. En: <https://www.academia.edu/29148335/Rastros_en_la_nieve._Entrevista_con_%C3%85sa_Sonjasdotter_por_Chiera_Sgaramella_Interview_with_%C3%85sa_Sonjasdotter> (23-II-2019).
- “E.co.creaciones. Prácticas artísticas colaborativas de enfoque ecosocial”. En: ALBELDA, José; PARREÑO, José María y MARRERO HENRÍQUEZ, José Manuel (coords.). *Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*. Madrid: Catarata, 2018, p. 125-146.
- “Inicio. Humanidades ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles”. *Humanidades ambientales*, 2018. En: <<http://ecohumanidades.webs.upv.es>> (13-IV-2018).
- “Web de Humanidades ambientales.” 2018. En: <<http://ecohumanidades.webs.upv.es>> (13-IV-2018).
- “Chiara Sgaramella”. 2019. En: <<http://chiarasgaramella.com/>> (8-VII-2019).
- “Chiara Sgaramella. digesting tensions”. 2019. En: <<http://chiarasgaramella.com/digesting-tensions>> (8-VI-2019).
- “Oryza Collection. Hybrid Fields of Knowledge between Art and Agriculture”. En ALONSO, Christian. (ed.). *Mutating Ecologies in Contemporary Art*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019, p. 159-168.

ÁLVARO TAMARIT

- ORAMAS, Luis. “Larga vida a la madera”. *Boletín de información técnica AITIM*, 2010, 268, p. 48-53.
- SABATER, César (dir.) “11.7. Álvaro Tamarit”. En: *Qui es qui. Capítulo 11*, 1-IX-2018 [televisión]. En: <https://apuntmedia.es/va/a-la-carta/programes/vist-en-tv/qui-es-qui/11-7-alvaro-?fbclid=IwAR2fx0Tqu8phZzQ9ISzMXSIYJ6mlbrwR_SJvUXxMwxcswedX0HM1bKnd7H4> (9-IV-2019).
- TAMARIT, Álvaro. *El viaje a través de mí*. Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2004.
- *Álvaro Tamarit, Deconstrucciones de madera*. Alicante: Ayuntamiento de Alicante, 2007.
- *Reconstrucciones*. Alicante: Caja del Mediterráneo, 2008.
- “Press”. 2014. En: <<http://www.alvarotamarit.com/wp-content/uploads/library-informacion.jpg>> (2-VI-2019).

- “Green Renaissance”. (Exposición celebrada en Bea Villamarín, Gijón, del 4-V-2018 al 16-VI-2018). En: <<https://beavillamarin.com/wp-content/uploads/2018/04/expo-bv-17-alvaro-tamarit.pdf>> (8-IV-2019).
- “Courses-Workshops”. 2019. En: <<https://www.alvarotamarit.com/techniques/courses-workshops/>> (1-VI-2019).
- “Web de Álvaro Tamarit”. 2019. En: <<https://www.alvarotamarit.com/>> (1-IV-2019).

ANEXOS

Entrevistas con los artistas

Entrevista a Graham Bell Tornado

Valencia, 21 de febrero de 2018.

¿Cuál es tu formación académica o vías de aprendizaje autodidacta?

Estudié ciencias. Tengo una Licenciatura en Ciencias, estudié genética. Cuando decidí formarme en arte hice un Máster en Producción Artística aquí en Valencia. Antes había hecho 20 años de prácticas autodidactas. Hice también un curso de teatro de un año y medio con un director muy bueno, valenciano, Pedro Edo, que estudió con Jacques Lecoq. Pero básicamente he aprendido en la calle, en las discotecas, en los bares donde he hecho *performance* y por mi interés por el arte.

¿Además de tu actividad artística, ejerces otros oficios o trabajos?

Bueno, fui profesor de inglés. Ahora estoy trabajando de traductor. He hecho de chacha, limpiando casas en Londres.

¿Tienes trabajos de investigación o publicaciones académicas o no institucionales?

He publicado algún artículo desde que estoy haciendo el doctorado, sobre artistas transgénero. La mayoría de mi obra está basada en texto escrito, he escrito libros. También un catálogo mío sobre ecogénero. Fanzines he editado muchos, varios artículos para revistas, reseñas para *Gay Scotland* varios años. He hecho entrevistas a artistas que me interesaban, algunas publicadas. He hecho entrevistas a Jayne County, una estrella de punk que hizo la transformación de hombre a mujer. También a Camille Paglia, la filósofa. En el Reino Unido, en mi época, era super difícil publicar si no eras del *establishment*. El rollo *queer* y todo esto era imposible. Había alguna editorial en Estados

Unidos, pero en Gran Bretaña, nada. Ahora todo ha cambiado, pero estamos hablando de los 80 y 90.

Me gustaría conocer los marcos teóricos destacables de los que te nutres (líneas filosóficas, teorías científicas, corrientes religiosas o espirituales, movimientos sociales o políticos).

Mi inspiración primaria de momento es el ecofeminismo, la teoría *queer* y el campo que está surgiendo entre estas dos, algo nuevo, pero ya hay escritores escribiendo sobre la ecología *queer*. Espero contribuir un poco a esto. Espiritualmente estoy interesado en la filosofía del buen vivir, el *sumak kawsay*, la espiritualidad de los pueblos indígenas, que tiene también espacio para personas del tercer género en varias culturas en el mundo y eso me inspira mucho. Siento que ahí hay una manera de estar para mí. Es lo que yo siempre he pensado, que soy transgénero y creo que en esas sociedades había un rol social para estas gentes. Por eso, estas cosmologías me interesan. Son mucho más cercanas al medioambiente, a la tierra y más respetuosos, en línea con los pensamientos ecologistas. No he estudiado Gaia, me parece muy interesante la filosofía y es uno de estos libros que estoy pendiente de leer. Y sobre todo, a Lynn Margulis y su teoría sobre la simbiosis, la manera de colaborar de las especies, sobre cómo ha surgido la vida. También es interesante las teorías del apoyo mutuo de Kropotkin y sus estudios en la fauna siberiana. Descubre esa colaboración entre animales. Era un poco respuesta a los darwinistas sociales, que según ellos todo era competitividad, luchar o morir.

Cuéntame acerca de tu participación en festivales, exposiciones y centros de venta al público dentro y fuera de las instituciones.

Casi todo está volcado en mi web.

Lo que más me interesa son los centros de venta al público, dentro y fuera de las instituciones.

Como trabajo sobre todo con la *performance*, es inmaterial, es muy complicado vender. Los fanzines y los libros que hemos editado, como *La Erreria/House of Bent*, hay posibilidad de comprárnoslo a nosotros. Todo lo que hago es autogestionado. Tengo también un DVD que edité con la idea de comercializarlo, era la manera de mover mi actividad y darle un valor. Es un poco difícil que la gente entienda que un DVD tenga un valor. También están los discos musicales, que para mí es una forma muy importante de exponer mi filosofía.

Los discos que he grabado en el Gran Tour también han sido autogestionados y los vendimos en los conciertos. [Risas] Todo es muy casero.

¿Estás asociado a la VEGAP o has firmado algún contrato que incorpore derechos de propiedad intelectual?

No. Aparte de la SGAE, que nos hicimos socios en un momento dado con la idea de sacarle dinero a TVE y no funcionó. [risas] Los cabrones no utilizaron la música. No son tontos, no quieren pagar derechos. Por entonces me entrevistaron, nosotros intentamos poner en valor la música, pero no la reprodujeron.

Fue, más bien, una acción traviesa que un intento de preservar derechos. ¿Qué técnicas y disciplinas artísticas desarrollas?

Trabajo mayoritariamente en el campo de la *performance*, pero yo lo entiendo como un campo expandido, entonces incluye la música, el video, los formatos que he trabajado. Cuando es necesario también hago gráficas (no me gusta la palabra diseño, pero sí, diseño gráfico). Dibujo un poco y escribo textos.

¿Por qué no te gusta la palabra diseño?

Me suena a comercial. La idea actual de que en la vida todo es diseñado, yo voy en contra de ella. Para mí es una forma del capitalismo: la idea de que todo el mundo tiene que estar a la moda, cambiar de cocina, de casa cada x años. Es ridículo, no me gusta para nada. En ese aspecto estoy en contra, no por el diseño en sí, pero por la industria que está asociada a él.

¿Qué materiales sueles emplear?

Mi cuerpo. Materiales naturales o que encuentro en los espacios. Reciclo mucho. Utilizo libros reciclados. El video es un soporte también.

¿Estos materiales han de tener alguna característica determinada?

Sí, para mí deben tener una historia. No me gusta utilizar cosas que no tienen una historia personal conmigo o que han tenido otro uso, porque me gusta cambiar el uso de las cosas. Es muy importante para mí. El vestuario que llevo como Geyserbird está todo reciclado. El vestido era un sofá, la cola que llevo era de una vedette que hacía cabaret y me lo regaló cuando yo también hacía cabaret. Todo tiene su historia. Trabajo mucho con los contextos, con lo *site-specific*: utilizo lo que encuentro en los espacios. Sobre todo material natural pero sin quitar del ambiente o del paisaje, trabajo en paisaje o en el exterior pero

intento no cambiar el espacio. Intento intervenir pero siempre de manera efímera, sin hacer ningún tipo de daño.

¿Estás asociado o te sientes relacionado con alguna escuela, estilo o movimiento, o tienes alguno de referencia?

Prefiero inventar mi propia escuela. He sido retromodernista, deconstruccionista, últimamente ecosexual. Soy muy punki y barroco, y estéticamente me interesa el arte clásico, el Romanticismo, el Surrealismo, escuelas de pintura como el Simbolismo. Hay dos artistas que me fascinan: John Martin, por una parte y El Bosco. Eso en la pintura, luego, en la música, que me influye mucho, el pop, el rock, el flamenco. A movimientos no me he asociado. Siempre pienso que estoy “entre” muchas cosas, como el movimiento posporno transfeminista o el movimiento ecologista. Hoy en día todo el mundo quiere encasillarte. Creo que es muy difícil encasillar mi trabajo porque se nutre de muchos campos. Para mí es muy importante. Por eso soy antiguo, desde la idea del hombre del Renacimiento, que está formado en todo, tanto en humanidades como en ciencia. Que la persona se haya formada en todo es fundamental, tanto en lo intelectual como en lo sensual. El lado sexual lo rechazan muchos ecologistas. Hay problemas ahí desde mi punto de vista. Soy un poco diletante, cojo de aquí y de allá, en lugar de una sola cosa en particular.

¿Cuáles son tus referentes estéticos locales (artistas, personajes, elementos de la cultura visual)?

Mi trabajo en general se basa en la cultura popular. Es un término que me ha costado entender porque en inglés se traduce *pop*, y significa cultura de masas. Aquí significa otra cosa. Yo no distingo: uno es más tradicional, otro más contemporáneo, pero es lo mismo. Me interesan los dos. He aprendido todo sobre la cultura española de mi amiga, la gran artista valenciana Rampova, que con su grupo de music hall, Ploma Dos, hicieron cabaret feminista y *queer*. Me encantan las procesiones, el folclore, la manera de inventar tradiciones. La posibilidad de transformación de la cultura popular local y la “invención de tradiciones” me interesa mucho. En Escocia las tradiciones tienden a ser vistas como algo histórico, folclórico y ahora hay una revisión, una cultura que las aprecia, pero muchas se perdieron, no se apreciaban. La Procesión del Corpus me ha interesado siempre porque tiene la figura de la Moma, que es un hombre vestido de mujer en una procesión religiosa. Va con mis intereses sobre el

transgénero. En la cultura popular, en la rumba catalana, ha habido cantantes impresionantes, que me han inspirado mucho, mujeres fuertes como Antoñita Peñuela y Dolores Vargas. Son de origen andaluz, pero vivieron en Valencia y triunfaron en los años 60 y 70. Muchas cosas de la cultura de la calle me atraen. Las charangas: me encantan. Tengo una ambición que es trabajar con una charanga. Creo que es muy importante hablar con el idioma vernáculo. A veces, los conceptos con los que trabajo pueden ser complejos, un poco raros. Por eso creo que la mejor manera de hacerlos llegar a la gente es utilizando una forma más tradicional, o que pueden entender. No siempre, pero hay una parte de mi trabajo que se centra en el cabaret, en realidad, una tradición del *music hall*. Pero me inspira que haya esa tradición teatral que se había perdido en Gran Bretaña. Es frívolo, pero me parecen interesantes e importantes. He trabajado con artistas locales y es también un acercamiento mutuo, así que tengo que mencionar a Paula Valero y Rafa Tormo i Cuenca, que me han ayudado mucho.

¿Cuáles serían tus referentes estéticos internacionales?

En los últimos años, probablemente las más importantes son Beth Stephens y Annie Sprinkle, con su trabajo sobre la ecosexualidad. Luego Guillermo Gómez Peña, Giuseppe Campuzano (El Museo Travesti de Perú). Referentes de toda la vida, tendría que decir que me gusta mucho la época de los 60 y 70. Jackie Curtis, el cineasta underground, Jack Smith. Luego David Bowie, porque trabajaba en muchos campos dentro de la música.

¿Cuáles son tus fuentes de inspiración (literarias, musicales, artísticas, cultura de masas o de cualquier otra índole)?

La naturaleza, sobre todo. Soy naturalista, así que los pájaros y los insectos me fascinan y me inspiran. Los pájaros por su manera de cruzar fronteras, su movilidad, como metáfora. Me encantan los paisajes naturales y los cambios en los ciclos del año. El surrealismo, la cultura popular y pop. Mi pareja, Anna Maria Stainao, co-directora conmigo de La Erreria (House of Bent). La música, de todo tipo, por ejemplo, Anonhi, porque me parece que está haciendo un trabajo muy interesante de dar a conocer lo que está pasando con el planeta con la música. Me parece muy interesante su manera de expresarse.

¿Cuáles dirías que son tus referentes ideológicos dentro de la ecología?

La ecología más actual, que es para mí la ecología *queer* de Catriona Mortimer-Sandilands, que editó el libro *Queer Ecology*. Greta Gaard es otra escritora que ha publicado poco, pero lo que ha escrito ha impactado. Ecofeministas también. Me gustó la manera de repasar el tema de Alicia Puelo, *Ecofeminismos para otro mundo posible*. Karen Warren, Val Plumwood, Vandana Shiva, que son las típicas pero muy importante. Ellas han formado realmente mi pensamiento dentro de este campo.

¿Cuál es tu idea de arte?

Supongo que todo en la vida que no tiene un valor de venta. Tiene un valor simbólico para la vida. Realmente, yo soy tradicional, me gusta la estética, las Bellas Artes, que a mucha gente no le interesa. Los museos están vacíos. Ni los artistas van. Pero a mí me encanta. Cuando viajo me encanta ir al museo. Pero excluye lo que yo entiendo que era el arte de otras épocas. Luego, el arte de nuestra época creo que está en la vida, en la manera de vivir. Es una manera de estar en el mundo, creativa y crítica. Es una forma de posicionarse ante la vida que no acepta las ideas hegemónicas que se intentan inculcar. Es un continuo cuestionamiento, eso es el arte, quizás.

¿Consideras que el artista tiene una función? Si es así, ¿cuál?

Es muy importante. Hoy en día las religiones parece que son todas fundamentalistas. Creo que el arte puede dar un valor simbólico o espiritual a la vida. Creo que tiene un potencial muy fuerte para transformar a la sociedad. Para mí eso es clave. Obviamente, como artista vas a tener que explicar algo así. Pero yo lo veo así, como un motor de transformación social. Trabajando con otros agentes, el artista tiene una buena manera de comunicar entre los expertos de distintos campos como la ciencia, la política, otros campos que son tan especializados y que parecen solo aptos para expertos, que son intocables. Yo creo que el arte nos acerca a estas disciplinas y nos ayuda a pensar que el individuo puede cambiar la sociedad, que no solo es cuestión de que los expertos lo arreglen todo. Hay una idea que me gusta mucho, es de The Laboratory of Insurrectionary Imagination, que organizaron el ejército de payasos rebeldes, *The Rebel Clown Army* en Gran Bretaña y en otros sitios. Se basaba en la idea de que existe arte experimental, muchas cosas experimentales, pero la política no lo es. Para ellos, la política experimental es como una forma de arte, va en la

línea de que las políticas también pueden ser creativas. El 15M era un experimento, pero que ha tenido mucha repercusión, algo muy creativo.

¿Qué entiendes por naturaleza?

Creo que todo es naturaleza, todo es producto de la naturaleza. Se puede decir orgánico por naturaleza. Todo está basado en los elementos químicos. No hay una distinción clara, pero, quizás es más interesante lo que no es naturaleza. Para mí sería la avaricia, la destrucción, la guerra.

Todos esos elementos provienen de lo humano.

Sí.

¿Dentro de lo humano hay cosas que no son naturaleza?

Supongo que esos impulsos son también naturaleza. Lo que pasa es que están descontrolados de alguna manera. El problema es que el ser humano se ha distanciado tanto de la naturaleza que yo creo que ya no distingue y no sabe controlarse. Creo que los instintos y las hormonas son más fuertes de lo que pensamos. No estoy de acuerdo con mucha gente del mundo de la teoría *queer*, que dicen que todo es una construcción social. Yo creo que está bien como una filosofía decir que todos tenemos diversas posibilidades y que la sociedad nos ha forzado a ser de cierta manera. La sociedad es también una forma natural; es una forma de organización que ha surgido. Las diferencias entre hombres y mujeres para mí es muy difícil decir que no hay algo de biológico. Las hormonas influyen. Hay mucho en el campo del feminismo radical que ignora esto. Yo mismo me doy cuenta, aprendiendo más sobre el feminismo en los últimos años, que en la manera de socializar joden también a los hombres. Estas formas individualistas y competitivas en las que uno no puede expresar las emociones. Para mí el transgénero es una manera de buscar el equilibrio, una forma de decir que somos los dos lados, el masculino y femenino. Pero hay que reconocer que hay tendencias que vienen de la biología y de las hormonas.

¿Estás o has estado implicado en proyectos comunitarios o sociales, asociaciones o colectivos?

Ahora formo parte de la asamblea directiva del AVVAC, porque creo que es muy importante que lxs artistas nos asociemos para defender nuestros intereses y conseguir una profesionalización dentro de nuestro sector. He sido activista LGTB en Gran Bretaña y aquí también he estado activo en el movimiento bisexual, que cambiamos el LGT al LGTB, porque la B estaba

invisibilizada dentro del movimiento. (He estado en colectivos artísticos como Plañideras Culturales).

Formo parte de La Erreria que trabaja de forma un poco colectivo, aunque realmente somos dos, llamamos a más gente cuando es necesario. Así que, en cierta forma, es un colectivo artístico. En un momento dado formé parte de la Asociación de Vecinos de Ciutat Vella, que estábamos en diálogo con el Ayuntamiento porque queríamos tener un huerto urbano en el barrio. También estaba en los encuentros del grupo AnArco, con el que organizamos una exposición sobre arte libertario y un ciclo de conferencias en la Octubre. Tengo que decir que, en general, no soy muy asociativo, porque creo que la sociedad en la que he nacido es muy individualista. Hago activismo, pero no he estado en muchos colectivos porque prefiero, en general, el uno a uno.

Háblame de los elementos icónicos que se reiteran particularmente en tus obras (formas u objetos específicos).

Últimamente la figura del chamán travesti. También los animales extintos, estoy trabajando con ciclos que tienen que ver con ellos, como metáfora de los olvidados en la historia. Hay varios ciclos que he hecho, uno sobre monumentos a los caídos en la guerra contra la naturaleza. Luego están los ciclos rituales, que también son la base de muchísimas de las cosas que hago ahora.

¿Qué temas sueles tratar en tus obras?

La pérdida de diversidad biológica, cultural y sexual por los monocultivos o los cambios en los ecosistemas. Últimamente he empezado a trabajar cuestiones más sociales, dentro de las migraciones, con la idea de la humanidad como una raza. Hoy en día, uno de los problemas mayores es la migración. Entonces, aunque no he explorado demasiado, ya he empezado a estudiar el tema de la no-frontera, del concepto de la raza humana como una sola. También con la idea de romper con los estados naciones. Esta es la nueva línea que estoy siguiendo.

¿Incorporas de manera consciente imágenes del imaginario colectivo o del mundo visual?

Sí. Tengo un proyecto basado en el gráfico, con trabajos con logotipos. Por ejemplo, un logotipo basado en el de Greenpeace. El logotipo de *Recicla tu género* está basado en el de reciclaje y los símbolos de género.

¿Contempla tu obra el concepto de lo efímero?

Claro, en el mundo de la *performance* es el mundo de lo efímero. Es muy importante cuando se hacen intervenciones en el paisaje. Por otro lado, también creo que es importante hacer las encuestas, para ver lo que queda de lo que haces después de tiempo. Se agradece mucho y pasa muchas veces que, después de una *performance*, la gente está entusiasmada y parece que has cambiado algo, que han tenido una visión. Pero yo, personalmente, sé que es importante porque me ha pasado a mí. He visto *performance* que me han cambiado la vida. Espero que también mi obra aporte algo así a la gente.

¿Cuál es la relevancia del proceso creativo dentro de tu obra?

Los procesos para mí han sido siempre menos importantes que la obra final. Hasta recientemente que he empezado a trabajar en proyectos más personales y me di cuenta de que realmente faltaba ese lado. Hacer *performance*, al exponerte a un público, en cierto modo, hay un elemento de improvisación, pero el texto que es la base de mis trabajos es algo que elaboro a través de leer y pensar. Antes, realmente no me interesaba que se viera esto. Ahora, estoy pensando en exponerlo un poco más, porque también es interesante. Antes era así, porque lo asociaba a la idea de tener todo perfecto en la *performance*, que nada fallara. Esos fallos son interesantes, aprendes de ellos.

¿La ejecución de la obra tiene algunas fases?

Empieza con el contexto; o lo busco yo o viene uno dado. Empiezo a pensar cómo mi obra podría funcionar en ese contexto social o físico. Si hay tiempo me gusta trabajar, experimentar el espacio. Trato de trabajar en espacios exteriores y trato de incorporar elementos del entorno y trabajar con ellos. Mi trabajo es sobre todo *performance*, pero luego hay obras que son más cercanas al teatro. Si es más teatral, hay una elaboración de videos y de música que es complejo y se tarda mucho en hacer, pero a mí me motiva, me gusta trabajar con estos elementos y disfruto. Es una manera de aportar otras visiones en el mismo contexto. Se trata de adecuar lo que estás haciendo al contexto social, entonces, si hago cosas en un pueblo, trato de buscar referencias o pensar en la historia del sitio. A veces cambio, pero, en general, no cambio el discurso *queer*. Es muy interesante llegar a un contexto rural con un discurso *queer* y yo aprendo mucho con la experiencia.

¿Cómo difundes tus obras y cómo configuras esa difusión (solo imágenes de la obra final, elementos del proceso creativo previo, fuentes de inspiración, libro de artista volcado en la web)?

Normalmente es la obra final. En el pasado editaba videos y los subía a las redes, pero, al final, cansa. Últimamente subo fotos. A veces hay algún boceto, pero en general es de la obra final. Lo subo a Facebook. El proceso en Facebook tiene también que ver con la convocatoria. Por eso, en la convocatoria y en la difusión previa sí que, a veces, pongo imágenes para captar la atención. Luego, en general subimos algo. No me gusta saturar. Aparte de mi web y la de la Erreria. Dependiendo de la época está más o menos actualizada.

¿Tu obra implica interacción del público? ¿Está la obra abierta a la interpretación del observador? ¿Qué papel cumple este en tus creaciones?

Yo trabajo con la participación. El público es muy importante y trato de involucrarlos en las acciones al máximo posible. Siempre estoy buscando maneras de hacerlo, para que no haya una división. Evidentemente, soy yo el hilo conductor, pero me gusta que haya una experiencia. En la parte de los cabarets también hay una interacción con el público.

¿Cómo registras el proceso creativo (libro de artista, diario, repositorio de imágenes)?

Siempre he utilizado mucho el video. He registrado todo, desde que empecé a hacer arte. En esos momentos era más difícil tener acceso a cámara, pero siempre he registrado en video casi todo. También tengo un trabajo gráfico, esos son los libros de artista que hago. La mayoría de mi obra es *performace* y se registra en video.

¿La obra gráfica está realizada en papel o es digital?

Un 50%. Hay parte que tiene que ver con la difusión y los carteles para involucrar a la gente, invitarla, es digital. Antes trabajaba más a mano, con *collage* y fotocopias. Ahora es más digital. Aparte, hace algunos años empecé a trabajar en la *Recyclopedia*, que es una obra en dibujo y técnicas de ingeniería de papel para generar *pop ups*.

¿De qué forma registras el proceso de ejecución y el resultado final de las obras (fotografía, video, etc.)?

Es siempre fotografía y video, porque dibujo muy mal. Si va por un proceso de edición, para mí es una obra y eso, antes lo hacía mucho más. El video para

mí es parte de mi arte. Hago video. A veces no hay tiempo, o por problemas técnicos, últimamente no he hecho tanto, pero grabo todo con la intención de montarlo para hacer una obra. Con la foto, hasta hace poco, a mí no me interesaba. Luego, trabajando con fotógrafos me he dado cuenta de que a veces la fotografía dice más. Yo pensaba que la *performance* es movimiento y que la mejor manera de registrarlo es en video. Pero cada vez me doy cuenta de que no. Como te decía, he trabajado mucho con video y he encontrado una manera muy particular de montar, que funciona para mí, es una forma de hacer video-ensayo, un montaje de muchas obras y cuando puedo trabajo en esto. Ahora, cada vez más pienso que realmente para mi obra, quizás la mejor manera de mostrarla sería con fotos y sonido, porque trabajo mucho con música. Me gustaría explorar más esa parte, porque creo que hay una saturación de video en las salas y no funciona muy bien, por el tiempo.

¿Qué relación suele existir entre tus obras y el espacio, el entorno, el contexto cultural-social y ambiental local (local entendido como barrio, ciudad, comunidad o país)?

Lo que para mí es importante del entorno es el socio-cultural e histórico, es lo que condiciona el espacio y la manera de entenderlo. Cuando he trabajado en el Botánico, por ejemplo, he estudiado las historias de los botánicos, o en el Museo de Historia Natural, he estudiado la función y la historia del espacio el que me parece importante. He hablado ya de la manera de intervenir en el medioambiente, de mantener siempre la obra efímera, sin dañar el entorno.

¿Organizas talleres u otras actividades educativas? Si es así, explica en qué consisten.

Normalmente consisten en una introducción a los conceptos del ecofeminismo y de la teoría *queer*. Luego hay una parte práctica que termina con un ritual o unas prácticas participativas. Es una modalidad que he empezado a trabajar y que me interesa mucho desarrollar. A veces, cuando trabajas en el espacio público es muy complicado porque no tienes control. Es muy interesante trabajar en sitios académicos con otro tipo de formación para tener la oportunidad de explicar y experimentar más. Últimamente estoy haciendo ese tipo de prácticas.

¿Hasta qué punto tienes en cuenta la huella ecológica de tu actividad artística?

Es muy importante. Por eso también me gusta el soporte digital, porque tiene poca huella. Aunque en parte, por eso paré de subir videos a Youtube, porque esa información estaba almacenada y yo trato de ser cuidadoso con las imágenes para no estar almacenando mucho en la nube. Los materiales que empleo son reutilizados una y otra vez. No contaminan. Con la huella ecológica es importante pensar, dentro del mundo del arte, hoy en día, los viajes que se hacen: las convocatorias internacionales, por ejemplo. No me presento a muchas cosas, pero también pienso que quiero hacer mi obra en el contexto local. Por eso, me gustan los festivales en pueblos y en sitios cercano para minimizar los vuelos, que tienen tanto impacto.

¿Recoges elementos de la iconografía ecofeminista?

Creo que en los rituales, la figura de la bruja es importante en ellos. Los animales también. He hecho trabajos basados en el concepto de los cuidados. Sí que he intentado incorporarlo.

¿Cómo elaboras los trajes y los elementos que forman parte de tus *performances*?

Manualmente, trabajando con materiales reciclados u objetos encontrados. La calle es una fuente muy importante de materiales de trabajo. Por ese lado, las casualidades de lo que uno encuentra es importante. Por ejemplo, en la huerta el otro día encontré unas bolsas de cemento, pero de papel rosa que iba muy bien para el P.I.N.Q. Park, así que usé esa parte rosa. Muchos elementos provienen de la basura, porque es una manera también de reciclar y me gusta que tengan una historia: la de esas cosas que parece que han llegado al final de su vida. Es parte del arte dar valor a lo que ya no lo tiene.

¿En qué consiste el Eco-BDSM?

Es algo personal de una artista, Diana J. Torres, que vino a las conferencias de ecogénero que hicimos. Ha encontrado una manera de relacionarse con la filosofía de eco-sex de Annie Sprinkle y Beth Stephens. Ellas pretenden que la gente tome a la tierra como amante y hablan de una sensualidad de los elementos. Para Diana, que es una chica urbanita, le sonaba muy raro y hippie. A ella le interesaba más que la naturaleza tome un rol dominante, y que la castigue a ella. Es una manera de resarcir a la naturaleza los daños que le hemos hecho. Se trata de la naturaleza pueda resarcirse.

Hablaba de prácticas extremas con la naturaleza como ponerse debajo de una catarata. Esta era su propuesta para abrirse campo en la ecosexualidad.

Habéis hecho proyectos juntos, ¿verdad?

Sí, yo he colaborado en la Muestra Marrana, una muestra de cine posporno que ella organiza. También organizó la gira de Beth y Annie. De hecho, estaba pensando en que ellas dos también son claras influencias en mi obra.

¿Estableces un límite de separación claro entre arte y vida?

No está muy claro y yo intento incorporar los elementos de mi vida en mi arte. Por eso, estoy contento con el camino que he llegado a seguir, porque puedo incorporar elementos del mundo *queer* y LGTBI con mis intereses por la naturaleza y la ornitología. Intento fusionar todo esto, que es mi vida.

¿A qué culturas acudes para los rituales?

Las culturas de los nativos americanos, las de los pueblos de Abya Yala, con los chamanes transgénero. También hay en Siberia. En el mundo contemporáneo me inspiran mucho las culturas de países como Bolivia, Perú, los pueblos andinos, porque parece que tienen todavía esa conexión con la naturaleza que se mantiene aún, luchando contra intereses muy potentes. Me inspiran mucho.

¿Y la celta?

Iba a decir que mi cultura escocesa es muy importante también. Creo que ahí hay una conexión muy fuerte con la naturaleza que parece que no la hay tanto en España. Forma parte de mi ser, desde muy pequeños mis padres me paseaban por las montañas y nos enseñaron un respeto hacia el medioambiente, cosas que me parecen naturales. A mí no se me ocurriría tirar nada, pero parece que la gente va al campo y lo usan como un gran basurero. Es algo que creo que es parte de mi cultura, aunque también está cambiando porque cuando éramos pequeños no había tantos desechos. Yo recuerdo de niño llevar las botellas a reciclar.

¿Qué aspectos te interesan de la percepción del público?

Para mí es muy importante la percepción del público. Trato de hacer y ser empático con el público porque creo que es la mejor manera de incentivar y de hacer llegar la obra. No me gusta el hieratismo o hacer una obra fría, que es una característica del arte contemporáneo, esa frialdad. Yo intento huir de eso, creo que la mayoría de la gente en Valencia tiene una idea de la *performance* que

proviene del minimalismo o del conceptualismo. Desgraciadamente significa que tenemos que trabajar mucho para cambiar esa idea. Sinceramente creo que hay que cambiarla porque yo entendí la ruptura vanguardista como una manera de hacer las cosas más cercanas al pueblo, pero al final parece que no. Hay que tener en cuenta al público, es muy importante.

Entrevista a Miriam Martínez-Guirao

Valencia, 22 de febrero de 2019

¿Cuál es tu formación académica o vías de aprendizaje autodidacta?

Estudí Bellas Artes en la Complutense. Lo hice mucho más tarde. Que me dedique al tema de la ecología tiene que ver con el hecho de que yo trabajara en una fábrica de productos químicos. Estuve allí durante diez años antes de estudiar la carrera. En Elche hay mucha industria y estaba especializada en calzado, aunque trabajábamos con un montón de productos. De esta forma fui recopilando mucha conciencia y aprendí mucho del carácter químico de las cosas. Antes no había estudiado química. Luego estudié un máster en Producción e Investigación en Artes. Actualmente estoy haciendo el doctorado. Si todo va bien, en junio deposito, si no a finales de este año. Lo que pasa es que dependo mucho del Depto. de Psicología Ambiental en La Universidad Simón Bolívar de Caracas y ahora la situación no es muy favorable. Mi codirectora es de allí, se llama Lisbeth Bethelmy.

¿Además de tu actividad artística, ejerces otros oficios o trabajos?

Organizo talleres y trabajo en gestión cultural. Lo de la gestión lo he apartado un poquito por dejar tiempo para la tesis. Dirigía y coordinaba residencias “A Quemaropa” en todas sus convocatorias, del 2014 al año pasado. Este año nos lo hemos tomado de vacaciones. Hemos parado cinco años. Vamos a repensar a reciclar y actualizarlos, porque creemos que el panorama artístico, dependiendo del momento, necesita cosas diferentes. Los talleres son normalmente para adultos. En marzo, dentro de un par de semanas, por ejemplo,

me voy a Bilbao. El año pasado estuve allí con el Gobierno Vasco que me dieron un proyecto. En Urdaibai, a los tours realizados por los botánicos y los biólogos —que duran como una hora— lo que hicimos fue alargarlos como una hora más. Yo iba con el biólogo y cuando él habla de algo significativo, yo hacía un pequeño paréntesis y, por ejemplo, daba información sobre artistas que trabajaran sobre ese ámbito, por ejemplo. O llevo unas láminas, una tablet y un montón de material para ilustrar lo que vemos. O les hablo de literatura, de algún documental, de música. A veces los tumbamos en la playa y les pongo música de artistas experimentales que trabajan con ballenas. Dependiendo del momento y de lo que va surgiendo, yo también voy improvisando. Es una forma de acercar a las personas, no solamente la naturaleza, sino también el arte y un montón de herramientas con las que trabajamos en este ámbito. También, al sacar los bocadillos del almuerzo, antes de que todo se tire, vamos viendo cada uno de los residuos, el tiempo que tardan en degradarse y cómo afectan al medioambiente. Hice también un proyecto en Carrícola y talleres para niños en Elche. Lo que hacíamos era en las calles, buscar las pequeñas plantitas, los “jardines efímeros”, que les llamo yo, y documentarlo con los niños, clasificando las plantas. También interactuábamos con el espacio, entrábamos en una herboristería y nos explicaba los usos de las plantas. Otros artistas en esta línea hacen cosas parecidas, por ejemplo, Heath Bunting tiene un proyecto, *Food for free*, que consiste en hacer circuitos en su ciudad, de manera que la gente que no tiene para comer puede saber qué plantas son comestibles o medicinales.

¿Tienes trabajos de investigación, publicaciones académicas o no institucionales?

Casi todas están en la web. De Laboratorio B, de Les Clíniques d' Es Baluard publiqué un artículo. Hay varias publicaciones. No institucional, tengo alguna cosa. Con Cacis en 2014 hice un proyecto, *Autóctonos e indígenas*, en el camino entre el centro y el pueblo de Artés. Recopilaba toda la vegetación ruderal que encontraba en los márgenes y lo fotografiaba, para luego subirlo a una web. Todas esas plantas están en la web. Les consultaba sobre todas las plantas a los botánicos, dietistas, gente de la zona, al pastor que cuidaba las ovejitas. Fuimos registrando algunas y luego escribí un blog sobre remedios naturales que tuvieran que ver con esa vegetación. También incluí curiosidades, por ejemplo, había una planta cuya presencia indicaba que debajo había agua.

Todo ese tipo de cuestiones, que me fui enterando por los expertos, están en un blog.

Me gustaría conocer los marcos teóricos destacables de los que te nutres (líneas filosóficas, teorías científicas, corrientes religiosas o espirituales, movimientos sociales o políticos).

Resulta complicado de contestar. Mi trabajo en general no es como el de un artista al uso, en el sentido de que no suelo hacer obra para una sala únicamente o para la calle solo. Tengo dos vertientes, una línea más personal, lo que se ve en sala y una más pública, que son los trabajos de la calle. Me nutro de muchos sitios porque yo no estudié Bellas Artes, así que me da un poco igual. Un comentario de alguien en la calle, yo me lo anoto y luego busco información, por ejemplo. O algún libro que alguien me recomienda y lo hojeo y tiene algo que me interesa, también lo tengo en cuenta. Me interesa mucho Bauman, Santiago Beruete. De literatura también, aunque me interesa más lo que esté fuera de las artes, puesto que no me llega tan fácilmente. También, la psicología ambiental o la ecopsicología. Está también la biofilia, en particular el libro de Edward O. Wilson. En el ámbito de la biología, está el libro de Hallé, *Elogio de la planta. Por una nueva biología*. Me interesa también el neurobotánico Mancuso, que escribió *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. También estoy muy en la línea de los postulados de Guerrilla Gardening, *El Manifiesto del Tercer paisaje y Jardín en movimiento* del paisajista Gilles Clément y, finalmente, el trabajo del arquitecto Ignasi Solà-Morales en los waste lands.

Estás particularmente interesada en la psicología y otras ramas que se entrecruzan con esta área del conocimiento. Háblame, por favor, de eso.

Mi tesis trata sobre psicología ambiental. Se parte de los jardines efímeros que las personas fotografían por la calle. Todo surgió como una anécdota, que consistía en ver si alguien se animaba y tuvo mucha participación. Pensé que había que darle un formato y crear una web. La gente comenzó a mostrarse interesada. Me di cuenta de que tiene un impacto muy fuerte. Empecé a investigar, encontré el Departamento de Psicología Ambiental en Madrid. Acudí a una conferencia que organizaron y me puse en contacto con ellos. Trabajan con el ambiente que les rodea y con cómo el ser humano interactúa con lo que sucede a su alrededor. Al comentarles lo que ocurría con *Jardines efímeros*, no todo el mundo lo entendió, pero hubo quien se interesó. De ahí surge una

relación a partir de la cual hacemos un análisis de medida de impacto. Vemos cómo impacta el proyecto en la gente que participa. Vemos si hay cambios de percepción en el espacio, estudiamos estados emocionales. Hay diferentes variables que analizamos. Es muy interesante porque trabajo con psicólogos que analizan la mirada, estudian la focalización de la mirada (directa, que tiene una carga de estrés, o indirecta, como este proyecto, que no la tiene).

¿Lo religioso o espiritual tiene alguna filiación con tu obra?

Es curioso que me lo preguntes, porque dentro de mi investigación hay una parte que estudia desde la psicología el hecho de que las personas espirituales tienden a respetar más la naturaleza, están volcados al cuidado de la misma. Yo sí me considero una persona espiritual, aunque no sabría decirte en qué ámbito.

¿Relacionarías tu arte con esa espiritualidad o más bien con la ciencia?

Yo considero que tiene de ambos. La ciencia está mucho más presente en los proyectos públicos porque, al fin y al cabo, se trabaja con datos, con los ciudadanos, con la involucración de la gente con unos parámetros diferentes. Lo espiritual se vuelca en el trabajo más personal, de sala, realizado en un ambiente muy blanco, limpio. Creo que tiene que esa parte más espiritual.

¿Lo ligarías a alguna religión en particular o es una vivencia más bien personal?

No, no en este caso. Es personal.

Cuéntame acerca de tu participación en festivales, exposiciones y centros de venta al público dentro y fuera de las instituciones. Sobre todo, me interesa lo último.

Es complicado, mi trabajo tiene muy poca venta. Como no sea la parte más personal, que tiene obras físicas... Lo demás es más complicado. Otra cosa son los talleres.

¿No hay una galería a la que estés adscrita?

No.

¿Estás asociada a la VEGAP o has firmado algún contrato que incorpore derechos de propiedad intelectual?

No. De hecho, no estoy muy de acuerdo con eso. Mi trabajo está siempre abierto y me gusta mucho colaborar. Así que, si has visto mi trabajo, verías que

colaboro con bailarinas o botánicos, etc. Si ellos son generosos conmigo, por qué no voy a ser generosa con los demás. O lo de Manresa, de Cacicis, es un material que para qué lo quiero tener guardado. Incluso, sé que llegaremos porque he visto que está entre tus preguntas, pero a *Paseando por la naturaleza del Museo del Prado*, es un proyecto muy bonito que no sé cómo darle cuerpo para que se involucre más el Prado. No es una cuestión monetaria, sino de que tenga una visibilidad, que se pueda trabajar con ese material.

¿Qué técnicas y disciplinas artísticas desarrollas?

Al igual que te he respondido antes que no tengo muchos antecedentes concretos, la disciplina me da un poco igual.

He visto pintura, óleos, acrílico.

Realmente, en la carrera es donde hice la ruptura e hizo que yo me abriera a otros materiales. Yo llevaba diez años trabajando en la fábrica, pero también trabajaba en mi obra. Ese proceso de realización de láminas de acrílico o de óleo es anterior a la carrera. Para mí, cuando llego a una idea, esa idea se va generando y va dándome pautas de los materiales que debo usar. De hecho, suelo involucrarme en proyectos de los que desconozco algunas cuestiones del material por el hecho de vivirlo. Mi naturaleza me lleva a vivir el proceso de conocimiento de esos materiales. Me gusta mucho compartir los procesos. En mi web hay videos del proceso o anotaciones en el blog sobre la parte procesual.

¿Qué materiales sueles emplear? ¿Han de tener alguna característica determinada?

Siempre he pensado que al ser cosmopolita y si quiero llegar a concienciar a la gente de su propia naturaleza, no puedo hacerlo desde fuera. Siempre he intentado usar materiales que, dentro de lo posible, sean nobles y mantengan ese carácter en la obra, pero que lo pueda encontrar en la ciudad. Le tengo mucho respeto a la naturaleza y no me encuentro a gusto saliendo a buscar ahí fuera los materiales. Pienso que ya bastante la perjudicamos como para sacar materiales. A veces las instalaciones son grandes y es necesario emplear bastante material. Aunque más que megalómana, mi obra siempre busca el jardín efímero, a las plantas silvestres. De hecho, el caminar para mí es muy importante.

¿Estás asociada o te sientes relacionada con alguna escuela, estilo o movimiento, o tienes alguno de referencia?

No me reconozco en el *land art*, por ejemplo. No termino de encontrarme. Ir al espacio natural, sin verlo de manera negativo, pero por mi carácter, me cuesta. En la tesis lo nombro y lo estudio. No deja de ser un movimiento que aporta unos parámetros que antes no estaban, pero del mismo modo que no me siento atada a un material, no tengo una conexión concreta con algún antecedente artístico, sino que voy más por libre. Como entré a estudiar mucho más tarde, creo que no he estado muy cuestionada por lo académico.

¿Cuáles son tus referentes estéticos locales (artistas, personajes, elementos de la cultura visual)?

Hay muchas cosas que me interesan porque soy muy inquieta. Como referente nacional te diría José Ramón Ais. Su trabajo tiene que ver con el mío. Quizás no la parte estética, pero tiene una parte de investigación, de catálogo, de archivo y luego parte de obra más física. Esa relación me interesa muchísimo y también a nivel histórico ha trabajado mucho. Todas esas conexiones me parecen fascinantes. También me interesa la obra de Joana Moll y la de Lara Almarcegui.

¿Cuáles serían tus referentes estéticos internacionales?

Es complicado porque hay muchos. *Guerrilla Garden*, de Paul Harfleet que planta una flor conocida por su nombre ordinario pensamiento en el lugar donde se cometió un abuso homofóbico. Está también David Monacchi y su pieza *Fragments of Extinction*; Lois Weinberger; Vivarium Studio; Alan Sonfist; y Heath Bunting.

¿Cuáles son tus fuentes de inspiración (literarias, musicales, artísticas, cultura de masas o de cualquier otra índole)?

Son más de carácter literario y también documental. Hay un italiano que está recopilando los sonidos perdidos del Amazonas. Este tipo de trabajos me atraen, cuando hay una parte de investigación, de catálogo como pieza final, que el público tenga que interactuar, ese público el que entra en el archivo, así como todo el registro que conforma el archivo es lo que me inspira. Sin duda, también está Santiago Beruete, *Botánica oculta* de Juan Perucho y también Alexander Freiherr von Humboldt.

¿Cuáles dirías que son tus referentes ideológicos dentro de la ecología?

Cuando leí esta pregunta pensé que sería un problema. Lo que me pasa es que creo que queremos definir la ecología, pero no tenemos la suficiente distancia histórica como para poder definirla. Entonces, me cuesta mucho. En mi tesis me niego un poco a definirla. Porque ni yo la entiendo. Hay muchas definiciones sobre lo mismo. En Bilbao cuando me llaman para trabajar en los talleres el Gobierno vasco me llama “ecoartista”. Incluso con esa palabra tengo problemas. No entiendo qué elementos podrían hacer que uno pueda entrar en esta definición. De todos modos, yo realmente lo resumiría en los artistas nacionales e internacionales mencionados antes. Y también la parte pública de mi obra yo la asocio al activismo. Incluso, podría ser político, porque lo tiene: los jardines son lo irreverente, lo que no queremos que se vea, porque además nos posiciona en una situación de descuido. Pero cuando veo mi parte personal, ese activismo se pierde más, es más bien una reflexión filosófica. Necesito de las dos, porque al final me acabo llevando ideas de todos los sitios y necesito pararme a pensar.

¿Cuál es tu idea de arte?

Yo vengo de haber trabajado mucho antes, así que para mí es una liberación personal, una manera de crecer yo misma. Esta búsqueda sobre nuestra propia naturaleza creo que en el fondo no es una búsqueda de los demás sino una propia mía. Creo que al final al compartirla se enriquece más e incluso ayuda a la gente.

¿Consideras que el artista tiene una función? Si es así, ¿cuál?

Sí, tocar las narices. Me gustaría que tuviera más función. Ese paso que yo di entre mi trabajo personal al público es para que tenga una reflexión mayor. Hay una parte ecológica mía que me cuesta: en la parte personal, cuando hago estos proyectos, luego sí que queda un archivo que puede llegar a mucha gente. Pero, ¿qué propósito tiene?, ¿a cuánta gente ha llegado?, ¿hay un verdadero cambio en la gente que lo vive? Sé que muchos me dirían que con que tres personas reflexionen sobre ello ya es algo, pero no sé si es ecológica toda esa energía para llegar a eso. Este es el cambio que ha generado que yo trabajara más con lo público. Me gustaría que tuviera más impacto y estoy en ese proceso de búsqueda. Cuando lo consiga os aviso.

¿Qué entiendes por naturaleza?

Ahora que estoy investigando para la tesis, no lo sé muy bien. Todo. Porque lo que generamos nosotros también es naturaleza. Nosotros somos naturaleza. Es cierto que sé que hay una parte más ancestral que hemos perdido y que deberíamos recuperar. Por eso estoy en esa búsqueda. No soy quién para decidir que lo que crea el ser humano no es naturaleza. Me lo voy a reservar.

¿Estás o has estado implicada en proyectos comunitarios o sociales, asociaciones o colectivos?

El proyecto de Bilbao que he comentado está conectado con la comunidad, al igual que el de Cacis. Con Green Peace he trabajado, pero era más bien recopilando información. Estuve en Nueva Delhi en una asociación de mujeres en riesgo de exclusión social. Estaban en un proyecto con biólogos midiendo los árboles de toda la ciudad. Quise hacer un proyecto con ellas y he recopilado material que, en algún momento, tras la tesis, retomaré. Son proyectos que se van haciendo poco a poco. Al principio era, más que nada, tener un contacto con ellas. Por ejemplo, una de ellas vio que teníamos cosas en común. Dijo: “también soy jardinera”.

Háblame de los elementos icónicos que se reiteran particularmente en tus obras (formas u objetos específicos).

En los trabajos que van a sala, trabajo mucho con el blanco, porque intento ser ecológica con las cerámicas y las porcelanas. No pongo pigmentos porque eso implica un recocido más. Luego también hay pigmentos que tienen muchos químicos, muchos tóxicos, así que prefiero evitarlos. También trabajo con esa idea del blanco como el papel, como idea base, para que cada uno imprima lo que quiera decir. Hay mucho motivo de vegetación y, sobre todo, de enredadera que, para mí, es algo que crea unión, se agarra a cualquier parte. Me parece un elemento muy interesante. Lo verde en muchas ocasiones aparece. Finalmente, la psicología ambiental y la locura han estado siempre un poco ligadas, en algunos de los proyectos como el de *Advenimiento*, que están las máscaras que te quitas y te pones, o la camisa de fuerza. El día 5 de febrero inauguramos en Valencia.

¿Qué temas sueles tratar en tus obras?

Desde *Invasores-invadidos*, la serie de plantas silvestres que crecían en la ciudad, de dibujos y pintura, casi el 90% de las reflexiones son en torno a esa naturaleza silvestre de la ciudad. Hay también otras ideas, como la de la

aparición de *Advenimiento*, el redescubrimiento de nuestra propia naturaleza. *Vegetación ósea* habla de la muerte de nosotros mismos para dejar brotar algo más. *Conciencia psicoterrática* habla del futuro, se pregunta hacia dónde vamos una vez hemos llegado a ese proceso de locura. Es un proceso que no nos deja movernos, nos incapacita. Todas esas piezas tienen algo que ver con la salud, con la prótesis.

¿Incorporas de manera consciente imágenes del imaginario colectivo o del mundo visual?

De manera consciente no lo sé. De manera inconsciente, segurísimo. Quizás la enredadera tiene unas connotaciones, pero la imagen la extraigo del mundo real.

¿Contempla tu obra el concepto de lo efímero?

Sí. De hecho, la que está en sala, porque son materiales muy nobles, incluso el cabello, lo son. Tengo un proyecto: raíces y puntas que consiste en un bordado con cabello. Sé de una persona que se llevó una obra y no sé cómo se restaurará, ni si le durará. Yo le advertí de que es tan efímero como una raíz, que se estaba llevando una raíz. Si no se riega, si no se mima, se puede morir. La porcelana es muy sensible y débil, que es como la trabajo. Hay una parte de fragilidad muy, muy grande.

La cerámica es un material muy local. ¿Por qué eliges porcelana?

Cerámica la usé para *Vegetación ósea*. Me parecía que se ligaba más a la tierra, hablaba más del hueso. La cerámica realmente parece hueso de verdad. Para *Plantas eléctricas* decidí hacerlas con porcelana porque tiene un componente que transparenta. Aparte se mezcló con celulosa que, cuando quema, hace mucho más frágil la porcelana al perder materia. Se hizo aún más transparente de lo que esperábamos. Al tener luz dentro, con esas bombillas que estaban rotas y engarzadas con enredadera, el colorido y el resultado final era mucho más bello.

¿Cómo conseguiste realizar semejante proyecto?

Presenté el proyecto y uno de los del jurado venía de la tradición de la cerámica. Aseguraba que lo que planteaba en el proyecto era imposible hacerlo, algo tan frágil, mezclarlo con celulosa, todo sonaba extraño. Había gente que conocía el material de celulosa, pero el único ceramista era él, e insistía en que era imposible. Me lo dieron porque supusieron que sabría cómo hacerlo. Soy un

poco kamikaze, me gusta experimentar. No sabía que habría tanta dificultad. Al final tuvimos que consultar a ingenieros para ver cómo meter las piezas en el horno para que no se vinieran abajo. La primera prueba que hice, en un horno en el que solo podía poner una o dos piezas porque son muy pequeños, salieron fatal. Hubo una crisis, pero al final pudimos hacerlo. Cambiamos el sistema de la bombilla por LED, porque era mucho más ecológica. También tenía un sistema que solo se encendía cuando la gente entraba. Mientras no había nadie, el sistema se apagaba completamente. Queríamos poner placas solares para que la pieza se recargara del sol, pero había problemas por el tipo de sala: no había manera de sacar la pieza fuera, por tratarse de una Fundación. Al final se enchufó a la luz. Medimos el consumo, era como una bombilla de luz normal.

¿De qué fases se compone la ejecución de la obra y qué relevancia tiene esta en el marco de la obra?

Para mí la producción y el proceso creativo tienen la misma importancia. Lo igualaría a la investigación. Yo hablaría de estas etapas: la investigación, por un lado, luego el proceso de crear y, por último, la pieza final. Para mí esos tres tiene que estar a la par.

¿Lo documentas todo esto?

Muchísimo. De hecho, pienso que debería sacar más material. Como sabes, hay muy poco dinero para producción, soy yo la que hago los videos, la que los edita, graba, etc. Aun así, registro mucho. Invierto el mismo tiempo, esfuerzo e intención. Soy muy meticulosa. Aunque la producción sea muy simple: un paseo recopilando plantas silvestres de ciudad, siempre las fotografío, las edito para que tengan la misma luz. Dedico a todo el mismo tiempo.

¿Cómo difundes tus obras y cómo configuras esa difusión (solo imágenes de la obra final, elementos del proceso creativo previo, fuentes de inspiración, libro de artista volcado en la web)?

No uso libro de artista. Cuando en los proyectos piden bocetos, yo, a veces, los hago después. No los tengo de antes. Saco mucha información del proceso previo, incluso de los momentos en los que estoy trabajando en el lugar de exposición, lo anecdótico también me parece interesante transmitirlo. Sí que trabajo con todo eso y el proceso previo es parte de la obra, no puedo desvincularlo.

En la web se ven frases y otras fuentes de inspiración de las que partes para progresar en la obra.

Sí. Ahora, por ejemplo, cuando viajo y tengo tanto tiempo de espera, mientras me tomo un café dibujo en un ratito una plantita, a eso le añado una frase. Estoy haciendo ahora un diario con las frases que me van dictando las plantas que estoy dibujando, mis musas. A veces subo a Instagram elementos de este diario.

¿Tu obra implica interacción del público? ¿Está la obra abierta a la interpretación del observador? ¿Qué papel cumple este en tus creaciones?

En la parte más personal, quizás tiene menos peso. En la parte pública, hay una interacción total. Es cierto que el proyecto *Jardines efímeros* ha llegado a un nivel tal de implicación que intento con otros proyectos llegar a esas zonas de implicación. Yo lanzo el proyecto, el público colabora, participan rellenando el cuestionario de investigación y con la obra, el Departamento de Psicología colabora, la gente en la web identifica las plantas. Esas interacciones son las que busco en todos mis proyectos. Es complicado, pero eso intento ir llegando a estas o a otras reflexiones. Por ejemplo, en el proyecto de *Oasis en la urbe*, que estuvo expuesto en la Lonja de Alicante hace poco, nunca había estado expuesto porque era un proyecto urbano. Ahí se rellena un cuestionario. Lo que hacía es que alrededor de las plantas ruderales colocaba algún muñeco alrededor: una vaquita, algún cerco. Me coloco lejos, pero donde pueda ver. Así veo cómo interactúa la gente: cuánta gente pasa, cuánta gente ve la instalación, si juegan, si interactúan, si se ríen, si llaman a otras personas, si se llevan la pieza, si fotografían. Al final, al dar esos datos, aunque no hay una implicación con un cuestionario, sí interactúan. Me gustaría que fuera más, eso sí.

Ya hemos hablado de cómo registras el proceso creativo. ¿De qué forma registras el proceso de ejecución y el resultado final de las obras (fotografía, video, etc.)?

Utilizo ambas. En este caso, por ejemplo, los cuestionarios participativos serían una parte del registro de ese material. Hay una parte más ambigua, que es cuando yo me pongo en contacto con un departamento de investigación, o con un pastor que pasa por allí y le pregunto. Ese tipo de participaciones también las registro. Las suelo escribir. Raras veces hago fotos en ese caso, porque

prefiero mantener la intimidad de la gente. Me parece que es una experiencia muy mía.

¿Pasan un proceso de edición? ¿Qué relevancia tienen dentro de la obra?

Pasan un proceso de edición. Es complicado distinguirlo. Para mí es todo parte de lo mismo. En *Plantas eléctricas*, como les descuadró que pusiese un video de todo el proceso de ejecución y cómo las había hecho, porque hacer algo así es muy complicado, me señalaron que podía tener una patente. En el video se ve todo: cómo se hacen, cómo se meten en el horno. Para mí, ese video es una pieza. Incluso grabé cómo funcionaba el primer sistema mecánico, parecía importante. Había buscado que fuese lo más ecológico posible. Incluso invité a un amigo que trabaja con ballenas para que incorporara el sonido de las ballenas como fondo.

¿Qué relación suele existir entre tus obras y el espacio, el entorno, el contexto cultural-social y ambiental local (local entendido como barrio, ciudad, comunidad o país)?

En mi trabajo más personal soy muy puntillosa y tiene mucho sentido el lugar en el que va la obra. El espacio, cómo se puede articular, para mí es vital. No es lo mismo la exposición de plantas eléctricas, por ejemplo, que la sala era inmensa y con una capacidad tremenda que un espacio pequeño, en la que buscaría intimidad, que haya poca obra, que haya que hacer una búsqueda, un recorrido. En la parte pública, por ejemplo, para llevar a unos niños a la calle a ver unas plantas, hay que pensar la manera en que se les va a hacer la explicación a ellos. Pienso también cómo interactuar con las tiendas de la zona, por ejemplo, entrar y hablar con el que atiende en el herbolario. En Manresa, interactuar y hablar con el pastor, o con la gente del pueblo. Me acuerdo de que al principio dejé de decir quién era porque se creaba un bulo sobre quién era y qué hacía allí. Creían que era una bióloga de Barcelona, que estaba haciendo investigaciones en las alcantarillas, que si estudiaba las plagas. Yo siempre era muy ambigua porque quería saber hasta dónde llegaba el bulo, aunque luego explicaba lo que hacía de verdad. Estar en un lugar específico condiciona de alguna manera, da una visión más amplia. En Bilbao es otro tipo de público, es otro tipo de trabajo en el espacio natural y también hay que amoldarse. Siempre hay mucha necesidad de improvisar, aunque siempre intento documentarme

mucho y llevar mucho material. Soy muy obsesiva con eso. Siempre quiero asegurarme de que hago un buen trabajo en el lugar.

¿Organizas talleres u otras actividades educativas? Si es así, explica en qué consisten.

En la web está todo detallado en el apartado de las noticias: los talleres con niños en Elche, el trabajo de Carrícola, lo de Urdaibai.

¿Hasta qué punto tienes en cuenta la huella ecológica de tu actividad artística?

Reconozco que es complicado, porque cuando uno quiere hacer las cosas bien, hay factores que a veces no se pueden tener en cuenta. Cuando se busca el impacto de un material, a veces ni siquiera se tiene información. Cuando trabajaba en la serie de acrílicos y óleos, en la tienda siempre pedía material reciclable, material que no contaminara. De hecho, ellos tenían una fábrica y me preparaban a mí especialmente pintura ecológica. Hay información a la que es difícil de acceder. Pero es verdad que me preocupa: en *Jardines efímeros* he contabilizado en número de personas que entran en la web y puedo medir al alza el impacto de CO2 de esa actividad en el ordenador, incluso de las subidas que hago de fotografías a la web. He hablado con Oxizonia para pagar una tarifa y reservar en el Amazonas un trozo que no se puede tocar, que está protegido. Suelo animar a la gente a que lo haga. De esta manera, quedaría compensado el proyecto de *Jardines efímeros*. Siempre intento, si hay algún impacto, generar una compensación por otro lado. De todos, es muy complicado. En *Oasis en la urbe*, estuve buscando en un montón de sitios las vaquitas y todos los elementos empleados en las instalaciones para que fueran biodegradables, que no tuvieran ningún tóxico. De hecho, son juguetes para niños, si se muerden se deshacen, así que son inocuos, derivados de la patata. En *Vegetación ósea*, un componente que se empleó para hacer las hojas de plástico que van enganchadas a los huesos, que es lo que genera la estructura, se imprimieron en 3D con PLA, un componente un tanto elástico. Siempre intento hacerlo mejor posible, si está a mi alcance.

¿Qué es la psicología ambiental?

Surge en los 70, no lleva tanto tiempo. Sobre todo, porque desde la industrialización hasta ahora ha habido un cambio en la ciudad, con tanto crecimiento, y este cambio ha ido generando que la naturaleza a nuestro

alrededor vaya desapareciendo. Realmente la psicología se centra en nuestro ambiente en general, no solamente en la vegetación. Sí que es cierto que ese descuido nuestro de ir la expulsando de la ciudad ha generado un montón de trastornos. Se está estudiando ese impacto y se hacen trabajos en colegios, en la distribución de los jardines, sobre la cantidad de vegetación necesaria de una calle a otra. Se analiza cómo afectan todo este tipo de cosas.

¿Desde cuándo aplicas este conocimiento a tu obra?

Lo conozco en el 2012 y conforme he ido conociendo cosas he ido incorporándolo. Ha sido un proceso de crecimiento. El proyecto de *Con-Ciencia psicoterrática* habla de forma muy precisa de esta área del conocimiento.

Me interesa el trabajo del bordado. ¿Tiene que ver con alguna tradición feminista de la puntada subversiva o con algo más personal?

Feminista no tanto. Viene de mi familia. Mi abuela era sastre y he crecido en la cultura de la tela. El coser ha sido parte de mi infancia. En *Raíces y puntas* yo bordo cabello y está el proyecto *Con-Ciencia psicoterrática*, en el que bordo la camisa de fuerza durante seis meses. La puntada tiene como un proceso parecido al de caminar. En *Con-Ciencia psicoterrática* yo planteaba que iba a reflexionar todo ese tiempo en que estaba bordando —yo no soy bordadora profesional, no lo hago muy rápido, así que fueron muchísimas horas— iba a ser como una especie de mantra de reflexión sobre lo que estaba sucediendo, sobre el proceso en el que estamos. Fue muy interesante porque fue en Bilbao arte —yo contaba con una beca— la puerta estaba abierta, la gente iba entrando y preguntando. Esas otras reflexiones se unían e iban al hilo para seguir construyendo. Quizás sí tenga una parte más reivindicativa, como bien mencionas, la puntada subversiva.

¿Relacionarías tu obra con el ecofeminismo?

Estoy de acuerdo, soy mujer y en eso no hay duda. Pero no lo relaciono con mi obra. Igual que tampoco me asocio a ningún movimiento, ni me siento muy atada a nada. Me parece sabio dejar la puerta abierta y dejar que en cualquier momento pueda trabajar en otros terrenos.

¿Qué criterios aplicas a la hora de escoger alguna especie botánica en tu obra?

En el caso de la hiedra, ya lo he explicado. En el proyecto de *Linaria*, era por una especie que hemos exterminado. Era responsabilidad española y la

hemos liquidado, aunque Portugal tenía un poquito. En ese proyecto quizás también había un interés especial. Cuando uno se va moviendo, se da cuenta del tipo de vegetación de cada lugar. Tampoco me cierro a que haya alguna otra reflexión más concreta. De hecho, después de lo de *Linaria*, uno va trabajando y constatando que no es la única especie que está desapareciendo en España. Quizás pueda hacer una secuencia o un proyecto mucho más amplio. Con el retorno de la venta de la pieza, pues que revierta en algo cultural o a algo de restauración ecológica.

¿Hay alguna tradición local en tu obra?

La verdad es que el palmeral de Elche es inmenso y me atrae. Tengo un proyecto a medias, que ni siquiera se ha llegado a publicar, sobre el picudo rojo. Es una aplicación que estoy preparando con informáticos. Se ha quedado en el tintero porque la persona con la que colaboraba se ha trasladado y vive lejos. He disfrutado hasta ahora ese proceso. He hablado con las palmeras, que tejen la palma para Semana Santa. Tengo entrevistas grabadas en audio con ellas sobre cómo es el proceso, cómo lo han vivido. Porque es un legado que pasa de generación en generación, procede de un ámbito muy tradicional. Por otro lado, yo nací en Elche pero toda mi familia es de la Murcia profunda, de Calasparra, de donde es el arroz. Sí que hicimos allá en Calasparra una cosa con el arroz. Después de estar diez años trabajando en la fábrica, cuando tomé la decisión de estudiar, yo lo que quería era salir. He estado moviéndome de un sitio para otro y estoy muy poco en Elche. Es verdad que en la Comunidad Valenciana es complicado trabajar. No hay muchas ayudas, no hay subvenciones, no hay una red y esto es todo muy precario.

Explícame acerca del proyecto *Paseando por la naturaleza del Prado*.

Fue mi primero contacto con el Departamento de Psicología. Hice el máster en Granada, pero teníamos que hacer tres meses de prácticas en algún lugar. Nos daban muchas opciones en Granada, pero yo hablé con el Departamento de Psicología Ambiental en Madrid y les propuse ir allí y empezar con el proyecto de *Jardines efímeros*. Cuando yo llegué había mucha actividad en el departamento y el proyecto de *Jardines* era un proyecto doctoral. No se podía hacer en tres meses, ni conseguir los cincuenta cuestionarios, que es lo mínimo que se necesita para hacer una estadística. Paseando por el Museo del Prado, me di cuenta de que había libros en la librería sobre animales, sobre

ropajes de los cuadros del museo, pero sobre la naturaleza no había nada. Hice un cuestionario y empecé a trabajar allí. Me pasaba muchas horas. Rellenaba los cuestionarios y observaba cuánta naturaleza había en el cuadro, si aparecía figura humana, si interactuaba con el paisaje, si era referente o era más la naturaleza. También empecé a contabilizar las ruinas e íbamos añadiendo según encontrábamos. Mi idea era hacer una aplicación para incluir todos los datos y que los expertos pudieran completar la información: si hay naturaleza real o mitológica, esa clase de cosas.

Entrevista a Beatriz Millón

Valencia, 8 de abril de 2019.

¿Cuál es tu formación académica o vías de aprendizaje autodidacta?

Estudí Bellas Artes. Hice un Máster de Producción Artística, también en el Politécnico, solo que me fui en segundo año a la Universidad de Monterrey. Fue un intercambio, a un Máster de Educación, no era de Bellas Artes, sino un cambio de disciplina. He seguido investigando por mi cuenta en seminarios. Ahora estoy cursando el doctorado en la Universidad Politècnica de València.

¿Además de tu actividad artística, ejerces otros oficios o trabajos?

Sí, sigo mi investigación académica y soy editora.

¿Tienes trabajos de investigación o publicaciones académicas o no institucionales?

Publicadas aún no. Sí he participado en congresos y comunicaciones. Las actas están por publicarse. De hecho, se hizo un congreso el año pasado en Madrid, en La Casa Encendida ["Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles"]. Lo demás no tiene actas.

Me gustaría conocer los marcos teóricos destacables de los que te nutres (líneas filosóficas, teorías científicas, corrientes religiosas o espirituales, movimientos sociales o políticos).

Si soy honesta, me he dejado llevar por la experiencia que he tenido como activista. Sobre todo, estando aquí y formándome, pero siento que he empezado

a entenderme y a entender las cosas en México. Fue a partir de involucrarme con un grupo activista en contra del *fracking*. Desde entonces he ido poco a poco, leyendo más y sintiendo más. Obviamente, a nivel teórico, del ecofeminismo base, como Silvia Ribera Cusicanqui y todo el tema de la territorialidad latinoamericana, como Raúl Zibechi. Pero realmente he aprendido de las comunidades, del activismo, de involucrarme y de leer esas corrientes, de geología, de geografía, casi siempre escritos latinoamericanos. Me he dado cuenta de que hay mucha blanquitud en mi conocimiento y estoy tratando de abrirme a otras cosas.

Cuéntame acerca de tu participación en festivales, exposiciones y centros de venta al público dentro y fuera de las instituciones.

Nunca he vendido nada. De hecho, el lucro económico, excepto en alguna exposición, creo que ha sido por derechos de obra, "Proyector", la única. Muestro los proyectos, sobre todo en los festivales de vídeo. Exposiciones, en los últimos años, más en Latinoamérica. Luego, sobre todo, en publicaciones autoeditadas. Para mí, el medio de la autoedición ha sido la forma de difundir más cercana. Puedes hacer presentaciones directamente en otros espacios ajenos a las instituciones clásicas museo-galería y pasar a librerías, espacios ocupados, centros sociales y hacerlo de otra manera. En mi web están los proyectos: *Quien pena ríe*, *Neocolonialismo*. Aunque de este último está el vídeo, pero no la foto. Lo muestro de las dos maneras. De hecho, me gusta mucho más en foto que en vídeo. Lo hice, sobre todo, porque la comunidad me lo pidió. Aunque ha circulado mucho. Estoy contenta porque ha tenido muchísimas visitas, mucha difusión. Lo he ido haciendo con becas, pero a mí, ni me gusta. No se pensó para hacerse en vídeo ese proyecto. Y para mí se nota. En Fundación La Posta, por ejemplo, ahora tengo una pieza, la acaban de poner; hace un mes estaba en Croacia una foto de *Neocolonialismo*; he estado en la Bienal de Mislata y en un par de festivales de vídeo. El vídeo es increíble porque uno lo manda y no necesita gastar dinero, desplazarte, es una manera muy cercana. Yo me he dado cuenta de que cuando haces proyectos, puede ser una formalización del proyecto, hay muchas formas de hablar de ello y encontrar vías: una exposición, una presentación, una comunicación académica.

¿Estás asociada a la VEGAP o has firmado algún contrato que incorpore derechos de propiedad intelectual?

No.

¿Qué técnicas y disciplinas artísticas desarrollas?

Me considero una persona indisciplinada. No creo que sea nuestro trabajo como creadores clasificar lo que hacemos. Lo sabemos, pero yo lo que entiendo son diferentes métodos, formas y medios para lograr acercarme a una problemática, a un concepto o a una forma de estar o ser. A partir de ahí me voy articulando. No tengo una manera de hacer pareja, no me acerco del mismo modo a las mismas problemáticas. En cada proyecto, utilizo una metodología diferente. Prefiero partir de proyectos y explicar, porque también huyo de eso, no creo que haya una forma única de hacer. No creo que haya éxitos en la producción artística. En ningún campo creo que haya una única forma de hacer las cosas. Las Bellas Artes es eso, la posibilidad de entender muchos medios y de seguir construyéndote contigo, con tu obra y con los demás, en general.

Yo he recogido hasta ahora fotografía, archivo, *performance* y vídeo.

Empecé en la carrera a hacer mucha *performance*, partiendo del cuerpo. Poco a poco empecé a trabajar en proyectos colaborativos. El primero fue en 2014 (de hecho, Marco también participa) con *Resiliencias urbanas*. Se trataba de entender la ciudad como un ecosistema, que lo es, y acercarlo con un proyecto educativo de imagen de archivo. Después me fui a vivir al Clot, con los gitanos y empecé a entender el territorio de una manera muy diferente. No entra en los parámetros de ecologismo, pero para mí fue una forma muy diferente de entenderme colectivamente. Algo que hasta ahora no había tenido y que el pueblo gitano sí.

Hoy es el Día Internacional del Pueblo Gitano.

Es verdad. A partir de este proyecto yo me fui a México. Para mí fue un cambio muy grande de contexto, de situación, de violencias sobre el territorio. No se puede hablar de la misma manera de un espacio que de otro. A partir del activismo he ido encontrando formas. Por ejemplo, con *Echando aguas*, que es el proyecto con el que llegué a México, dejé de producir bastante, veía que el arte, el mismo sistema es bastante particular: muy elitista, terriblemente clasista y burgués. Yo no me entendía en esas formas, ni desde ahí, entonces me replanteaba si quería seguir siendo artista en un sistema que *per se* es así. Lo sigo pensando, solo que estoy *in-out* de todo eso. Como activista me involucré en un proceso social en contra del *fracking* en Nuevo León. Monterrey está como

a dos horas de Estados Unidos, es una zona muy desértica y muy rica en minerales y gas. El proyecto consistió en investigar qué personas estaban detrás de aquel megaproyecto que se pretendía hacer. El folleto, que imprimimos una barbaridad, consistía en crear tu corrupto favorito, como los libros de niños con los que juegas con las caras. Era similar, pero con los políticos, los de las constructoras, todos los que estaban detrás de ese megaproyecto. La idea era acercar un tema tan complejo como es el *fracking* a una población tan desinformada como es la de la región de montaña en Monterrey de una manera lúdica. Yo encontré esa forma y, a la par, infografías sobre qué es el *fracking*. Irónicamente, en el movimiento en el que estábamos era católico, partía de base cristiana. Había mucho dinero de la Iglesia para financiar la salida de ese material. Yo utilicé mi condición física de blanca. Imagínate a una blanca con un carrito de tacos por la calle repartiendo algo. La gente se me acercaba simplemente por el choque visual. Se preguntaban qué hace un cuerpo blanco en la calle haciendo aquello. Me pasé meses con el proyecto. “Echar aguas” en México significa “echar una mano”. Por ejemplo, si vas conduciendo y le pides a alguien que te “eche aguas”, quiere decir que “te avise” si viene alguien por la derecha o si hay peligro. “Aguas, aguas” quiere decir “peligro”. Es una expresión. La gente, al ver el cartel “echando aguas gratis”, sentía curiosidad. Tras esos folletos hay un formato expositivo. Por ejemplo, el empleado del mes. En la pared se instalan unas placas de metal y se puede ir pasando las hojas, igual que si fuera en papel, pero en formato expositivo. Ahí fue cuando empecé con la editorial. Me muevo en esos dos campos: entre la publicación, el fanzine, porque puede ser duplicado, multiplicado y dar formatos más artísticos. Para *Neocolonialismo* sacamos también un folleto. Se trata de encontrar de qué manera visibilizar la situación. Está bien hacer un proyecto artístico, pero se sabe que tiene una visibilidad muy limitada, con un público muy limitado. Si tu interés no es ese, encuentras otros medios para hacerlo o, al menos, esa ha sido mi intención.

¿Qué materiales sueles emplear? ¿Han de tener alguna característica determinada?

Con lo que trabajo es con los contactos, con microcontextos. Nunca a gran escala. Son pequeñas escalas que muestran cosas grandes. Precisamente estoy con un proyecto de minería que parte de eso. Trabajo con la creación de

vínculos, de redes. Luego, encuentro unos materiales y unos medios como el video o la fotografía. Todo forma parte de un proceso. Mi formación es de escultura. De hecho, todos mis proyectos tienen un componente muy escultórico, hay un interés por encontrar la materialidad. En *Neocolonialismo* es la luz como materia; en *Echando aguas* acaba siendo un folleto. Siempre hay una materia que halla un cuerpo detrás de todo lo que hago.

¿Estás asociada o te sientes relacionada/o con alguna escuela, estilo o movimiento, o tienes alguno de referencia?

No tengo escuelas, pero sí tengo artistas de referencia. Por ejemplo, Fernando García-Dory, Maria Theresa Alves, Nuria Güell, Daniel Ortiz, que son españoles, y Eduardo Abaroa, mexicano. También muchos referentes de movimientos sociales. Yo he aprendido mucho en México a partir de comunidades, por ejemplo, la juchiteca, en Oaxaca: su forma de entender la cosmología es muy diferente. Para mí es una referencia también, porque significa acercarme más a la vida. En los últimos proyectos me han interesado la estrategia de los medios tácticos, el uso irónico y publicitario del vídeo. Artistas como Yes Men me han atravesado, pero, como te comentaba, no tengo un movimiento o escuela en la que me base. De hecho, mi obra es muy ecléctica, hay un hilo conceptual, pero no de estilo o elemento matérico común. Sí me he acercado a estrategias de vídeo comunitario y procesos de co-creación audiovisual como los que llevan a cabo desde Ambulante en México.

¿Cuáles son tus referentes estéticos locales (artistas, personajes, elementos de la cultura visual)?

Ahora estoy volviendo a Valencia, llevo varios meses aquí. Mi familia no es de Valencia. De hecho, yo soy valenciana, pero no me hallo mucho en la cultura valenciana porque ellos son de Extremadura, por parte de madre y de padre, de Málaga. Con respecto a Extremadura, la refinería que se intentó poner allí, parte de mi familia ha estado en el movimiento ecologista, por eso para mí son mi referente. Todo el linaje de mujeres que tengo en mi familia también. Tal vez mi madre, mi abuela, ya no son generaciones que han estado asociadas al campo o a los vínculos de la tierra, pero sí mucho a los cuidados de la vida. Eso para mí es una referencia muy, muy clara, entendiéndome como mujer y como artista desde ahí. Cuando llegué a Campo Adentro estaba en segundo curso de carrera. Para mí, ponerme a leer a Guattari en aquel momento, leerlo lo leía,

pero ahora empiezo a entender *Las tres ecologías*. Iba de oyente al Máster con Albelda, para mí todo ese proceso fue muy enriquecedor. De ahí he conocido a Chiara y a Marco. Con Albelda aprendí mucho. Y, finalmente, la comunidad gitana de El Cabanyal. Es muy diferente cuando tienes que vivir día a día y la perspectiva que tienes de tu ser, de tu familia, de tu entorno, de tu contexto. Haber estado tan cercana a eso y haber tratado de hacer algo.

¿Tú vivías allí?

Me fui a vivir a posta a los bloques. Viví con familias gitanas durante varios años. No fui a hacer un proyecto. Surgió de la convivencia. Fue una autocrítica: vivía en un barrio cuando era estudiante, durante la carrera, en el que había un racismo muy fuerte y unas organizaciones vecinales con un racismo muy fuerte. En un ejercicio de autocrítica me di cuenta de que llevaba toda la vida conviviendo con gitanos en mi escuela, pero no nos juntábamos. Me di cuenta de que no tenía amigos, ni conocidos gitanos. Hasta qué punto conocía al pueblo gitano viviendo tan cerca. Por eso me fui a vivir a unos bloques, donde había muchos gitanos viviendo y, a partir de la convivencia, del estar, de la vecindad, me uní o, más bien, me acogieron. Son una segunda familia para mí, son mis referentes. No entiendo arte separado de vida, entiendo arte y vida de forma paralela, por eso, mis referencias siempre han sido las más cercanas que he tenido. Cuando estudiaba también surgió el 15-M, que también es referente muy claro y CSOA l'Horta, toda una construcción y el ejemplo más cercano de defensa del territorio. Nunca me había vinculado a la defensa de La Punta, tengo compañeros que han estado ahí desde el arte. Yo no, porque justo los periodos que he vivido en Valencia no han sido los que ha estado más candente la lucha, pero también los he seguido y amado.

¿Cuáles serían tus referentes estéticos internacionales?

El movimiento zapatista y toda la estructura que han desarrollado a partir de la conciencia y el arte. Fue un poco por lo que fui a México. Luego llegué al norte y fue totalmente diferente.

¿Estuviste en territorio zapatista?

Sí. De hecho, el proyecto que estoy acabando, que ha durado tres años, va sobre Chiapas. Es una contracampaña sobre Chiapas para informar al turismo revolucionario sobre lo que realmente pasó. Y volviendo a los referentes, Mujeres Creando, bolivianas, es otro. Como yo bebo mucho del activismo, también está

la Alianza Mexicana Contra el Fracking, que en cierto momento he participado; y una organización oaxaqueña, con la que estuve en el proyecto *Neocolonialismo*, cuyo nombre completo es Articulación Pueblos Originarios del Istmo Oaxaqueño por la Defensa del Territorio (APOYO). En Xapala, Veracruz, LAVIDA es una organización de defensa ambiental que para mí es referencia clave. Hay una persona y es el ecologista universal, no sabe nada de arte, pero para mí es un “performancero de la vida”. Se dedica a hacer viacrucis para hablar de las nucleares en México, para hablar de los problemas del territorio. Lo he conocido, he hablado poco con él, pero, por lo que hace, para mí es de inspiración. Todo el movimiento antirracista, que está muy relacionado también a todo lo anterior. Sobre todo, en Barcelona y en Madrid está el movimiento decolonial, aunque luego hay muchas réplicas, aquí incluso. La Red Mexicana de Afectados por la Minería, Geocomunes, que son cartógrafos, con los que ahora estamos haciendo un pequeño proyecto. Yo me vinculo a los movimientos que me interesan. La Minga, en Colombia. Y tengo muchos más amores. [Risas]

¿Cuáles son tus fuentes de inspiración (literarias, musicales, artísticas, cultura de masas o de cualquier otra índole)?

Siempre me han movido las noticias. La experiencia desde el activismo que me ha movido a preguntarme cosas, a querer saber más y a partir de ahí ir conociendo, ir leyendo e ir poco a poco apareciendo las ideas. Estoy aprendiendo también que la contemplación es una manera bellísima de hacer política. Como la contemplación en la naturaleza, pura y dura, sin más. Eso está haciéndome acercarme, por ejemplo, al mar, que hace mucho que no lo veía. Pero, sobre todo, a partir de noticias y de situarme como blanca, como española en México, con la carga que eso trae. Un país, el Reino español, que, por ejemplo, ahora mismo no quiere disculparse por todo lo que ocurrió. Yo empecé observando la cantidad de empresas españolas que había y que seguían ejerciendo la misma forma de colonialismo. A partir de ahí, pensé que merecía ser hablado y visibilizado. De las pocas y miserables vías que yo tengo, porque no soy una gran artista que tiene una capacidad de difusión brutal. Se trata de construir con otros, porque es la única manera de visibilizar problemáticas y de construir. En ese ir haciendo me van viniendo las ideas. Suelo ser de ideas muy fijas, tardaré cinco años en conseguirlo, porque no tengo los medios, no tengo la

economía, no tengo el contacto o la forma, pero, poco a poco, voy avanzando en el proceso creativo hasta llegar a tenerla.

¿Cuáles dirías que son tus referentes ideológicos dentro de la ecología?

Para mí la base es que no puede haber un ecologismo que no sea anticapitalista. Yo no puedo entender un ecologismo que no se cuestione la raza, la clase y el capital. Puede sonar muy comunista marxista, pero creo que los problemas a los que nos enfrentamos son sistémicos, vienen de muchas raíces y son muy complejos. Principalmente, el ecologismo debe ser anticapitalista. No me creo ningún ecologismo que no lo sea. No me creo el ecologismo del movimiento vegano que no entiende el territorio. Yo, por ejemplo, soy vegetariana, pero lo que se cuestionan las Ganaderas en Red, aquí en España o un veganismo que no se cuestiona la mecanización del campo, se necesita de los animales como clase trabajadora para suplir una falta de petróleo, en caso de que la haya. Yo he vivido un ecologismo muy anticapitalista, un feminismo rural y el ecofeminismo.

¿Cuál es tu idea de arte?

El arte es al mismo tiempo un medio y una comunicación. Puede ser entendido como un acto de comunicación hacia otros, en mi caso, sobre una problemática que ni tiene por qué ser social, puede ser estética. Es un acto de comunicación y un medio para llegar a una idea. Creo que eso es lo maravilloso del arte, que no tiene definición. Como todo, puede ser repensado, creado. De hecho, yo huyo bastante de eso de tener una línea artística determinada, una forma de hacer. El mundo es tan variado y grande... Una de las formas que creo que nos ha llevado al punto al que estamos es el tener la única visión de Occidente y del arte occidental también. Es un medio, una creación y también me gusta mucho la frase que dice que el arte se usa como un gayato, como dice Artaud, aunque se refiere más a las artes escénicas. El arte es eso, una herramienta, un medio, depende de qué sea lo que te mueve a hacer esa creación, o el objetivo, o la gente con la que estás en ese momento. Yo considero que hay un material muy grande que he creado: son vínculos y redes y afectos que no se van a plasmar en ninguna pared blanca de ningún cubo blanco. Creo que es lo más importante, aunque no lo he creado yo: se ha creado en los

procesos. Es una idea muy dicotómica frente a la del arte individual, del sistema del arte y de cómo está pensado.

¿Consideras que el artista tiene una función? Si es así, ¿cuál?

Me daría mucha pena si todo arte fuera político. Yo estoy dentro de una línea de arte político y en ciertos momentos me gusta dejar de estarlo porque es muy agotador estar mirando constantemente el reflejo de la sociedad. Hay ciertos momentos que con contemplar el mar puede ser el mayor acto político que hagas en meses. No creo que todo el arte debe ser político, ni debe ser social, ni debe estar comprometido socialmente, pero sí vivimos unos tiempos de mucha urgencia y hay muchas lagunas aún en el arte contemporáneo, por el mismo sistema del arte, que sirve para especular. Toda esa parte la rechazo. Un arte que solo está creado para decorar un muro, está bien, pero ya lo hemos visto, ya hemos bebido de ello, ya hemos aprendido de ello. No creo que el artista tenga una función social determinada, porque depende del concepto y de las formas en las que trabaje. Es como un educador, la función que tenga dependerá de la rama del saber, de las personas a las que se dirija.

¿Qué entiendes por naturaleza?

Soy muy contraria a la descripción que se ha hecho en Occidente de cultura-naturaleza, porque se entiende que hay una separación. Realmente un objeto, ese vaso de cristal, no es ni más ni menos natural que una rama, solo está más procesado. Eso es algo que generalmente se olvida. La ciudad es un espacio natural. Hay muchas capas y hay un procesamiento de materiales muy complejo al que hemos llegado, pero no es ni más ni menos natural. No entiendo esa dicotomía de cultura-naturaleza. Creo que hay sociedades que están más estructuradas, como la de aquí, en esa dicotomía y es necesario construir la idea de naturaleza como un viaje: “vamos a la Albufera”, “vamos a la naturaleza”. Por naturaleza entiendo hasta el mismo concepto de vida o de dios que pueden tener algunas culturas, como el todo. Puede ser una energía, un proceso físico, el afecto también es naturaleza, un proceso natural que se ve no solo en nuestra especie, sino en muchísimas otras.

¿Estás o has estado implicada en proyectos comunitarios o sociales, asociaciones o colectivos?

En todos y cada uno de mis proyectos. Te voy a decir en los que estoy ahora. He ido haciendo proyectos y a la vez, amistades, creando vínculos y nunca los he dejado. Por ejemplo, con la Asamblea Veracruzana de Iniciativas y Defensa Ambiental (que es LAVIDA) sigo apoyando desde aquí haciendo cartelería, diseño, si me piden que edite un video, lo hago. Con ellos y con la Alianza Mexicana Contra el Fracking también sigo de vez en cuando haciendo material didáctico, gráfico. Me he dado cuenta de que he aprendido mucho. No soy diseñadora gráfica, pero me he visto muy dirigida a eso, a edición de video y de imagen porque desde los movimientos es un requerimiento. Cuando no tienes dinero para financiar un movimiento social está bien que haya alguien que te pueda ofrecer ese trabajo. Yo he aprendido esas herramientas porque me he dado cuenta de que podía colaborar desde ahí. Luego, Millorem El Cabanyal es una asociación de gitanos de El Cabanyal con la que colaboro; con la Red Mexicana de Afectados por la Minería estamos ahora con un proyecto y con Otros Mundos Chiapas.

Háblame de los elementos icónicos que se reiteran particularmente en tus obras (formas u objetos específicos).

El papel, como formato de publicación es un medio muy fácil, útil para difundir las problemáticas de los proyectos o los proyectos mismos. El medio del libro, la publicación de folleto, de fanzine casi siempre aparece. En *Neocolonialismo*, que es una pieza que está hecha en un campo eólico, no hay ningún formato físico, pero Marina, que es una compañera afro-indígena —yo viví con ella varios meses en Juchitán— hizo la tesis sobre la defensa del territorio en contra de los eólicos. Sacamos un texto de sus tesis y lo publicamos a través de la editorial, Ediciones Inestables, un proyecto colectivo. Al final el formato era publicación cuando inicialmente no estaba ideado así. Es un recurso que utilizo siempre, el papel, el folleto, la cuartilla. Además, en todos los proyectos me pregunto de dónde vienen las cosas. Es una pregunta muy básica. *Echando aguas* consistía en entender el fracking, cómo se hace un megaproyecto, qué corruptos intervienen, qué empresas, qué intereses hay detrás. Me preguntaba qué es el *fracking* en ese contexto y en ese proyecto. En *Neocolonialismo* intentaba entender el capitalismo verde, la energía eólica y sobre las empresas como Iberdrola que hay detrás. Quería entender la luz, la energía. Es una trilogía de proyectos de la que solo tengo hechos dos. El tercero

no creo que se pueda financiar, pero me encantaría hacerlo en algún momento. La luz ha sido muy utilizada en el arte contemporáneo, el neón, pero nunca se ha cuestionado de dónde viene esa luz. Tu ordenador, tu móvil están enchufados. En ese preguntarme constantemente de dónde vienen las cosas que utilizamos, para mí es algo básico y es un material. En muchos proyectos ha sido la luz. Ahora estoy con los minerales y el turismo.

Es interesante que trabajes la idea de turismo, he encontrado poco este asunto estudiando este tipo de obras, siendo que nos afecta mucho en el ámbito valenciano.

Para mí lo de El Cabanyal ha sido un shock. He vivido allí muchísimos años y cada vez que he vuelto de México, he vuelto. He visto la evolución del barrio después de muchos meses e incluso después de un año entero. Es algo increíble. De hecho, tengo alegaciones en contra del Plan tras seis años de alegaciones. Todo el Levante, toda la costa mediterránea en España es pura especulación.

¿Qué temas sueles tratar en tus obras?

Ya hemos comentado varios. Te los cito por proyectos: el extractivismo físico de mineras, petroleras, el turismo es también un extractivismo cultural, incluso. Si tuviera que resumir en una palabra sería extractivismo. Capitalismo verde, sobre todo con el colonialismo. El colapso me interesa mucho: en todos mis proyectos me acerco a situaciones que están muy al límite, en las cuales es muy evidente la escisión cultura-naturaleza. Anticapitalismo, *fracking*, turismo, geopolítica, despojo territorial.

¿Incorporas de manera consciente imágenes del imaginario colectivo o del mundo visual?

Me gusta utilizar el medio de la publicidad, hacer *fakes*. Por ejemplo, *Tourist Information* consiste en eso, en copiar los medios que el gobierno emplea en Chiapas para difundir el turismo, pero en realidad me sirve para hablar realmente de lo que está ocurriendo en esos territorios. Utilizo el tríptico, el video, una web, me hago pasar por agente turística. Me gusta copiar los medios de información con ironía y cinismo, para darle la vuelta. Ahora, los iconos de masas más extendidos no, huyo un poco de eso, porque hay una estética sublime en la imagen de una mina a cielo abierto, hay cierta belleza, coincidirás conmigo. Es devastador, horrible, doloroso, pero las imágenes de la destrucción son

increíblemente sublimes. Yo trato de preguntarme por qué, por qué hay fotos tan bonitas sobre vertederos, sobre desastres ambientales. Hay una belleza y un impulso muy fuerte del ser humano hacia la muerte, una atracción. Esas imágenes, como la del pájaro que tiene todo el cuerpo lleno de plástico, no me interesan ya. Ya las utiliza mucho Greenpeace. Busco crear nuevas imágenes, nuevas formas de acercar a esos temas desde otras vías.

¿Contempla tu obra el concepto de lo efímero?

No. Mi obra suele ser el resultado de procesos.

¿Cuál es la relevancia del proceso creativo dentro de tu obra?

Me es muy complejo hablar de mis obras porque suelen ocupar años y el resultado de ello es un conjunto de experiencias, de medios, de formas, que es complejo sintetizarlo y mostrarlo. Acaba apareciendo en una pared en blanco, de una manera determinada, pero para mí la obra es el resultado del proceso. No hay una cosa más importante que la otra. Por eso creo que nunca voy a vender nada. Por ejemplo, la foto de *Neocolonialismo* es un registro de una intervención determinada. La intervención consistía en juchitecos y zapotecos cargando con el neocolonialismo literalmente, como si fuera un viacrucis y luego las dejan ahí. Las letras las hice con un carpintero. Eran de madera. Cuando vuelva a México tengo que ver qué hago con esas letras, porque compré 200 bombillas. Me obsesioné en hacer esa pieza. No tenía dinero, pero necesitaba hacerla. Beatriz Millón Sánchez necesitaba hablar en México de la presencia empresarial española. Lo necesitaba para situarme en el contexto y decir que hay nuevas formas de colonización y son muy fuertes, muy violentas y tremendamente necropolíticas. La foto es el resultado de un proceso de dos meses. Yo estuve viviendo con la comunidad, aprendiendo cómo se instalan bombillas, hablando y encontrándonos sobre estos temas.

¿De qué fases se compone la ejecución de la obra y qué relevancia tiene esta en el marco de la obra?

Para mí es complejo porque mi condición de artista, mujer, joven, sin una red de contactos influyentes, me cuesta mucho llevar a cabo mis proyectos porque no tengo financiación, parten de lo que yo gano para vivir. Desde que tengo la idea hasta que lo consigo realizar, pueden pasar años. Por ejemplo, *Neocolonialismo* es un proyecto que quería hacer. Antes estuve en contacto con la comunidad como un año y medio, hablando con ellos hasta que reuní el dinero

para poder ir y hacerlo. Para mí, los procesos son muy largos porque me cuesta mucho encontrar la financiación y el tiempo para hacerlo. *Touristic Information* se ha dilatado tanto en el tiempo porque he sido yo junto a muchas personas, pero el proyecto en sí mismo implicaba que yo hiciera video, diseño, *performance*. No siempre me he podido ir a Chiapas a grabar y a avanzar. También es complejo porque para los temas con los que trabajo no encuentras convocatorias de arte que les puedan interesar. Sobre arte y naturaleza, hacer una intervención en un sitio determinado, sí. Pero hablar políticamente es incómodo. Para mí fue muy incómodo, pero muy constructivo darme cuenta de que llevaba toda mi vida encendiendo luces, pagando una factura a Iberdrola en España. Cuando supe de dónde venía, surgió cierta culpabilidad. Al darte cuenta de dónde viene la ropa que llevamos, de dónde vienen todas nuestras comodidades, sobre todo en Europa, para mí es imposible darle la espalda o hacer como que no ocurre. Tratar de encontrar otras formas es una vía: ahí están todos los huertos urbanos en Valencia, las cooperativas de energía. Hay muchas formas, pero no olvidemos el extractismo del sector energético de Iberdrola, por ejemplo, con los grandes proyectos de represas en España.

¿Cómo difundes tus obras y cómo configuras esa difusión (solo imágenes de la obra final, elementos del proceso creativo previo, fuentes de inspiración, libro de artista volcado en la web)?

A través de convocatorias abiertas siempre, como festivales de cine, convocatorias de proyectos de exposición, a través de publicaciones autoeditadas.

Estas publicaciones, si yo las quisiera adquirir, ¿cómo las puedo encontrar?

Aquí en Valencia, tenemos en varias librerías o puntos de distribución, en centros sociales ocupados siempre intentamos dejar, en la Biblioteca Anarquista de l'Horta, por ejemplo. Ahora estoy intentado dejar una copia en Bellas Artes de todo lo que tenemos, pero es muy difícil porque no me pueden pagar, solo puedo donar, pero como muchas de las publicaciones no tienen ISBN, si no entras en las categorías de libro, es complejo. Distribuimos en Madrid, en Traficantes de Sueños, en Barcelona. Esta semana presentamos en la Mostra del Llibre Anarquista de València. En encuentros de libros independientes, presentaciones

en espacios autogestionados, en librerías, en galerías independientes. A través de redes sociales, en Facebook.

¿Tu obra implica interacción del público? ¿Está la obra abierta a la interpretación del observador? ¿Qué papel cumple este en tus creaciones?

Siempre pienso en el público como gente que llega a mi obra sin conocerla y espero que saque de ella un conocimiento. Más que un conocimiento, que denote un pensamiento. Me gustaría creer que consigo eso, que la gente le dé vueltas a lo que ha visto, que no se quede solo con la idea de que las luces son bonitas en ese campo eólico, sino que se pregunte: “¿Pagó Iberdrola?”. Me gustaría pensar que el público o los medios que utiliza no son de una gran técnica, cualquier persona puede hacerlo. No se necesita más que conocimientos básicos de carpintería, por ejemplo, pero nada más lejos que mirar un video en *Youtube*, que es como empecé a poner bombillas. Con *Touristic Information*, la contracampaña, consiste en copiar cómo el gobierno difunde las zonas turísticas, cómo quieren crear el nuevo Cancún, ahora en Chiapas, cómo utilizan el zapatismo para que llegue el turismo. Se trata de averiguar cómo lo hacen y de darle la vuelta, hacer lo mismo, pero de una manera muy cínica. Me gusta pensar que en el público puede detonar pensamiento y crítica. Si detona acciones, para mí sería lo más maravilloso. Se trata de que no acabe en mí la obra, que siga. Mis obras son proyectos que se cierran en algún momento, pero están abiertos a nuevas lecturas. No creo que haya proyecto que no pueda volver a retomar. Tal cual está la situación en el Istmo de Tehuantepec, después del terremoto que hubo el pasado año, podría retomarlo. Lo cierro porque hay que continuar y aprender cosas nuevas, atravesar por nuevos temas, por nuevas situaciones.

¿Cómo registras el proceso creativo (libro de artista, diario, repositorio de imágenes)?

Tengo una agenda muy grande. En la parte izquierda están las actividades de la semana, en la parte derecha voy anotando los cursos a los que voy, conferencias, charlas, cuando tengo alguna idea la anoto ahí. A mi propio Gmail me envió una barbaridad de cosas. Cuando veo algo en Facebook, para algún proyecto más adelante, recopilo ideas así. Tengo un montón de marcadores en el correo. Tengo muchas carpetas de cosas por ver y hacer. Cuando empiezo un proyecto nuevo, comienzo por ahí, por todo lo recopilado.

¿De qué forma registras el proceso de ejecución y el resultado final de las obras (fotografía, video, etc.)?

Fotografía y video. Pintura y dibujo nada. *Touristic Information* tiene una parte de diseño gráfico en dibujo. Es muy naïf. Es un proyecto que habla de todas las problemáticas de ese territorio, que es tan grande como el Estado español. Uno puede ir viendo en la web cada región con sus ilustraciones, su video, etc. Se corresponde con la costa chiapaneca, San Cristóbal de las Casas (incluidos Los Santos y la zona zapatista), la Selva Lacandona, y la ruta Zoque, que es una nueva promoción turística que va de la mano de la extracción de petróleo. El proyecto es una contracampaña turística que informa de lo que normalmente no sale a la luz. Hay muchos medios y muchas formas, pero la web va a ser el resultado final. Es más trabajo de publicidad que de dibujo, pero también.

¿Pasan un proceso de edición? ¿Qué relevancia tienen dentro de la obra?

Fotografía y video, sí. *Materia prima* es un proyecto en el que me junto con comunidades y robamos los minerales a las mineras. Vamos directamente a la mina. El material son los minerales: oro, cobre cinc, titanio, dependiendo de la minera. Para mí, el primer acto es acercarme a la comunidad, se hace la propuesta y si aceptan, se hace. A partir de los minerales estoy realizando una serie de esculturas, una instalación, pero también un video ensayo de todo ese proceso, desde ese acto simbólico, pero real de robar a la minera que te roba tu propio territorio, hasta las esculturas. En este caso, el video lo estoy pensando como un video ensayo de la minería como el inicio del proyecto moderno de Europa y como una continuación de la colonia, a mano de canadienses y españoles. El video es un resultado, pero también un registro. Yo registro de forma personal todos los procesos.

¿Qué relación suele existir entre tus obras y el espacio, el entorno, el contexto cultural-social y ambiental local (local entendido como barrio, ciudad, comunidad o país)?

Yo trabajo sobre contextos, directamente sobre territorios muy específicos, sobre comunidades muy específicas. Más que trabajo sobre, trabajo con, no me gusta emplear esa distancia. Cuando llegas a gente que no es del mundo del arte y le explicas que se trata de un proyecto artístico, a veces comprenden bien en qué consiste, por ejemplo, ese robo de piedras. Poco a

poco se va creando una relación de amistad, de afecto y artística. Esto solo se puede dar en territorios y en contextos. Parto de eso, tiene toda la importancia, es fundamental.

¿Organizas talleres u otras actividades educativas? Si es así, explica en qué consisten.

Ya no. Antes sí. Empecé acercándome a la naturaleza a través de lo que tenía, que era la ciudad. Me acerqué a mis amigos, que eran educadores ambientales, así que en esa época hacía talleres. Yo no los daba, los facilitaba. Dejaba a otras personas: biólogos, expertos que lo llevaran. Esto es algo que no me gusta del mundo del arte, a veces queremos adoptar figuras que no nos corresponden. El arteterapia, por ejemplo, a mí me da mucho miedo, porque hay que tener mucho cuidado con ciertas disciplinas, con los cuerpos, con la vulnerabilidad de las personas y los temas que se trabajan. Cuando trabajamos con temas tan sensibles y delicados como puede ser la fobia que tienen los niños a tocar la tierra, que es una fobia ya clasificada, quizás el artista no es la persona más indicada para tratarlo, a menos que tenga la formación. Lo de la educación y los talleres, me entiendo todavía en formación, por lo que no estoy para formar a nadie.

¿Hasta qué punto tienes en cuenta la huella ecológica de tu actividad artística?

Lo tenía mucho antes. Pensaba que el material y el resultado debían tener poco impacto. Luego me di cuenta de que estaba tan obsesionada porque la madera fuera certificada con el sello verde, pero luego te das cuenta de que ese sello verde es una absoluta estupidez y que, de todos modos, viene del Amazonas y que simplemente tiene un decreto que indica que eso es verde por la razón que sea. Al principio tenía mucha responsabilidad con todo lo que trabajaba, siempre lo tengo, en realidad. Ahora, por ejemplo, la pieza va a tener una pantalla táctil y es de segunda mano. Para qué voy a comprar algo nuevo. Intento que sean productos o materiales locales, cercamos, accesibles. Si no lo son, tampoco pasa nada. Estoy algo cansada de la “policía eco” y de la “policía queer”. Hay que mirar más allá.

¿Qué temas y característica conforman tu obra más reciente?

La geopolítica: cómo se construyen los estados y los territorios a partir de la geopolítica extractiva. El turismo como un agente colonizador. ¿Cuántos

mexicanos ves en Valencia? ¿Cuántos españoles ves en la Riviera Maya? El turismo me parece clave para entender las dinámicas globales y las dinámicas del territorio. La gastronomía, por ejemplo, vas por Valencia y ves la promoción de la paella. ¡Qué ligada está la gastronomía al turismo!

Tus estancias recientes en México parecen haber cambiado un tanto el rumbo de tu obra, ¿encuentras en ella filiaciones teóricas con el decolonialismo?

Sí. Yo no me identifico como decolonial porque desde el cuerpo no lo encarno, soy blanca, soy europea y soy española. Lo seré en el contexto en el que esté, los años que esté. He nacido con ese privilegio, el problema es qué hacer con él cuando eres muy consciente de que lo tienes. Tengo que estar siempre situándome, para mí eso es básico. No sé si ahora mismo plantearía *Neocolonialismo* como lo hice. No sé si soy yo la que tiene que hablar desde ahí, por ejemplo. La decolonialidad es de lo que más tengo que aprender.

¿Crees que tu obra bebe de la iconografía ecofeminista?

Yo utilizo mucho el cuerpo para accionar, no desde el ecofeminismo. Mi cuerpo es la primera herramienta, pero no como referencia del ecofeminismo.

¿En qué ha consistido tu trabajo en Campo Adentro?

Entré en el grupo de estudio en segundo de carrera. Me dediqué sobre todo a leer y a escuchar en los grupos de debate. Aprendí una barbaridad. Este año, en octubre estuve en el taller de Campo Adentro en Mallorca, un workshop del que aprendí mucho. El resultado de este proyecto se expuso en Es Baluard. Éramos varios de fuera de Mallorca. Yo hice un folleto de información turística sobre un proyecto desmesurado y sinsentido que hay en La Tramuntana, solo para gente muy rica. Trabajo territorio y turismo.

Entrevista a Marco Ranieri

Valencia, 19 de febrero de 2018

¿Cuál es tu formación académica o vías de aprendizaje autodidacta?

Tengo una formación académica y muy clásica. Estudié en el Liceo de Arte en Lucca, en la Toscana, después en el Liceo Artístico (que no sé si existe en España) y, finalmente, Bellas Artes en Carrara, Florencia, Milán, Granada y Valencia, aproximadamente un año en cada ciudad. Tampoco iba mucho a clase, tanto en el instituto como en la universidad. Me iba mucho a dibujar por los bosques, las playas y las montañas de los alrededores.

Tienes además un Máster en Producción Artística, ¿verdad?

Así es, y también un Máster en Arqueología y un Diploma en Sostenibilidad, Ética Ecológica y Educación Ambiental. El de Producción Artística y el Diploma, por la Politècnica de València, y el de Arqueología, por la Universitat de València. Y en algún momento voy a empezar el doctorado para completar mi formación académica.

Arte de tu actividad artística, ¿ejerces o has ejercido otros oficios o trabajos?

Aparte del cuidado de mi hija Lluvia, y de mi labor como artista, desarrollo proyectos de educación artística y medioambiental, como el Aula de Ecoarte, y talleres, etc. Todo siempre ligado al arte. En el pasado hice muchos otros trabajos, empecé a trabajar a los 12 años.

Me interesaría saber más acerca de esos trabajos del pasado.

Tuve mi primer trabajo remunerado a los once años. Fue en el profundo Sur de la Italia de los 90: robaba clavos de ataúd y tierra de cementerio para las brujas del pueblo de mi abuela, "*le magare*", que con estos elementos confeccionaban amuletos de buena suerte. Entonces era muy menudo y podía colarme por una reja en el lugar donde los muertos esperaban la última misa para llevarme alguno. Con menos facilidad entraba en el cementerio a la medianoche para llevarme un puñado de tierra de las sepulturas más antiguas, me aterraba el miedo.

En la infancia pasaba todos los veranos en el pueblo, con mi abuela. Llegado a los doce años, ella decidió que era momento de aprender un oficio, y pasé todas las mañanas del verano de mis doce años aprendiendo a preparar la paja y el mimbre, y luego a trenzarlos para arreglar sillas y realizar cestas y protecciones para las garrafas de vino. Era un oficio agradable y me gustaba tanto que aún hoy influencia mi trabajo como artista. Pero el anciano al que ayudaba era ya muy viejo, y dejó la actividad durante el invierno, así que el

verano sucesivo me encontré trabajando en un horno situado en la misma calle. Era trabajo duro y nocturno: desde las once de la noche a las tres-cuatro de la madrugada.

El último verano que pasé en el pueblo fue el de los catorce años. Aquel verano fui ayudante del carpintero. Aprendí el funcionamiento de los encajes básicos entre piezas de madera y a preparar cola de pez y de conejo.

A los quince comencé a trabajar como ayudante de socorrista. Haría este trabajo durante el verano de los ocho años sucesivos. Durante el invierno ayudaba a mi patrón a mantener los pisos para alquiler vacacional que poseía en los pueblos de los alrededores, y era peón de albañil en la empresa de mi socorrista jefe. En la primavera y verano trabajaba en la huerta recolectando verduras.

El hecho de que trabajaras de peón de albañil, por ejemplo, puede haberte reportado unas habilidades muy particulares. También has estado en contacto con la materia prima de muchos alimentos.

Trabajar de peón de albañil me aventajó en la asignatura de fresco en la carrera; igualmente, haber sido aprendiz de carpintero preparando cola de conejo y de pescado me fue útil en asignaturas de técnicas pictóricas. Pero lo que más me sirvió fue, creo, lo de amasar pan en el horno, porque me permitió descubrir los placeres de la tactilidad. Cuando trabajo con la cera, que está calentita, se parece al acto de amasar pan. En el horno me di cuenta de que me gustaba esto de tocar cosas y darles forma, moldear y amasar. Es como ver con las manos. Con la cera y la arcilla me pasa lo mismo. Trenzar con paja, enea y mimbre tiene que ver con el hecho de que yo ahora trabaje mucho con el mimbre, la medula y otras fibras vegetales. Aunque tuve que reaprender prácticamente desde cero, ahora aplico muchos materiales y técnicas de trenzado tradicional a mis proyectos de escultura contemporánea. Si no hubiera conocido todos estos oficios cuando era pequeño, probablemente no me hubiera dedicado a esto, o al menos no de esta manera. Mi trabajo hubiera sido muy diferente.

¿Tienes trabajos de investigación o publicaciones académicas o no institucionales?

Hace cerca de diez años me autoeditaba libros de poesía, de poesía visual, o de *collage*. Tengo libros de artista en *collage* y libros editados solo en

fotocopias. Tengo los TFMs, el trabajo del diploma y, por ejemplo, artículos en revistas como *Ecozon@* y presentaciones en congresos también.

Me gustaría conocer los marcos teóricos destacables de los que te nutres (líneas filosóficas, teorías científicas, corrientes religiosas o espirituales, movimientos sociales o políticos).

En la línea de ecología, me gustan bastante los trabajos de Jorge Riechmann. Tiene dos libros que me interesan mucho: uno es *Biomímesis*, y el otro *Interdependientes y ecodependientes*. Otros libros y autores que me han influenciado son *Manifiesto del Tercer Paisaje*, *El jardín en movimiento* y el *Elogio delle vagabonde* de Gilles Clément, *Filosofía natural* de Paul Feyerabend, *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal* de Stefano Mancuso y finalmente, la producción de Slavoj Žižek.

¿Sigues alguna corriente religiosa o espiritual?

Soy radicalmente ateo y es una de las características que me empujan a centrarme más en los elementos naturales, especialmente los más pequeños y efímeros. Al contrario que muchas personas religiosas, que tienen interés por buscar elevar la naturaleza más allá de lo físico, a mí me gusta la fisicidad en sí: el olor, el color, el tacto, el sonido, lo que podemos experimentar con los sentidos y que puede hacernos feliz. Se descubren muchos aspectos hermosos de los elementos que conforman nuestro hábitat. Como un árbol, con su corteza, sus hojas, sus flores, su perfume, su tacto diferente en cada parte. Se trata de cosas pequeñas y detalles en los que me centro, simplemente por el hecho de que creo que eso es todo lo que hay, por ser ateo. No hay ninguna vida después y hay que disfrutar plenamente de esta y ser consciente de lo que nos rodea.

Ya desde un punto de vista político, yo siempre me he considerado muy rojo. Me he criado en un ambiente italiano de mucho conflicto político e ideológico, inmediatamente después de los llamados *anni di piombo*. Tanto en mi familia, como en mi entorno cercano, ha habido varios partisanos que lucharon contra el fascismo, y muchos integrantes de los movimientos obreros y estudiantiles de los años setenta y ochenta, por lo que esta ideología la tengo muy marcada. Finalmente he acabado siendo un ácrata, pero la herencia comunista me influencia mucho. Me gusta mucho el *ecosocialismo* porque es una corriente que se ocupa de todo. Por ejemplo, ahora nos encontramos en una crisis ecológica, se habla del cambio climático, pero se descontextualiza

completamente. Hay personas que se preocupan del hecho de que los problemas que tenemos tienen que ver con que el mundo no está repartido correctamente. Hay pocas personas que tienen mucho y muchas personas que no tienen nada. Eso crea una serie de desequilibrios y dinámicas de explotación hacia los humanos, los animales no humanos y los ecosistemas, que nos ha llevado a donde estamos: a una crisis ecológica sistémica y global. Y nos llevará a una situación de emergencia si no lo cambiamos ya. En Sudáfrica están sin agua ahora o estamos en sequía en España. Mucho se debe a la demanda de agua, que es superior a la que se produce. Si nuestro modelo económico se basa en la agricultura y ganadería industriales que necesitan enormes cantidades de agua; o en el turismo que concentra en un lugar millones de personas más de la que se pueden sustentar con el agua allí existente, eso es un problema. Yo creo que una de las corrientes que quiere solucionar estos problemas es el ecosocialismo.

¿Qué opinas de las teorías científicas como Gaia, por ejemplo?

Gaia es muy espiritual para mí, pero hay teorías cuánticas que me interesan mucho. Hay un libro que me inspira mucho, *Microcosmos*, de Lynn Margulis, una teoría descartada en parte y en parte perfeccionada, como pasa con muchas teorías científicas. Planteaba la idea de simbiosis y de cómo, desde el comienzo de la vida hasta ahora, la evolución ha avanzado gracias a esta, a todos aquellos organismos que se han puesto a trabajar juntos para un beneficio común. Es una teoría que me gusta mucho porque pone en evidencia que la evolución no es solamente competición, sino que es también cooperación. De hecho, la cooperación tiene un peso enorme en la evolución: hay mucha simbiosis en nuestro propio cuerpo, por ejemplo, y hay simbiosis en el origen de las partes de las plantas dedicadas a la fotosíntesis.

Cuéntame acerca de tu participación en festivales, exposiciones y centros de venta al público dentro y fuera de las instituciones. Sobre todo, me interesa lo último.

La venta al público normalmente la gestiono yo directamente. Aunque he estado y sigo colaborando en galerías.

¿Qué galerías?

Se trata de pequeñas galerías: Artèria, en Igualada, Barcelona, y la BI-BOx Art Space, en Biella, Piamonte, en la que voy a hacer una residencia y una

exposición entre abril y mayo. Esto es paralelo a un evento que se llama “Selvática”, de arte y naturaleza en Biella. Este festival reúne a más instituciones públicas y se extiende por el territorio y por edificios y palacios de la ciudad, aunque mi exposición se realiza en la galería. Otro festival en el que he estado muy a gusto es en “Biodivers”, en Carrícola; y luego está el ArtSur que para mí es muy especial. Gran parte de los festivales y exposiciones en los que he estado están en la web.

Lo cierto es que participo en muchos festivales y realizo muchas residencias artísticas y exposiciones. Más que con la venta trabajo con estas. Las residencias artísticas me gustan mucho por la intensidad y dedicación que requieren. Porque me permiten tener un espacio y un tiempo para poder dedicarme a un proyecto de forma exclusiva e intensiva. Durante una residencia puedes dedicar el día entero trabajando de sol a sol en un proyecto sin tener otra preocupación; y tener la oportunidad de realizar proyectos y obras *site specific*, conociendo a fondo un territorio, sus materiales, agentes y energías creadoras, sus habitantes humanos y no humanos y sus ecosistemas y ecología. Las residencias en las que participo suelen ser parte de programas de entes privados y, sobre todo, de instituciones públicas. En muchas convocatorias se concede un premio o se paga por la realización de una obra o un proyecto sin distinguir entre gastos de producción y honorarios. Pero hay instituciones públicas como el Consorci de Museus de la Generalitat que lo hacen muy bien y en sus convocatorias contemplan tanto unos honorarios como un *budget* dedicado exclusivamente a la producción artística. Esto es muy importante para facilitar la labor artística.

Trabajo más con residencias y exposiciones por la naturaleza de mis obras. Mis esculturas son muchas veces compuestas por elementos naturales y perecederos. Son efímeras, así que simplemente no duran lo suficiente como para que alguien las pueda comprar. Otras veces se trata de instalaciones *in situ*, que han de disfrutarse en el lugar para el cual han sido concebidas. O son acciones poéticas de las cuales solamente queda un registro documental. Cuando vendo alguna obra se trata de pequeñas esculturas, dibujos y fotografías, y lo hago yo sin intermediarios.

¿Estás asociado a la VEGAP o has firmado algún contrato que incorpore derechos de propiedad intelectual?

No, pero he firmado diferentes tipos de contratos y en algunos la propiedad intelectual sigue perteneciendo al artista. En otros casos es diferente. Por ejemplo, en uno de los últimos que he firmado, las artistas hemos cedido la propiedad intelectual de nuestra obra al museo para el cual ha sido realizada, por un periodo de cinco años. Por lo tanto, el museo puede reproducir la obra sin limitaciones y el artista si la va a reproducir debe aclarar que la obra se ha realizado específicamente para este proyecto y mencionar el museo en cuestión.

¿Qué técnicas y disciplinas artísticas desarrollas?

Yo trabajo en la relación entre arte, naturaleza y ecología. Trabajo, sobre todo, escultura, con elementos naturales encontrados, las fibras vegetales, y la cera. Pero también el bronce, la madera y la piedra. Empleo a veces materiales reutilizados y objetos encontrados. Suelo trabajar con la instalación o la escultura instalada, incluso con el dibujo instalado. Tengo mucha relación con el dibujo y me gusta, lo disfruto y trabajo mucho porque durante la carrera es lo que más desarrollé. En Carrara tenía un profesor que se llama Omar Galliani, un pintor italiano que nos exigía dibujar mucho y esforzarnos mucho en ello, porque lo consideraba muy importante. Trabajo principalmente con el grafito normal, a lápiz. Igualmente realizo gofrado de plantas que luego intervengo a grafito. Esto implica dejar la propia huella de la planta en el papel, prensándola en el tórculo, para luego recuperarla. Empleo también mucho el caminar como práctica artística, una actividad principal porque la mayor parte del tiempo utilizo objetos encontrados, plantas encontradas, la huella en el paisaje, etc. Últimamente las acciones poéticas ligadas al acto de caminar, de atravesar y experimentar un territorio, centradas en la vivencia del lugar, están tomando cada vez más peso en mi labor artística.

Precisamente quería saber, ¿qué materiales sueles emplear? ¿Han de tener alguna característica determinada?

Trabajo sobre todo con objetos encontrados y con materiales naturales no procesados. De hecho, casi todos mis artículos de investigación publicados giran en torno a ese tema. Trabajo principalmente con tres tipos de materiales, porque para mi poética y mi relato, son los más adecuados. La primera clase son los materiales naturales encontrados y no procesados, que me sirven para reflejar el hecho de que las personas de mi generación o algo más mayor hemos vivido una pérdida de ecosistemas, de paisaje natural y cultural, o incluso sistemas

agrícolas como ha pasado y sigue pasando aquí en Valencia, con los proyectos de expansión de las carreteras, las zonas industriales o logísticas y los nuevos PAIs. Lo que va a haber en Valencia es pérdida de huerta, y por eso muchos quieren defenderla. Yo he vivido pérdida de bosques, de ecosistemas agro-pastorales, tanto en Calabria, como en la Toscana. Los materiales naturales no procesados que me encuentro, al ser recontextualizados como elementos escultóricos, se cargan de significados simbólicos. Estos elementos también tienen un valor histórico: por ejemplo, unas espardeñas, de esparto de verdad, hechas por un labrador del campo son algo que ya casi no existe, lo mismo vale por una herramienta antigua, o por un trozo de madera proveniente de un bosque ya talado, o de un viejo árbol, o una piedra que era parte de una montaña donde ahora está el hueco de una cantera. Todos estos elementos y objetos adquieren un significado especial. Un bloquecito de mármol de una cantera abandonada de Carrara tiene ya un valor intrínseco, antes siquiera que algún artista lo toque. Tiene valor por reflejar la desaparición cada vez más acelerada de los Alpes Apuanos y su ecosistema; y por pertenecer a una tradición de trabajo en cantera, que se perpetua desde hace más de dos mil años.

Luego trabajo muchísimo con las plantas vivas y los ciclos vegetales porque me gusta la comparación entre los tiempos vegetales y los tiempos humanos. Esta comparación puede darse de dos formas: si se usa algo que puede tener un crecimiento muy rápido, explosivo y exuberante, si se compara a la vida humana esta parece transcurrir muy lenta y ser muy larga, frente a la hierba o el bambú que crecen con una rapidez vertiginosa. Pero pasa al revés con los árboles. Algunos crecen tan lentos que en toda una vida humana apenas lo vemos cambiar. Frente al tiempo y a los ritmos de la vida de un árbol, la vida humana parece breve y frenética.

Finalmente, aplico técnicas y materiales históricamente significativos, que han tenido relevancia a lo largo de la historia por haber empleados en la representación de sujetos importantes relacionados con la vida religiosa o política, como los guerreros a caballo, los santos, los políticos o las vírgenes de los retablos medievales. Se trata de elementos y técnicas como el bronce, el temple sobre pan de oro, o alguna forma de grabado. A cambio, yo empleo esas técnicas y materiales para representar elementos efímeros de la naturaleza, como las adventicias o plantas y flores muy efímeras. Empleando para su

representación una técnica o material históricamente significativo les atribuyo importancia. Realizo una atribución de valor estético a elementos efímeros que suelen pasar desapercibidos.

¿Estás asociado o te sientes relacionado con alguna escuela, estilo, movimiento, o tienes alguno de referencia?

Estudí en varias ciudades, estuve más en Carrara porque está al lado de mi pueblo, pero en la Toscana. Allí estudié con un *citacionista*, por lo que aprendimos la técnica del dibujo renacentista, con grafito, sanguina, carboncillo. Mi profesor tenía muchísimas referencias visuales del Renacimiento. No obstante, más que a movimientos yo estoy ligado más a personas. Aprendía a dibujar de verdad de Omar Galliani. En Valencia aprendí mucho de José Albelda, tanto a nivel intelectual como de su técnica pictórica, que es tremendamente buena. Aparte, él me enseñó a mirar, con la mirada atenta, que implica alargar tu concepción de artista más allá del taller y de la carrera de Bellas Artes. Porque la mirada no se acaba ahí: estamos mirando todo el día. Y más que mirar, se trata de observar y percibir el mundo, vivirlo, explorarlo a través de herramientas artísticas como puede ser caminar o tocar. Por lo que uno siempre está trabajando y tu experiencia vital siempre va a confluir directamente con tu trabajo.

En cierta forma, tu trabajo es arte de acción.

Sí, hago mucha arte de acción, toda mi producción se genera a partir de acciones poéticas/artísticas. Pero al haber estudiado en Italia, que oferta una educación muy clásica, me cuesta mucho que el producto final sea este proceso artístico. Una parte fundamental para mí es la acción, pero casi nunca la expongo, me la guardo en la intimidad. A veces queda registrada como proceso y no como producto final. Solo últimamente estoy empezando a desarrollarla como una obra en sí y a darle el valor que le corresponde.

La separación arte-vida en tu caso no está tan clara. ¿No están delimitadas ambas parcelas?

No existe separación arte-vida porque el arte para mí es la herramienta que empleo para indagar el mundo, para explicarme lo que sucede, conocer la realidad; y es el lenguaje con el que construyo el relato de mi vivencia.

¿Cuáles son tus referentes estéticos locales? (artistas, personajes, elementos de la cultura visual).

Aquí en la Comunidad Valenciana mi referente principal es José Albelda, tanto a nivel teórico como práctico en un alto grado. Un artista local que me gusta mucho es Josep Ginestar, por su sensibilidad, su poética, su recorrido y las imágenes que genera. Trabaja mucho con las manos y la manera en que lo hace dice mucho. Son los dos artistas valencianos que tengo de referencia. Por otro lado, la ciudad de Valencia tiene mucha huerta a su alrededor, y por los caminos al borde de los campos me encuentro muchos azulejos pequeños con diseño de plantitas y otros elementos naturales, que reflejan una cultura visual ligada a la naturaleza exuberante. También están los seres que aparecen en las acequias como los avisperos, un elemento que empleo con mucha frecuencia, tanto a nivel estético como simbólico. Hay algo muy local, que es la alfarería y hay muchas avispas alfareras, realizan como unas jarras muy elaboradas muy curiosas. Lo que me rodea me influye, aquí en Valencia más que la ciudad es la huerta, y la conexión con la Albufera.

¿Cuáles serían tus referentes estéticos internacionales?

Tienden a ser referentes con los que me he topado personalmente. A nivel español destacaría a Lucía Loren: he tenido la suerte de que me diera cursos y talleres, y luego de haber coincidido con ella en residencias y exposiciones, trabajando juntos. Es una gran persona y una gran artista, he aprendido muchísimo de ella y le agradezco haberme transmitido tantas cosas sobre la vida a través de sus enseñanzas y trabajo. Otro artista español es Miguel Ángel Blanco, que tiene un trabajo excepcional y que tuve la suerte de que me diera mi primer curso de arte y naturaleza, en Granada. Tiene un trabajo amplísimo en torno a la biblioteca del bosque en Madrid, en la Sierra de Guadarrama, una paciencia, constancia y una pericia admirable en estos veintisiete años que lleva con la biblioteca del Bosque. Emplea la técnica del gofrado (la huella de las plantas en el papel), es quien me enseñó a realizarlo. La mayoría de mis referentes han influido en mi trabajo de verdad. En Italia mis referentes principales son Caretto e Spagna, que forman una pareja artística y vital. Están siendo mis tutores ahora en un proyecto de residencia para artistas jóvenes en la Fondazione Spinola Banna per l'Arte. Ellos trabajan con las energías geológicas y climáticas del territorio. Tenemos un trabajo muy afín conceptualmente y estéticamente, y me están ayudando mucho en desarrollar

mis proyectos y llevarlos en la dirección que quiero. Gracias a ello estoy empezando a dar más valor a las acciones poéticas y *performance* que realizo.

En cuanto a los otros referentes internacionales, los que no he conocido personalmente, sino solamente a través de publicaciones están todos en mi TFM, como Giuseppe Penone, David Nash y Richard Long. Son importantes, pero no tanto como los que he podido conocer físicamente coincidiendo en algún curso, taller o exposición. Con estos últimos he podido hablar y compartir tiempo y me han enseñado cosas de manera directa, que es la forma en que me gusta aprender. De hecho, aunque leo muchos libros y me gusta mucho leer, aprendo mucho más en contacto con la persona, de tú a tú.

¿Cuáles son tus fuentes de inspiración (literarias, musicales, artísticas, cultura de masas o de cualquier otra índole)?

Literarios hay muchos ejemplos. Musicales hay menos, en mi casa no había costumbre, aunque para relacionarla con mi trabajo me interesa la música del Sur de Italia, la tradicional y, sobre todo, sus instrumentos. Por ejemplo, la *zampogna* está hecha de piel de oveja y tiene la forma de animal: las cuatro patas y el cuello, de donde salen los tubos, por lo que para tocarla es como si hubiera que abrazar a la oveja. Cuando estuve en Piamonte descubrí instrumentos locales propios del mundo pastoral italiano, que son muy similares a los instrumentos de los aborígenes australianos y a los de los yacimientos paleolíticos de España e Italia. Uno de ellos es lo que se dice una bramadera, que es como una especie de punta de lanza tallada en madera, que suena como un trueno, es impresionante. También me ha influido mucho a la hora de hacer obra la música de Fabrizio De André. En literatura me encanta todo el realismo mágico, me gusta mucho. Y en general la literatura americana. Me encantan Quiroga y Sepúlveda. De pequeño leía mucho a Francisco Coloane y Jack London, por ejemplo, me gustaba mucho *La llamada de la selva*. Leí muchos poetas, como a Lorca, Neruda, Nicanor Parra, Machado... Hablando de literatura en italiano mis favoritos son Calvino, Primo Levi y Montanelli. Calvino es de los italianos el que creo más se acerca al realismo mágico, se encuentra entre elementos de la historia real y el cuento o la fantasía. Los realistas italianos como Giovanni Verga me han influido mucho al hacer arte, son muy visuales y muy sensoriales: pueden extenderse en páginas y páginas de descripciones de por ejemplo un simple trozo de pan. Montale y Ungaretti son mis poetas italianos

favoritos. Son muy descriptivos. Ungaretti describe mucha naturaleza, por ejemplo. Me han influido a la hora de realizar poesía visual.

Algo me has comentado antes. ¿Cuáles dirías que son tus referentes ideológicos específicos dentro de la ecología?

Específicos de ecología serían Leopold, Riechmann, Guattari, Gilles Clement, y luego Albelda y Ricardo Almenar, que también me dio clase. Tengo un libro suyo, *El fin de la expansión*, muy interesante. Ahora estoy descubriendo a Tim Ingold, que habla sobre ecología, pero de la cultura. No se refiere a la ecología del medioambiente, pero sí a que todo tiene su ecología. Es un antropólogo y en la residencia en la que estoy participando vamos a tener un seminario con él.

¿Cuál es tu idea de arte?

Mi idea del arte es que se trata tanto de una herramienta para indagar y entender el mundo y la vida, como de un lenguaje para transformar en relato la experiencia y la vivencia de las cosas.

¿Consideras que el artista tiene una función? Si es así, ¿cuál?

Creo que tiene muchas funciones, siendo el arte un lenguaje, una manera de comunicar. Tiene varias funciones para la humanidad. En cuanto al campo en el cual me muevo yo, que es el del arte-naturaleza-ecología, el arte tiene en primer lugar la posibilidad de transformar la vivencia en relatos y recorridos poéticos, la propia experiencia de la vida en una imagen, o en algo que se escucha o se toca. El arte también puede servir para crear contenidos culturales y valores estéticos. El arte puede ser muy útil para ayudarnos a pensar o a razonar. También es muy importante a la hora de construir la memoria, tanto la memoria individual como la colectiva. A través del arte se puede transformar la experiencia en imagen, y eso es hacer memoria, y construir un relato de mi memoria o la memoria de una época. Y creo que al final lo que va a quedar son las historias, los relatos, las obras de arte, las arquitecturas, la forma en que están construidos los paisajes (tanto a nivel de agricultura como de silvicultura, etc.). Para mí la forma en que se concibe un paisaje siempre está muy relacionada con el arte, está ligada a la estética, entendida en la forma clásica de su significado (como una manera de percibir el mundo).

¿Qué entiendes por naturaleza?

En general, tiendo a pensar que naturaleza es todo lo que no es humano, lo que no está antropizado, pero hay niveles de antropización. Nosotros mismos somos naturaleza, por eso resulta algo lioso. Todo es naturaleza, somos seres naturales que modificamos nuestro entorno. Pero reconozco que soy propenso a pensar que, a menos antropización, más naturaleza.

¿Estás o has estado implicado en proyectos comunitarios o sociales, asociaciones o colectivos?

Reconozco que soy un ácrata y un huraño. A veces me cuesta trabajar en colectivo. Es verdad que cuando vivía en el Cabanyal iba a las asambleas de Salvem el Cabanyal. Participé en algún proyecto, como el de "Pintem el Cabanyal". Soy muy tímido, así que suelo rondar de forma periférica, por ejemplo, asociaciones como Per L'Horta, ayudando en cosas pequeñas y prácticas como montar y desmontar, vender las camisetas o haciendo fotos. También me gustaría participar en asociaciones ecologistas como Acció Ecologista-Agró y quiero superar la timidez porque quiero sentirme más partícipe de una comunidad. Me gustaría participar para implicarme en cuestiones prácticas como limpieza o monitoreo de espacios.

Háblame de los elementos icónicos que se reiteran particularmente en tus obras (formas u objetos específicos).

Hay objetos que se repiten como la cera de abeja, los panales y, en particular, los panales silvestres, que me encuentro en el bosque, y son los que hay en la naturaleza y cada vez hay menos. La cera de abeja y el panal salvaje me remiten a la naturaleza salvaje, a lugares inhóspitos, al bosque, a la montaña, a algo no antropizado. No obstante, la miel se puede recolectar, aunque sea de abeja salvaje. Me recuerda a la infancia, al lugar y al estado salvaje que pienso haya que recuperar. Uso mucho también los avisperos, sobre todo los de la avispa papelera, que son de celulosa. Son como catedrales de papel, pequeñas y frágiles ciudades en la nada. Salen en grupos de la pared o se esconden entre las zarzas. Los lugares que están poco antropizados suelen ser los más inhóspitos. Su carácter duro los ha preservado de los humanos. Los lugares más dulces han sucumbido antes. Yo iba mucho a Calabria cuando era pequeño por mi familia, y es un lugar muy salvaje, tierra de pastores, sobre todo las montañas y los bosques. La costa ya está muy urbanizada. En los Alpes Apuanos pasa lo mismo, hasta cierta altura están los castaños y se distingue claramente la línea

del bosque cultivado, y luego cuando el terreno se hace menos accesible comienza el bosque salvaje, donde están las encinas, los robles, los carpes, las hayas... Luego ya no llegan ni los árboles, porque los Alpes Apuanos son bastante altos y empinados y comienza la estepa, llega el viento marino fuerte y salado, es un lugar inhóspito, llueve muchísimo, hay tormentas y cuando no hay nubes, ni viento hace mucho calor. Los elementos que empleo, las rocas, las maderas y las plantas provienen principalmente de estos lugares, tierras inhóspitas, duras y hermosas.

¿Qué temas sueles tratar en tus obras?

Trabajo dos cosas principalmente. Una es la memoria, mi propio recuerdo, mi propia memoria, mi propia vivencia, como el de los lugares en los que he vivido, siempre ligado a mi familia y a mi experiencia en el territorio. Otra cosa que hago es intentar traducir datos y hechos científicos a obra de arte. Creo firmemente que los humanos somos mucho más propensos a entender relatos, cuentos o imágenes que a entender números y datos (creo que nos impresionan, pero se van de nuestra mente, sin que los hayamos interiorizado). De ahí la importancia del artista como “cuentacuentos”, o “narrador”, que suena más serio. Por ejemplo, tengo una obra sobre la gelifracción: el proceso por el cual el agua que entra en las fisuras y los poros de las rocas, y cuando se congela, hace cuña y las parte. Me gusta que las personas puedan verlo y entenderlo cuando están en la montaña. Para eso realicé un archivo fotográfico, identifiqué las rocas que se habían roto por gelifracción, las geolalicé, me las llevé al estudio para fotografiarlas y finalmente las volví a poner en su lugar. Todo ello forma ahora un recorrido que se puede seguir. Las mismas rocas fotografiadas se pueden buscar y ver en su lugar de origen. Tengo otro trabajo, el de las biosferas. Son bombillas rotas reutilizadas en las que cultivé microecosistemas. Hacen referencia a la fragilidad de la biosfera, con esa forma redondeada son como pequeños planetas. Van todas juntas, como si fueran un cosmos. Se trata de que las personas piensen en lo frágil que es nuestro planeta y también en cómo las plantas nos mantienen vivos, de manera que uno empiece a pensar en la fotosíntesis, en la inspiración y transpiración de las plantas. La mayoría de estos microecosistemas son ciclos cerrados, a algunas hay que mantenerlas echándoles gotitas de agua de vez en cuando. Trabajo mucho con la biodiversidad y con las técnicas tradicionales como la enea, la medula o el

mimbre. La biodiversidad sale siempre en mis obras. Por ejemplo, hice un estudio artístico-botánico de cuatro ecosistemas en sucesión: *horizontes vegetales*. Se trata de un trabajo muy local, muy valenciano porque para hacerlo realicé caminando una línea de la playa a las colinas. Pasé por El Saler, La Devesa, La Albufera y las colinas que están entre Llombai y Alfarp. Quería mostrar cómo los ecosistemas se adaptaban a la salinidad: estamos en el Mediterráneo y el mar es un elemento muy importante de nuestro ecosistema, siempre nos influye. Está, por tanto, la primera línea de costa, el bosque, la segunda línea, la laguna y la colina.

¿Estas técnicas dónde las aprendiste?

El mimbre lo había aprendido de pequeño y lo he recuperado y reaprendido aquí en Valencia. El adobe también, así como la tapia, que está muy ligada al mundo árabe. El esparto lo aprendí aquí, en Andalucía, aunque ya había hecho cosas en Calabria cuando era pequeño, lo tuve que reaprender. Trabajo el mimbre, la medula, el esparto natural y trabajado, la enea. En Cataluña aprendí una técnica con corteza de *Iledoner* o almez (*Celtis australis*). Se trata de un árbol cuyas ramas más jóvenes pueden ser peladas realizando una única incisión. La corteza en remojo se puede trenzar y permite muchas posibilidades porque luego se endurece. Se pueden hacer canastos, cestos, emplearla para atar las tomateras, atar maderas en la construcción tradicional y luego cubrir con adobe o barro. Se trata de recuperar las técnicas tradicionales de trenzados y oficios más ligados al campo y al monte, y hacer obras de arte contemporáneo con ellas.

¿Incorporas de manera consciente imágenes del imaginario colectivo o del mundo visual?

Me interesan mucho las fotografías antiguas, las típicas que uno se encuentra en casa de los abuelos. También me llaman la atención las revistas antiguas, aunque es algo no tan consciente, solo para algunas cosas. También me inspiran los cuadros de paisajes como los de C. D. Friedrich, Turner, del Romanticismo en general.

¿Contempla tu obra el concepto de lo efímero?

Muchas de las obras que hago están pensadas para ser introducidas en ambientes naturales o rurales, en un bosque, en la montaña, en el campo. Por eso contemplo su reincorporación a los ciclos naturales. Intento que todos los

elementos que se han empleado para realizar las obras puedan volver a su sitio en el ecosistema: las hojas, las ramas, las plantas, con la instalación están sujetas al proceso de descomposición. Está contemplada la acción de los insectos, los animales, el sol, la lluvia, el hielo, el viento, en la obra. Otras obras están en constante evolución, tienen sus ciclos de nacimiento vida y muerte. Incluso las propias piezas de bronce las he vuelto a utilizar para otras obras una vez los otros elementos se habían descompuesto. Otra vez lo que no hago es volverlo a fundir. Me gustan las obras vivas, en evolución. Entre las obras que he creado, una de mis favoritas es un boniato (pertenece a la serie *paisajes habitados*) sobre el cual apoya una casita de madera, estilizada, simbólica. Para mí es un paisaje en evolución, que va germinando. La casita de madera siempre se queda igual, inmota e inmutable, pero alrededor de ella iban creciendo como árboles gigantes los estelos del boniato, luego sacaban las hojas y florecían, o se marchitaban rápido, o salían otros y otros. Hubo un momento en que estaba todo lleno de brotes, y la casa quedó envuelta como un bosque, luego todo se marchitó y quedó árido. Como un paisaje del Sur. Al estar cuatro meses en el museo le dio tiempo a hacer todo el proceso: desde germinar a consumirse completamente. La obra estaba en el museo Centre del Carme aquí en Valencia, así que he podido seguirla personalmente.

¿Cuál es la relevancia del proceso creativo dentro de tu obra?

Tengo una serie de procesos que sigo casi siempre. Parto del caminar, recolectando indicios de paisaje. En esta ciudad, por ejemplo, el viento trae el olor de la huerta, sobre todo el olor a estiércol, y trae plumas, tierra, semillas. A veces llega el olor del mar. Yo recojo todos esos indicios para imaginar lo que hay alrededor. Caminar sirve para explorar con los cinco sentidos, de manera profunda. Por ejemplo, ahora que estoy participando al proyecto en el lperPianalto, hicimos una caminata de 50 km durante tres días para cruzar el altiplano. El grupo estaba formado por geólogos, artistas, científicos/as y educadoras. Me gustó mucho compartir la experiencia con personas que se dedican profesionalmente a otros ámbitos pero que tienen un fondo teórico e ideológico común. Pero por lo general prefiero ir solo. A mí lo que de verdad me gusta es experimentar el paisaje: poner las manos en la arcilla, en la tierra, caminar descalzo. Se trata de vivir el lugar intensamente: muchas veces si hay un estanque o río, me meto, si voy en manga corta y me pincho con las ramas,

pues lo vivo. Con armadura no se puede vivir el paisaje, con manga larga no voy a saber que la vegetación del Mediterráneo está llena de pinchos. Si hace calor, pues paso calor y al revés si hace frío. Me gusta sentir el sol, la lluvia y el viento en la piel.

¿De qué fases se compone la ejecución de la obra y qué relevancia tiene esta en el marco de la obra?

A veces hago algún boceto, aunque no de manera frecuente. Lo normal es ponerme a hacer cosas, a experimentar. Lo que más hago es imaginar la obra; el proceso más amplio es el de la imaginación. Puedo pensar meses en cómo hacer una obra y cambiar cosas y hacerla y rehacerla mentalmente antes de ponerme a realizarla físicamente. Como a traerla al mundo real. Y en la ejecución voy haciendo pruebas para ver qué me funciona mejor.

¿Cómo difundes tus obras y cómo configuras esa difusión (solo imágenes de la obra final, elementos del proceso creativo previo, fuentes de inspiración, libro de artista volcado en la web)?

En la web hay obra final, en Facebook e Instagram hay también procesos. Con esto me refiero a procesos básicos: los olores, los objetos que me encuentro. Ahora estoy haciendo una especie de archivo fotográfico en Instagram sobre las diferentes formas de habitar, tanto de los humanos como del resto de animales no humanos. Fotografío avisperos, panales, lo que me encuentro caminando y también es un archivo de olores y sonidos en imágenes, todos los elementos que luego van a influir en mi obra. Del caminar no tengo fotos porque normalmente voy solo y me empeño mucho más en vivirlo que en documentarlo. Me gustaría, pero por ciertas razones me resulta imposible. Si me acompañaran, ya hablo y estoy pendiente de las otras personas y no me centro en mi experiencia del lugar.

¿Tu obra implica interacción del público? ¿Está la obra abierta a la interpretación del observador? ¿Qué papel cumple este en tus creaciones?

El “disfrutador” —que me gusta más que el observador, porque, por ejemplo, la escultura para mí se toca— siempre tiene un papel. Yo hago muchas obras pequeñas y lo que me espero es que la persona se acerque, que se relacione con la obra. En ese caso, la persona es más grande que la obra y, en el caso de un paisaje, por ejemplo, siento que tiene que entrar, hacerse pequeño. Ese acercamiento es como más íntimo. Una obra enorme te hace

sentir pequeñito y a veces con cierto miedo. Aquí es justo al revés, uno tiene que hacerse pequeñito, como Alicia. Con las instalaciones, como en *biosferas*, el espectador entra en la obra. Las bombillas que cuelgan en cosmos exigen que las personas tengan que moverse entre ellas, dentro de la obra. Hay que tener cuidado de no golpearlas porque son de vidrio. El “disfrutador” tiene que asumir un cuidado, hacerse carga de su cuerpo en el espacio y de sus movimientos, ser consciente del entorno. Lo que busco es desarrollar en la persona que disfruta la obra determinados sentimientos, como el cuidado hacia la obra. La última obra expuesta en el Museo del Carmen exigía seguir un camino a través de las raíces. Se trata de trasladarse a ese paisaje subterráneo, que uno no está habituado a ver. Era como estar dentro de una especie de cueva en la que hay que moverse entre las raíces, algunas por encima, otras por debajo. Se podían rodear y tocar. Últimamente me interesa trabajar con las cosas con las cuales nos vestimos: vestir de elementos de la naturaleza para sentirnos más cercanos a ella. Esto sirve igualmente para superar barreras y construcciones sociales. Llevar algo inusual hace que uno se sienta raro, pero si lo llevan todos, a lo mejor nos divertimos. Para mí es importante que la gente se ría. Si son felices, ya estoy contento. Por tanto, me gusta que la gente lleve mis obras puestas, se mueva dentro de ellas, ese tipo de interacciones.

¿Cómo registras el proceso creativo (libro de artista, diario, repositorio de imágenes)?

Tengo muchos libros de artista en algún lugar porque antes hacía muchos. También configuraba diarios de viaje porque a veces hacía largos viajes de días enteros andando. Tengo dos de España, uno de Valencia, Aragón, Navarra y País Vasco y otro de Andalucía, que incluye las Alpujarras y Algarve y todas las sierras que crucé andando. Aquel año que estaba viviendo en Granada también se me metió en la cabeza volver a mi pueblo por Navidad andando y con medios improvisados. Combinando tren, autostop y los tramos a pie tardé menos de un mes. Tengo, además, muchos archivos, porque si no fotografío o no escribo, al menos sí tengo cajas y más cajas con las cosas que me voy encontrando y que voy guardando. Tengo un montón de cajas y archivadores llenas de objetos que recuerdo bien cuándo y dónde las he encontrado, porque tengo bastante memoria.

¿De qué forma registras el proceso de ejecución y el resultado final de las obras (fotografía, video, etc.)?

Registro con todo tipo de medios. Con fotografía y videos que me suelen hacer otras personas, cuando tengo suerte de que se esté registrado algún evento con video. Las fotos de las obras finales las edito y las de los procesos, aunque no hago muchas, normalmente no las edito. Cada vez me interesa más documentar el proceso previo.

¿Pasan un proceso de edición? ¿Qué relevancia tienen dentro de la obra?

Muchas obras son efímeras, así que ese registro es lo que queda de ellas a largo plazo, así que es importante. En caso de instalaciones también realizo fotos de la evolución de la obra en el medio donde está instalada. Documento el proceso de evolución y descomposición. Tengo fotografías de la instalación *22 árboles* que hice en CACIS, tomadas un año después de la instalación, pero aún no las he publicado. Algunos nidos han sido habitados, otros han sido destrozados por otros pájaros como las urracas para sacar material con el cual hacer sus propios nidos.

¿Qué relación suele existir entre tus obras y el espacio, el entorno, el contexto cultural-social y ambiental local? (local entendido como barrio, ciudad, comunidad o país).

Muchas obras están hechas para un lugar o espacio específico. Ya sea un estudio o una habitación en un centro de arte o una sala de museo, siempre están pensadas y realizadas para ese lugar. Cuando están instaladas en el medio rural o en un lugar natural también están hechas para ese lugar en concreto. A lo mejor puede ser un árbol específico dentro de un grupo de árboles, o una roca específica. El lugar es fundamental para la mayoría de mis obras. Siempre trabajo colaborando, si puedo, con las personas del lugar y si lo necesito con biólogos, botánicos, veterinarios, gente que sabe mucho de flora y fauna. En Carrícola estaba recolectando las semillas que usaban los agricultores o los dueños de las huertas y documentaba con GPS el recorrido desde sus casas a sus huertas. La obra resultante de este proceso es un mapa de los recorridos de las personas de sus casas a sus huertas y un archivo de las semillas que utilizan, todas identificadas, por ejemplo, *melò de Carricola*, los tipos de *bajoquetes*, había hasta de tabaco.

¿Organizas talleres u otras actividades educativas? Si es así, explica en qué consisten.

Muchas veces sí que lo hago, incluso dentro de la misma obra. Por ejemplo, en la obra *herbario urbano* que llevé al festival “Intramurs” y luego al festival “Cabanyal Intim”, que es un recorrido botánico, (para el cual me ayudó una profesora de Botánica que participa en el Diploma DESEEA). Para *herbario urbano* escogí el recorrido, entre lo que yo llamaba “hotspots de biodiversidad urbana”: solares abandonados, descampados en desuso. Lugares donde la vegetación espontánea puede encontrar el espacio y el tiempo para crecer sin que nada la moleste. Las calles que comunicaban estos solares o descampados también eran examinadas: observé y documenté la vegetación espontánea que crecía en las grietas y la identifiqué. La obra consistía en identificar las plantas y los lugares de más interés para poder realizar recorridos guiados a las personas para que visitasen las plantas. Les explicaba acerca de las distintas plantas, les daba información botánica, información sobre el uso de esas plantas en medicina o en la tradición popular e incluso les contaba anécdotas y cuentos relacionados con las plantas que visitábamos.

Me gusta mucho trabajar con niños, porque son los que van a habitar más adelante el planeta. El futuro es de ellos y cuando sean adultos se van a tener que relacionarse con el mundo. Me gusta tirar agua a mi molino y preparar con ellos actividades artísticas y educativas en torno a la ecología. Ahora estoy realizando un proyecto en un colegio en el ámbito de una convocatoria muy interesante del Ayuntamiento de Valencia de residencias artísticas en centros educativos. Me presenté y me dieron una de las nueve becas para realizar mi proyecto en un colegio público en Benifaraig, que está en la huerta. He organizado un *Aula de Ecoarte* donde trabajamos, por ejemplo, un juego de ecosistemas. También les llevo objetos para que los exploren, por ejemplo, cinco conchas diferentes, cinco piedras que deben tocar, oler, mirar detenidamente, dibujar y describir. Igualmente, vamos a explorar el huerto, los olores, los colores, los sonidos, las texturas. Ahora han estado recolectando elementos naturales y los están estudiando porque vamos a realizar esculturas. Más adelante vamos a realizar también un taller de mimbre con el fin de crear una obra colectiva: una gran estructura que sirva de cobijo para insectos y otros animales polinizadores.

¿Hasta qué punto tienes en cuenta la huella ecológica de tu actividad artística?

Soy consciente de que cuando trabajo con bronce, aunque haga microfundición con el soplete, antes hay que fundir cera (es a cera perdida), por lo que lleva tiempo y tiene una huella ecológica bastante grande. A pesar de esto, sigo empleándolo, aunque poco. Usaba más en la carrera y en el máster. Ahora uso más cosas recicladas y reutilizadas, y como uso sobre todo muchos elementos naturales, no tiene mucha huella ecológica. Lo que tiene más impacto son los desplazamientos. Me preocupa, aunque sigo haciendo residencias en diferentes lugares, pero soy consciente de estos viajes, de la contradicción que a veces puede representar.

¿Qué temas y característica conforman tu obra más reciente?

Esta primavera tengo tres trabajos. Desde el Museo del Territorio de Biella y el Instituto Agrario me han propuesto elegir unos cuantos objetos y realizar obras inspirados en ellos. Yo he elegido unas piñas y unos ciervos volantes. También estaré de residencia en Biella, un proyecto de la Galleria Bi-Box en los parques naturales del territorio para hacer obra a partir de la experiencia de los lugares. En *IperPianalto* voy a hacer una de las cosas que más me interesan. Cuando atravesamos las montañas acababan de recoger el maíz y se veían unas enormes llanuras de arcilla repletas de miles y miles de pájaros. Además, muchos de los animales domésticos de la zona son aves: pintadas, gallinas, ocas, patos, pavos, pavos reales. Por tanto, voy a construirme unas alas de pájaro, me voy a embadurnar de arcilla y voy a recorrer la llanura, con el bastón para hacer truenos de vez en cuando. Hablando de honestidad, yo creo que en el arte hay mucho compromiso y por eso quiero hacer esta obra ahora. Para mí es una cuestión de honestidad vital: atravesar esa llanura con alas de pájaro, cubierto de arcilla. En *IperPianalto Market Fair* voy a ofrecer un kit para atravesar la llanura performativo: unos guantes con alas de pájaro, un tarrito con arcilla para embadurnarse al menos la cara y unas instrucciones. También incluiré en este kit otro instrumento pastoral del lugar, que es un tubo de caña perforado que tiene una cuerda y al hacerlo girar con fuerza hace un sonido similar al canto de las alondras. Haré en torno a veinticinco con las instrucciones de cómo vivir la experiencia. Se trata de obras para cambiar la relación que las personas tienen con el entorno y con las otras personas. Yo soy muy tímido y también estoy

empeñado en quitarme esa timidez. Llevarlo es importante porque lamentablemente vivimos en una sociedad en la que la apariencia es muy importante, sobre todo ligada a determinados códigos. Se nos impone un tipo de aspecto impostado para ser una persona presentable o contratable. Es toda una cultura de la imagen que impone un determinado tipo de cuerpos y aspectos normativos. No me gusta, a mí lo que me interesa es que volvamos a *asalvajarnos* un poco.

¿Realizas algún tipo de investigación de carácter científico?

Siempre, en los TFMs por ejemplo. También trabajo con científicos e investigo mucho por mi cuenta a través de libros que leo, que adquiero en las librerías o por Internet o encuentro en las bibliotecas, aunque me gusta más tener mis propios libros para subrayar, anotar y dibujar sobre los textos. Antes de realizar una obra me documento mucho. Si puedo, pregunto a científicos siempre, o a personas que sepan de un tema específico: personas que tienen huertas, o campos, o ganaderos, por ejemplo.

¿Qué papel juega la exploración y conocimiento del entorno en tu obra?

Lo principal en mi obra es la exploración del lugar.

¿Qué relevancia tiene el tamaño en tu obra y por qué?

Hay principalmente dos escalas dimensionales: el formato “palma de mano”, porque es un tipo de acercamiento muy íntimo a las obras, que obliga a hacerse pequeñito para imaginarse en ellas, y el gran formato, como la instalación de las raíces o de las bombillas, que pueden ocupar un espacio muy grande. Finalmente están los senderos, hacer recorridos botánicos, generar recorridos para visitar piedras. Para mí el formato grande está asociado no solo al entrar sino también al recorrer. El formato pequeño está asociado a poder tener la obra en la mano, entrar en el mundo de la imaginación o del recuerdo. Mientras lo otro está relacionado con entrar y recorrer literalmente. Hacer obra de tamaño pequeño tiene que ver también con no ser megalómano. Para mí trabajar en formato grande generalmente no es trabajar con un único objeto enorme, sino trabajar con el espacio que ocupan las obras en un lugar. Suelen ser obras compuestas por varias piezas pequeñas. No me gusta que sea grande porque soy tímido y no quiero una obra impositiva, y porque realizar una obra grande implica emplear mucho material, mucha maquinaria, mucha energía,

mucho transporte, mucho espacio donde exponer y donde almacenar. Implica generalmente una huella ecológica muy grande. Lo pequeño se puede guardar en un lugar pequeño, lo puedo llevar andando en una caja o en bici, que es como lo llevo normalmente. Tiene que ver con esa forma de vivir a la medida de lo humano, más sostenible, más lenta y con poco impacto.

Entrevista a Chiara Sgaramella

Valencia, 29 de marzo de 2018

¿Cuál es tu formación académica o vías de aprendizaje autodidacta?

Estudí en la Academia de Bellas Artes de Lecce, en el sur de Italia, y luego hice el máster en Producción Artística en la Universidad Politècnica de València. En la actualidad trabajo como investigadora predoctoral en el Centro de Investigación Arte y Entorno de la misma universidad donde hice el máster y realizo mis estudios doctorales.

¿Además de tu actividad artística, ejerces otros oficios o trabajos?

Antes de tener este contrato con la Universidad, para poder pagar mis estudios y vivir, trabajaba como profesora de idiomas en escuelas privadas aquí en Valencia. He trabajado como educadora, como monitora de actividades artísticas con personas de todas las edades, desde niños hasta a adultos, e incluso adolescentes con dificultades de aprendizaje.

¿Tienes trabajos de investigación o publicaciones académicas o no institucionales?

Desde que estoy inscrita en el programa de doctorado tenemos que publicar parte de nuestra investigación a medida que va avanzando. Tengo artículos en revistas, soy coautora con mi director de tesis, José Luis Albelda y también he publicado como autora única. Dentro de las publicaciones no académicas, he publicado una entrevista como fruto de tres años de investigación del proyecto Campo Adentro, en Matadero de Madrid. Se creó un grupo interdisciplinar y se publicó un diario de todo lo realizado durante esos años, con entrevistas a artistas que participaron en las sesiones, además de

textos teóricos. Yo publiqué una entrevista a una artista sueca, Åsa Sonjasdotter, que trabaja con temas de agroecología. En concreto, presentaba un proyecto que hizo sobre las variedades vegetales prohibidas en la Unión Europea, aquellas que no se pueden comercializar, aunque no está prohibido cultivarlas. Dentro del I+D *Humanidades Ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles* van a salir otras publicaciones, en concreto, un capítulo de libro y un libro de actas de un congreso que realizamos en La Casa Encendida en octubre de 2017.

Me gustaría conocer los marcos teóricos destacables de los que te nutres (líneas filosóficas, teorías científicas, corrientes religiosas o espirituales, movimientos sociales o políticos).

Como referentes teóricos en mi investigación teórica y plástica, en el contexto de la historia del arte, el autor más relevante es T. J. Demos, que es estadounidense. Se ha esforzado por estudiar todas las formas de arte y ecología en el panorama contemporáneo desde una perspectiva de descolonización de la naturaleza. Por eso me parece muy interesante su trabajo. Una de sus últimas publicaciones: *Decolonizing Nature*, y la otra, el debate sobre el Antropoceno que se llama, *Against the Anthropocene*, un cuestionamiento de esta hipótesis. En relación con la filosofía me han servido mucho los textos de Jorge Riechmann, porque vincula las problemáticas ambientales a las dinámicas económicas y sociales en la contemporaneidad. En el contexto de la sociología me han servido mucho los estudios del filósofo y sociólogo francés Edgar Morin sobre la complejidad, para interpretar algunos procesos personales de creación artística y también para estudiar la obra de otros artistas. Lo que me interesa mucho de su obra es el esfuerzo por superar las barreras entre disciplinas y la hiperespecialización. De manera instintiva, en mi arte intento fusionar distintos lenguajes. Muchos artistas que trabajan con la ecología también lo hacen. Es interesante la evolución que ha tenido mi línea de trabajo: antes me centraba inmediatamente en la naturaleza, pero a medida que vamos analizando los problemas ecológicos, nos damos cuenta de que son problemas que tienen raíces culturales y sociales. He ido acercándome más a estudios sociológicos y me han ayudado muchísimo a comprender mejor lo que estaba haciendo y los fenómenos que estaba estudiando.

¿Te adscribirías a alguna corriente religiosa?

Yo no creo que mi obra se enmarque en una tradición religiosa concreta, pero estuve viviendo dos años en la India en mi adolescencia. Esa experiencia me ha acercado a otras formas de concebir la vida y las conexiones entre los seres de la naturaleza. Los principios filosóficos ligados al hinduismo o al budismo, en particular, me han parecido muy interesantes y me han ayudado a deconstruir algunas ideas que tenía preconcebidas debido a mi formación occidental y judeocristiana. Creo que eso se ve un poco en la atención a lo efímero, a la impermanencia, pero el pertenecer a una corriente religiosa no es algo que yo reivindique en mi obra.

Cuéntame acerca de tu participación en festivales, exposiciones y centros de venta al público dentro y fuera de las instituciones.

El tipo de arte que yo hago no puede venderse fácilmente. Se trata de instalaciones o intervenciones efímeras que tienen un nicho de mercado en el sistema del arte contemporáneo muy pequeño, casi inexistente. Lo que suele ocurrir con este tipo de arte es que se puede realizar en contextos de residencias, donde se acepta más la idea de un arte procesual, que necesita tiempo y que no necesariamente se concreta en un objeto vendible. Sí he participado en festivales, en proyectos de residencias de artistas en Italia y en España. En cuanto al mercado, he tenido muy poco acceso, precisamente por las dificultades que te he mencionado. Las instituciones son cada vez más sensibles. Es difícil, pero, sobre todo, las universidades han sido las instituciones más sensibles en mi experiencia. Tanto la Politècnica como la Universitat de València, que tiene una convocatoria anual de arte público en las que se admiten también obras de arte efímero. A los museos y las galerías todavía les cuesta un poco abrirse a estas formas de arte.

¿Estás asociada a la VEGAP o has firmado algún contrato que incorpore derechos de propiedad intelectual?

No, la verdad es que no.

¿Qué técnicas y disciplinas artísticas desarrollas?

Mi formación es en dibujo, grabado y pintura. A lo largo de los años he ido experimentando con otras formas de arte, más vinculadas con la exploración del espacio: escultura, instalación, intervención en la naturaleza y, por consiguiente, técnicas de documentación de este tipo de acciones, a través de la fotografía, sobre todo. He usado menos el video. Se ha ido expandiendo mi práctica artística

desde algo más vinculado al dibujo y al grabado hacia la tridimensionalidad y la expansión en el espacio. Precisamente por lo que te decía antes, me ha costado mucho aceptar esta pluralidad de lenguajes porque en el arte hay también una tendencia a la hiperespecialización. A mí me han sentado bastante mal las barreras entre disciplinas. He luchado mucho para buscar mi especialidad, pero no la he encontrado. Gracias a estas lecturas teóricas he ido aceptando el hecho de que tengo una tendencia natural a abrirme, a ser curiosa hacia otras formas de expresión. Poco a poco he aprendido a aceptarlas y a asumirlas como una riqueza, no como una limitación. Entiendo que a veces es difícil, porque en la historia del arte se tiende a clasificar, a encasillar... La disciplina misma se está abriendo. Otra cosa que quería mencionar era que a lo largo del tiempo que estoy en Valencia he desarrollado otra línea de investigación, junto a una compañera que se llama Estela de Frutos, que es una forma de experimentar y mezclar la producción artística y la investigación artística con la gestión cultural. Se trata de abrir un abanico de colaboraciones entre ámbitos distintos. Esto ha dado lugar a una exposición de videoarte y ecología titulada "Inner Nature" que ha viajado en España y en otros países. Ha sido una experimentación muy fructífera: la idea de poder acercarse más al público, a la sociedad, a través de estos eventos culturales.

¿Qué materiales sueles emplear? ¿Han de tener alguna característica determinada?

Suelo emplear materiales de origen natural, biodegradables o reciclados. Obviamente, no tengo una visión integrista, sé que a veces hay que usar algún material no biodegradable para que una estructura pueda sostenerse, o tenga un mínimo de durabilidad, pero mi tendencia es a usar elementos recuperados o de bajo impacto ambiental.

¿Estás asociada o te sientes relacionada con alguna escuela, estilo o movimiento, o tienes alguno de referencia?

No me veo como parte de un movimiento, aunque sí hay una clara tendencia de varios artistas de la contemporaneidad a trabajar con temas vinculados a la ecología, a nuestra relación con el entorno natural y con los ecosistemas. Para mí son referentes muy importantes, por ejemplo, en la tradición del arte contemporáneo italiano, la escuela de arte *povera*, precisamente por reivindicar el potencial expresivo que puedan tener los

materiales “no artísticos”, y por la experimentación con los procesos de cambios o las transformaciones físicas de los objetos y de los materiales. En cuanto a un arte más vinculado a la ecología, creo que un referente muy importante puede ser, para mí, Joseph Beuys, sobre todo en los últimos años de su carrera, puesto que ha trabajado con todo lo que tiene que ver con el mundo vegetal, con la agricultura. Y también la pareja de Helen Mayer y Newton Harrison que tienden a unir más ámbitos del conocimiento. Pueden ser mis referentes, pero ni de lejos estoy a la altura de estos artistas [risas].

¿Cuáles son tus referentes estéticos locales (artistas, personajes, elementos de la cultura visual)?

En relación con Valencia, o España en general, me parece muy interesante el trabajo de Lucía Loren, sobre todo me interesa su trabajo escultórico y las intervenciones en el espacio natural. Me he inspirado mucho en el trabajo de trenzado con mimbre, porque es algo que descubrí gracias a un taller con ella. Nos planteó trabajar con fibras naturales. Me ha parecido muy interesante todo el trabajo de investigación que ha hecho en este sentido, para recuperar algo que se consideraba artesanía, pero que tiene un potencial casi infinito. Para mí ella es un modelo, porque ha intentado, desde siempre, vincular la actividad de la educación y de gestión cultural con su propio trabajo artístico. Es artista, activista, educadora.

¿Cuáles serían tus referentes estéticos internacionales?

Me parece muy interesante en las últimas décadas el trabajo de Fernando García-Dory. Creo que es un pionero en renovar todo lo que es la producción artística vinculada al mundo rural. También colectivos como, por ejemplo, Future Farmers, que trabaja en la intersección de diseño, arte, dinamización de comunidades. Me interesan a nivel conceptual y también a nivel plástico, por la variedad de lenguajes que emplean a la hora de materializar sus obras o intervenciones.

¿Cuáles dirías que son tus referentes ideológicos dentro de la ecología?

Me parece muy interesante el trabajo de Jorge Riechmann, por la relación que establece entre las dinámicas sociopolíticas y las problemáticas ambientales que generan. En general, las corrientes de ecología social que vinculan la crisis ecológica a las comunidades humanas. No lo ven solo como un problema técnico

que se tiene que solucionar dentro de lo que son los ecosistemas naturales, sino que hay un problema de cultura, de sensibilidad, que tenemos que modificar para poder generar una relación equilibrada con el medioambiente, en la medida de lo posible.

¿Cuál es tu idea de arte?

Es un concepto que ha ido evolucionando a lo largo de mi historia personal, a partir de mi formación y vida profesional. Ha ido transitando desde un ámbito de la producción cultural vinculada a la creación de objetos hacia una disciplina que puede ser un campo de resistencia para la construcción de una sensibilidad alternativa. Precisamente porque el arte no ha sido del todo colonizado por el sistema capitalista, permite milagrosamente algunos espacios de diálogo entre ámbitos del conocimiento. Entonces ahí se dan unas colaboraciones muy interesantes. Para mí, el arte es un espacio para imaginar realidades diferentes. En este momento me parece muy importante que exista ese espacio, porque tenemos una colonización absoluta —incluso en nuestras relaciones personales— por las grandes empresas. Todo nuestro imaginario está colonizado por el sistema capitalista. Poder tener un espacio donde cultivar otra forma de ver y de estar en el mundo me parece muy importante.

¿Consideras que el artista tiene una función? Si es así, ¿cuál?

Hay un debate muy amplio sobre la idea de arte, si tiene que ser útil o no. Varios autores y artistas reivindican ese aspecto de inutilidad, pero otros defienden su función en la sociedad. Por supuesto, el rol del artista considero que es muy importante en la sociedad contemporánea, por la capacidad y libertad para cuestionar los lenguajes que utilizamos, los conceptos, las visiones. Una función que destacaría sería esa, la crítica, pero desde la creatividad. No es destructiva, simplemente, señala lo que no va bien y con la capacidad de añadir, de crear algo a partir de esa reflexión. Esa es la función más importante. Eso se consigue generando imágenes distintas a las de los medios de masa. Generar una estética distinta nos ayuda a pensar de manera distinta. A través de las intervenciones o de la *performace* se crean situaciones que no son usuales. Se nos obliga a pensar o a mirar de otra forma, es ese, a mi modo de ver, el rol del artista.

¿Qué entiendes por naturaleza?

Hay tratados escritos sobre este concepto. Yo veo una evolución en mi breve recorrido artístico: al principio me centraba más en lo que era para mí la naturaleza, en todo el mundo vegetal, el espacio natural. Digamos que tenía una visión más convencional de la misma. A medida que he ido avanzando en mi búsqueda personal y artística, he ido viendo que esa separación entre seres humanos y la naturaleza es una ficción. Me parecen interesantes algunos textos de Timothy Morton y T. J. Demos que intentan deconstruir ese concepto. Precisamente de la creación del concepto de naturaleza separado del concepto de humanidad han surgido muchas de los problemas que tenemos hoy en día. Es la conocida escisión entre la cultura y la naturaleza. Pero, como sabemos, las culturas dependen de los ecosistemas naturales, no se puede separar de ellos. He transitado hacia una negación de la idea de naturaleza, no en el sentido de afirmar que no existe, pero sí de cuestionarlo y aprender a ver los vínculos que tenemos con los ecosistemas naturales porque somos parte de ellos. Se trata de no analizar la naturaleza como una entidad separada, que es lo que a menudo hace la ciencia. Sino como algo que está dentro de nosotros y nosotros estamos dentro de ella. He ido deconstruyendo y alejándome de ese concepto de naturaleza como una entidad separada y bien definida.

¿Estás o has estado implicada en proyectos comunitarios o sociales, asociaciones o colectivos?

Estoy colaborando con una compañera. Queremos crear un colectivo de artistas para seguir con nuestro trabajo de investigación artística vinculado a la relación con la gestión cultural. Desde la adolescencia siempre he participado en las actividades de ONGs, como una asociación de comercio justo en Italia. Aquí me he vinculado más a asociaciones que trabajan para la ecología. Me gustaría desarrollar trabajo artístico en relación con las comunidades o movimientos de este tipo. De momento, he colaborado en mi último proyecto en la Plataforma per la Sobirania Alimentària, de Valencia, que organiza un mercado una vez al mes que se llama Ecomaclet, para productores de agricultura ecológica y para reconstruir un espacio de comercio fuera de las grandes superficies en el barrio [Benimaclet]. El barrio solía tener un mercado en la plaza, creo que cada semana se hacía. Fue desapareciendo y quieren reconstruir esa relación directa entre productores y consumidores. Me gustaría seguir explorando estas colaboraciones.

¿Qué temas sueles tratar en tus obras?

Cuando comencé a trabajar con la naturaleza, mi atención se centraba más en el vínculo personal y psicológico que tenemos con el entorno natural. A través de la poesía visual, o de las intervenciones, intentaba enfatizar el vínculo empático que nos une al medioambiente. A medida que he ido profundizando en esta investigación, tanto a nivel teórico, como a nivel plástico, mi atención se ha centrado más en las redes de colaboración que se generan en la comunidad biótica, que nos mantiene vivos, y también en las comunidades humanas. He ido evolucionando hacia una visibilización de los lazos de interdependencia entre las comunidades humanas y las no humanas, que nos proporcionan servicios ecosistémicos, hacen que nosotros nos podamos nutrir y seguir viviendo. Cada proyecto tiene un enfoque temático más específico, lógicamente. En general, ha habido esta evolución desde algo más personal y psicológico hacia una visión más social y vinculada al ecosistema.

¿Incorporas de manera consciente imágenes del imaginario colectivo o del mundo visual?

Siempre me ha fascinado mucho el mundo vegetal. En las primeras obras en las que trabajo la relación arte y ecología está muy presente. También el trabajo con elementos vegetales, las texturas, las estructuras de las plantas, las raíces. A medida que he ido avanzando, veo que la estética se hace más abstracta, no es tan evidente esa relación con el mundo vegetal. Intento visibilizar redes de colaboración, de interdependencia de manera menos figurativa.

¿Estas primeras obras figurativas, tienen alguna relación estética con la estampa científica o un trabajo mimético derivado directamente de la naturaleza?

Era como una manera de intentar visibilizar la complejidad de esas estructuras. Tengo un proyecto para una exposición que trataba el tema de lo femenino en relación con la naturaleza. En ella asocio imágenes de autorretrato, de un cuerpo humano, con elementos vegetales, como pueden ser raíces, dibujadas y recolectadas. Es un vínculo más evidente y figurativo. Otra instalación que hice para un proyecto de arte y matemáticas en la que trabajaba la idea de interdependencia, en colaboración con unos matemáticos, es totalmente abstracta. Se trata de una forma fluida, que no representa algo concreto, podría ser cualquier fluido. Está construida a partir de elementos

modulares, geométricos que se autosustenan. Son unas estructuras que se llaman recíprocas, donde cada uno de los elementos sostiene a los demás, como una metáfora de la interdependencia, pero visualmente alejada del mundo natural.

¿Contempla tu obra el concepto de lo efímero?

Sí, para mí es algo muy importante. Es un elemento difícil de trabajar porque los seres humanos tendemos a querer dejar una huella duradera. Es algo que al principio me costaba más, pero a medida que he ido trabajando en ese sentido, lo he visto como algo totalmente natural. El hecho de que yo pueda intervenir un espacio y que la obra luego vaya desapareciendo, bien que yo la desmonte, porque no ha sido concebida para ser permanente, o porque simplemente se integre en el paisaje y en sus ciclos, entonces el mismo ecosistema la va metabolizando, la va transformando en otras cosas. Considero este concepto muy importante porque es un aprendizaje para los artistas y en general para los seres humanos, una vuelta a la comprensión de esos ciclos en los que estamos inmersos. También lo veo como algo inevitable, puesto que trabajo con materiales que son biodegradables y no son particularmente duraderos. La permanencia no es lo que busco.

¿Cuál es la relevancia del proceso creativo dentro de tu obra?

El proceso creativo es fundamental. A medida que he ido formándome ha ido adquiriendo más y más importancia. De hecho, es algo que disfruto muchísimo y me anima a seguir esta línea de investigación. Es una forma de ir aprendiendo a partir del azar. Siempre tenemos una idea al principio, cuando se empieza un nuevo proyecto, una nueva obra. A medida que lo desarrollamos descubrimos nuevas propiedades de los materiales o nuevas formas inesperadas. A lo largo de mi recorrido como artista he ido incorporando el diálogo con expertos de otras disciplinas que ha enriquecido muchísimo mi trabajo. A veces cuesta materializar todo este proceso en una obra. Sobre todo, en la última residencia donde trabajé el tema del arroz, el proceso fue muy importante porque duró un año. Normalmente, las residencias son muy breves, no tenemos tanto tiempo los artistas como para diseñar la obra, verla crecer y madurar. En ese caso sí, tuve la suerte de estar implicada en este una residencia más larga y fui dialogando con agricultores, con científicos, con otros artistas, con ornitólogos, con personas de varios ámbitos del conocimiento, etc. Me costó

muchísimo encontrar la forma de sintetizar todo ese proceso que había sido tan rico, tan interesante, y tan transformador para mí, en una pieza. Por eso veía muy importante narrar y compartir ese proceso con el público. Finalmente lo logré, pero me costó bastante. Pienso que la pieza no sería lo que es sin ese trabajo previo de investigación. Lo veo como una parte fundamental de la obra.

¿De qué fases se compone la ejecución de la obra y qué relevancia tiene esta en el marco de la obra?

Sobre todo en los últimos años, el proceso ha ganado más importancia. Eso quiere decir que hay cada vez más tiempo destinado a la investigación, a la búsqueda de publicaciones de textos, de obras de otros artistas que puedan proveer una base conceptual fuerte para luego desarrollar la obra. Si, por ejemplo, estoy trabajando en un entorno concreto, en un espacio concreto, antes de desarrollar la pieza o la intervención siempre hay un estudio previo del espacio, de sus características, cómo intervenir de la manera menos invasiva posible, sin generar daños, sin alterar las condiciones. Si se trata de un hábitat concreto, intento no alterarlo de manera destructiva, aunque siempre hay una alteración. Después del análisis previo del espacio hay toda una fase de esbozo de la intervención a través de dibujos e incluso, si en la fase de análisis del espacio he hecho fotos, de fotomontajes para ver cómo quedaría la obra. En algunos casos he realizado maquetas también. Hay una fase de estudio de las distintas posibilidades plásticas que se pueden dar. Luego viene la búsqueda de los materiales: es una fase importante y no se puede prever lo que va a pasar. El material tiene sus características: A veces las conozco bien, pero otras veces no. Por ejemplo, con el mimbre he tenido que aprender sobre la marcha y eso ha modificado la idea que tenía en el boceto por las propiedades del mismo material. Pero yo lo veo como algo positivo, es un diálogo fructífero con los materiales. A continuación, está la fase de emplazamiento de la obra: normalmente son obras efímeras así que no pienso en sistemas para que sea durable, ni en formas de fijarlas en el suelo de manera permanente. Pero sí hay un estudio para que la obra se mantenga en las condiciones iniciales en todo el tiempo de la exposición. La mayor parte de las veces hay una fase de desmontaje de la pieza para dejar el entorno como estaba.

¿Cómo difundes tus obras y cómo configuras esa difusión (solo imágenes de la obra final, elementos del proceso creativo previo, fuentes de inspiración, libro de artista volcado en la web)?

Reconozco que la documentación de mis obras no la cuido demasiado. Debería trabajar más ese aspecto, pero intento siempre documentar todas las fases, aunque no lo hago de manera muy profesional. Hay artistas que colaboran con fotógrafos y cada fase la documentan muy bien, tienen un archivo, etc. Lo mío es más casero, desde mis propias posibilidades, pero sí que intento documentar las fases del estudio del espacio, los primeros bocetos, tener fotos, escanearlos. Siempre documento el proceso de creación, el resultado final. Intento cuidar que las imágenes sean de calidad profesional, que sean buenas imágenes. Las difundo a través de mi web personal, sobre todo, publico algunos bocetos, las imágenes fotográficas y un breve texto que pueda sintetizar las ideas y los conceptos que he trabajado a través de la obra. También incluyo la información técnica: el año, dónde se han expuesto las piezas, las medidas, los materiales que se han utilizado. En algunas exposiciones en las que he trabajado había un servicio profesional de documentación, entonces hay videos que se han publicado en *Youtube*, en plataformas *online* donde se puede ver la pieza desde distintos puntos de vista. Normalmente no suelo grabar videos. Últimamente, porque estoy implicada en un grupo de investigación, también he difundido mi trabajo a través de publicaciones científicas, vinculadas al mundo del arte, a través de ponencias en congresos o artículos en revistas. Es una forma de llegar a otro tipo de público de especialistas. Cuando hay un catálogo, esa es otra forma de difundirlo.

¿Tu obra implica interacción del público? ¿Está la obra abierta a la interpretación del observador? ¿Qué papel cumple este en tus creaciones?

Siempre me ha interesado y me he esforzado por implicar al espectador en la obra, aunque creo que siempre se da. Es más bien hasta qué punto: si es simplemente vinculada a la vista, si implica todos los sentidos, si implica un movimiento en el espacio o entrar en la obra. Creo que el hecho de intervenir en los espacios naturales facilita ese tipo de interacción más acentuada. La persona está más inmersa en un espacio, se le invita casi a explorar ese lugar y su relación con la pieza, a verla desde distintos puntos de vista. A medida que he ido desarrollando un trabajo mucho más procesual, desde la creación de objetos

o intervenciones hasta procesos, esta implicación ha ido aumentando. Por ejemplo, mi último proyecto [*Oryza Collection*] está a disposición del público para que toque, para que lea, observe, etc. Es una colección itinerante de documentos, dibujos, mapas, objetos que he ido recolectando sobre la historia del cultivo del arroz en Europa, en concreto, en la zona de Valencia y de Turín, donde se desarrolló la residencia artística. En esta obra y de cara al futuro me interesa otorgar la libertad al público de interactuar de manera personal con la obra. En este caso, como había toda clase de objetos, tipos de arroz, elementos con los que se podía interactuar, yo dejaba al espectador la libertad de elegir qué tipo de dimensión vinculada al arroz quería explorar. Había libros de cocina tradicional, de geografía, de cómo ha cambiado la geografía a causa de este cultivo, por ejemplo, en Valencia; había libros de literatura; imágenes de pájaros que viven en simbiosis con el ecosistema del arrozal; grabaciones de audio, etc. Es lo que tú decías, el papel del espectador es activo, no solo en la fruición e interpretación de la obra. Daba la posibilidad de elegir con qué faceta el espectador se podía relacionar. Para mí era una forma de compartir todo el proceso de aprendizaje que yo había vivido acerca de esta temática, pero entendía que era algo casi enciclopédico, había mucha información. Por eso daba la libertad de elegir qué aspecto quería explorar.

¿Cómo registras el proceso creativo (libro de artista, diario, repositorio de imágenes)?

Tengo una carpeta donde guardo los dibujos preparatorios que he ido realizando antes de hacer las piezas y, sobre todo, imágenes fotográficas. También, a veces, tengo algún texto que he redactado yo, o apuntes. Sobre todo, me sirven los apuntes, las libretas donde voy escribiendo ideas y cómo voy a desarrollarlas. No es algo sistemático, en eso creo que tengo que mejorar. Precisamente porque trabajo con elementos efímeros, la documentación es muy importante para saber dónde se ha hecho la obra, cómo se ha hecho...

¿De qué forma registras el proceso de ejecución y el resultado final de las obras (fotografía, video, etc.)?

Sobre todo en fotografía. El video, como te he dicho, requiere que alguien esté grabando todo y tengo grabaciones de video solo cuando he trabajado en el contexto de festivales o muestras que tenían cierto presupuesto y podían contratar a personas que, además de documentar este proceso, también nos

hacían entrevistas. Así que ahí hay un registro de la intencionalidad del trabajo a través de nuestras palabras. Pero normalmente no lo uso.

¿Pasan un proceso de edición? ¿Qué relevancia tienen dentro de la obra?

Sí, las fotos pasan un proceso de edición. Suelo hacerlas yo. En un par de casos concretos he pedido ayuda a compañeros de la facultad. Se hace un gran número de fotografías, luego se seleccionan las mejores. En general funcionan solo como documentación, pero en algunos casos, precisamente porque la obra ya no existía, las he utilizado como registro de la obra dentro de exposiciones. Por ejemplo, me han pedido exponer dentro de una muestra aquí en Valencia y mi intervención, como era efímera, ya no existía. Así que lo que expuse eran las fotos.

¿Qué relación suele existir entre tus obras y el espacio, el entorno, el contexto cultural-social y ambiental local (local entendido como barrio, ciudad, comunidad o país)?

Inicialmente, mi atención se centraba en el entorno natural y, puesto que trabajaba en esos entornos, la relación con el contexto tenía una relación muy importante en la génesis de la obra. Intento siempre tener una actitud de escucha hacia el entorno en el que estoy actuando. A veces, el mismo lugar me proporciona los materiales con los que voy a trabajar: hojas, madera, materiales naturales del entorno. Desde esta visión eminentemente artística y transitando hacia una práctica más vinculada a los contextos sociales, no solo naturales, además de dialogar con expertos de distintos ámbitos sobre esos lugares concretos, he ido incorporando el trabajo con comunidades. Por ejemplo, el trabajo del arroz se expuso en el Ecomaclet, en el contexto de la Plataforma per Sobirania Alimentària. En la zona de Turín, donde trabajé sobre el tema del arroz, expuse en el contexto de una fiesta que la comunidad celebra cada año en junio para la siembra del arroz. Se trataba de un contexto no artístico, pero me interesaba ese diálogo con la comunidad. Y fue muy interesante porque la exposición de la obra dio pie a muchas conversaciones. Era una forma de que cada uno pudiera compartir su relación con el arroz en ese caso. Había abuelas que habían estado trabajando en los arrozales cuando eran jóvenes y me interesaba que esa dimensión estuviera dentro de la pieza. Mi interés ha ido evolucionando de un contacto más bien vinculado al entorno natural y al aspecto

material, hacia algo que también implica relaciones sociales y algunos aspectos más intangibles como pueden ser la memoria del lugar o de las personas, o sus sentimientos hacia los temas que estoy tratando.

¿Organizas talleres u otras actividades educativas? Si es así, explica en qué consisten.

En el pasado sí. He trabajado mucho impartiendo talleres. Algunos eran simplemente de práctica artística con cerámica o pintura. Otros con fotografía y video con niños adolescentes. Otros talleres tenían otra finalidad, pero se utilizaba el arte para lograr los objetivos. Por ejemplo, he trabajado con adolescentes que han tenido problemas con la justicia. En Italia, en algunos casos, en vez de mandarlos a un reformatorio, el Estado les da la posibilidad de asistir a un curso de formación profesional. En este caso, yo trabajaba en un laboratorio de cerámica y fui profesora en uno de esos cursos: era una forma de reintegrar a estos jóvenes a través de una práctica artística y artesanal. Fue una experiencia muy importante para mí. Recientemente, aquí en España he impartido talleres en relación con una pieza que hice con mimbre. Realicé un taller junto a la artista Pilar García-Huidobro en un pueblo que se llama Carrícola sobre técnicas de trenzado de mimbre en el que participaron personas del pueblo que eran expertas, porque desde la infancia habían trabajado con mimbre. El último taller en el que he participado está vinculado a "Inner Nature" y se centraba en el videoarte. Lo organizamos a través de la Universitat Politècnica. Queríamos vincular la temática del agua con el contexto cultural y natural de la zona de Valencia. Con Miguel Ángel Bauxauli, que es un cineasta, y la fundación ASSUT que trabaja para preservar los ecosistemas culturales y naturales, organizamos un taller de videoarte con alumnos de la Facultad para deconstruir la imagen idílica de la Albufera. Se trata de parque natural que está grabado en el imaginario colectivo valenciano porque se ha reproducido miles de veces en fotos o acuarelas, pero sigue siendo un espacio muy problemático, con numerosos problemas socio-ecológicos. Gracias a los expertos de la fundación ASSUT, pudimos conocer los espacios "feos" o no tan idílico de la Albufera y crear otro tipo de estética. Se trataba de problematizar estas cuestiones vinculándolas al territorio. Siempre intento en los talleres utilizar el arte para hablar de los temas que me interesan. En este caso, cuestiones ecosociales ligadas al agua.

¿Hasta qué punto tienes en cuenta la huella ecológica de tu actividad artística?

Es un tema complejo, porque simplemente viajando para ir a residencias de artistas hay una huella ecológica bastante importante. Sobre todo, el transporte de las personas y de las obras tiene una huella ecológica importante. Al menos en la creación de la obra, en la búsqueda de materiales de bajo impacto o directamente biodegradables, de origen natural me esfuerzo por reducir esa huella. También cuando he trabajado con grabado, siempre he intentado emplear técnicas que no implican el uso de tintas, como puede ser el gofrado, o con tintas de origen vegetal. El grabado tiene una huella bastante importante. En la medida de lo posible intento utilizar materiales locales. Cuando no es posible, por ejemplo, con la madera, al menos intento asegurarme de que sean certificadas y que vengan de una gestión sostenible de los bosques. Es una manera de reducir el impacto de las obras. Creo que es muy difícil anularlo del todo pues, aunque hagamos *performance* o algo totalmente no objetual, todo tiene huella ambiental de alguna manera. Pero creo que es importante intentar reducirla, sobre todo en el contexto del arte contemporáneo, donde hay eventos expositivos megalómanos —como las famosas bienales— donde no solo se mueven obras, sino que también grandes flujos de público. El año pasado, por ejemplo, había vuelos especiales para ir a las distintas sedes de la Documenta (Atenas y Kassel). También las obras, grandes instalaciones y esculturas que se mueven en un mundo donde los transportes están vinculados al petróleo, tienen una gran huella. Me parece importante que como artistas reflexionemos sobre el impacto que tiene nuestra práctica y también todo el sistema de fruición y de venta de las obras.

¿Qué temas y característica conforman tu obra más reciente?

De manera natural en los últimos años he ido explorando temas vinculados a la agricultura, la producción de comida. Esto tiene que ver con mis orígenes. Yo vengo de un lugar del sur de Italia que tiene una economía eminentemente agrícola. Es algo que veo muy natural y que ha ido tomando fuerza en mi investigación artística. Creo que es una cuestión esencial cuando hablamos de ecología: la agricultura convencional tiene un impacto enorme sobre el cambio climático y produce muchos gases de efecto invernadero. Nuestras costumbres en relación con la alimentación son muy importantes para

poder modificar ese modelo y la producción de comida debería ser distinta. A raíz de mi implicación en el grupo de estudios de Campo Adentro he podido profundizar más en ese aspecto y ver cómo desde el arte se está trabajando muchísimo en ese sentido. Se estudian los organismos genéticamente modificados; la recuperación de técnicas que se consideraban obsoletas, pero que son mucho más sostenibles que la agricultura industrial; la recuperación de saberes indígenas, en relación al mundo vegetal y en relación a la biodiversidad cultivada. Me ha parecido algo fascinante y un campo de investigación muy amplio. Por eso, mis últimos trabajos van encaminados en esa dirección. No es algo en exclusivo, pero creo que tiene un significado metafórico muy interesante: de qué nos alimentamos, cómo y la forma en que eso tiene una influencia en la vida de otros seres. Me parece algo muy sugerente, no solo desde el campo reivindicativo. Estoy hablando de ecología, de cómo producimos, de qué impactos genera la agricultura y a la vez abordando la relación simbiótica que tenemos con el medioambiente.

**Explícame algo más acerca del proyecto de Mapa de Valencia/
Polivalencias.**

Este proyecto nace a partir de una iniciativa del IVAM. Hace dos años el museo invitó a Rogelio López Cuenca a Valencia para realizar un proyecto en la línea de las investigaciones que él suele realizar sobre las ciudades para construir nuevas narrativas sobre las mismas. La industria del turismo y, en general, la visión capitalista de las ciudades ha ido colonizando el imaginario urbano. El pretexto que Rogelio suele utilizar consiste en coger un mapa de la ciudad e ir marcando los lugares que normalmente se consideran fundamentales para un turista. Él luego intenta ignorarlos para buscar en esa cartografía otras historias y otros hitos. A partir de la invitación del IVAM, se organizó un taller con el artista y se creó un grupo de trabajo. Nos reunimos a lo largo de seis meses y cada uno de nosotros fue investigando sobre un tema que nos parecía interesante y que era afín con nuestro ámbito de investigación. Hubo personas que investigaron acerca del barrio de Velluters, de los motines de los trabajadores del ámbito textil; otros sobre las universidades durante la dictadura; sobre las historias olvidadas en el contexto de la historia oficial la ciudad de Valencia. En mi caso, me fui centrando en el tema de la huerta de Valencia porque no había habido este cambio de gobierno, entonces seguía en pie la idea

de especular a nivel de inmobiliario sobre la huerta. De hecho, existe una legislación que protege la huerta, pero muchos territorios que están dedicados al cultivo de hortalizas son propiedad de inmobiliarias. Incluso hay un proyecto de construcción de una autopista que básicamente va a reducir la superficie de la huerta, mermando este patrimonio que tiene la ciudad de Valencia. Fui investigando acerca de cómo se había expandido la zona urbanizada de Valencia y cómo ha ido desapareciendo poco a poco el terreno dedicado al cultivo de hortalizas y de distintas variedades de alimentos. Me ha servido muchísimo la experiencia del taller con Rogelio López Cuenca porque él utiliza una técnica totalmente apropiacionista, no pretende crear algo nuevo. Simplemente, se trata de ir buscando fuentes que pueden ser tesis doctorales, artículos de periódicos, fotografías, grabados, dibujos, cualquier tipo de registro, -cuanto menos institucional, mejor- para poder documentar estas otras historias que han sido olvidadas. Precisamente, me ha parecido muy interesante este método de trabajo y también crear algo artísticamente nuevo a partir de un *collage* de otras fuentes. En concreto, encontré una tesis doctoral que analizaba a través de fotos aéreas la reducción del territorio de la huerta. También incorporamos imágenes idílicas de la huerta que precisamente coinciden con la industrialización. A medida que se iba perdiendo ese modo de vida, se fue idealizando el campo con grabados, idilios de amor en la huerta, etc. Imágenes un poco kitsch y cursi que representaban algo a partir de un sentimiento de nostalgia. Elaboramos un texto que denunciaba lo que estaba pasando. Muchos de estos proyectos de construcción se han parado, pero, por ejemplo, el de la autopista sí que sigue en pie. Se trata de un territorio en peligro, incluso por el tema de la ZAL, la Zona de Actividades Logísticas del Puerto de Valencia. Aunque el Tribunal Supremo haya dado la razón a los vecinos de La Punta, que tienen que ser indemnizados por haber sido expulsados injustamente de sus casas, la entidad del Puerto de Valencia está intentando ejercer toda su influencia para seguir con el proyecto de construcción de una zona logística que muy probablemente no sirva. Ahí todavía hay una lucha en pie. Intentamos plasmar toda esa información en un texto y en una especie de instalación-*collage*, que luego se publicó en el catálogo de la exposición que Rogelio realizó en el IVAM titulado *Radical Geographics*, que incluía un mapa atípico de Valencia

en el que intentábamos visibilizar esas capas de vivencias, de historias que normalmente no son visibles.

¿Crees que tu obra bebe de la iconografía ecofeminista?

He leído bastante sobre ecofeminismo. También he participado en algunas conferencias que impartió Yayo Herrero aquí en Valencia. Pienso que es una corriente del pensamiento ecologista muy interesante, aunque no me veo encasillada en ella de forma exclusiva. Creo que en algunos proyectos sí que materializa un poco esta conexión entre mundo femenino, naturaleza y sensibilidad ecológica. Por ejemplo, para la exposición de la que te hablé, titulada *Huellas inciertas*, realicé un trabajo fotográfico y de ensamblaje con elementos naturales. Esa muestra sí tiene una vinculación clara con el ecofeminismo. Sobre todo, se trata de visibilizar la ética del cuidado que tradicionalmente ha sido asociada a la mujer y su importancia para la preservación de la vida. Creo que todos deberíamos recuperar dicha ética en las relaciones humanas y en nuestra relación con la sociedad y con el entorno natural. No tiene por qué ser algo específicamente femenino. Tradicionalmente las mujeres hemos sido asociadas a este rol, pero creo que el mundo masculino debería acercarse a ese tipo de actitud y de responsabilidad también.

¿Qué problemas medioambientales has trabajado en tu obra?

Los problemas ambientales que he trabajado en mi obra son la pérdida de biodiversidad, por ejemplo, en una intervención escultórica que hice en una exposición titulada "Ecoismi", en Italia. Realicé de manera abstracta la silueta de un arca usando listones de madera reciclada en los que había pirograbado los nombres de algunas especies en riesgo de extinción. También he trabajado la idea de erosión de todos los territorios dedicados a la agricultura perirubana. En el ámbito del último proyecto sobre el arroz, he tocado muchos temas, porque el cultivo del arroz es fundamental para la humanidad, puesto que más de la mitad de la población mundial lo tiene como alimento base. Precisamente por eso, se ha intentado mediante la agricultura convencional maximizar su producción. Hoy en día el cultivo del arroz está asociado a muchísimas problemáticas, como pueden ser: el uso de herbicidas y pesticidas que contaminan las aguas y los suelos o la reducción de especies que viven en el arrozal. No solo son especies vegetales sino también animales. Las aves, sobre todo, se ven muy afectadas. He trabajado también la controversia de los organismos genéticamente

modificados, porque el arroz ha sido uno de los primeros alimentos sobre el que se han hecho experimentos de modificación genética y de creación de patentes. En el ámbito de la agricultura se multiplican las problemáticas ambientales. Como he dicho antes, la agricultura es responsable de gran parte de las emisiones de efecto invernadero, porque la producción industrial de alimentos está vinculada al petróleo. Los fertilizantes se sintetizan a partir de derivados del petróleo, así como el transporte y la mecanización son posibles solo porque hay una fuente energética barata.

Entrevista a Álvaro Tamarit

Jávea, 11 de febrero de 2019

¿Cuál es tu formación académica o vías de aprendizaje autodidacta?

Desde pequeño me ha gustado el contacto con los materiales naturales, el barro principalmente. Trabajaba en el campo de mi yayo con barro, paja, palos, madera. De adolescente tuve la oportunidad de hacer cursos de cerámica que me introdujeron en la técnica, el contacto y la forma de expresión que necesitaba. A nivel académico estudié Bellas Artes, siempre interesado por la parte escultórica, pero también la plástica y la textura de la pintura y el dibujo. Siempre he sido polifacético y he trabajado con muchos materiales distintos.

¿Además de tu actividad artística, ejerces otros oficios o trabajos?

Sí. Desde que me licencié he tenido que combinar la creación artística con la educación. He sido profesor de escuelas de adultos, escuelas privadas de arte y clases particulares para niños. Actualmente trabajo principalmente en el arte como forma de sustento combinado con clases de sustitución en escuelas.

¿Tienes trabajos de investigación o publicaciones académicas o no institucionales?

No tengo producción teórica sobre arte. Mis obras que son narrativas y expresan ideas de fondo ecológico y político, pero no escribo texto.

Me gustaría conocer los marcos teóricos destacables de los que te nutres (líneas filosóficas, teorías científicas, corrientes religiosas o espirituales, movimientos sociales o políticos).

Hay varios factores que afectan a mi forma de vida: una es que soy radicalmente ateo y, la otra, soy apolítico. No me interesa la política, no veo la televisión, no leo periódicos, por lo cual, solo me informo por noticias que leo en Internet, donde sí consulto algo sobre política. Soy disléxico, por lo que me cuesta mucho leer. Aunque hay obra filosófica y de carácter artístico que me interesa, no leo mucho. Ahora estoy leyendo un libro de un artista, Alfred Wallis. Me interesa mucho su obra y, probablemente, haya sido de los que me ha influido en los últimos años.

Cuéntame acerca de tu participación en festivales, exposiciones y centros de venta al público dentro y fuera de las instituciones.

Uno de los canales sería Internet, por mi web, por Facebook, con una *fanpage* que tengo. A través del contacto con galerías que mueven mi trabajo y algunas ferias a las que he asistido de forma individual como artista. La última en la que estuve de forma personal fue en “The Other Art Fair”, que se celebraba en Londres. Aquí, la última exposición fue con la galería Set, en la sede que tenían en Jávea. Y luego, en Gijón, en la galería Bea Villamarín.

¿Estás asociada/o a la VEGAP o has firmado algún contrato que incorpore derechos de propiedad intelectual?

A la VEGAP nunca he estado asociado porque no estoy de acuerdo con su forma de ser y pienso que son más interesantes los derechos libres, *creative commons*, se le puede hacer un mejor uso a la obra y que citen mi nombre. Sí que he sido socio de la AVVCA. Ahora no, porque estoy dado de alta fiscal allí y no tiene tanto sentido, pero sí que apoyo esa clase de asociaciones.

¿Qué técnicas y disciplinas artísticas desarrollas?

Normalmente trabajo con la técnica *collage*, sobre soporte rígido de madera, con fotografías de mis viajes cotidianos o de vacaciones y papeles que encuentro en mi vida diaria, en libros viejos, que reciclo de la basura que generamos en casa. Trabajo también con talla en madera y adición de madera, ensamblaje, lijado. En mis *collages* pinto los fondos, uso acuarela, el dibujo con lápices acuarelables y pinturas acrílicas.

¿Qué materiales sueles emplear? ¿Han de tener alguna característica determinada?

Me gusta usar materiales naturales, que no sean de plástico, no me gusta para trabajar. El metal tampoco lo uso muy a menudo. Trabajo con madera, papel, libros y ahora estoy trabajando con piedra, un material bastante agradable que encuentro en la playa. Lo que tiene en común todo el material que uso es que normalmente tiene una vida ya, entonces tiene un tacto especial y está ya pulido por el uso o por el tacto que le ha conferido la deriva del mar.

Hay una palabra en inglés, “*driftwood*” que tiene que ver con tus materiales.

En castellano tenemos “madera a la deriva”. La exposición que hice en Jávea se llamaba *Driftwood*.

¿Estás asociado o te sientes relacionado con alguna escuela, estilo, movimiento, o tienes alguno de referencia?

Siempre me ha gustado el movimiento del arte *povera*, del arte pobre, que a mediados de los años 70 empieza en Italia. A pesar de que a muchos artistas del movimiento *povera* los he admirado toda la vida por lo que han hecho, aunque no tenía nada que ver con mi obra, porque no se relacionaba con este movimiento cien por cien, últimamente me doy cuenta de que mi trabajo se acerca más al movimiento, porque estoy usando materiales cada vez más pobres y baratos.

¿Cuáles son tus referentes estéticos locales (artistas, personajes, elementos de la cultura visual)?

Siempre me ha atraído mucho el trabajo de Lukas Ulmi. Ahora trabaja principalmente con hierro, pero antes vivía cerca de la playa e iba a recoger pequeñas piezas de cristal, o de azulejos que encontraba erosionados por el mar. En esa parte de su obra veo una relación con los materiales que yo recojo en la playa. Me inspiran muchos sitios como el Jardín de l’Albarda, que está cerca de mi pueblo, que está realizado mayoritariamente con planta mediterránea y planta autóctona. Esas cosas me atraen para mi trabajo artístico y me nutren. Cada vez estoy más tentado de trabajar con planta viva y últimamente he estado realizando maceteros con piedra y planta. En este momento, ciertos jardines como ese serían lo que más me atrae de la zona.

¿Cuáles serían tus referentes estéticos internacionales?

De las figuras internacionales que más me gustan y me han influido está David Nash, un escultor que trabaja también con madera encontrada, regalada, o que está caída en los bosques. Trabaja con motosierra y tiene un trabajo precioso que ha vendido por todo el mundo. Por otro lado, siempre he admirado a Penone. Luego hay otro que me interesa mucho de los últimos años, Alfred Wallis. Cuando estuve en Cambridge viviendo encontré la mayor colección de su obra que hay en Inglaterra. Está en Kettle's Yard, que forma parte de la Universidad de Cambridge y está subvencionada por la Tate. Nunca había visto su obra en directo, solo una pequeña obra en el *ABC del arte*. Me impresionó porque, a pesar de ser algo muy naif y sencillo, resulta complejo, con mucha sustancia, para alguien autodidacta, un marinero que se le consideró un primitivo porque no vendía en galerías. Todo eso alimenta más su figura, su vida y las engrandece.

¿Cuáles son tus fuentes de inspiración (literarias, musicales, artísticas, cultura de masas o de cualquier otra índole)?

En mi día a día y cuando estoy trabajando oigo Radio 3. Me gusta porque no tiene publicidad, me permite concentrarme mientras trabajo y estar en contacto con el mundo musical amplio. De ahí salen personajes como Depedro, un cantante que me gusta, incluso cuando tenía otro grupo, La Vacazul, que también seguía. Últimamente me ha marcado mucho porque lo he oído hasta la saciedad. Me gusta el mensaje de sus canciones y sus melodías. A nivel de vivencias, también el hecho de haber estado en Cornualles, en una zona que hay jardines espectaculares, hechos con buen gusto. Cornualles no suele tener temperaturas bajas y tiene mucha humedad, con lo cual, hay plantas subtropicales y una vida natural espectacular. Eso me ha marcado mucho de cara a lo que vivo y veo en el día a día cuando estoy allí y eso se refleja en mis paisajes a la hora de construir imágenes en mis cuadros.

¿Cuáles dirías que son tus referentes ideológicos dentro de la ecología?

Conozco la obra de Masanobu Fukuoka, un agricultor y biólogo japonés que ya murió, pionero en la forma de agricultura natural. Hay gente joven como el activista Rob Greenfield y el movimiento de la permacultura. Sobre todo, pienso que la ecología actual pasa por la forma de alimentarnos, más que otra cosa. Intento consumir productos ecológicos y locales, lo fundamental en el día

a día que deberíamos hacer todos. Si no apoyamos una alimentación más sostenible, el producto local será depredado por el industrial. Justamente anoche leía que, en lugar de etiquetar y empeñarse en tantos análisis al producto ecológico, de presionar y controlar a los agricultores que forman parte de la calificación biológica, se debería etiquetar el producto contaminado por pesticidas e insecticidas, señalando cuántos y cuáles. He sido miembro de Greenpeace y apoyo sus campañas. Últimamente, Greta Thunberg, una niña que se ha manifestado contra el cambio climático y está en huelga, ha generado un movimiento seguido por estudiantes de todo el mundo y que apoyo plenamente desde que conocí el testimonio de Greta hace unos meses. Me quedé impactado con lo que decía, su mensaje es “salvar el futuro”.

¿Cuál es tu idea de arte?

Es la capacidad de combinar materiales para poder revalorizarlos y construir algo mucho mejor. Gracias a la unión de imágenes, vivencias y distintos materiales se crea algo que no existía antes y que, desde luego, tiene un valor superior antes de trabajar con ellos.

¿Consideras que el artista tiene una función? Si es así, ¿cuál?

Estoy seguro de que el artista tiene la función de decir cosas que ningún otro puede. En cierto modo, tiene la obligación de dar un mensaje y de intentar cambiar cosas.

¿Qué entiendes por naturaleza?

La naturaleza es el estado original de todo lo que hay en el planeta. También es todo lo que el humano no ha tocado.

¿Separas humano de naturaleza?

No, lo que digo es que, por una parte, la naturaleza es todo lo original incluyendo a los humanos, a las plantas, a los peces, todo es naturaleza y todo es natural. Ahora bien, hoy en día lo que queda y que el ser humano ha modificado: removido, erosionado o contaminado, no es naturaleza.

¿Estás o has estado implicado en proyectos comunitarios o sociales, asociaciones o colectivos?

He formado parte de asociaciones como Greenpeace y AVVAC. He promovido la unión de artistas y creadores locales en mi pueblo, a través de un evento que organicé durante varios años consecutivos que se llamaba Xàbia Visual Week. Durante tres o cuatro días nos reuníamos y hacíamos

exposiciones, eventos, proyecciones, conciertos, talleres, charlas y estábamos de alguna manera contribuyendo a dinamizar espacios del pueblo que estaban inutilizados como casas cerradas, una antigua galería abandonada, o el Riurau d'Arnauda, que estaba sin un uso claro. La verdad es que fue de los proyectos que desde 2010, durante tres años, me han mantenido asociado con otros artistas.

Háblame de los elementos icónicos que se reiteran particularmente en tus obras (formas u objetos específicos).

Los árboles, los coches, los barcos y los aviones. Al cabo del tiempo a veces se repiten otros elementos como las ballenas y, sobre todo, las casas, las fachadas de las casas que me llaman la atención en mis viajes.

En cualquier cultura, desde Mesoamérica a la India, el árbol significa la vida. ¿Tiene el mismo significado para ti?

En realidad no. Es más bien un símbolo de pureza, de limpieza, de oxígeno. En el fondo, es la vida, está claro. También como bosque, el concepto de colectivo o grupo que hace fuerza por algo, por limpiar aportando oxígeno. Yo haría un símil con los colectivos humanos que se agrupan para conseguir cosas. Se me ha olvidado también mencionar el mar, siempre está presente porque hay islas en él, o porque hay vida submarina, con las algas, la base de oxígeno del planeta. En el último trabajo que estoy haciendo sale el cabo de Jávea y siempre el mar. Me ha influido mucho, al ser de aquí. En Cornualles lo busqué un poco, porque cuando vivía en Cambridge lo echaba de menos. Ahora estoy trabajando en elementos menos trabajados.

¿Qué temas sueles tratar en tus obras?

Normalmente son acciones o actividades de la vida cotidiana. Son entornos urbanos, marinos o bosques. Suelen ser acciones positivas de regeneración o de escenarios imaginarios en los que los humanos habitan los árboles, limpian los fondos marinos, se alimentan de huertos que crecen en sus azoteas, se nutren de energías sostenibles.

¿Incorporas de manera consciente imágenes del imaginario colectivo o del mundo visual?

Lo hago de forma consciente, a través de noticias de algún periódico o historias que me puedan impactar en noticias, películas y las transporto a mi obra.

¿Cuál es la relevancia del proceso creativo dentro de tu obra?

Soy muy malo documentando el proceso, aunque a veces soy consciente de que sería interesante poder grabar una imagen de cómo se hace algo, cómo desarrollo una escultura. Sí he documentado piezas de principio a fin con el objetivo de hacer un video de *stop motion*, animación de fotografía. Ahora, lo que más disfruto del proceso es ir a recoger materiales cuando salgo de casa y paseo por la playa buscando algo en concreto, que pueden ser piedras o líquenes. Es una parte importante, que precisa concentración y normalmente estoy solo, en silencio. Igual estoy buscando durante horas y días un tipo de piedra de un tamaño que es la que me hace falta para un tipo de escultura, o estoy buscando tierra de un color, o líquenes de una forma determinada. Esa es la parte más agradecida.

¿De qué fases se compone la ejecución de la obra y qué relevancia tiene esta en el marco de la obra?

La primera fase parte es un boceto en el que las piezas están sueltas o tengo el soporte y juego con las formas. Luego está el ensamblaje, construcción o pegado de los elementos. Luego, a veces, en ese estado la obra se puede quedar parada tiempo. Voy a terminar ahora un cuadro que empecé en el año 2013. Es extraño, pero ocurre que puedo tener un cuadro a medias cinco años. Luego llega la fase final, la que más cuesta siempre. En el caso de que sea escultura, hay que hacer el acabado, limpiarla y pulirla hasta el grado que yo quiera.

¿Cómo difundes tus obras y cómo configuras esa difusión? (solo imágenes de la obra final, elementos del proceso creativo previo, fuentes de inspiración, libro de artista volcado en la web).

Soy muy malo con las tecnologías y con el caso que le hago a los medios sociales. La web que tengo no me da mucha libertad a la hora de publicar material que acompaña la obra y que sería interesante incluir, pero no lo hago. Tenía hace años un libro de artista en el que apuntaba ideas y me obligaba a escribir cada día un poco. Y ahora mismo no tengo uno, voy a empezarlo quizás, para apuntar ideas.

¿Tu obra implica interacción del público? ¿Está la obra abierta a la interpretación del observador? ¿Qué papel cumple este en tus creaciones?

Me gusta que la gente esté poco condicionada por mí para lo que tiene que pensar o entender de la obra. Me gusta que cada uno saque sus propias conclusiones. Yo digo lo que quiero decir, pero tampoco de una manera totalmente explícita. Sí me gusta acompañar con un título las obras, aunque creo que es algo que tampoco condiciona totalmente. Las miradas son muy diversas y me gusta que el mensaje esté abierto para que cada uno saque sus propias conclusiones.

En ocasiones has documentado el proceso de ejecución con *stop motion* y has editado videos. Has registrado igualmente obra en fotografía. ¿Hasta qué punto trabajas sobre esa reproducción de la imagen?

La imagen es recortada, ajustada de luz para tener la imagen final de la obra, pero tampoco le doy ninguna clase de tratamiento especial con Photoshop. Se trata de algo muy básico.

¿Qué relación suele existir entre tus obras y el espacio, el entorno, el contexto cultural-social y ambiental local (local entendido como barrio, ciudad, comunidad o país)?

Siempre influye cómo te sientes en el lugar que estás. Cuando estoy en Inglaterra no puedo trabajar tanto en el exterior como en Jávea. Lo que hago allí suele ser distinto, suelo trabajar con piedra u objetos pequeños de interior y aquí en Jávea puedo salir a lijar, hacer piezas más grandes porque el espacio también es más grande. A nivel social y climático, las influencias son distintas en Inglaterra y en Jávea. Lo que tienen en común es que están cerca de la orilla del mar, que es de donde yo me nutro para la recogida de materiales y paso más tiempo. En algunos casos, por ejemplo, sale la huerta, pero más como dentro del entorno urbano o en lugares restringidos como en los balcones de las casas o las azoteas.

Recuerdo que hace muchos años ya hablabas de la importancia del huerto urbano. Parecía una utopía, pero cada vez ocupa más espacios, incluso en balcones y pequeños espacios.

Hace poco leí un artículo sobre cómo crear paisaje de jardín con un huerto, de una estética bellísima. *Edible lanscaping* se llama, creo.

¿Organizas talleres u otras actividades educativas? Si es así, explica en qué consisten.

Siempre he intentado que mis exposiciones estuvieran ligados a talleres en el que se invitara a jóvenes y adultos a participar para que hubiera un buen diálogo entre el arte y el espectador. Pienso que es muy importante que el arte llegue a la gente libre de códigos que solo puedan entender unos pocos. Por otra parte, pienso que esos talleres son relevantes para las escuelas y centros educativos porque así me lo han hecho entender ellos mismos cuando he impartido talleres, como el último, “The life of a tree”, en una escuela de secundaria en Cambridge. El resultado fue increíble, tanto lo que hicieron en *collage* con los materiales que ellos mismos habían recogido, como en escultura, que conllevaba un punto arriesgado, porque empleábamos taladros y sierras, con las que no estaban muy acostumbrados a trabajar. Conseguimos que se animaran a realizar obras en tres dimensiones, aunque pensaban que era imposible que ellos fueran capaces de hacerlo. Cuando uno se plantea retos de este tipo, que nadie piensa que pueden suceder y uno consigue llevarlos a cabo, siente satisfacción. Intento, de alguna manera, trasladar unos valores como el de la reutilización, la ecología, la construcción de esculturas. Acercarlo a adolescentes tiene una valía para mí. Pienso seguir haciéndolo porque me siento cómodo y pienso que es valioso para la sociedad.

¿Hasta qué punto tienes en cuenta la huella ecológica de tu actividad artística?

Igual que como artista, como ser humano, intento que mi huella sea mínima. Sé que hay mucho por hacer. Pienso que estoy en el camino adecuado y, efectivamente, cada día intento usar menos barnices en mi obra, productos con los que no estoy de acuerdo con su uso. Busco construir una obra lo más sostenible posible, con el producto local que encuentro. Aun así, sé que puedo llegar más allá con un reto que tengo pendiente, que es el de realizar obra con material plástico que encuentro en la playa. Por otro lado, me doy cuenta de que todo el trabajo que he estado realizando en los últimos diez años con madera de deriva de la playa ya no la encuentro. Últimamente, las barcas ya son de plástico, de fibra. Con lo cual, antes, cuando iban a dar de baja las barcas se firmaban unos papeles, se les quitaba el motor y las tiraban en un sitio designado para ello en mar, las hundían. Esa madera salía a la playa y yo la recogía. De esas barcas la madera ya no llega. Por otra parte, el residuo que más llega al mar es el plástico y apenas hay madera. Creo que mi destino pasa por tener que

producir con otro tipo de material encontrado. No sé si será plástico, porque no me gusta nada, pero puede ser piedra o ladrillos u otro tipo de cerámico.

¿Qué temas y característica conforman tu obra más reciente?

De lo último que he hecho ha habido un cambio en el soporte. En los últimos 15 años han sido tablas encontradas, restos encontrados de puertas, armarios, etc. Luego cambié un soporte de bastidor con tablero. Lo último que he realizado consiste en que la propia madera que me encontraba, resto de barcas, ese propio soporte ya es un elemento de la composición, por ejemplo, el mar, un trozo que ya está pintado de azul o, el horizonte lo marca el corte de una madera con otra. Antes cogía un tablero, lo modificaba y sobre eso trabajaba. Ahora el mismo material con su forma original ya es el soporte y la propia parte de la obra.

¿Qué relevancia tiene la tradición valenciana del trabajo en madera en tu obra? ¿Y el paisaje valenciano?

Lo de la madera es porque es un material que siempre me ha atraído, desde pequeño, y siempre he encontrado, por ejemplo, en la obra de al lado de casa, de mayor, recuperando restos que tira la gente, lo que me dan los amigos, el mar. Es un material del que me gustan sus cualidades: es plástico, pero es duro, es fácil de modelar, tallar y darle forma, pero al mismo tiempo es resistente y se conserva bastante bien.

¿Cómo comienzas un trabajo?

Generalmente, no hay una idea preconcebida. Cuando estoy tranquilo, liberado, simplemente disfrutando de poner las cosas en orden, o jugando. Muchas veces ordenando objetos es cuando encuentro objetos que son recuerdos o ideas guardadas. El mismo hecho de decidirse a limpiar y a tirar hace reflexionar sobre lo que uno valora y quiere conservar y trabajar con eso.

¿Encuentras puntos en común entre tu poética y la de David Nash?

A nivel estético no hay mucha relación entre su trabajo y el mío, más que en algunas esculturas que he realizado tipo tótem, incluso torres. Es curioso, cuando conocí a David Nash y le enseñé mi catálogo, hace ya años, me dijo que él también había llegado a soluciones parecidas y que era algo totalmente natural, que nos pasaba a todos los artistas. A veces, llegamos a resultados similares porque ya estamos trabajando con el mismo material, las mismas ideas. Él tenía una esculturita en la que había taladrado un tronco y había

añadido trozos de ramas. Yo había hecho algo muy parecido sin haberlo visto antes. Ahora, a nivel personal, creo que se parece mucho a mí, le gusta la naturaleza, cuida sus árboles y sus plantas, le gusta trabajar con la madera. Parecía una persona muy cercana, que vive de una forma muy sencilla, en su estudio, como yo he hecho siempre. Eso es lo que más nos acerca.

Hace unos cuantos años te hice una entrevista y te pregunté acerca de la distinción entre artesano y artista. André Malraux lo distingue así: el primero solo reproduce, el segundo, crea. ¿Qué opinas ahora de esta idea?

Ha sido interesante ver artistas como Ai Weiwei podían a hacer una obra buena apoyados en otros ayudantes, asistentes, artesanos, haciendo, por ejemplo, mil millones de pipas para la Tate Modern, usando una técnica totalmente artesana y apoyándose en el trabajo artesanal. Es un buen ejemplo que el artista pueda mezclarse con la artesanía de una forma positiva para los dos lados. Luego, me gustaría pensar que, de alguna manera, artesanos que han tenido más fácil llegar al mundo del arte o ser considerados artistas, creo que en ese punto ha ayudado el ejemplo de la cocina, que está considerada como arte. Por otro lado, creo que últimamente ese bombo que se le da a la alta cocina... Algo como cocinar no se puede considerar como arte cuando se realiza de forma cotidiana. Es interesante ver cómo se transforma en algo trascendente como el arte. La gente gasta mucho dinero en comer arte, pero no en comprar arte objetual. Ese es un cambio interesante que veo.

Documentación no publicada

FERRÚA, Sergio, 2008 ("Intervenciones artísticas en la naturaleza". (Conferencia organizada por la Prof. Dra. Xesqui Castañer. realizada en el Depto. de Historia del Arte de la Universitat de València, el 22 de abril de 2008).

Espai de Creació i Protecció

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València
Prof. Cáted. Xesqui Castañer

Intervenciones artísticas en la naturaleza

CONFERENCIA

SERGIO FERRÚA

Facultat de Història y Geografia

Departament d' història de l Art
Universitat de València

22 de Abril del 2008

Espai de creació i protecció

SERGIO FERRÚA

Resumen: Este ensayo es el desarrollo de la conferencia que ha organizado el departamento de historia del arte, Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València. Esta disertación significa para los asistentes y para mí una nueva experiencia, oportunidad de reflexión e investigación. También se verá el proceso de obra artística. Veremos como la representación reflexiona la naturaleza misma y como espacio de creación en el medio ambiente.

Introducción

Mi trabajo, como escultor comienza a partir de los ochenta, pero la complejidad de la obra se multiplica por algunos años en forma escultórica. A finales de los noventa, se transforma en instalaciones (1998-2001), donde emergen conceptos y preceptos básicos que sustentan la plataforma del hombre contemporáneo: habitar, refugio, emergencia, marginalidad, desterritorialización e inmigración con que el ser humano se enfrenta día a día en el mundo. Sin embargo, la complejidad de la vida y obra van abriendo diálogo entre arquitectura urbana y naturaleza viva (2003), y permite desa-

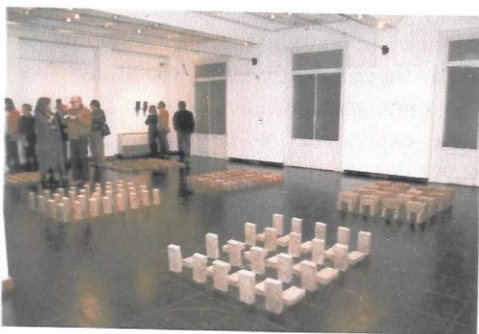
rollar conceptos como protección o protegido, intimidad o íntimo y sueños con lo que nos enfrentamos a diario. Lo interior y lo exterior. Realizo intervenciones (site-specific) y acciones que muchas de ellas se prolongan temporalmente en la naturaleza. Utilizo la naturaleza como eje argumental de la obra, mediante apropiación de materiales expresivos y naturales, evitando romper con la armonía del medio ambiente, sin alterarlo, sino conformando el estado del lugar. Desde adentro, es decir, el objeto escultórico como parte de los elementos que componen el paisaje. Los lugares donde trabajo son como museos vivos. Las ideas, las plantas, las rocas, los árboles, los ríos y la vida animal, construyen un todo que es patrimonio y a su vez cultura.

Proceso de obra

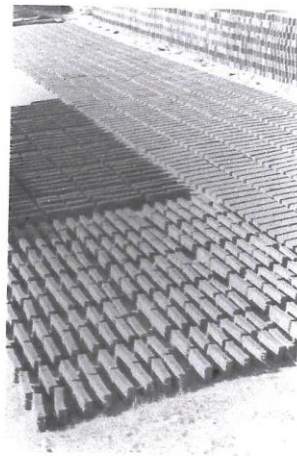
Me parece oportuno, antes de comenzar el análisis, realizar un breve comentario sobre el proceso de obra, que ha sido la llave para abrir el diálogo entre la arquitectura urbana y naturaleza.

A partir de los noventa, la complejidad y la vida misma, me orienta con actitud más definida sobre el lugar y las posibilidades del lugar, pero va hacer a mediados los noventa, que cuestiono el tratamiento que doy a la escultura, por una manera diferente de querer expresar. En esos años, paralelo a la escultura, frecuentaba casi a diario a lugares de elaboración de ladrillo ubicados en zonas del campo y de la periferia marginal en ciudades y pueblos del Uruguay y países limítrofes. Para mí, estos lugares estaban cargados de emoción, son un espectáculo visual de fuego, todo es tierra, el humo espiralado y el olor ha campo incinerado, que se intensifica cuando queman los ladrillos.

La acción *Código*, consiste en reordenar a modo de código de barra, 400 adobes crudos en el suelo, sin alterar la imagen estética para establecer un signo de comunicación, identificar conceptos a través del diálogo a partir del origen vivencial.



Ladrillo, producto de exportación... MAC. Montevideo. Uruguay 2000



Código, Uruguay. 1998

Para mí, el ladrillo es un símbolo social ligado a otros signos también sociales.

La información, la convivencia, fue conduciendo a la obra, más contestataria, provocada por la realidad del entorno en que se vive: la falta de política marginal, laboral, desterritorialización e inmigración, que hacen a los asentamientos marginales actuales del tercer mundo. En el año dos mil, presente *Ladrillo producto de exportación*, en el Museo de Arte Contemporáneo "El País" de la ciudad de Montevideo. El título, irónicamente intenta reflejar la condición social y económica en que se encuentran los grupos familiares de este oficio milenario. Lo paradójico, que cuanto más se invierte en la economía del ladrillo menos dinero para quienes lo elaboran y menos asequible resulta la vivienda. Pasados algunos años el tema sigue en actualidad global.

La instalación consiste en trasladar adobes a la sala, algunos húmedos para provocar el olor característico de su procedencia e impregnar la sala, en representación simbólica, evocativa de la actividad de lo real.



“Horno de ladrillo”. San José. Uruguay.

También en la instalación *Later Crudus*, del Museo Tajamares de Santiago de Chile, apiña adobes en el suelo de la misma manera que otras ocasiones, pero esta vez la atmósfera es diferente, la iluminación es casi en penumbras, porque es más contemplativa y produce un diálogo con el espectador más íntimo, como cuando contemplas el fuego, que te quedas sin palabras. Recordemos la importancia de la luz en la historia universal de la pintura. William Turner envuelve la luz en el paisaje hasta disgregar las formas, para Louis Kant la luz materializa la masa o James Turrell, que crea objetos de luz en rincones del espacio. En la instalación *Later Crudus*, un proyector fijaba imágenes sobre una antigua muralla histórica de ladrillos, asociado a la realidad marginal, explotación laboral infantil y por otro lado mostraba grandes mansiones. La reproducción y originalidad de la propia instalación se reproduce en cada muestra, en cada ubicación, en cada puesta en funcionamiento. En este sentido de la instalación, la relación entre originalidad y reproducción han quedado de nuevo replanteadas, por un lado el modelo de referencia ha perdido corporeidad, mientras que por otro lado mantiene intacta su vocación de singularidad. Por lo tanto, hemos comprendido que el objeto artístico queda entonces desmaterializado, y no porque desaparezca como elemento de la creación, sino porque se diluye en la vivencia y mantiene viva la idea. Ya lo había dicho, de otra manera la escritora y activista americana Lucy R. Lippard (*La desmaterialización del objeto artístico 1966.1972*, Akal), que decía, “el arte conceptual significa una obra en la que la idea tiene suma importancia y la forma material es secundaria, de poca entidad, efímera barata, sin pretensiones y desmaterializada”.

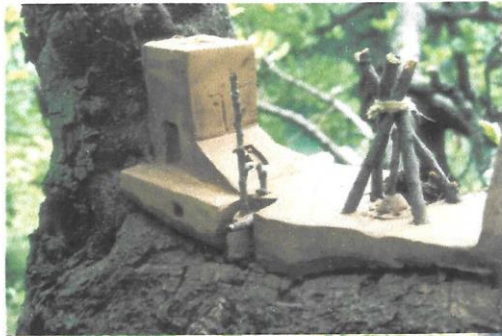


Later, Crudus, Instalación de adobes y proyección de diapositivas, Museo Tajamares. Santiago de Chile. 2001

Las “instalaciones” pretenden crear interferencias que pueden ser conceptuales o constructivas, pero en todo caso ilusionista, como fue todo el barroco. La forma de mostrar, en cuanto a las posibilidades del lugar.

Naturaleza, espacios de utopía, y acción corporal.

En un principio, comencé a trabajar la naturaleza en lo alto de los árboles o a sus pies y rocas construyendo pequeños lugares (morada o refugio) como sagrados, pero que, <en vez de adorar dioses, sirvan para adorar utopías> y dialogar con lo interior y exterior, que se enfrenta el hombre en la vida moderna. En algunas esculturas construyo puertas cargadas de significado espiritualidad, cuyo lado superior del marco hay una abertura con la idea de que la luz ilumine un círculo (de unidad) en la parte inferior del suelo, como la obra “Utopía Sagrada” o “Puertas del lugar” (2005), también suelo recurrir a cierto grafismos abstracto, números, semillas etc.



Utopía Sagrada, (55 Lx30 Ax 23 Anch.) arcilla mezcladas con hojas de pino. 2004

Cuando uno convive con la naturaleza salvaje, hay una actitud más reflexiva del entorno y la obra comienza a serpentear. Por eso, la obra *Morada del guardián* en el algarrobo establece diálogo de protección a la semilla, a su ADN, y se resiste a los cultivos transgénicos, que pueden generar, de aumentar la erosión genética y causar nuevos riesgos para el medio ambiente y la salud, en variedades de especies autóctonas cultivadas durante siglos.



Morada del guardián, (1,20 Lx 30 Ax Anch.25) arcilla mezclada con hojas de algarrobo y semilla de bellota. 2006

La presencia del cuerpo se necesaria en la acción y a la vez se hace materia, con relación a otros elementos presentes, como parte de territorio. Trepár árboles y escalar

rocas para construir pequeñas moradas o refugios cargados de espiritualidad es un gesto que expresa fuerza interior y estrategia corporal necesaria por medio de “la acción”, considerando la fragilidad de apoyo, pies, manos y cabeza. Trabajar en lo alto, la luz del sol, la luz de la sombra de las ramas y hojas hacen el lugar otra dimensión indescriptible, señorial.

Por su propia naturaleza la acción artística está inscrita en la categoría de arte contemporáneo (1960), sin embargo, no tiene definición mas allá de decir que es arte vivo echo por artistas.

El paisaje es dinámico, no es estático, ni estable. La acción genera permanentemente nuevos paisajes, debido a su continuo cambio. Debemos considerar, que el paisaje no es una forma visual ordenada, tiene muchas dimensiones al igual que nuestras vidas, por ejemplo, la interacción de los sentidos: oído, olfato, tacto y vista se convierten en aspectos fundamentales de la obra.

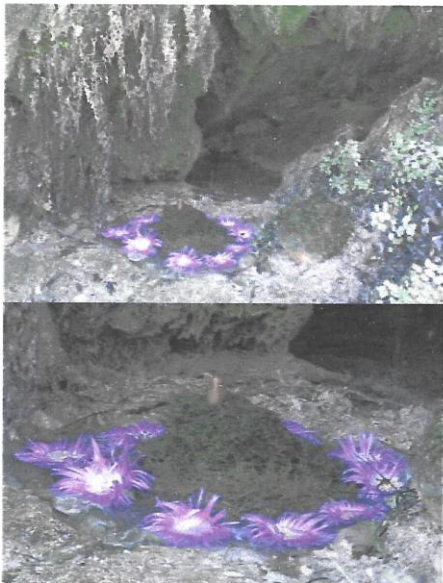
La percepción del paisaje no sólo depende del desarrollo de las artes, sino también de la situación sociocultural en que se aprecien. La percepción del paisaje está condicionada por una percepción total sobre la vida.

Es interesante mencionar, como se engarza la tradición estética y romántica en la forma de conformar el paisaje las pinturas de Caspar David Fiedrich (fallecido 1840), o John Constable (Eat Berghot 1740-1831) y Turner (Londres 1775-18851), que buscan una dimensión ideal de la naturaleza, unida por esa concepción romántica y porque no también geológica, no olvidemos que la pintura flamenca dio su apogeo con la edad de oro en la geología germana y paralela al romanticismo. En este sentido de la geología hoy sigue siendo actual, porque nos lleva a la revisión por él cambio climático que hemos acelerado. En resumen, el concepto de pintura es fundamental.

Aspectos fundamentales de la obra.

Unidad y Existencia, se desarrolla en una pequeña gruta, formada por musgo (*Cratoneuron commutatum*) petrificado, y asentada en un manantial semipermanente, de sonido por goteo constante. Aquí doy forma a una montaña de musgo y a su alrededor flores de *Carpabrutus Edulis* y en la parte superior de esta, una semilla de bellota (*Quercus*). La intervención *Unidad y Existencia* es la representación simbólica, evocativa, lo existencial, viene de la esencia misma. Para Philippe Poullaouec-Gonidec titular de la cátedra UNESCO de paisaje y medio ambiente de la Universidad de Montreal, dice “¿No será la evocación la esencia misma de la idea de paisaje? En efecto, en nuestra conversación cotidiana el paisaje evoca reminiscencias de infancia, de vacaciones y de emociones”

James Hillman (sicólogo), en uno de sus últimos libros “El código del alma” habla acerca de la teoría de la bellota que dice, que existe una imagen individual que le pertenece a tu alma. Este mismo mito puede encontrarse en la cábala, en los africanos, también lo tienen hindúes y budistas, pero de diferente forma, algunos lo vinculan con la re-encarnación y el karma. De modo que todas las culturas a lo largo del mundo, tienen esta comprensión básica de la existencia.



Unidad y Existencia (2007) Fotograma/film

El trabajo que realizo con él musgo (lat. mucus), viene de la necesidad de ampliar información y extraer conceptos y preceptos. También responde a la evolución en términos estéticos, como fenómeno de la evolución biológica, viene de Darwin, según su mirada en el libro (El origen de las especies 1859).

El musgo, en su proceso evolutivo ha librado muchas batallas desde miles de millones de años y existe antes que la semilla, actúa como sumidero del CO₂, se está experimentando con resultados positivos en diferentes extractos de diversas especies como agentes antitumorales y en antibióticos ya que muchas de las sustancias producidas por los briófitos tiene efectos biológicos. También, los extractos de musgo sirven para elaborar la base aromática de algunos perfumes.

El hinduismo y budismo señala como una de sus enseñanzas básicas, que “del fango nace el loto”, lo mismo le ocurre al musgo, crece junto al fango, estanques, veredas, tejados etc. En peor circunstancia se puede crear la belleza.

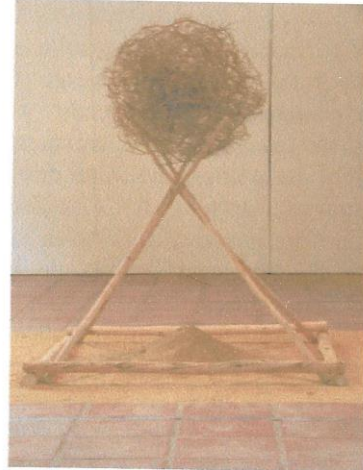
Naturaleza viva y el río como espacio

Partiendo de la idea del agua como soporte de contenedor ambiental. De la afirmación de Ortega y Gasset: < El agua tiene el poder mágico de mezclar las cosas > y Goethe, quién decía, < El alma del hombre se parece al agua. En el río el efecto refracción de la luz en el agua, convierte a la acción escultórica en un espectáculo visual.

La obra *Zapatudo*, viene de la necesidad de investigar caminos en la naturaleza misma de la representación. *Zapatudo* es un insecto acuático de patas largas, se adhiere por medio de ventosas a la superficie del agua, tiene la sensibilidad de sentir la vibración del agua cuando está cerca su enemigo.



Zapatudo, Fotograma/film (40x1, 85x1, 85), musgo, madera e hilo de yute. 2007



Polen, corazón y vida (1,90x1, 85x1, 85) Jardín Botánico de la Universidad de Valencia. 2007

El trabajo experimental e intencionado en la obra *Para los insectos* (2006), fue ocupada por hormigas durante días, que iban y venían como personas por la gran vía, y que documento en video. Sabemos, que el equilibrio ecológico podría estar en crisis si faltan las hormigas u otros insectos, pero no estaría en crisis si faltan los humanos.

Otro ejemplo experimental, intencionado en relación con la vida animal es la obra *Polen, corazón y vida* (2007), construida para el río, asociada al polen, y la naturaleza viva. Veremos la dialéctica entre el espacio de galería y naturaleza. Aquí proyecto desde el cuadrado, una pirámide cuyas extremidades superior se abren a modo de flor, colocando dentro una esfera trabajada en forma algorítmica con espárrago triguero, es decir al igual que las plantas en flor y luego liberan el polen y son distribuidas por insectos, el viento o el agua. Partiendo de esta idea, *Polen corazón y vida* lo traslado, para su exhibición en el espacio cerrado del Jardín Botánico de la Universidad de Valencia, con argumento de la tierra como soporte en vez de agua. En la parte central de la obra, en una pequeña montaña (20cm. de alto por 30 cm. de diámetro) se encontraban pequeños insectos, que durante los días de exposición hasta su clausura trabajaron haciendo orificios como cráter, respondiendo a la estética artística, dentro de la arquitectura animal.

Y por último, para dar por concluido, con cierto olor artístico en la obra *Cuatro notas*, que extraigo las denominadas “notas del musgo” con que se elabora el perfume. El olfato guía a los demás sentidos, en la captación del mundo exterior. La estructura, como se ve en imagen parte del cuadrado en proyección piramidal, ascendente y en relación con la naturaleza que busca el cielo.



Cuatro notas, Fotograma/film (70x 70x70), Musgo, madera e hilo de yute. 2006



Semilla Solitaria, (1,10x 12x 90) Fotograma/film. 2007

La obra y el público

Y por último, debemos ocuparnos del público y su apreciación en la educación del arte, porque la obra finaliza con el diálogo con el espectador.

Cuando trabajo en la naturaleza, veo al espacio un gran estudio común.

Mi trabajo viene de muchos años de en el estudio o del espacio físico cerrado, la diferencia es que aquí el espacio abierto en la naturaleza el tiempo es más profundo y como decía anteriormente los sentidos se agudizan y esta a favor de la emoción.

Cuando los espectadores de la naturaleza en general se enfrentan con alguna intervención artística, se produce una reacción sin conceptos previos, solo están condicionado por su propia configuración mental y por el análisis propio del observador y objeto, naturalmente según su estado emocional de momento, pero sí en su mayoría es profundo por esa convivencia y observación en la naturaleza.

Por otro lado, también está el público del espacio de la arquitectura urbana. En las exposiciones de video instalación que intento crear en el montaje, con documentos fotográficos, video y esculturas para la ocasión según el espacio físico, el público en su mayoría se muestra interesado por la relación medioambiental, claro esta porque identifica como problema actual que padece la humanidad. Se detienen más en la proyección de video, perciben más la identidad, la acción en la obra, es decir que se acercan más a la realidad en los sitios que se desarrolla la obra. Como anécdota, en varias oportunidades espectadores permanecieron por más de una hora en observación, la explicación está en que la naturaleza es necesaria y terapéutica.

Por esto, ¿no sería necesario utilizar el marco de la naturaleza como espacio de creación y de protección para la evolución del conocimiento y como difusión social de la cultura sostenible?



*Obra para el bosque 2008,
(7mts diámetro cir. x 90 Alto) Valencia.*

Conclusión:

Podemos concluir, por tanto, que la propuesta considera al paisaje como soporte para la obra de arte. Pero también deriva de un conocimiento diferente del territorio, un conocimiento de fusión Arte y ecología que trata de regenerar esencialmente sobre el soporte. Sostenible.

22 de Abril del 2008, Valencia. España

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. Ficha de recopilación de datos para la investigación.	p. 35
Fig. 2. Haus-Rucker-Co, <i>Oase Nr 7/(Air-Unit)</i> , 1972.	p. 76
Fig. 3. Jaime Narváez, primera postal de difusión del proyecto Campo Adentro, 2009.	p. 84
Fig. 4. Ignacio Pinazo Camarlench, <i>El Invierno. Retrato de Manuel Comas</i> , 1885.	p. 97
Fig. 5. Antonio Muñoz Degrain, <i>La sierra de las Agujas</i> , 1864.	p. 99
Fig. 6. Joaquín Michavila, <i>Cases de la Marjal</i> , 1982.	p. 103
Fig. 7. Antoni Miró, <i>Parc Natural</i> , 1993 (Serie <i>Vivace</i>).	p. 105
Fig. 8. Kaiko, <i>El Faig Pare</i> , 2006.	p. 109
Fig. 9. Alex Alemany, <i>Maternidad</i> , 1996.	p. 114
Fig. 10. Manuel Sosa, <i>Nutria y río</i> , 1997.	p. 120
Fig. 11. José Saborit y José Luis Albelda, <i>Pérdida del Jardín de Pedro III</i> , 1999.	p. 124
Fig. 12. José Saborit, <i>Escena de lluvia</i> , 2018.	p. 126
Fig. 13. José Saborit, <i>La misma savia</i> , 2016.	p. 126
Fig. 14. José Saborit, <i>Hombre, árbol, corazón</i> , 1992.	p. 129
Fig. 15. José Luis Albelda, <i>No hay paraíso sin infierno</i> , 1993.	p. 132
Fig. 16. Anna Moner; Sebastià Carratalà. <i>Escena I</i> , 2009. Serie <i>Escenas</i> . (Impresión fotográfica).	p. 137
Fig. 17. José Luis García Ibáñez, exposición "Otras estructuras, otras arquitecturas", 2010.	p. 139
Fig. 18. Monique Bastiaans, <i>Medusea</i> , 1996. (13 piezas de poliéster, 40x 200 x 200 cm).	p. 141
Fig. 19. Monique Bastiaans, <i>Plaisir de Fleurir</i> , 2007. (Instalación. Tejidos, plástico, silicona).	p. 142
Fig. 20. Reciclart, <i>Ventanas virtuales</i> , 1998. (instalación).	p. 144
Fig. 21. Josep Ginestar, <i>L'energia IV</i> , 2016.	p. 146
Fig. 22. Joan Llobell, <i>Physis</i> , 2015. (Instalación. Arcilla y agua).	p. 148
Fig. 23. Trashformaciones, <i>Totem Valencia</i> , 2017. (Acero inoxidable pulido, 400 x 60 x 60 cm).	p. 150
Fig. 24. Hugo Martínez-Tormo, <i>3DsoundPrinter_Plastic Bag</i> , 2017. (instalación electromecánica con componentes básicos de una impresora 3D).	p. 151
Fig. 25. Nuria Sánchez León, Reproducción en Twitter de <i>Sin título</i> , 2013.	p. 153
Fig. 26. Estela de Frutos. <i>Escápula germinal I</i> , 2011.	p. 154
Fig. 27. ESCIF, acuarelas para el proyecto "Breath", 2017.	p. 155
Fig. 28. ESCIF, imagen del proyecto de restauración ecológica "Breath", 2017.	p. 156
Fig. 29. Phillip BEWS, <i>Horse</i> , 2001. (Madera y clavos, 300 x 380 cm, aprox.).	p. 161
Fig. 30. Eusebio Cerda, <i>Set fanecades winzip</i> , 2010. (Madera y alambre, 200x 200 x 200 cm, aprox.).	p. 164
Fig. 31. Lucía Loren, <i>After Biodivers</i> , 2016.	p. 166
Fig. 32. Luis Vilán, montaje de 1+1 en Espacio de Arte y Naturaleza, 2009.	p. 167

Fig. 33. Álvaro Tamarit, <i>Jardín ambulante I</i> , 2018. (Bicicleta reutilizada y plantas, 160 x 110 x 45 cm).	p. 173
Fig. 34. Graham Bell, <i>Cabaritual "Artsur 2017"</i> , 2017.	p. 181
Fig. 35. Ana Donat, <i>Naturalezas urbanas</i> , 2012.	p. 184
Fig. 36. Sergio Ferrúa, <i>Unidad de existencia</i> , 2007. (Flores, musgo y madera, 40x 90 x 90 cm aprox.).	p. 187
Fig. 37. Miriam Martínez-Guirao, <i>Raíces y puntas</i> (detalle), 2011. (Lápices de colores y cabello cosido sobre papel).	p. 190
Fig. 38. Beatriz Millón, <i>Resiliencias urbanas</i> , 2014. (Instalación, varios objetos).	p. 193
Fig. 39. Marco Ranieri, <i>Pianalto inhabiting experience tools</i> , 2018. (Instalación de lino de fábrica textil de Chieri, plumas de Numida Meleagris del Pianalto de Porino, arcilla de los ríos Po y Tanaro, plantas, cristal).	p. 196
Fig. 40. Chiara Sgaramella, <i>bosque de palabras</i> , 2011. (Instalación, papel).	p. 199
Fig. 41. Álvaro Tamarit, <i>Máquina de naturar</i> , 2003 y Grúa Jirafa, 2006. (Madera, hojas y máquina de escribir reutilizada, 62 x 44 x 37 cm y 81 x 16 x 23 cm).	p. 202
Fig. 42. Chiara Sgaramella, <i>arte + matemáticas</i> , 2015. (Madera, 300 x 200 x 200, aprox.).	p. 207
Fig. 43. Ana Donat, <i>Ultranature</i> (work in progress), 2013. (Diseño 3D).	p. 209
Fig. 44. Sergio Ferrúa, <i>Zapatudo</i> , 2007. (Musgo y madera, 40 x 180 x 180 cm).	p. 213
Fig. 45. Miriam Martínez-Guirao, <i>Plantas eléctricas</i> , 2012. (Instalación, cables, bombillas LED, cerámica y papel, micro-chips).	p. 215
Fig. 46. Álvaro Tamarit, <i>Plastic Collector I</i> , 2019.	p. 216
Fig. 47. Beatriz Millón, <i>Neocolonialismo</i> , 2017. (Fotografía digital).	p. 220
Fig. 48. Miriam Martínez-Guirao, <i>Exvoto de la mano izquierda de la naturaleza</i> (Serie <i>Advenimientos</i>), 2014. (Bronce, 40 x 8 cm).	p. 224
Fig. 49. Miriam Martínez-Guirao y Ana Capilla, <i>Con-ciencia psicoterrática</i> , 2015. Fotografía: Laia Sala.	p. 227
Fig. 50. Annie Sprinkle, Elizabeth Stephens y Graham Bell. <i>Black Wedding to the Cole</i> , 2011.	p. 229
Fig. 51. Beatriz Millón, <i>Devenir</i> , 2014. Fotografía: Manuel López.	p. 232
Fig. 52. Miriam Martínez-Guirao, <i>Jardines efímeros</i> , 2012-2018. (Impresión de pantalla de la web del proyecto).	p. 238
Fig. 53. Álvaro Tamarit, <i>Green Engine House I</i> , 2017. (Piedra, tierra, planta viva, 71 x30 x 40 cm).	p. 240
Fig. 54. Marco Ranieri, <i>biosferas</i> , 2014. (Impresión de pantalla de la página de Facebook que recoge la evolución de las piezas vivas).	p. 242
Fig. 55. Hans Haacke, <i>Monument to Beach Pollution</i> , 1970. (Instalación de basura hallada en la costa).	p. 244
Fig. 56. Álvaro Tamarit, <i>Muro de maderas</i> , 2007. (Madera y hierro de dimensiones variables). Fotografía: Emilio Martí.	p. 248
Fig. 57. Ana Donat, <i>Bosques encapsulados</i> , 2010. (Vista general de la exposición).	p. 250
Fig. 58. Ana Donat, <i>Mantenga limpio su entorno</i> , 2010. (Detalle) (<i>Washingtonia</i> robusta, estopa, rafia, acetato, papel y cuerda). Fotografía: Kike Sempere.	p. 251
Fig. 59. Marco Ranieri, <i>sin título</i> , de la serie <i>paisajes habitados</i> (detalle), 2013. (Instalación de piedra, panal de avispa, objetos encontrados y elementos orgánicos, peu de pastor, cartucho de escopeta usado).	p. 254
Fig. 60. Sergio Ferrúa, <i>Protector de la floresta</i> , 2008. (Madera y yuca, 60 x 300 x 50 cm).	p. 257
Fig. 61. Marco Ranieri, <i>horizontes vegetales</i> , 2014. (Madera, elementos naturales no procesados, papel, grafito).	p. 262

Fig. 62. Miguel Ángel Blanco, <i>Lo que sienten los plátanos del Paseo del Prado</i> , libro nº 998, 2006. (Fibras vegetales y objetos encontrados).	p. 264
Fig. 63. Miquel Barceló, <i>Sense títol</i> , 1977. Fotografía: Agustí Torres.	p. 264
Fig. 64. Sergio Ferrúa, <i>Refugios lumínicos</i> , 2007. (Instalación en adobe).	p. 266
Fig. 65. Chiara Sgaramella y Ximo Ortega, <i>oryza collection</i> , 2017. (Madera reciclada, libros, dibujos, mapas, estampas, revistas, 150 x 110 x 40 cm).	p. 268
Fig. 66. Miriam Martínez-Guirao, <i>Mi abono</i> , serie <i>Invasores e Invadidos</i> , 2009.	p. 270
Fig. 67. Miriam Martínez-Guirao, <i>Autóctonos e Indígenas</i> , 2013.	p. 272
Fig. 68. Miriam Martínez-Guirao, Jardines Típicos de Bilbao, 2015.	p. 273
Fig. 69. Miriam Martínez-Guirao, Jardines Típicos de Bilbao, 2015.	p. 274
Fig. 70. Graham Bell, Mapa de la red de P.I.N.Q. Parks, 2019.	p. 278
Fig. 71. Graham Bell, Diseño para chapa y estandarte de <i>P.I.N.Q. Park</i> .	p. 279
Fig. 72. Graham Bell, <i>Blue Wedding Book</i> , 2009.	p. 281
Fig. 73. Graham Bell, <i>Memory P(a)lace</i> , 2015. Fotografía: Fabrizio Campisi.	p. 284
Fig. 74. Marco Ranieri, <i>REWILD. symbiotic action</i> , 2018. Fotografía: Caterina Giansiracusa.	p. 286
Fig. 75. Beatriz Millón, <i>Neocolonialismo</i> , 2017. (Fotografía digital).	p. 290
Fig. 76. Sergio Ferrúa, Captura de la entrada del blog "Fósil viviente", 2013.	p. 297
Fig. 77. Anuncios de eventos artísticos en Facebook de Graham Bell.	p. 300
Fig. 78. Ilustración para la web del proyecto <i>Tourist Information</i> , 2019, de Beatriz Millón publicada en Instagram.	p. 303
Fig. 79. Beatriz Millón, <i>En carne viva</i> , 2010. (Fotografía digital).	p. 306
Fig. 80. Beatriz Millón, <i>¡Crea tu corrupto favorito!</i> , 2016. (Papel reciclado e impresión digital).	p. 307
Fig. 81. Miriam Martínez-Guirao, <i>Oasisenlaurbe.blogspot.com</i> , 2012. (Plástico biodegradable, impresión fotográfica, video digital).	p. 310
Fig. 82. Chiara Sgaramella, <i>nourriture passe nature</i> , 2018.	p. 311
Fig. 83. Marco Ranieri, <i>feel natural</i> , 2015. Fotografía: Ana Graz.	p. 312
Fig. 84. Chiara Sgaramella, <i>raigambre</i> , 2013.	p. 324
Fig. 85. Ana Donat, muestra "Bosques encapsulados". Detalle: <i>Vestirse naturaleza</i> , 2011.	p. 325
Fig. 86. Ana Donat, <i>Vanity False</i> , 2009. (Hojas, tela, barniz dorado, 180 x 95 x 85 cm).	p. 326
Fig. 87. Beatriz Millón y Yolanda Benalba, <i>Uroboras</i> , 2015. (Instalación con yeso, semillas y piedras).	p. 329
Fig. 88. Lucía Loren, <i>Madre sal</i> , 2008. (Instalación, roca de sal).	p. 330
Fig. 89. Geyserbird, <i>alter ego</i> de Graham Bell.	p. 333
Fig. 90. Marco Ranieri, <i>memorias</i> , 2013. (Piedra bruta, madera y bronce, 8 x 12 x 11 cm.).	p. 337
Fig. 91. Marco Ranieri, <i>22 árboles para respirar un día</i> , 2016. (Instalación, mimbre).	p. 338
Fig. 92. Sergio Ferrúa, <i>Para los insectos</i> , 2006. (Adobe, 38 x 30 x 30 cm).	p. 340
Fig. 93. Chiara Sgaramella, proceso de construcción de <i>ad infinitum</i> , 2016. (Cañas, médulas y esparto, 160 x 150 x 65 cm.).	p. 343
Fig. 94. Álvaro Tamarit, <i>Savia sabia IV</i> , 2014. (Madera y papel, 15 x 71 x 26 cm).	p. 344
Fig. 95. Beatriz Millón, instrucciones para imprimir y montar el recortable <i>¡Crea tu corrupto favorito!</i> , proyecto <i>Echando aguas</i> , 2016.	p. 346
Fig. 96. Beatriz Millón, Infografía para <i>Capitalismo verde</i> , 2019, Rosa Marina Flores Cruz.	p. 347
Fig. 97. Graham Bell, <i>Mythology</i> , proyecto <i>Recyclopedía</i> , 2008.	p. 348

Fig. 98. Graham Bell y Anna Maria Staiano en la inauguración de la exposición “Erreria X”, julio, 2019. Fotografía: Salvador Mateu Andújar y Christophe Vix-Gras.	p. 349
Fig. 99. Chiara Sgaramella, <i>L’horta en Mapa de Valencia/ Poliavalencias</i> para el proyecto de Rogelio López Cuenca <i>Radical Geographics</i> , 2015-2016.	p. 353
Fig. 100. Miriam Martínez-Guirao, <i>Naranja Borda</i> , 2019. Fotografía: Darío Escriche.	p. 355
Fig. 101. Miriam Martínez-Guirao, Tabla de la huella ecológica del proyecto <i>Taronja Borda</i> , 2019.	p. 356
Fig. 102. Álvaro Tamarit, <i>Fábrica frutal II</i> , 2013. (Fotocollage).	p. 357
Fig. 103. Álvaro Tamarit, <i>Ciudad en reforestación I</i> , 2012. (Fotocollage)	p. 358
Fig. 104. Álvaro Tamarit, <i>Casa con raíces</i> , 1999. (Instalación, raíces y pintura)	p. 360
Fig. 105. Colectivo de mujeres de CraftCabanyal, <i>Què passa aquí?</i> , 2013.	p. 362
Fig. 106. Beatriz Millón, <i>Quien pena, ríe. Crónicas del pueblo gitano</i> , 2015-2019.	p. 362
Fig. 107. Graham Bell, <i>Park HQ</i> , 2016. Fotografía: David Animal.	p. 364
Fig. 108. Marco Ranieri, <i>paisajes del yo</i> , 2013. (cera de abeja, ramas de aliaga y trepadora)	p. 372
Fig. 109. Chiara Sgaramella, <i>almacén de luz/ archivo de palabras</i> , 2012. (Tinta y encáustica sobre papel).	p. 374
Fig. 110. Chiara Sgaramella, <i>home</i> , 2012. (Multimedia, medidas variables).	p. 376
Fig. 111. Graham Bell, <i>Fotomatón Algarrobo</i> , proyecto <i>Parque temático: Histeria Natural</i> , 2010.	p. 378
Fig. 112. Beatriz Millón, <i>Concha del Oro</i> , 2019.	p. 383
Fig. 113. Álvaro Tamarit, Catálogo de la exposición “Recycle the World”, 2009.	p. 386
Fig. 114. Ana Donat, <i>Ricinus communis (L) Ricino, Ricí, 39°30’18.388” 000°27’22.629”</i> , de la serie <i>Peripheral Territories</i> , 2012-2016.	p. 388
Fig. 115. Miriam Martínez-Guirao, banner digital para la promoción de su proyecto online colectivo <i>Jardines efímeros</i> , 2012-2019.	p. 390
Fig. 116. Sergio Ferrúa durante una intervención en la naturaleza, 2008.	p. 392
Fig. 117. Miriam Martínez-Guirao, <i>Ecoindagaciones en Urdaibai II</i> , 2019.	p. 398
Fig. 118. Graham Bell, <i>Natural Hysteria P.I.N.Q. Park</i> , Xàtiva, 2010.	p. 400
Fig. 119. Chiara Sgaramella, <i>digesting tensión</i> , 2018	p. 404
Fig. 120. Marco Ranieri, captura del blog de <i>echando raíces</i> , 2013.	p. 405
Fig. 121. Álvaro Tamarit, fotografía del espacio “The Living Room”, 2006, e instalación de <i>Muro de cuadros</i> , 2009, en el Palau de la Música de Valencia.	p. 409
Fig. 122. Álvaro Tamarit, <i>Banco de pensamiento</i> , 2007. (Madera, libros y ruedas, 122 x 119 x 107 cm). Fotografía: Emilio Martí.	p. 409
Fig. 123. Álvaro Tamarit, <i>Library Crossing</i> , 2007.	p. 410
Fig. 124. Álvaro Tamarit, <i>Alfabet de la sostenibilitat</i> y Guía didáctica del proyecto de educación ambiental <i>Muro de madera</i> , 2007.	p. 412
Fig. 125. Beatriz Millón, <i>Quien pena, ríe. Crónicas del pueblo gitano</i> , 2015-2019.	p. 415
Fig. 126. Sergio Ferrúa, limpieza del río Buñol para <i>Recuperación y fluir del agua</i> , 2009.	p. 417
Fig. 127. Ana Donat, proyectos para “Las Botas Verdes”: recuperación de ecosistemas en La Albufera educación ambiental y artística.	p. 416