

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

# Paisajes de palabras

Poesía visual y arte en la naturaleza.

Una aproximación personal

Trabajo Final de Máster

Tipología 4

Presentado por: Chiara Sgaramella

Dirigido por: Dr. Jose Albelda Raga

Valencia, 12 Septiembre 2012



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA



*A mis padres*



## AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que de forma directa o indirecta han contribuido a la realización de este proyecto. En especial a mi tutor Jose Albelda por su rigor intelectual y disponibilidad. Al personal de las bibliotecas de la Facultad de Bellas Artes de la UPV, del IVAM, del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía por su colaboración. A mi familia por el apoyo incondicional. A Vanessa, Rubén y Catalina por su preciosa amistad y ayuda en la realización de mis obras. A Pablo, Roser, Aleida y Nacho por ser mi familia en Valencia.



# ÍNDICE

<b>1. Introducción</b>	
1.1 Problemática y contextualización	11
1.2 Hipótesis	15
1.3 Objetivos	16
1.4 Marco teórico y metodología	17
<b>2. Desarrollo conceptual. Referencias y antecedentes / Rizosfera</b>	
2.1 El entorno natural como recurso artístico en la creación contemporánea: exploración del espacio y experimentación con materiales y procedimientos efímeros	23
2.1 Intersecciones entre poesía visual y entorno natural en el arte actual	31
2.3 Empatía, biomímesis y metáforas de crecimiento en los discursos contemporáneos sobre arte y naturaleza	38
<b>3. Paisajes de palabras: una aproximación personal / Tallo y ramificaciones</b>	
3.1 Intervenciones en el entorno natural / Hojas	51
3.2 Dibujos. <i>Inflorescencias</i>	71
<b>4. Conclusiones / Frutos y semillas</b>	81
<b>5. Anexo. Dossier de obra</b>	85
<b>6. Fuentes referenciales</b>	105



## 1 - Introducción



## 1.1 - Problemática y contextualización

El presente proyecto parte del movimiento de acercamiento y reinención de la naturaleza que desde los años sesenta ha caracterizado los discursos artísticos de corrientes como el *Land Art*, *Earthworks*, *Arte Povera*, etc. para desarrollar un trabajo teórico-práctico de carácter inédito y correspondiente a los criterios de la tipología 4. *Paisajes de palabras* se inscribe en la línea de trabajo de arte público y representa la culminación de los procesos de reflexión teórica y de análisis y creación en el espacio natural llevados a cabo en las asignaturas del Máster en Producción Artística. Esta investigación aborda el problema de la crisis ecológica global analizando la cosmovisión que la ha producido y que condiciona la percepción y la acción del ser humano en el mundo. La forma dominante de interpretar la realidad y organizar el conocimiento, la economía y la sociedad bajo la lógica del antropocentrismo fuerte es la raíz de los problemas medioambientales actuales y por lo tanto resulta inadecuada e inviable para construir escenarios de futuro sostenible. Esta visión surge con el pensamiento moderno a partir de la separación conceptual entre individuo y entorno, generando una relación meramente instrumental entre ser humano y naturaleza. Al respecto Adorno y Horkheimer comentan:

*“La Ilustración se relaciona con las cosas como el dictador con los hombres. Éste los conoce en la medida en que puede manipularlos [...] De tal modo, el en sí de las mismas (cosas) se convierte en para él. En la transformación se revela la esencia de las cosas siempre como lo mismo: como materia o como sustrato de dominio. Esta identidad constituye la unidad de la naturaleza”<sup>1</sup>.*

Esta cosmovisión hegemónica basada en el dominio y en la explotación de la naturaleza ha sido puesta en cuestión a partir de los años sesenta por los

---

<sup>1</sup> Adorno, Theodor y Horkheimer, Max; *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Ed. Trotta, Madrid, 1994, pp. 64-65

movimientos americanos y europeos del *Land Art*, *Earth Art*, *Art in Nature*, *Arte Povera*, etc. Los exponentes de estas corrientes de vanguardia han centrado su reflexión artística en la dialéctica cultura / naturaleza, analizando las implicaciones éticas y estéticas de una relación desequilibrada entre hombre y entorno. Esta línea de investigación y producción artística sigue vigente en la actualidad, y pretende restablecer una conexión simbiótica entre humanidad y ecosistema. En efecto, las obras de artistas contemporáneos como Wolfgang Laib, Giuseppe Penone, Herman de Vries o Christiane Löhr entre otros muchos, creadas a partir de la exploración directa del espacio natural y la experimentación plástica con materiales orgánicos, proponen un acercamiento atento y delicado al entorno, vinculando la existencia humana a los ritmos naturales y a los otros elementos del ecosistema organizados en una intrincadísima red de nexos de interdependencia.



Fig. 1 – Wolfgang Laib, *Pollen from Hazelnut*, 2002

La actitud respetuosa ante la naturaleza que se manifiesta en el trabajo de estos artistas, refleja algunos planteamientos conceptuales relacionados con la ética ecológica que resultan particularmente significativos para el desarrollo de esta investigación. Frente a las consecuencias desastrosas de las políticas depredadoras de los recursos naturales, fundamentadas en la errónea representación del ser humano como entidad independiente de la naturaleza, teóricos como Leopold, Riechmann o Rifkin exponen la necesidad de restaurar los lazos emocionales entre

humanidad y entorno mediante una ampliación de la ética hasta incorporar la biosfera en la comunidad moral. Aldo Leopold, ingeniero forestal y pensador ecologista, propone ya en los años cuarenta del siglo XX la adopción de una “ética de la tierra” y sostiene:

“*Toda la ética desarrollada hasta ahora se basa en una única premisa: que el individuo es miembro de una comunidad de partes interdependientes. [...] La ética de la tierra, sencillamente, extiende las fronteras de la comunidad para incluir los suelos, las aguas, las plantas y los animales; dicho de un modo colectivo, la tierra.*”<sup>2</sup>

Jorge Riechmann desarrolla ulteriormente la idea de un proceso de extensión de la comunidad de derechos a todos los seres sintientes y al medio ambiente abiótico, planteando la necesidad de una *segunda Ilustración* (o de una *ilustración de la Ilustración*) cuyo objetivo sería otorgar consideración moral a todos los elementos que componen los sistemas ecológicos que sustentan la vida a fin de “*lograr la paz entre los seres humanos y la Naturaleza no humana*”<sup>3</sup>. Según Jeremy Rifkin, en la sociedad global actual es preciso impulsar el surgimiento de una *conciencia biosférica* a través del ejercicio de una actitud empática ante la naturaleza para conseguir una transición exitosa hacia un modelo de desarrollo humano en armonía con los equilibrios ecosistémicos.

Frente a la problemática presentada surgen distintos interrogantes: ¿puede la mirada creativa del artista realizar una aportación significativa a este cambio de paradigma cultural? ¿De qué manera la creación artística puede contribuir a generar una actitud empática ante la naturaleza? ¿Qué procedimientos y lenguajes artísticos vinculados pueden resultar más apropiados para generar una relación más íntima entre espectador y entorno natural?

A lo largo de esta investigación, a fin de contestar a estos interrogantes se llevará a cabo un análisis de obras vinculadas al arte “en y de la naturaleza”

---

<sup>2</sup> Leopold, Aldo; *Una ética de la tierra*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2005, p. 135

<sup>3</sup> Riechmann, Jorge; *Un mundo vulnerable. Ensayos sobre ecología, ética y tecnociencia*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2000, pp. 144-145

utilizando como parámetros conceptuales las nociones de empatía, biomímesis e interdependencia tomadas de la ciencia psicológica y ecológica. Se presentará, además, una propuesta creativa personal fundamentada en los mismos principios. En relación al desarrollo práctico del proyecto, se tomará en consideración la poesía como forma literaria privilegiada para la expresión de la sensibilidad humana y recurso artístico que potencia una mirada contemplativa hacia la naturaleza. En particular, se hará referencia a las experimentaciones en el terreno de la poesía visual realizadas por autores como Joan Brossa, Ian Hamilton Finlay, Lucia Loren, Chris Drury y Miroslav Klivar entre muchos otros. Las intersecciones entre literatura y arte en la naturaleza, la integración de la espacialidad en la composición poética, así como la incorporación de la palabra en el paisaje y su fusión con la materia orgánica, representan un ámbito de investigación de gran interés que trataremos de explorar en el presente estudio.

## 1.2 - Hipótesis

Como resultado del análisis de la problemática expuesta, en relación a los interrogantes planteados y a la propia trayectoria artística, se ha formulado la siguiente hipótesis: **la síntesis entre poesía visual y arte “en la naturaleza” puede resultar fértil para la restauración de un vínculo de empatía entre espectador y entorno natural.**

La producción artística contemporánea relacionada con los discursos de la naturaleza tiene un carácter marcadamente interdisciplinario y propone la combinación de diferentes lenguajes expresivos con el fin de generar una reflexión acerca de la relación entre ser humano y medio ambiente. En este contexto resulta particularmente interesante la contribución de la poesía visual en la construcción de una sensibilidad empática con la naturaleza.

La palabra, con su inmediatez y poder evocativo, integrada en la creación de obras vinculadas a la naturaleza, puede contribuir a engendrar una vivencia emocional de la misma y suscitar un sentimiento de identificación y fusión entre espectador y medio ambiente. Esta original síntesis resulta significativa porque permite reactivar un diálogo con el entorno, vinculando la experiencia estética a una reflexión filosófica sobre la conexión simbiótica entre ser humano y naturaleza.

En el contexto de la crisis ecológica actual es fundamental incluir en los distintos ámbitos de la investigación y del conocimiento un análisis crítico acerca de la cosmovisión dominante para imaginar alternativas sostenibles. La principal aportación de este trabajo es asumir para el discurso artístico centrado en la naturaleza la noción de empatía, tomada del campo de la psicología y del pensamiento ecologista, con la finalidad de promover un acercamiento al entorno natural fundamentado en el respeto y en la escucha.

### 1.3 - Objetivos

Este trabajo tiene como objetivo la creación de una serie de obras bidimensionales e intervenciones en el espacio natural cuyo hilo conductor es la restauración de un vínculo con el entorno a través de metáforas vegetales de crecimiento, biomímesis y empatía para facilitar una mirada poética hacia la naturaleza. Otra finalidad del proyecto es delinear la contextualización teórica de la obra producida e incorporar las referencias más afines a la línea de experimentación escogida, analizando los fundamentos conceptuales y las características formales de la poética de artistas contemporáneos vinculados a la poesía visual o implicados en la experimentación con elementos orgánicos y en la recuperación de los lazos emocionales con la naturaleza. Concretamente, los objetivos generales y particulares que se plantean son los siguientes:

#### Generales:

- crear obra artística inédita;
- reflexionar acerca de la propia práctica artística.

#### Particulares:

- delinear una contextualización teórica para la producción artística personal;
- reflexionar acerca de las nociones de empatía, biomímesis y crecimiento vegetal vinculándolas a los discursos contemporáneos sobre arte y naturaleza;
- examinar las experiencias artísticas relacionadas con poesía visual y espacio público/natural;
- establecer un diálogo entre arte, poesía y naturaleza a partir de un enfoque ecosistémico;
- realizar una aportación personal mediante la creación de obras e intervenciones artísticas integradas en el entorno;

- reflexionar acerca del propio trabajo artístico relacionando las obras realizadas con piezas de artistas que han servido de referente en la evolución de la poética personal;
- analizar los fundamentos conceptuales y las características técnico-formales de las obras realizadas.

#### 1.4 - Marco teórico y metodología

El presente estudio corresponde a los criterios de la cuarta tipología, y contiene un análisis del propio quehacer artístico realizado a partir de ideas y antecedentes de referencia. En la contextualización conceptual, que se desarrollará en el segundo capítulo, con respecto los discursos contemporáneos sobre la naturaleza, se tomarán como referentes teóricos los estudios sobre las manifestaciones artísticas vinculadas con el entorno natural realizadas por Albelda y Saborit en el libro *La construcción de la naturaleza*<sup>4</sup> y por Boettger en la publicación *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*.<sup>5</sup> Se examinarán también artículos, catálogos y publicaciones recientes que documenten las prácticas artísticas más actuales relacionadas con el medio ambiente.

Por lo que respecta a las nociones éticas tomadas como punto de partida para la justificación conceptual del trabajo, se recogerán las reflexiones críticas acerca de la cosmovisión dominante expresadas por Leopold en el tratado *Una ética de la Tierra*<sup>6</sup>. Además, se analizarán los conceptos de biomímesis e interdependencia desarrollados por Riechmann en el libro *Biomímesis. Ensayos sobre imitación de la*

---

<sup>4</sup> Albelda, José y Saborit, José; *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997

<sup>5</sup> Boettger, Susan; *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, 2002.

<sup>6</sup> Leopold, Aldo; Op. Cit.

naturaleza, ecosocialismo y autocontención<sup>7</sup> y, a continuación, las argumentaciones sobre la necesidad de una ampliación de los lazos empáticos y de inclusión de la biosfera en la comunidad moral defendidas por Rifkin en el más reciente volumen *La civilización empática*<sup>8</sup>.

Finalmente, en relación al estudio de referentes de la poesía visual, se hará referencia al texto *La poesía visual en España*<sup>9</sup> de Felipe Muriel Durán que analiza la evolución de este género en el contexto español, y a la antología de Jesús García Sánchez y Fernando Millán titulada *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*<sup>10</sup>. Se examinarán también catálogos de exposiciones significativas y obras concretas de poetas como Joan Brossa, Ian Hamilton Finlay y Miroslav Klivar.

La compilación de los contenidos teóricos del trabajo se realizará a partir de una amplia indagación bibliográfica sobre la problemática de investigación escogida. Se consultará todo tipo de material textual en castellano, italiano e inglés, desde ensayos, monografías, artículos y catálogos impresos, hasta recursos y documentos digitales. Después, se profundizarán a nivel teórico los conceptos de empatía, interdependencia y biomímesis desde el pensamiento ecologista aplicándolos a los discursos artísticos relacionados con la naturaleza. El análisis formal y la interpretación semántica de obras significativas para el enfoque elegido, permitirán vincular las reflexiones teóricas al ámbito de la práctica artística. Por último, se relacionarán obras propias con el trabajo de artistas de referencia, realizando un examen comparativo que ponga en evidencia las analogías como las divergencias a nivel de contenido y de elaboración formal.

Con respecto al desarrollo práctico de la propuesta, que se presentará en los capítulos 3 y 4 del presente trabajo, se utilizará una metodología empírica, poniendo

---

<sup>7</sup> Riechmann, Jorge; *Biomímesis. Ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2006.

<sup>8</sup> Rifkin, Jeremy; *La civilización empática*, Ediciones Paidós, Madrid, 2010

<sup>9</sup> Muriel Duran, Felipe; *La poesía visual en España*, Ediciones Almar, Salamanca, 2000

<sup>10</sup> García Sanchez, Jesus y Millan, Fernando; *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, Visor Libros, Madrid, 2005 (primera edición 1975)

en valor el papel de la experiencia directa en el proceso creativo. En efecto, se llevará a cabo la proyectación de obras bidimensionales y de instalaciones *site specific* a partir de una vivencia personal del espacio natural. Por medio de la observación y de un acercamiento delicado al entorno, se configurarán los contenidos poéticos de la propuesta y se desarrollarán bocetos y croquis que permitan previsualizar la obra y su impacto en el entorno. Luego se proseguirá con la realización de pruebas experimentales con distintos materiales orgánicos o de bajo impacto ambiental para seleccionar las soluciones técnico-formales más apropiadas. Las distintas fases de creación, montaje y fruición de las piezas serán documentadas a través de la fotografía. El dossier de obra será acompañado de una descripción técnica y procesual de los trabajos realizados junto a una apreciación conceptual de los mismos basada en las ideas de referencia delineadas en la contextualización teórica.



## 2 - Desarrollo conceptual.

Referencias y antecedentes / *Rizosfera*



## 2.1 – El entorno natural como recurso artístico en la creación contemporánea: exploración del espacio y experimentación con materiales y procedimientos efímeros.

El presente proyecto de investigación se inspira, tanto a nivel conceptual como plástico, en los movimientos artísticos de aproximación y reinención de la naturaleza que surgen en el contexto occidental a partir de la segunda mitad del siglo XX. A finales de los años sesenta, el tema de la naturaleza vuelve a cobrar protagonismo en el arte de vanguardia. Superando el paradigma de la representación del mundo natural, los artistas de las corrientes europeas y norteamericanas conocidas como *Earthworks* y *Land Art* abordan la relación con la naturaleza a partir de la experiencia directa del entorno, generando obras *site specific* en el paisaje natural. En este sentido, los exponentes del llamado “arte de la tierra” contribuyen al proceso de extensión de los límites de la creación escultórica empezado por los artistas del *Minimal Art*. En efecto, a principios de la década de los sesenta aparecen en la escena artística expresiones escultóricas que cuestionan la idea de monumento y renuncian al desarrollo vertical y a otros atributos de la escultura tradicional para ocupar lo que la estudiosa Rosalind Krauss define como “*campo expandido*”<sup>11</sup>. En este periodo, se confirma la tendencia a realizar piezas de gran tamaño que se expanden prevalentemente en el plano horizontal, incorporando el contexto arquitectónico y natural a la obra de arte. Las esculturas y el entorno interactúan generando así un espacio que envuelve al espectador y amplía las posibilidades de fruición estética del trabajo artístico. A raíz de esta expansión de la escultura, surgen y toman fuerte impulso la práctica de la instalación y, como crítica a las instituciones del arte y al mercantilismo de las galerías, la colonización de espacios insólitos para la creación y la exhibición artística.

---

<sup>11</sup> Krauss, Rosalind; *La escultura en el campo expandido*, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Ed. Alianza, Madrid, 1996, pp. 289-303

La corriente del *Land Art* asume del Minimalismo la esencialidad geométrica de las soluciones escultóricas trasladándolas al entorno natural. De hecho, las obras más representativas de este movimiento, como *Double Negative* (1969) de Michael Heizer o *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, constan de intervenciones de grandes dimensiones realizadas en escenarios naturales aislados y ajenos al contexto urbano, documentadas mediante la fotografía o el video.



Fig. 2 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

En estas y otras piezas, el lugar adquiere un rol fundamental en la construcción semántica y formal del trabajo artístico, y se configura como un recurso creativo novedoso. La acción de intervenir directamente en el paisaje genera un vínculo de interdependencia entre la obra y el entorno. Éste no representa sólo el espacio en el que el proceso creativo se desarrolla, sino que comparte la autoría de la obra misma. Los agentes atmosféricos contribuyen a la configuración de la intervención artística que, expuesta a la erosión, es absorbida con el paso del tiempo por el contexto natural hasta desaparecer completamente en algunas ocasiones. La ubicación de la obra en el entorno, junto a su integración en los ritmos cíclicos de la naturaleza, simboliza la superación del concepto de permanencia y la aceptación de la caducidad de todos los fenómenos, además de sustraer, aunque solo de forma parcial, la obra al proceso de objetualización y

reducción del arte a mercancía. En efecto, existen obras objetuales del *Land Art* y también se venden derivados de la obra, sobre todo fotos, textos y vídeos. El entorno constituye también la fuente de las materias primas que componen la obra. De hecho, la mayoría de los artistas del *Land Art* emplean materiales como arena, rocas, tierra, detritos y otros elementos orgánico-geológicos autóctonos del lugar, dispuestos en formas geométricas sencillas y eminentemente abstractas, para la realización de sus proyectos. La experimentación con estos elementos del paisaje sondea las posibilidades expresivas de materiales inusuales para la creación artística, y permite generar un arte en el que existe una sólida y fértil coherencia entre contenido temático y recursos plásticos empleados.

Un interés análogo hacia los materiales “pobres”, no procesados y de origen natural se manifiesta en el Arte Povera, una corriente que nace y se desarrolla en Italia en los años sesenta y setenta. Oponiéndose a las imágenes de la sociedad del consumo celebradas por el arte Pop y a las superficies pulidas y asépticas del Minimalismo, artistas como Jannis Kounellis, Pino Pascali, Gilberto Zorio, Giovanni Anselmo y Giuseppe Penone, escogen para sus creaciones materiales humildes, bastos y poco convencionales. Comentando la trayectoria de Gilberto Zorio, Germano Celant afirma que en su trabajo:

*“la materia ilumina las potencias inventivas del ser, prefigura un territorio que, con su potencial energético y con su vitalidad, exalta la imaginación. Por sus propiedades perceptibles e imperceptibles, concurre a determinar factores germinativos y los efectos productivos dirigidos a la metamorfosis del conocimiento”*<sup>12</sup>

El crítico italiano, a quien se debe la denominación “Arte Povera”, señala aquí el proceso de indagación de las características físicas y de la carga expresiva de los materiales como una de las principales preocupaciones de los artistas de esta corriente. Entre ellos, pocos trabajan directamente en el entorno natural. Sin

---

<sup>12</sup> Celant, Germano; *Gilberto Zorio*, catálogo de la exposición realizada en el Centre del Carmen del IVAM, Hopeful Monster, Firenze, 1991, p. 8

embargo, en la poética de cada uno es evidente la puesta en valor de la fisicidad de los elementos escogidos y la voluntad de visibilizar las fuerzas naturales que actúan sobre ellos. A través de esta concepción de la labor artística como proceso útil para hacer palpables las cualidades intrínsecas de la materia y fenómenos no inmediatamente perceptibles, el movimiento del *Arte Povera* contribuye a profundizar la exploración creativa de la naturaleza iniciada por el *Land Art*.

El surgimiento de los movimientos vinculados al “arte de la tierra” coincide con el nacimiento de la conciencia ecológica y de los movimientos sociales de defensa del medioambiente. Sin embargo, a pesar de haber inaugurado una nueva forma de acercarse al medio natural y de haber explorado territorios vírgenes para la creación artística, el *Land Art* no se distancia de la lógica de escisión entre cultura y naturaleza en la que radica la actitud de expolio hacia los ecosistemas y el proceso de degradación de los mismos causado por las actividades antrópicas. En efecto, las obras pertenecientes a esta corriente, por sus grandes dimensiones y métodos de realización costosos y vinculados al uso de maquinaria de alto tonelaje, reflejan el afán de conquista y transformación de la naturaleza típico de la visión antropocéntrica basada en la separación entre ser humano y ambiente. Algunos artistas, como Robert Smithson en su proyecto titulado *Monuments of Passaic* (1967) y Dennis Oppenheim a través de las obras *Branded Mountain* y *Canceled Crop* (1969) invitan a reflexionar sobre las consecuencias de la excesiva explotación de los recursos naturales típica del modelo capitalista. Sin embargo, la mayor parte de las intervenciones del *Land Art* son metáforas de “la colonización conceptual y física”<sup>13</sup> de la naturaleza y presentan un carácter agresivo hacia el paisaje, a menudo considerado como una superficie inerte a disposición del artista.

La poética de los creadores europeos vinculados a la naturaleza y pertenecientes a la misma generación de los artistas del *Land Art* revela la voluntad de realizar un acercamiento más delicado al entorno natural. El trabajo de Richard Long, Hamish Fulton, Charles Simonds y Andy Goldsworthy, entre otros, se caracteriza por la escala humana de las obras y por la búsqueda de un contacto más

---

<sup>13</sup> Albelda, José y Saborit, José; *Op. Cit.*, p. 94

íntimo con la naturaleza. Sus intervenciones son mínimas, no prevén el uso de tecnología (salvo la fotografía, empleada para la documentación) y no suponen ningún daño para el ecosistema. El empleo de materiales provenientes del mundo mineral, vegetal y animal expresa una atención al biotopo del territorio intervenido, de la que el ser humano también participa. Las obras de estos artistas plantean un cuestionamiento del antropocentrismo fuerte en cuanto a que intentan armonizar la acción del ser humano con el equilibrio del entorno natural defendiendo, a partir de una vivencia directa, la preservación de la naturaleza.

Incorporándose a esta corriente creativa, artistas como Wolfgang Laib, Christiane Löhr o Herman de Vries, que representan algunos de los referentes principales para la elaboración de la propuesta personal aquí presentada, experimentan ulteriormente en la creación de obras mínimas, realizando intervenciones, esculturas e instalaciones frágiles y efímeras y añadiendo una dimensión espiritual al trabajo artístico vinculado a la naturaleza. Aunque no asimilables a posturas de ecologismo militante, los proyectos de estos artistas proponen una alternativa a la cosmovisión dominante. La preminencia de lo pequeño, la recogida paciente de elementos extraídos del entorno natural y su minuciosa ordenación para la concreción de las obras, son características presentes en la producción artística de Laib, Löhr y de Vries, y contrastan con la velocidad, la tecnificación y el alejamiento de la naturaleza que caracterizan a las sociedades contemporáneas. En la serie de obras titulada *Natural relations* (1989), Herman de Vries selecciona y expone una serie de plantas y semillas consideradas sagradas en distintos contextos geográfico-sociales. De ese modo, el artista pone de relieve las conexiones simbióticas y espirituales entre el mundo vegetal y las culturas humanas, recuperando un patrimonio tradicional de conocimientos botánicos en peligro de extinción. Las obras de Christiane Löhr, construidas a partir de elementos orgánicos recogidos durante largos recorridos en la naturaleza, configuran arquitecturas imaginarias y etéreos microcosmos en los que se vislumbra la delicadeza y a la vez la estabilidad de los equilibrios ecosistémicos. En la instalación *Löwenzahnteppich* (2005), una alfombra circular compuesta por dientes de león

dispuestos sobre el suelo de la galería, la extrema sencillez de la composición otorga protagonismo a los elementos utilizados, cuya extrema levedad y carga lírica remiten a la energía regenerativa y a los procesos de continuación y propagación de la vida vegetal. Por su frágil conformación y carácter sugestivo, ésta y otras piezas de la artista inducen al espectador a un acercamiento respetuoso y atento a la obra y proponen una interacción poética con el mundo natural.



Fig. 3 y 4- Christiane Lohr, *Löwenzahnteppich*, 2005. herman de vries, *Delhi collection*, 1989

El trabajo de Wolfgang Laib es la expresión de una cosmovisión en la que confluyen aspectos vinculados a la formación médico-científica del artista junto a su fascinación por las filosofías orientales. El creador alemán realiza esculturas e instalaciones con materiales orgánicos recolectados a mano en el ambiente natural, organizándolos en formas esenciales y tendentes a la abstracción. Todos los elementos que él utiliza poseen un significado simbólico evidente y se vinculan a fenómenos biológicos fundamentales como la nutrición, la protección y la proliferación de la vida. Las obras de Laib se pueden considerar como acontecimientos rituales en los que se celebra la energía vital contenida en sustancias como la leche, la cera de abeja, el polen o el arroz. Alrededor de estos dos últimos elementos se desarrolla la instalación titulada *Without time, without body* (2006) constituida por 1008 micromontañas de arroz y 3 de polen de avellano. La pieza se inspira en las ofrendas tradicionales de la cultura hindú y debe su fuerza al sentido metafórico y regenerativo de los componentes escogidos para su creación. Al respecto, el mismo Laib afirma que “*estos materiales se hallan repletos*

de símbolos y [...] contienen fuerzas increíbles y un poder que yo jamás hubiera podido crear”<sup>14</sup>. Además de sus resonancias simbólicas, el artista se concentra en las cualidades estéticas de las sustancias empleadas, resaltando la belleza y las características cromáticas connaturales a los elementos orgánicos que dan cuerpo a sus obras. Especial relevancia tiene también la repetición de la forma de la montaña, vinculada a la idea de ascensión y búsqueda espiritual, y del gesto creativo 1111 veces. Esta reiteración enlaza con la idea de infinito, de constante transformación y reaparición de los fenómenos, aludiendo a una dimensión temporal cíclica vinculada a los ritmos naturales de nacimiento, muerte y regeneración. En este sentido, la poética del artista alemán es el fruto de una visión mística y holística de la existencia que aspira a suscitar una vivencia de la naturaleza basada en la sensibilidad y en la contemplación.

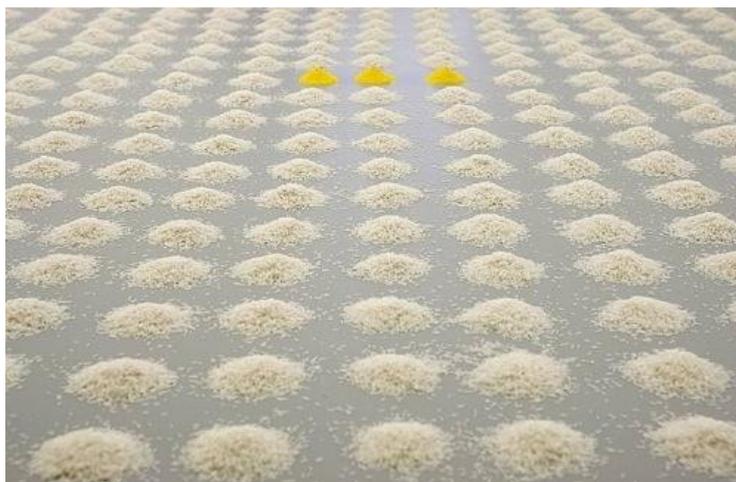


Fig. 4 – Wolfgang Laib, *Without time, without body* (detalle), 2006

El estudio de las obras de Laib y de los antecedentes mencionados anteriormente ha permitido identificar analogías con el trabajo propio, investigar acerca de la relación con el entorno como punto de partida para la creación artística y ha influido en la búsqueda de los recursos icónicos, procesuales y técnicos más apropiados para la realización práctica del proyecto. Además, el análisis de poéticas

---

<sup>14</sup> Entrevista al artista recogida en *Wolfgang Laib. Sin principio, sin fin*, catálogo de la exposición realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2006, p. 37

basadas en intervenciones mínimas y efímeras ha representado un estímulo para reflexionar sobre la posibilidad de una práctica artística compatible con los equilibrios naturales y capaz de generar una mirada contemplativa y empática hacia el medio ambiente. En la producción artística propia, se ha dedicado especial atención a la construcción de un vínculo entre obra y entorno con el fin de facilitar una osmosis entre arte y naturaleza, y al mismo tiempo un diálogo entre espectador y ambiente natural. En particular, se ha optado por formas discretas y efímeras de intervenir en el entorno sin perjudicar la estética ni los equilibrios biológicos del ecosistema. Asimismo, tanto en las obras bidimensionales como en las tridimensionales, se han utilizado materiales orgánicos (cera de abeja, semillas, fragmentos vegetales, tierra, etc.) o de bajo impacto ambiental (tejido, papel, etc.). La elección de estos elementos está vinculada a su valor simbólico y a sus cualidades estéticas, y revela también la intencionalidad ecológica presente en la poética personal, sobre la cual profundizaremos en los siguientes capítulos.

## 2.2 - Intersecciones entre poesía visual y entorno natural en el arte actual

En la propuesta creativa que aquí se presenta, confluyen también elementos formales y conceptuales vinculados a la poesía experimental y sobre todo a la poesía visual. Esta práctica literaria, en la que la escritura se integra con elementos propios de las artes plásticas como la figuración, el color y la construcción espacial, tiene raíces muy antiguas. Los caligramas clásicos, los laberintos medievales o los acrósticos esféricos típicos del Renacimiento pueden considerarse como antecedentes de la poesía visual. Sin embargo, esta praxis poética retoma impulso en la época moderna a partir de las experimentaciones de Mallarmé y se configura como un género propio a principios del siglo XX con el advenimiento de los movimientos de vanguardia y en particular gracias a las obras de artistas y poetas futuristas, dadaístas y surrealistas. Especialmente influyentes fueron las aportaciones creativas de Marinetti, Schwitters, Apollinaire y Breton entre muchos otros.

La poesía visual, por su carácter experimental y su práctica intermedia, no se presta a ser deslindada de manera categórica. Al respecto, el poeta Alfonso López Gradolí afirma:

*“el poema visual es de difícil definición. Es una manera de creación poética basada en recursos visuales. Potencia los componentes plásticos, gráficos e icónicos, en su búsqueda utópica de una materialización de lo poético. Acepta el lenguaje como objeto autorreferente [...] y es la expresión de un concepto de tal modo que el espectador o lector capte el sentido casi de manera instantánea”<sup>15</sup>.*

En su intento de esbozar una definición, el autor subraya la importancia de la dimensión visual en esta forma literaria que se lee y a la vez se contempla como

---

<sup>15</sup> López Gradolí, Alfonso; *Poesía visual española. Antología incompleta*, Calambur, Madrid, 2007, p. 16

obra de arte. López Gradolí destaca también el diálogo y la fusión entre distintos lenguajes artísticos. Adriano Spatola profundiza ulteriormente en este aspecto, hablando de una poesía plena que pretende “*hacerse un médium total, superar cualquier limitación, englobar música, pintura, arte tipográfico y cualquier otro aspecto de la cultura*”<sup>16</sup>. Esta consideración enfatiza el carácter utópico de la poesía visual, típico del pensamiento vanguardista, que se manifiesta en el deseo de desdibujar las fronteras convencionales entre las disciplinas creativas y en la intención de eliminar la barrera entre arte y vida. Este afán totalizador se hace explícito en las incursiones de la poesía en la dimensión de lo cotidiano mediante la integración de fragmentos de periódico, objetos encontrados y otros elementos no-artísticos en las composiciones poéticas futuristas o dadaístas. La aspiración de construir un puente entre poesía y realidad concreta es evidente también en la superación de los límites de la página impresa y en la invasión del espacio físico. En efecto, la poesía visual desarrolla formas poéticas vinculadas a la materialización de la palabra, combinándose con la escultura.

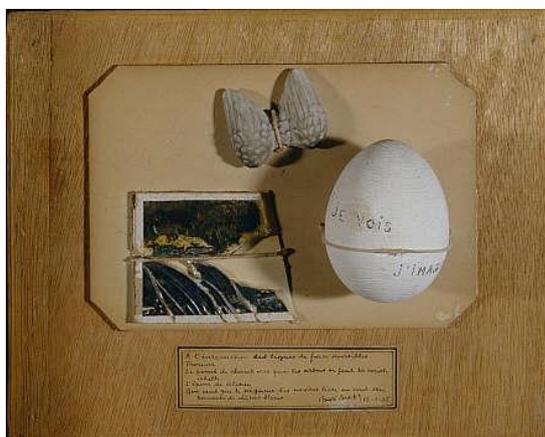


Fig. 5 – André Breton, *Poème Objet*, 16,3 x 20,7 cm, 1935

Los poemas-objeto de Breton, que se colocan en el camino de experimentación abierto por Duchamp con sus *ready-made*, constituyen un ejemplo de esta evolución hacia la tridimensionalidad de la creación poética. La irrupción de

---

<sup>16</sup> Spatola, Adriano; *Verso la poesia totale*, Rumma Editore, Salerno, 1969 citado en García Sánchez, Jesús y Millan, Fernando; *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, Visor Libros, 2005, p. 17

la poesía en el espacio real, abre la vía a nuevas hibridaciones que se configuran como ambientes o instalaciones en las que el texto poético adquiere dimensiones considerables, englobando e interactuando creativamente con el entorno.

Característica peculiar de la poesía visual es el uso revolucionario del lenguaje. Desarticulando la estructura sintáctica y jugando con los planos semánticos y fonéticos, artistas y poetas experimentales inventan nuevas metáforas y códigos expresivos. En esta ruptura del sistema convencional de la lengua se basa el proyecto utópico vanguardista de la poesía visual. En efecto, en la destrucción de todas las jerarquías lingüísticas y literarias y en su libre reconfiguración reside la posibilidad de imaginar un mundo nuevo, utilizando el lenguaje como médium de construcción de una realidad diferente. Además, la descontextualización, el uso creativo y el énfasis en el potencial icónico de los elementos constitutivos de la escritura como palabras, sílabas, tipografías o signos de puntuación, multiplican los niveles de significación de la composición poética y expanden el horizonte perceptivo-interpretativo del espectador-lector. Como señala Bartolomé Ferrando, cada signo escrito puede *“agrandarse, reducirse, inclinarse, invertirse, multiplicarse o fragmentarse y aproximar su ejercicio a las variaciones y operaciones de otros signos únicos, dando forma a estructuras de lenguaje, a construcciones, nada extrañas a una composición plástica”*<sup>17</sup>. Así, el lenguaje no se limita a vehicular un significado, sino que se convierte en material de figuración. En el poema visual, la manipulación y las infinitas opciones combinatorias de fragmentos verbales con elementos pertenecientes a otros lenguajes (visual, plástico, musical, etc.), enriquecen la experiencia estética ofreciendo al público una pluralidad de estímulos multisensoriales y de lecturas posibles.

En España, la guerra civil y la dictadura impidieron que las experimentaciones relacionadas con la poesía visual, como todas las tendencias culturales de vanguardia, se desarrollasen libremente como en otros países europeos o americanos. Sin embargo, el interés hacia la escritura experimental rebrota en los años sesenta y setenta con la aparición de grupos de jóvenes poetas y artistas,

---

<sup>17</sup> Ferrando, Bartolomé; *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2003, p. 18

como *Problemática 63*, el grupo *N.O.* o *Zaj*, y la realización de numerosas exposiciones y publicaciones vinculadas a este género literario. En la vasta producción poética de esa época, destaca la labor creativa de autores como Fernando Millán, Ignacio Gómez de Liaño, Alfonso López Gradolí y José Antonio Sarmiento, entre muchos otros. Asimismo, un interesante movimiento de creación artística y literaria nace en Valencia alrededor de la revista *Texto poético*. Creada a finales de los setenta por David Pérez, Bartolomé Ferrando y Rosa Sanz, tiene en el movimiento *Fluxus* su principal referente y se publica hasta 1989.

Dentro del panorama español, en relación al presente trabajo de investigación que analiza las intersecciones entre poesía visual y arte en la naturaleza, resulta particularmente significativa la obra de Joan Brossa. El poeta catalán, convertido en paradigma de la poesía visual en sus distintas manifestaciones y cuyo trabajo muestra una clara influencia surrealista, ha sido pionero en explorar las convergencias entre el hecho poético y las prácticas de la instalación y de la intervención en espacios cotidianos.



Fig. 6 – Joan Brossa, *L'Hospitalet*, poema transitable, L'Hospitalet de Llobregat, 1998-2003

A partir de los años ochenta Brossa crea obras *in situ* –algunas de carácter permanente, otras efímeras- ubicando poemas visuales compuestos por signos alfabéticos en el espacio público, tanto en entornos construidos como en el contexto de parques públicos. En estas piezas, definidas como “poemas corpóreos”

o “transitables”, la poesía se inserta en la geografía del lugar y lo transforma, permitiendo una fruición estética del mismo y generando una comunicación poética entre el espectador y el ambiente circundante. Además, Brossa insufla volumen en la escritura transformando los caracteres tipográficos en hitos del paisaje urbano o natural. Asimismo, la obra titulada *Pluja* (1970) representa un referente interesante en el ámbito del presente estudio porque plantea de forma muy sugerente una relación directa y un diálogo entre poesía y fenómenos naturales. Se trata de uno de los numerosos poemas-objeto realizados por Brossa, y consta de un cuaderno expuesto a la acción de la lluvia. La caída de las gotas de agua plasma la página dejando en ella su huella poética. Una vez seco, el cuaderno con sus hojas arrugadas representa el registro de un acontecimiento atmosférico. Al mismo tiempo, la libreta contiene un poema escrito por la lluvia -que participa de la autoría de la obra- capaz de suscitar una vivencia emocional a partir de un evento natural.

La interconexión entre escritura poética y naturaleza es un tema central en la producción artística de Ian Hamilton Finlay. El creador escocés, experimenta con la poesía visual y concreta, realizando libros de artista, obras bidimensionales y escultóricas. Especial relevancia con respecto a la línea de investigación de este trabajo tiene la creación de intervenciones textuales en el paisaje.



Fig. 7 y 8 – Ian Hamilton Finlay, *The present order*, 1983. Miroslav Klivar, *My visual poetry*, 1979

Entre sus obras más significativas, sobresale *Little Sparta*, un parque situado en el sur de Escocia, en el que Finlay combina el arte de la jardinería con poemas-escultura realizados en piedra, madera o metal. Su trabajo se inspira en la tradición neoclásica y propone una visión idealizada de la naturaleza, filtrada a través de la mirada de artistas y escritores. La presencia de inscripciones poéticas y de fragmentos literarios en el paisaje configura un espacio de reflexión introspectiva y filosófica, y sugiere la existencia de un continuum dialógico entre el intelecto y la sensibilidad humana, representados por el lenguaje, y la naturaleza.

En cuanto a la expansión de la poesía visual hacia territorios naturales, muy revelador resulta también el trabajo de Miroslav Klivar. El artista checo propone un arte intermedia en la que convergen literatura, performance y videoarte. En la obra titulada *My visual poetry* Klivar realiza una intervención directa en el paisaje, que registra a través de la fotografía. En esta y en otras propuestas análogas, el artista inserta tipografías blancas en el espacio exterior, relacionándolas directamente con el mundo natural. Las letras no forman palabras, y tienen plena autonomía expresiva. El uso del blanco genera una tensión entre símbolos alfabéticos y espacio físico. Sin embargo, la materialidad de los signos y su exposición a los fenómenos naturales, en este caso a la corriente de un riachuelo, los define como entidades pertenecientes a la naturaleza.

Otra interesante fusión entre poesía visual y arte vinculado a la naturaleza aparece en el trabajo de Hamish Fulton. El artista británico desarrolla una forma de arte discreta y respetuosa con el medioambiente explorando entornos naturales mediante largas caminatas. Fulton documenta estos viajes a pie mediante fotografías acompañadas de leyendas impresas. A través de estos textos el artista cuenta su experiencia física y emocional del paisaje. Las palabras usadas por Fulton describen aspectos materiales como la fecha del viaje, el número de kilómetros recorridos o las características orográficas y climáticas del entorno. Al mismo tiempo, por medio de estos breves escritos, el artista comparte con el público las reflexiones y los estados de ánimo despertados por la caminata. Así pues, la palabra cumple la función de registro y vehículo de una vivencia personal de la naturaleza. A

menudo se observa en las composiciones textuales de Fulton un uso creativo de las palabras cuya ordenación en el espacio responde a criterios figurativos y retrata, de manera estilizada, el perfil del paisaje explorado.

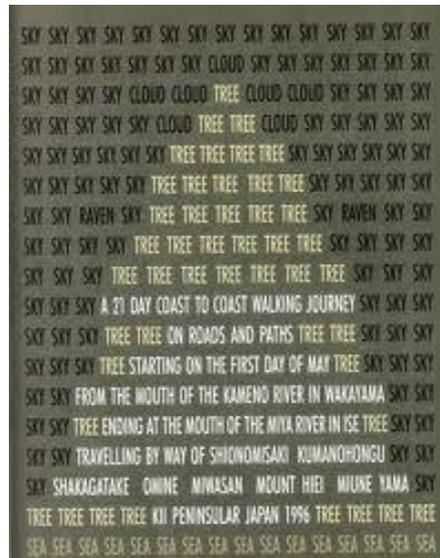


Fig. 9 – Hamish Fulton, *A 21 coast to coast walking journey*, 1996

Examinando los puntos de cruce entre experimentación poética y arte en la naturaleza, se han identificado unos antecedentes muy significativos que han contribuido a fortalecer la propuesta personal desde el punto de vista teórico y práctico. El trabajo de los artistas mencionados ha constituido una fuente de inspiración para la producción artística propia. En particular, se ha experimentado con la poesía visual por las características de inmediatez y expresividad típicas de este género literario. Asimismo, se ha utilizado el lenguaje poético como herramienta para facilitar un contacto emocional con la naturaleza. La contextualización de la palabra en el entorno natural ha permitido proyectar la sensibilidad interior en el paisaje y al mismo tiempo reconectar metafóricamente la cultura al ecosistema. A nivel formal, las propuestas comentadas han representado una referencia importante en relación a la construcción de obras basadas en la interacción de los elementos textuales con el espacio natural y su vinculación al mundo orgánico.

### 2.3 – Empatía, biomímesis y metáforas de crecimiento en los discursos contemporáneos sobre arte y naturaleza

El núcleo temático de la propuesta creativa que aquí se presenta, se desarrolla en torno a la preocupación de repensar los modos de interacción entre sociedad y biosfera a partir de una perspectiva ecológica, fundamentada en una actitud empática hacia el medio natural. La producción artística personal pretende favorecer un acercamiento anímico a la naturaleza visibilizando la relación unitaria que enlaza todas las formas de vida y los fenómenos abióticos en una compleja trama de vínculos de interdependencia. El deterioro de los equilibrios ecosistémicos que caracteriza la época actual radica, en efecto, en la cosmovisión dominante basada en la escisión artificial entre cultura y naturaleza. El presente trabajo trata de cuestionar esta falsa dicotomía fundamentando la poética artística en el reconocimiento de la existencia de una conexión simbiótica y a la vez emocional entre los sistemas humanos y el entorno natural. Las palabras del científico Jorge Wagensberg aclaran la significación de este vínculo:

*“el paisaje es mucho más que el medio donde viven los individuos e individualidades vivas. Vivir es un continuo negociar entre el organismo que vive y su paisaje. Es una negociación que cambia cada instante y que se tensa a través del [...] intercambio de materia, el intercambio de energía y el intercambio de información”<sup>18</sup>*

A raíz de la comprensión y aceptación de este sustrato común y de la reciprocidad vital entre organismos vivos –incluido el ser humano– y hábitat, puede surgir una **sensibilidad empática** hacia el conjunto de la biosfera y, por consiguiente,

---

<sup>18</sup> Wagensberg, Jorge; *Sobre la inmensa alegría que nos sube de la entrañas por un paisaje indómito*, texto para el catálogo de la exposición *Paraísos indómitos = Untamed paradises*, MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo y CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008, p. 17

la evolución del comportamiento humano hacia modos de vida y de intervención en la naturaleza más responsables y en armonía con los equilibrios ecológicos.

La palabra *empatía* designa una capacidad inherente al ser humano y deriva de la voz alemana *Einfühlung* que traduce la expresión “sentirse dentro”<sup>19</sup>. Es de reseñar que el término fue empleado por primera vez por el filósofo Robert Vischer en un ensayo de estética, para identificar la capacidad del observador de proyectar su sensibilidad en un objeto de contemplación y así fruir de una obra de arte. La palabra empezó a utilizarse en el ámbito de la psicología a partir de 1909 cuando el psicólogo estadounidense E.B. Titchener tradujo la expresión *Einfühlung* con “empatía”, haciendo referencia al griego antiguo *εμπάθεια* (cualidad de sentirse dentro). Es interesante constatar que en la etimología de la palabra esté implícita la noción de inclusión y la idea de ser partícipe de algo. El término indica, de hecho, una habilidad social y en concreto la capacidad de identificarse con el otro, participando de sus reacciones emocionales. Esta predisposición es la base de la creación de relaciones y de la cooperación en los grupos sociales. Según el pensador Jeremy Rifkin, una posible solución a la crisis ecológica que afecta a la sociedad contemporánea reside en el potenciamiento y en la ampliación de la empatía a la comunidad natural. El teórico estadounidense plantea la necesidad de impulsar una *conciencia biosférica* basada en la idea que “*la Tierra es igual que un organismo vivo conformado por relaciones interdependientes*” con el fin de “*inaugurar la posibilidad de ampliar la sensibilidad empática al conjunto de nuestra especie, así como a muchas otras especies que conforman la vida de este planeta*”<sup>20</sup>.

Apostar por la extensión de la empatía al ámbito de la ecología no significa refugiarse en imágenes premodernas o idealizadas de la naturaleza. Es una actitud que se fundamenta en una visión científica y global de los equilibrios del ecosistema y que responde a una cuestión esencial y pragmática como es la supervivencia de la especie humana. Al respecto Rifkin advierte que “*la reconexión con la biosfera es una experiencia empática que debe sentirse tanto emocional como intelectualmente para*

---

<sup>19</sup> Fernández-Pinto, Irene, López-Pérez, Belén y Márquez, María; *Empatía: Medidas, teorías y aplicaciones en revisión*, anales de psicología 2008, vol. 24, nº 2 (diciembre), p. 284

<sup>20</sup> Rifkin, Jeremy, Op. Cit., p. 605

ser significativa” y que además “debe ponerse en práctica”<sup>21</sup>. En este sentido la empatía puede considerarse el fundamento de una actitud ética ante la naturaleza. En cuanto a la concreción de este *éthos* ecológico, Riechmann propone distintas pautas para la reorientación del sistema socio-económico dominante hacia la sostenibilidad. Entre ellas, particularmente sugerente en relación a la empatía es la noción de **biomímesis**. El ser y sentirse parte de una comunidad biótica exige el ser humano ajustar sus actividades económicas y culturales a los ritmos y a los procesos naturales. En efecto, Riechmann señala la urgencia de “comprender los principios de funcionamiento de la vida en sus diferentes niveles [...] con el objetivo de reconstruir los sistemas humanos de manera que encajen armoniosamente en los sistemas naturales”<sup>22</sup>. Un ejemplo de esta conversión biomimética podría ser, según el autor, la adaptación de las prácticas tecno-industriales lineales y ambientalmente insostenibles al metabolismo cíclico de los procesos biológicos. La adopción de la biomímesis como criterio-guía no pretende legitimar las falacias naturalistas que extraen arbitrariamente valores del mundo natural. Tal y como explica Riechmann, la naturaleza no representa un modelo “porque sea una “maestra moral”, sino porque funciona”<sup>23</sup> gracias a un milenario rodaje que ha permitido preservar la vida sobre la Tierra mediante una coevolución armónica de los procesos geoquímicos y biológicos.

En el contexto de un cambio cultural hacia una sociedad más eco-compatible, el arte tiene un papel importante por su capacidad de ofrecer nuevas lecturas de la realidad que pueden alimentar una sensibilidad inspirada en los principios ecológicos enunciados y sobre todo potenciar la empatía. La obra de artistas como Giuseppe Penone, Chris Drury y Lucia Loren ha servido de referencia en el proceso creativo vinculado al trabajo propio para la traducción plástica de los conceptos de empatía y biomímesis.

La poética de Giuseppe Penone se compone de potentes metáforas escultóricas que contribuyen a estimular una percepción empática del mundo

---

<sup>21</sup> Rifkin, Jeremy; Op. Cit., p. 601

<sup>22</sup> Riechmann, Jorge; *Biomímesis. Un concepto esclarecedor, potente y persuasivo para pensar la sustentabilidad*, El Ecologista, nº 36, verano 2003, p. 28

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 29

natural y a vincular la experiencia humana a los ritmos y procesos biológicos. El artista italiano, a diferencia de otros exponentes del *Arte Povera* que trabajan prevalentemente con materiales inorgánicos, se centra en la energía viva del ecosistema, poniendo de manifiesto la existencia de un sustrato común entre ser humano y naturaleza. En el proyecto titulado *Patate* (1977) en el que plasma pequeñas esculturas encerrando tubérculos en moldes que reproducen partes de su rostro, Penone crea volúmenes antropomorfos manipulando un organismo vivo, y ofrece al espectador la posibilidad de ver reflejada su forma humana en la materia orgánica vegetal. En su trabajo, Penone reflexiona también acerca del tiempo tratando de visibilizar las distintas fases de los procesos vitales. Con este propósito, en la obra *Albero di quattro metri*, que forma parte de un grupo de esculturas, todas parecidas, creadas a partir de 1969, el artista indaga los patrones de crecimiento vegetal "descortezando" pacientemente una viga de madera para sacar a luz el árbol que la compone. A través de una labor de excavación, Penone cumple un viaje atrás en el tiempo y revela la forma de un objeto natural escondido en un material industrial. Así el autor reinserta el tiempo humano en el tiempo biológico recalcando el vínculo inescindible que conecta cultura y naturaleza. La inclusión de los procesos de crecimiento vegetal en la producción artística de Penone permite exaltar las capacidades creativas y regenerativas del ecosistema, configurando una estética positiva y dinámica de la naturaleza. El trabajo del artista piamontés se caracteriza también por una práctica biomimética. Especialmente significativa en relación al presente estudio es la obra titulada *L'arbre des voyelles* (El árbol de las vocales), una intervención inaugurada en los jardines de Tuileries en París en el año 2000. Se trata de una escultura en bronce que representa un árbol desarraigado en cuyo aparato radical se hallan las cinco vocales del alfabeto. La pieza se inspira en un poema de Rimbaud y mezcla poesía visual y arte en la naturaleza. Las letras imitan las formas naturales y se mimetizan perfectamente entre las raíces. Una vez más, Penone construye una visión de continuidad sinérgica entre el árbol, figura emblemática del universo natural, y las vocales, que encarnan simbólicamente el patrimonio cultural humano. La elección de las raíces no es casual: la colocación de las letras en la

estructura rizomática de la planta, refuerza la imagen de unión entre cultura y naturaleza, que se nutren y se sostienen mutuamente.

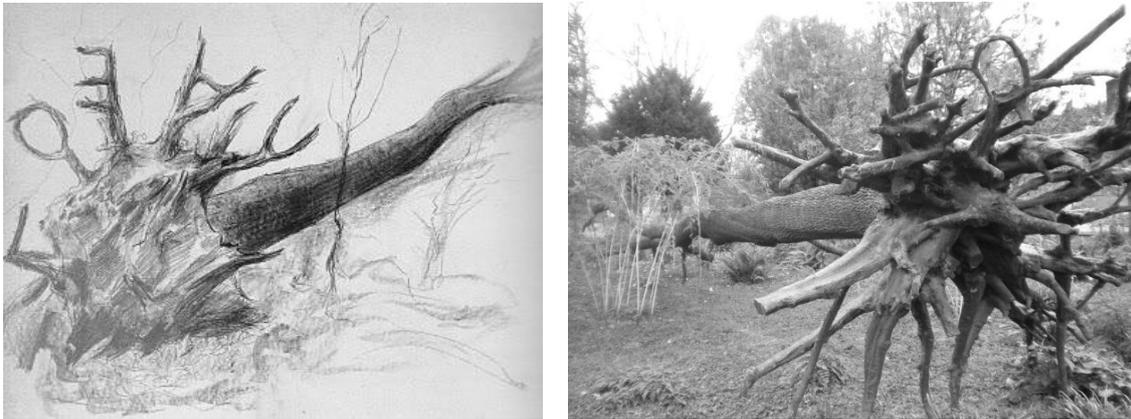


Fig. 10 y 11 – Giuseppe Penone, *L'arbre des voyelles*, fusión en bronce, 2000

El trabajo del artista británico Chris Drury representa un referente importante para el desarrollo de una propuesta creativa coherente con los principios ecológicos anteriormente expuestos. Sus obras bidimensionales inspiradas en el mundo biológico ilustran de forma poética el concepto de biomímesis. En particular, a Drury le fascinan los hongos porque se nutren de otros seres muertos y a la vez, descomponiendo y reciclando la materia orgánica, fertilizan el suelo y lo preparan para acoger un nuevo ciclo vital. Estos organismos encarnan simbólicamente la caducidad de la existencia y al mismo tiempo el potencial regenerativo de la naturaleza. En este sentido, deberían representar para el ser humano un modelo de aprovechamiento circular y sostenible de los recursos.

En la pieza titulada *Amanita Phalloides*, Drury dibuja la forma de una seta mediante la repetición de su nombre científico según un patrón radial. La escritura del artista es biomimética en cuanto las palabras, utilizadas como recursos figurativos, reproducen minuciosamente los filamentos que constituyen el hongo. Esta emulación no es sólo formal. La denominación científica alude a la taxonomía linneana de las especies vivas, que se considera el fundamento de la biología

moderna y también del afán ilustrado para identificar, clasificar y dominar el mundo natural.

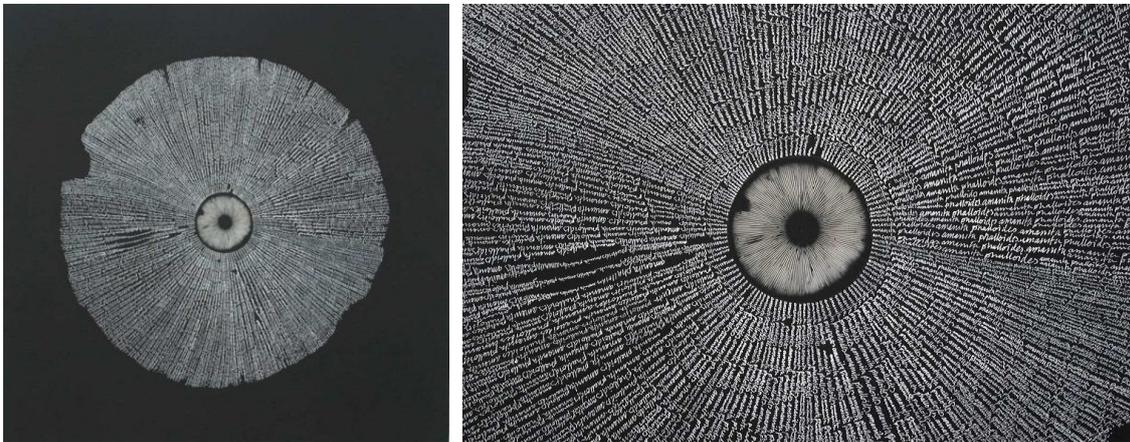


Fig. 12 y 13 – Chris Drury, *Amanita Phalloides*, impresión digital y tinta sobre papel, 2002

A nivel metafórico, el artista prefigura la visión de una ciencia biomimética, que entra en las fibras de la naturaleza para estudiar el funcionamiento de los procesos biológicos y favorecer una adaptación armónica del ser humano al hábitat, renunciando a convertirse en instrumento de explotación y destrucción ambiental. Las reflexiones de Jeremy Rifkin enlazan con esta anticipación, y vislumbran el tránsito de una ciencia basada en “una visión colonial de la naturaleza como enemigo al que saquear y esclavizar”, a una nueva ciencia que percibe “la naturaleza como comunidad a la que debemos cuidar”<sup>24</sup>.

El lenguaje científico aparece también en la obra *Life in the Field of Death 3 - The Methane Eater*, en la que Drury reelabora creativamente el código genético del *Methylocapsa Acidiphila*. Se trata un microorganismo capaz de sobrevivir en ambientes ácidos caracterizados por una alta concentración de metano. Este gas representa uno de los principales responsables del efecto invernadero y el

---

<sup>24</sup> Rifkin, Jeremy, Op. Cit., p. 589

metabolismo de esta bacteria cumple la función de regular la cantidad de esta sustancia en la atmosfera, influyendo directamente en las variaciones climáticas.



Fig. 14 y 15 – Chris Drury, *Life in the Field of Death 3 - The Methane Eater*, turba sobre papel, 2009

Desde el punto de vista formal resulta muy significativo el uso de las letras, que sintetizan y traducen a un lenguaje comprensible para el ser humano la información genética que permite el funcionamiento y la supervivencia de la bacteria en su entorno. El diálogo entre materia orgánica y esfera cultural es enfatizado por el uso de turba, elemento que abunda en los pantanos donde vive la *Methylocapsa Acidiphila*, para la realización de la obra. El artista elige este microorganismo como emblema de resiliencia y de adaptación de la vida a los ambientes más inhóspitos. Además, mediante este trabajo, Drury enfoca el problema del calentamiento global, que amenaza el actual equilibrio de la biosfera, para señalar la urgencia de poner en marcha mecanismos de regulación y autolimitación que permitan, análogamente al metabolismo de la bacteria, contener las emisiones y limitar los efectos nefastos de este preocupante fenómeno antropogénico.

Las nociones de empatía y biomímesis tienen gran protagonismo también en la obra de Lucía Loren. La joven artista española concibe la naturaleza como espacio vital en el que se desenvuelven las relaciones simbióticas que sustentan física y espiritualmente la existencia humana. Sus intervenciones en el paisaje, delicadas y de altísimo valor lírico, expresan el anhelo de restaurar el vínculo umbilical entre ser humano y naturaleza. La elección de trasladar las formas anatómicas humanas al contexto natural representa un recurso retórico útil para hacer patente este lazo visceral. En la obra titulada *Madre sal* Loren dispone en el paisaje esculturas realizadas con roca de sal que reproducen el seno materno. Mediante una metáfora muy potente, la artista asocia el hábitat a la relación primaria con la madre, fuente de nutrición y protección física y emocional, creando una inmediata empatía entre el espectador y el entorno natural.



Fig. 16 y 17 – Lucía Loren, *Madre sal*, roca de sal, 2008

Asimismo, la intervención *Corazón de haya* (2002) se desarrolla en torno a los lazos anímicos que unen ser humano y naturaleza y se compone de una serie de corazones de madera instalados en los troncos de los árboles. Aquí Loren injerta el corazón, órgano esencial y tradicionalmente considerado como lo sede de las emociones, en el bosque representando simbólicamente una reaproximación de la sensibilidad humana al ecosistema. Además, la artista hace coincidir el ritmo primigenio y vital del latido con el tiempo de la naturaleza, auspiciando una

sincronía real entre los dos. En relación al concepto de biomímesis, resulta especialmente sugestiva la obra *Solo il tempo* (2000).



Fig. 18 y 19 – Lucia Loren, *Corazon de haya*, madera, 2002. *Solo il tempo*, ramas de sauce, 2000

Se trata de una intervención realizada en un parque de la ciudad Bologna en la que Loren plasma con ramas de sauce un verso del poeta italiano Giosuè Carducci. En la pieza, colgada en un árbol por medio de una estructura de metal, las ramas toman la forma de letras y viceversa. Este proceso biomimético se cumple plenamente gracias al jazmín que la artista siembra a la base de la obra y que, con el trascurso del tiempo, acaba envolviendo y cubriendo la frase. Así pues, el hecho poético y cultural se diluye en el paisaje revelando su conexión intrínseca con la naturaleza. En esta intervención, como en muchas obras de Penone, la creación artística se fusiona con el crecimiento vegetal que completa el trabajo de artista, integrándolo en los procesos de incesante transformación que caracterizan el mundo natural.

Mediante la búsqueda de referentes vinculados al tema de estudio se ha detectado, tanto en el ámbito teórico como en el contexto de la creación artística, una interesante coincidencia en identificar los conceptos de biomímesis y empatía aplicada al medio ambiente como criterios de acercamiento y de interacción sostenible entre ser humano y mundo natural. La adopción de estos principios inspiradores en la producción artística propia, ha permitido enfocar la restauración

de la unidad entre cultura y naturaleza desde una visión ecológica basada en la escucha y en la participación emocional. Además, la experimentación con los procesos de desarrollo y regeneración vegetal ha constituido un recurso creativo muy fértil y enriquecedor, a través del cual se ha otorgado protagonismo a la naturaleza en la evolución de la poética personal.



### 3 – Paisajes de palabras: una aproximación personal



En este apartado se ilustrará la propuesta artística personal vinculada a los temas desarrollados en el capítulo anterior. Se presentará una memoria técnica y procesual del trabajo, junto a un análisis conceptual y formal de las obras realizadas.

### **3.1 - Instalaciones en el espacio público y en el entorno natural. *Inflorescencias***

#### **I. *Bosque de palabras***

“Hecho de aire  
entre pinos y rocas  
brota el poema.”

Octavio Paz

*Bosque de palabras* es la primera propuesta artística desarrollada a partir de la experimentación personal centrada en la fusión entre poesía visual y arte y naturaleza, y representa la culminación del proceso de análisis y creación en el espacio público llevado a cabo en la asignatura *Gestión y diseño del entorno urbano*. El proyecto, realizado en un parque de Llutxent, un pueblo en el interior de la Comunidad Valenciana, consta de una intervención cuya finalidad es “vestir” tres árboles de pino con símbolos alfabéticos y palabras, para generar un diálogo poético y un vínculo emocional entre el público y el pequeño bosque urbano. La propuesta tiene también como objetivo la recuperación de un espacio recreativo de gran interés natural que yace en un estado de semiabandono. Además, la obra intenta visibilizar, a través de las palabras y de la poesía, los lazos que unen el ser humano a su entorno natural. Desde un punto de vista formal, el proyecto se configura como una intervención mínima, de carácter efímero, que no constituye ningún tipo de agresión para el paisaje, y explora el potencial expresivo de un material de bajo impacto ambiental como el tejido. En efecto, el trabajo prevé la

utilización de tres lienzos de algodón blanco en los que se han recortado tipografías de distinto estilo y tamaño, dispuestos de tal modo que formen una segunda corteza para cada árbol de pino. Esta “segunda piel” contiene pequeños poemas inspirados en la naturaleza y compuestos según la tradición japonesa del haiku.

La propuesta se inspira en el trabajo de artistas que utilizan la inmediatez y potencia visual de las palabras incorporándolas al espacio público o al entorno natural. La obra del artista escocés Ian Hamilton Finlay ha representado un antecedente relevante en la gestación del proyecto. Su práctica artística, analizada en el apartado 2.2, produce una osmosis entre poesía y paisaje. En particular, *Bosque de palabras* presenta aspectos en común con la pieza titulada *I sing for the muses and myself* (1991), realizada en el el Stockwood Park de Luton en Inglaterra, como la colocación de la obra en un jardín público y la intención de facilitar una interacción anímica con el entorno mediante la acción de colgar un fragmento literario en un árbol.

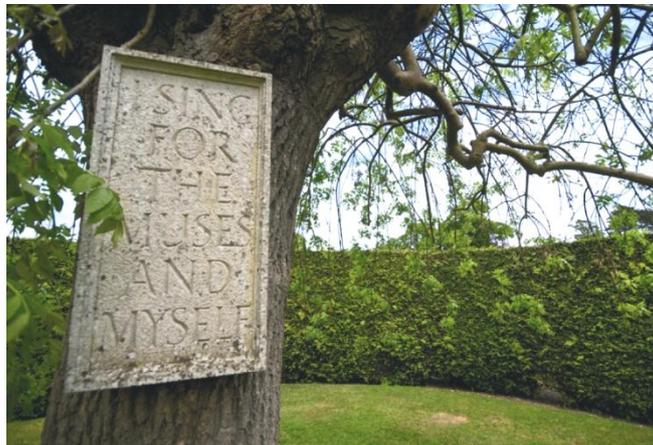


Fig. 20 - Ian Hamilton Finlay, *I sing for the muses and myself*, 1991

Asimismo, la obra de Joan Brossa ha sido un referente importante por la fusión de distintos géneros artísticos (literario, visual, escultórico, etc.), por el uso creativo de las tipografías y de las palabras y su integración en la realidad cotidiana. En la instalación *Poema transitable en tres temps* (1984), ubicada en el Velodròmm

d'Horta de Barcelona, la disposición de letras y signos alfabéticos de gran tamaño en el conjunto arquitectónico modifica la percepción del espacio urbanístico-natural, generando un recorrido que orienta al espectador en la lectura del contenido poético de la obra. Análogamente, en *Bosque de palabras*, la intervención textual, aunque de forma más diminuta y sutil, reconfigura el espacio y crea un itinerario poético, ofreciendo al público la posibilidad de una fruición inusual y estética de un entorno familiar.

El estudio de la relación entre poesía visual y arte en la naturaleza ha permitido identificar en el trabajo de Miroslav Klivar otro antecedente significativo. Particularmente interesante resulta la intervención titulada *Poesía en la naturaleza* (1974), en la que se destacan características presentes también en el proyecto *Bosque de Palabras*, como el uso de los símbolos alfabéticos y su contextualización en el paisaje natural, la elección del monocromatismo blanco y la colocación de las letras en los árboles. En la obra de Klivar las tipografías cuelgan simplemente de las ramas mientras que en *Bosque de palabras* los caracteres se adaptan al perfil del bosque, formando una segunda corteza para los árboles.



Fig. 21 – Miroslav Klivar, *Poesía en la naturaleza*, 1974

Desde una perspectiva literaria, la principal fuente de inspiración para este proyecto ha sido la forma poética del haiku, de origen japonés, que se basa en la contemplación de la naturaleza y refleja la visión holística de la realidad típica de la

cultura oriental. Un haiku es un poema breve, de aproximadamente 17 sílabas divididas en tres versos (5-7-5), y expresa la apreciación de pequeños acontecimientos cotidianos reinterpretados y espiritualizados a través de la mirada del poeta. Se trata de una poesía sencilla y concisa que sin embargo logra altos niveles de expresividad lírica. Las obras de Matsuo Bashô (1644-1694), considerado uno de los mayores poetas en la historia de Japón, han constituido una referencia fundamental en el proceso de escritura de los propios haikus. Igualmente, la reelaboración de la estructura lírica tradicional japonesa llevada a cabo por autores hispanohablantes del siglo XX como José Luis Borges y Octavio Paz, ha servido como punto de partida para la adaptación del haiku a la sensibilidad contemporánea.

El proceso de creación de *Bosque de palabras* parte de la propuesta de un evento expositivo de arte público organizado por los docentes de la asignatura de *Gestión y diseño del entorno urbano* en colaboración con el Ayuntamiento de Llutxent. La elección del espacio para la instalación se llevó a cabo a través de dos visitas al pueblo.



Fig. 22 - Espacio elegido para la instalación, Avda. del Mont Sant, Llutxent

En la primera, realizada con los profesores y los compañeros de la asignatura, se conoció el entorno construido del pueblo junto a los monumentos más importantes, como el Palacio de los Próxita y la Ermita de la Virgen de la Consolación. Especial interés suscitó el bosque de pinos situado alrededor de la

ermita por la presencia de numerosos árboles y de un majestuoso ejemplar de algarrobo de más de 350 años de antigüedad. Desafortunadamente, este lugar se tuvo que descartar a causa de su ubicación alejada del centro del pueblo y porque intervenir ahí suponía enfrentarse a numerosas dificultades burocráticas. Durante la segunda visita a Llutxent, se inspeccionó el entramado de las calles en búsqueda de espacios verdes. El parque situado en la Avenida del Mont Sant resultó muy sugerente por la presencia de pinos, cuevas y rocas y por su fácil accesibilidad. En particular, se escogió un conjunto de árboles situados cerca de las cuevas para el desarrollo de la obra.

En la fase de ideación del proyecto, el propósito principal era insertar fragmentos de poesía en el entorno natural, colocándolos en la corteza o en las raíces de los árboles para ofrecer al público una apreciación estética de estos seres vivos y de su función biológica, imprescindible para la preservación del equilibrio del ecosistema. Como se puede observar en los bocetos, la propuesta inicial preveía solamente la disposición de algunos poemas en los troncos y en el sistema radical de los pinos. En un segundo momento, para potenciar el impacto visual de la instalación y estimular la participación activa del público, se pensó recubrir parcialmente los árboles con una segunda corteza hecha de tipografías que incluyera haikus inspirados en la naturaleza. Esta solución permitía sugerir la existencia de una belleza impalpable inscrita en la misma piel de la naturaleza. Desde el principio, se eligió el blanco como único color para las letras por su claridad y fuerza cromática en el contexto del paisaje.

La realización práctica de la obra supuso la experimentación con distintos materiales. La prioridad era utilizar elementos de bajo impacto ambiental. Inicialmente, se intentó crear las tipografías a partir de paneles de corcho. Esta hipótesis fue descartada por el coste excesivo del material y por su fragilidad. Luego se estudió la posibilidad de usar cartón reciclado. Esta solución fue igualmente excluida por la rigidez del material y su escasa resistencia a la intemperie. Finalmente se decidió utilizar tela de algodón, un material económico, ligero, poco contaminante, fácil de trabajar y que hacía más ágil el recorte de las tipografías.

Además, el tejido permitía “vestir” los árboles de poesía, adaptándose completamente a la forma de los troncos. Por eso, se crearon unas composiciones de tipografías mediante el programa de diseño gráfico Corel Draw, incluyendo en ellas los haikus, y se imprimieron en lienzo. Cada lienzo medía aproximadamente 1,80 m de alto por 1 m de ancho.

Entre los poemas compuestos, se seleccionaron los que más enfatizaban las cualidades estéticas del bosque y los vínculos entre ser humano y naturaleza. Los poemas incluidos fueron los siguientes:

*I. Unidos por*

*un hilo invisible*

*mi respiro y las hojas.*

*II. Letargo de nieve:*

*descansa el alma en*

*el bosque silente.*

*III. Una resina fragante*

*rocía el tronco con*

*cristales de luz.*

Luego se recortaron a mano los espacios negativos entre las tipografías y se utilizaron los lienzos para recubrir los troncos de tres pinos, juntando las extremidades de tejido con velcro autoadhesivo. Se colocaron las telas a distintas alturas para generar una composición dinámica, intentando crear una línea

ascendente en el paisaje. Se dejaron también unas tipografías sueltas que se distribuyeron en el espacio alrededor de los árboles.

*Bosque de palabras* ofrece múltiples lecturas. Sin embargo, en este análisis, se propondrá una interpretación basada en la noción de empatía y en la superación de la falsa dicotomía entre sociedad y ecosistema. En la pieza es evidente la intención de facilitar un acercamiento del público a la naturaleza. En efecto, la intervención artística añade una dimensión simbólica y poética a un espacio natural de gran belleza al alcance de los ciudadanos de Llutxent, intentando generar una conexión emocional entre espectador y entorno a través de la poesía. En primer lugar, la estructura de la obra invita al espectador a aproximarse a los árboles y a entrar en contacto directo con el pequeño bosque urbano. Además, la presencia de los haikus estimula el diálogo poético entre el público y la obra. La repetición y concatenación de las tipografías, generan un ritmo que contribuye a dirigir la mirada del espectador en la búsqueda y descifrado de palabras en la superficie blanca del tejido, aprovechando la tendencia que tiene el ser humano en completar secuencias de elementos y en decodificar automáticamente frases a partir de pocos símbolos alfabéticos. El contenido poético de los haikus presenta la relación con el bosque desde una perspectiva anímica y enfatiza la vinculación del ser humano a los procesos biológicos, acentuando en el espectador la sensación de proximidad al entorno natural.

A nivel metafórico, resulta significativa la idea de las palabras que abrazan los árboles, sugiriendo una visión de continuidad y fusión entre cultura y naturaleza. Los signos alfabéticos, por su aspecto geometrizable y textura homogénea, y por la fuerza cromática del blanco, sobresalen en el paisaje y se distinguen de las formas orgánicas e irregulares del terreno, de los troncos y de las piedras. Sin embargo, la flexibilidad del tejido que los compone hace que envuelvan y se adapten a las formas naturales. Simbólicamente, *Bosque de palabras* propone la imagen de una cultura que se moldea según las características de la naturaleza. Asimismo, la intervención plantea, frente a un modelo hegemónico de relación entre civilización y ecosistema fundamentado en el antagonismo y en la explotación, una alternativa

de reciprocidad y conciliación. La composición de la obra refuerza ulteriormente estos conceptos. En efecto, el lenguaje, simbolizado por las letras, recuerda un musgo que va creciendo igual que otros líquenes en las cortezas de los árboles. Su expansión y difuminado en el entorno evocan los procesos de crecimiento vegetal, dispersión y entropía que caracterizan los fenómenos físicos y biológicos y representan metafóricamente la re inserción y armonización de la cultura con los ritmos naturales.

La obra *Bosque de palabras* fue seleccionada en el ámbito de la quinta edición del Festival de arte independiente *Incubarte 2012*. La intervención fue expuesta en el jardín botánico de Valencia de junio a septiembre 2012. La exposición a los agentes atmosféricos modificó el color de la tela, camuflando la obra en el paisaje natural y añadiendo un carácter biomimético al proyecto original.

## II. home

*“¿De qué sirve una casa si no se cuenta  
con un planeta tolerable donde situarla?”*

Henry David Thoreau

El proyecto *home* nace como ejercicio práctico para la asignatura *La ciudad y el miedo*, en el que se pedía la creación de un trabajo artístico basado en un miedo personal. En concreto, la obra consta de una intervención acompañada de una acción realizada en el campus escultórico de la Universidad Politécnica de Valencia. La propuesta surge a raíz de una reflexión introspectiva, a través de la cual se ha identificado un miedo individual vinculado a la inestabilidad causada por una situación personal de constante movilidad geográfica, y por la consecuente imposibilidad de tener una casa en el sentido convencional del término. Sin embargo, el trabajo artístico aquí presentado no se limita a la descripción del estado de ánimo mencionado, sino que se configura como una estrategia para resolverlo de forma constructiva. En efecto, la obra pretende deconstruir la noción tradicional de “casa” para reinventarla desde un prisma más personal, a partir de ideas como la adaptabilidad, la apertura, el tránsito y de una relación más estrecha con la naturaleza.

En el proceso encaminado a conseguir esta finalidad creativa, confluyen las reflexiones de autores del pensamiento contemporáneo estudiados a lo largo del Máster y las aportaciones de artistas cuyo trabajo tiene relación con el tema de la propuesta o con su configuración formal. El análisis de la condición de desorientación del individuo frente a la desterritorialización y a las migraciones contemporáneas llevada a cabo por el sociólogo Zygmunt Bauman ha servido de referente teórico en la elaboración del proyecto. En particular, la descripción de las sensaciones de incertidumbre frente a una existencia nómada que a menudo se

caracteriza por una serie de cambios, cada vez más apresurados, ha permitido identificar con más claridad los miedos personales que constituyen el punto de partida del trabajo artístico. Asimismo, el texto *La ciudad cautiva* de José Miguel Cortés, analizado durante el curso, ha proporcionado los fundamentos conceptuales útiles para reflexionar acerca de la relación entre ambiente doméstico y espacio público. Especial relevancia ha tenido en la ideación de la obra el estudio de la casa privada como “punto de conexión entre la vida emocional y sexual con la vida política y económica”<sup>25</sup> y reflejo del nivel de interacción con la comunidad de quienes la habitan. Además, la definición de *oikos* como “casa biosférica”<sup>26</sup> común planteada por Jorge Riechmann ha tenido una influencia fundamental en la reconfiguración y ampliación del concepto de hogar a partir de una sensibilidad ecológica. En efecto, el término *oikos* significa “casa” en griego, y constituye el étimo de la palabra *ecología*, acuñada en 1866 por el biólogo alemán Ernst Haeckel para designar la “ciencia del hábitat” y el estudio de sus equilibrios biológicos. Las consideraciones de Riechmann en las que se identifica a la biosfera como hábitat primario y se enfatiza la necesidad de “aprender cómo habitar el planeta Tierra”<sup>27</sup> han contribuido de manera significativa a la plasmación y al desarrollo conceptual de la propuesta.

Entre los antecedentes plásticos que han servido de inspiración en la concreción del proyecto, se destaca el trabajo de Wolfgang Laib y de Andrea Zittel. La esencialidad figurativa y el significado simbólico de las esculturas de Laib, relacionadas con la imagen de la casa y realizadas con materiales de origen natural como el árbol o la madera cubierta de cera de abeja, han sido una referencia importante para la definición formal de la idea de hogar. Las unidades habitacionales móviles de Zittel, creadas con materiales ligeros, sencillos y económicos, han representado una fuente de inspiración para la exploración de las nociones de nomadismo y adaptación al entorno.

---

<sup>25</sup> Cortés, José Miguel; *La ciudad cautiva*, Editorial Akal, Madrid, 2010, p. 134

<sup>26</sup> Riechmann, Jorge; *La habitación de Pascal. Ensayos para fundamentar éticas de suficiencia y políticas de autocontención*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2009, p. 309

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 12



Fig. 23 y 24 – Wolfgang Laib, *Haus*, 1990, cera de abeja. Andrea Zittel, *Purity privacy panel*, 1993, tejido.

Además, el uso del tejido como elemento para la creación de un espacio de privacidad e intimidad en la obra titulada *Purity privacy panel* (1993) representa un antecedente relevante para el trabajo propio. En la poética de ambos artistas, como en la propia producción artística, el vínculo con la naturaleza resulta particularmente significativo como demuestra la elección de formas abiertas y la ubicación de la obra en el paisaje en el caso de Zittel y el uso de materiales orgánicos en el trabajo de Laib.

El proyecto *home* se desarrolla a partir de una experiencia vital de continuo desplazamiento y refleja la urgencia de imaginar una idea diferente de “casa” que responda a las necesidades y a las inquietudes personales. En este proceso creativo, se ha tratado de deshacer analíticamente los elementos que constituyen la estructura conceptual asociada a la idea clásica de casa, para construir una noción de hogar más amplia que se adapte a una realidad de nomadismo y cambio constante, y que incluya en su interior el contexto ecosistémico y social. El trabajo se ha enfocado a la creación de una casa menos sólida que las viviendas tradicionales pero dotada de una forma abierta y fluida. Por lo tanto, se proyectó la construcción de un espacio doméstico inusual que tuviese la apariencia de una casa sin las limitaciones que normalmente están asociadas a una vivienda común, y que

la aíslan del entorno y hacen que resulte inadecuada para un estilo de vida errante. Se pretendía crear un lugar de intimidad sin renunciar a mantener un intercambio con el ambiente circundante. Como se puede observar en el boceto inicial, se imaginó una instalación con la forma de una casa de techo inclinado sin las cualidades típicas de una construcción de estas características. Se eliminó el techo y se idearon unas paredes flexibles para conseguir una estructura permeable y luminosa. Se decidió también quitar los cimientos con el fin de generar la imagen de una casa ligera y móvil para que cuando alguien entrara en ella pareciera que la estructura entera tuviese piernas.

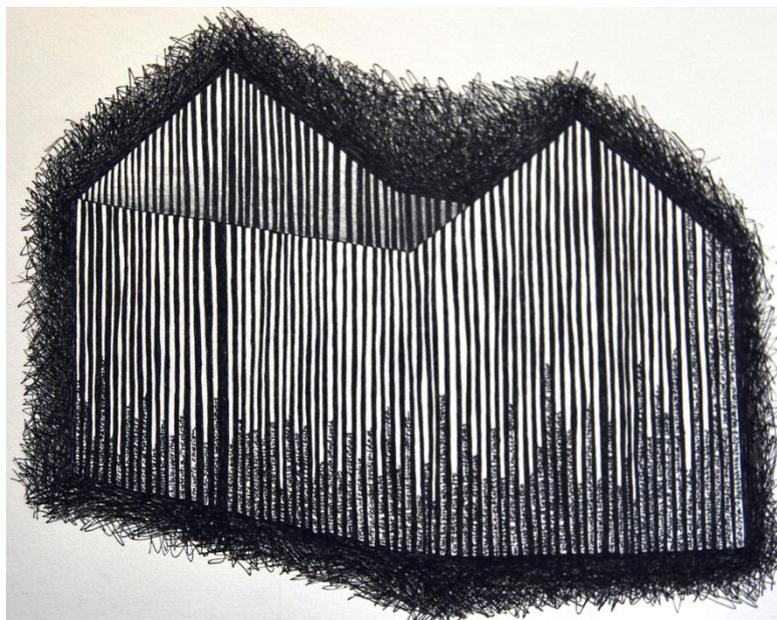


Fig. 25 – Chiara Sgaramella, *home*, boceto, tinta sobre papel, 201

Por lo que concierne a la realización técnica de la obra, la prioridad era utilizar elementos constructivos económicos y no contaminantes que pudieran conferir al mismo tiempo estabilidad, ligereza y flexibilidad a la estructura. Inicialmente, se pensó construir la instalación sólo con tiras de papel colgadas con hilos transparentes. Esta idea fue descartada por la excesiva fragilidad del material, ya que se iba a realizar la intervención en un ambiente exterior. Se prefirió usar tela

de algodón blanca porque poseía la misma levedad y ductilidad del papel, ofrecía al mismo tiempo una mayor resistencia a la intemperie y recordaba las lonas utilizadas por los pueblos nómadas para recubrir tiendas u otros abrigos provisionales y transportables. Para otorgar más estabilidad a la obra, definir de manera evidente su contorno y facilitar el montaje, se realizó una estructura de 1,80 x 1,6 x 2 m con listones de madera reciclada unidos mediante tornillos para formar la silueta de un techo inclinado. Se decidió colgar las telas que conforman las paredes en esta estructura mediante tachuelas metálicas. Se incorporaron al tejido tipografías y símbolos pertenecientes a distintos alfabetos (latino, hindú, griego, etc.) realizados con un lápiz grafito y una plantilla. Se incluyó también una acción en la intervención. En efecto, después de montar la estructura y colgarla en los árboles por medio de cables transparentes, se cortaron pacientemente en tiras, con un par de tijeras, las telas que formaban las paredes de la casa, para simbolizar el esfuerzo consciente y constante para mantener una actitud de apertura al contacto con el entorno social y natural como parte integrante del microcosmo individual.

En la obra *home*, como en *Bosque de palabras*, se manifiesta el deseo de engendrar un sentimiento de identificación entre público y el paisaje. De hecho, la intervención ofrece una experiencia estética multisensorial e invita al espectador a entrar en la obra para explorarla desde distintos puntos de vista y formar parte de ella. Además, la elección de colocar la estructura de la casa, símbolo de intimidad, pertenencia y amparo, en un contexto natural hace visible y subraya la vinculación del hábitat personal al conjunto de la biosfera, produciendo una inmediata empatía con el ambiente circundante. Desde una perspectiva ecológica, la visión de la biosfera como hogar originario pretende impulsar una relación con la naturaleza basada en los valores de pertenencia, respeto y cuidado. Asimismo, la ausencia de techo y de cimientos hace que el espectador, tanto dentro como fuera de la casa, mantenga siempre un contacto directo con los elementos del paisaje (luz, viento, lluvia, plantas, animales, etc.) y, sin caer en idealizaciones simplistas, perciba el ambiente natural como envolvente y acogedor. La flexibilidad de las paredes

permite una osmosis entre el espacio interior y el ambiente externo, y hace que la casa respire y se transforme con cada soplo de viento. Esta ductilidad refleja también el carácter discreto y efímero de la obra que se adapta a las condiciones cambiantes del entorno sin interferir con sus equilibrios y procesos vitales.

La presencia de elementos textuales añade otra dimensión semántica a la obra. Las letras poseen una doble simbología: desde un punto de vista personal, representan la propia identidad cultural híbrida y en constante transición, compuesta de ideas y experiencias acumuladas en distintos contextos geográficos a lo largo del tiempo que constituyen un hogar inmaterial, una guía y una fuente de protección ante los cambios de la existencia. En una lectura más amplia, los símbolos alfabéticos evocan una idea de la cultura que se abre al diálogo con la naturaleza, invirtiendo la tendencia dominante en el pensamiento occidental a establecer una separación radical entre los seres humanos y el resto del universo. En este sentido, *home* es una casa que no oculta su vulnerabilidad y que renuncia a la permanencia y a la seguridad ilusorias de los muros y de los espacios cerrados. Una casa que no da la espalda al contexto en el que se inserta sino que hace explícita, mediante una metáfora visual, la relación de interdependencia entre las culturas humanas y su hábitat de origen. Las dimensiones reducidas y la frugalidad de la construcción, son sinónimos de sostenibilidad y aluden a la posibilidad de una cohabitación armónica entre ser humano y biosfera. Por último, el aspecto etéreo y flotante de la instalación encarna la idea de un tránsito ligero y delicado de la humanidad sobre la Tierra.

### III. Poesía germinal

La propuesta titulada *Poesía germinal* fue seleccionada para la muestra *Ideas en proceso* organizada en Junio 2012 por el Máster en Producción Artística en colaboración con el Ayuntamiento de Valencia, y se realizó ad hoc para este evento expositivo. El proyecto encarna la preocupación de vincular la escritura poética al mundo orgánico mediante un diálogo plástico entre formas alfabéticas y elementos naturales. *Poesía germinal* consta de una instalación desarrollada en la sala de las Atarazanas, situada en el área del puerto de la ciudad de Valencia. A diferencia de las piezas comentadas anteriormente, no se trata de una intervención directa en el paisaje. Sin embargo, la obra mantiene una conexión con la naturaleza en cuanto que traslada al espacio de la galería las sustancias orgánicas que constituyen la materia prima para su construcción. En el proceso de elaboración conceptual de la instalación han influido las ideas de Aldo Leopold y en particular su visión del árbol como depositario de la memoria. En la obra *Una ética de la Tierra*, el autor describe la tala de un roble de ochenta años caído por efecto de un rayo. El siguiente fragmento resume sus reflexiones al participar a este evento:

*“Al serrar saltaban fragantes astillas de historia y se amontonaban en la nieve junto a las rodillas de cada aserrador. Sentimos que esos dos montones de serrín eran algo más que madera; nuestra sierra iba abriéndose camino, golpe a golpe, década a década, en la cronología de toda una vida, escrita en los concéntricos anillos anuales”*<sup>28</sup>

Leopold concibe el roble como un archivo de acontecimientos naturales y sociales registrados en la sección del tronco, creando un paralelismo entre la evolución del ecosistema y la historia humana. Esta imagen ha servido de punto de partida para el desarrollo de la instalación *Poesía germinal*.

---

<sup>28</sup> Leopold, Aldo; Op. Cit., p. 46

Por lo que concierne a la concreción plástica del proyecto, la poética de artistas como Dennis Oppenheim, Herman de Vries y Stefano Arienti ha sido una fuente de inspiración en la ideación formal de la obra.



Fig. 26 y 27 - Dennis Oppenheim, *Annual rings*, 1968. Herman de Vries, *polska' ziemia*, 1992

En la intervención *Annual rings* (1968), realizada en el campus de la Cornell University para la exposición titulada *Earth Art*, Oppenheim traza sobre la nieve una serie de círculos concéntricos en la zona de frontera fluvial entre Estados Unidos y Canadá, reproduciendo el patrón de crecimiento de los árboles en dimensiones monumentales. El lugar elegido para la intervención no sólo representa un confín político y geográfico, sino que delimita también dos husos horarios diferentes. Con esta obra, el artista amplía la percepción cronológica ordinaria, envolviendo el tiempo convencional establecido por el hombre en el tiempo natural, representado por los anillos anuales del árbol.

La experiencia de la naturaleza es un elemento fundamental en la producción artística de Herman de Vries. Este contacto se hace evidente sobre todo en el empleo de materiales de origen orgánico, cuya expresividad y valor simbólico son enfatizados por la poética del artista holandés. En la instalación titulada *polska' ziemia* (tierra polaca), de Vries dispone sobre el suelo de la galería 32 muestras de tierra provenientes de distintos lugares del territorio polaco. La pieza pone en valor, como otros trabajos del artista, las cualidades cromáticas y táctiles de la tierra.

Además, en la obra confluyen los conocimientos científicos del autor, vinculados a su formación en horticultura, y se entrevé el interés para las interacciones entre sustancias minerales y materia orgánica. En efecto, de vries propone una reflexión acerca de la tierra como sustrato fértil de todas las actividades humanas, tanto las vinculadas a la sustentación física de la especie, como las prácticas culturales.



Fig. 27 – Stefano Arienti, *Library*, trigo y libros, 2007

Alrededor del vínculo entre cultura y mundo orgánico, Stefano Arienti crea la pieza *Library* (2007). En esta instalación, el artista forma un montículo en el centro de la galería mezclando granos de trigo y libros de distinta forma y tamaño. El trabajo asimila la cultura, representada por los volúmenes, al universo vegetal y agrícola. La doble simbología de los granos enriquece semánticamente la obra: el trigo constituye un alimento fundamental para los seres humanos y, al mismo tiempo, los granos encarnan un potencial de regeneración al ser semillas portadoras de nueva vida. Su asociación a los libros sugiere una visión de la cultura como fuente de nutrición y de crecimiento.

El proyecto *Poesía germinal* es la concreción de las ideas y soluciones plásticas ilustradas. La indagación personal acerca de los mecanismos de crecimiento de los árboles llevada a cabo en el trabajo creativo planteado en la asignatura *Claves del discurso artístico contemporáneo*, ha tenido un papel importante en la ideación del proyecto. En el ejercicio se pedía la creación de una *Cartografía emocional* sin restricciones temáticas ni formales. A partir de esta idea,

se realizó un poema-objeto recortando en las páginas de una libreta 30 círculos concéntricos de dimensiones crecientes, uno para cada año vivido. El título del ejercicio propuesto hacía referencia a la visualización personal de un concepto geográfico-espacial, así que en cada una de las páginas se escribieron, mediante la técnica de la transferencia, los nombres de las ciudades visitadas o en las que se ha vivido gracias a las numerosas experiencias de estudio y trabajo en el extranjero. De esa manera, se pretendía asimilar la propia experiencia vital, caracterizada por una condición seminomada, al crecimiento de un árbol, concebido como registro de las etapas del recorrido individual por el mundo. El poema-objeto se configura entonces como una dendrocronología personal en la que se busca una sincronía entre el tiempo subjetivo y el tiempo natural. Se trata además de una “obra en progreso”, que crecerá y se completará con el paso de los años hasta la conclusión de la propia existencia.

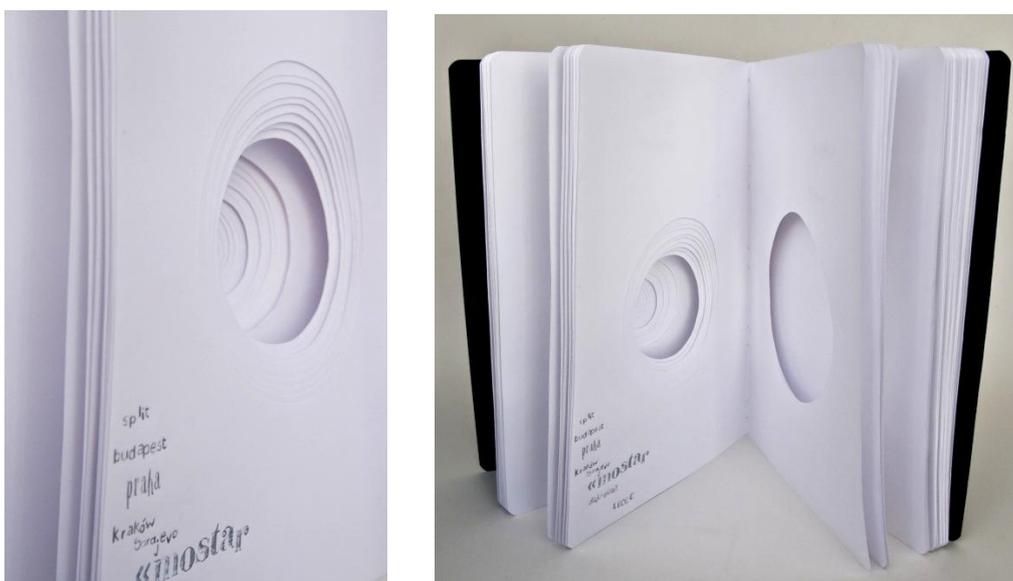


Fig. 28 y 29 – Chiara Sgaramella, *Cartografía emocional*, papel y transferencia, 2012

El interés para los patrones de crecimiento representa entonces el fundamento creativo de la instalación *Poesía germinal*. El proyecto se desarrolla alrededor de una serie de dibujos realizados con lápiz y tinta sobre papel, en los que

se pretendía reconstruir gráficamente la sección de un tronco de árbol mediante la disposición creativa de signos alfanuméricos.

A partir de estos bocetos se pensó realizar una instalación, colocando en el suelo de la galería símbolos alfabéticos dispuestos según un patrón de crecimiento concéntrico sobre una base compuesta por tierra mezclada con semillas provenientes de sistemas de agricultura orgánica. Se realizaron a mano alrededor de 200 tipografías, recortando las siluetas huecas de las letras en tela blanca de algodón. Con ellas se creó una composición de aproximadamente 2,5 x 3 m inspirada en la sección de un tronco. En el centro, lugar donde se halla la médula del árbol, se dejó un espacio vacío para permitir a los espectadores que lo quisieran entrar en la obra para observarla desde un punto de vista más cercano. Debajo de cada letra se dispuso una pequeña cantidad de tierra y de semillas, respetando el ritmo y la configuración global de la composición. Vinculados a algunas letras se colocaron brotes de alfalfa, soja y otras semillas comestibles para completar la instalación.

*Poesía germinal* es una pieza que presenta distintas capas semánticas. Esta “alfombra” de letras encarna en primer lugar un anhelo de recomposición de la fractura entre cultura y naturaleza. El vínculo directo entre signos lingüísticos, sustancias orgánicas y vegetales vivos, respalda esta lectura de la obra. Asimismo, la colocación metafórica de la escritura y del hombre-espectador dentro del tiempo biológico, representado por los anillos concéntricos, alude a la sedimentación cultural en el marco más amplio de la evolución natural. El análisis formal y la interacción entre los distintos materiales proporciona otra clave de interpretación del trabajo. En la pieza se observa un evidente contraste entre los símbolos alfabéticos y los elementos naturales empleados. El perfil geométrico y la bidimensionalidad de las letras se oponen a la textura terrosa y a la heterogeneidad de las formas orgánicas. Además, el tejido que compone las tipografías es un producto manufacturado y cultural que, en contacto con la materia orgánica, se mancha y se arruga por la humedad de la tierra. La forma de las letras se distorsiona por efecto de la acción expansiva de los brotes, invirtiendo de manera simbólica las

relaciones de fuerza entre las energías del ecosistema y las actividades antrópicas. Una vez más se propone la imagen de una cultura que se adapta a las características del mundo natural, en oposición a la tendencia actualmente dominante. En este sentido, la germinación de las semillas alude a un potencial de renovación de la cultura hacia una nueva sensibilidad ante el mundo natural, inspirada en los valores del respeto y del cuidado. La estética positiva vinculada al crecimiento y a la regeneración se manifiesta en el carácter dilatado de la obra y en el uso de materiales orgánicos para su creación. En efecto, la instalación, como el poema-objeto *Cartografía emocional*, es susceptible de ser ampliada ulteriormente mediante la integración de otros anillos concéntricos. Al mismo tiempo, la tierra, los granos y los brotes utilizados son sinónimo de fertilidad y encarnan los procesos de continuación, gestación y crecimiento de la vida. Por último, la elección de semillas comestibles resalta el vínculo vital mediante el cual la biosfera nutre y sustenta a los sistemas humanos.

### 3.2 – Dibujos

*“desde el silencio*

*allá donde germinan*

*semillas de alfabeto”*

Bartolomé Ferrando

El proyecto *Paisajes de palabras* incluye una serie de obras bidimensionales, en concreto 5 dibujos realizados con tinta y encáustica. En la poética artística propia, el dibujo tiene un papel muy importante, no solo en la fase proyectual que precede a la realización de las intervenciones, sino también como práctica creativa autónoma. La serie de dibujos que aquí se presenta nace de las experimentaciones con la técnica de la encáustica llevadas a cabo en la asignatura *Metodologías y poéticas de la pintura*. Se escogió este medium porque prevé el empleo de componentes mayoritariamente naturales y poco contaminantes para la preparación de la materia pictórica, en búsqueda de una coherencia entre el tema abordado en el Trabajo Final de Máster y los métodos de realización de las obras gráficas. En efecto, una de las preocupaciones principales en la producción artística personal es minimizar el impacto de la actividad creativa sobre el entorno utilizando materiales eco-compatibles y no tóxicos.

En el proceso de gestación de los dibujos, el estudio de la producción gráfica de artistas como Giuseppe Penone, Lucia Loren y Ernst Buchwalder resultó muy fructífero, porque permitió identificar los recursos icónicos y técnicos más adecuados para la expresión figurativa de las nociones de empatía y biomímesis con el entorno natural. Los dibujos de Penone reflejan su interés para los sistemas de crecimiento de los troncos arbóreos y su relación con el universo humano. En la serie titulada *L'impronta del disegno* (La huella del dibujo), el artista italiano traza con el lápiz la estructura concéntrica de la sección de un árbol y, mediante la

aplicación de tinta en la piel, imprime en el centro la huella de uno de sus dedos. Penone coloca metafóricamente un símbolo de la identidad humana como es la huella dactilar en la médula de una planta viva, haciendo coincidir la unicidad y esencia del individuo con la energía vital del mundo vegetal. Además de generar empatía con la naturaleza, esta serie de obras tiene un carácter biomimético porque asocia el patrón concéntrico de la huella dactilar a la morfología interna del árbol.

En el trabajo gráfico de Lucía Loren se observa la misma actitud empática que caracteriza sus intervenciones en el paisaje natural.



Fig. 30 y 31 – Giuseppe Penone, *L'impronta del disegno, Anulare destro*, 2002. Lucía Loren, *El corazón del bosque*, 2002

En el dibujo *Corazón del bosque*, la artista esboza las siluetas de unos corazones humanos colocándolas en un sotobosque en el que las formas del terreno y los perfiles de las plantas se componen de trazos de escritura cursiva. Loren vincula de forma simbólica el órgano que encarna la sensibilidad humana con el paisaje boscoso, reconstruyendo la unidad empática entre ser humano y naturaleza. Asimismo, el uso creativo del texto enfatiza ulteriormente la simbiosis entre los sistemas culturales humanos y el ecosistema.

Otro referente significativo en el desarrollo de la propia obra gráfica es el poeta y artista suizo Ernst Buchwalder. En su trabajo titulado *Ich*, el autor dibuja las letras que componen la palabra “Ich” (yo) en medio de un paisaje rocoso.

Buchwalder vincula de forma explícita la propia subjetividad a la naturaleza, sugiriendo una idea de continuidad entre el ser humano y el contexto natural. En efecto, las letras emergen del paisaje y se distinguen de él sólo por el color blanco que las caracteriza. Sin embargo, están hechas de la misma materia de las rocas y parecen indisolublemente vinculadas a su contexto orgánico. En esta obra el artista genera empatía mediante la hibridación de la palabra “ich”, que en psicología indica el lugar de la conciencia individual, con el sustrato geológico, creando un poema visual potente y sugestivo.



Fig. 32 - Ernst Buchwalder, *Ich*, multimedia, 1975

A partir del análisis de los antecedentes mencionados, se ha desarrollado una serie de 5 dibujos sobre papel inspirados en los conceptos de empatía y biomímesis. Todas las obras presentan algunas características en común. En primer lugar, en todos los trabajos se han combinado elementos textuales y formas naturales. Se han realizado, pues, 5 poemas visuales en los que la fusión entre caracteres alfanuméricos y texturas orgánicas y vegetales pretende generar a nivel visual y simbólico una armonía entre cultura y naturaleza. Además, este mestizaje artístico y literario evoca la noción de biomímesis, o sea la integración de la inteligencia natural que rige los ecosistemas, en la evolución cultural de las sociedades humanas, buscando estilos de vida más ecológicos y sostenibles. La elección de la encáustica como técnica de ejecución de los dibujos, refleja también el planteamiento ecológico del proyecto y añade una ulterior dimensión semántica a la propuesta,

siendo la cera un elemento natural cargado de significados de fertilidad, amparo y nutrición. En efecto, las abejas producen y usan la cera para construir sus nidos y en concreto los alveolos en los que conservan la miel y el polen, y en cuyo interior guardan los huevos y crían las larvas. Mediante la combinación de la cera con distintos pigmentos como el ocre, la siena tostada, el amarillo indio, el ocre rojo y la tierra verde, se han generado unas tonalidades de color vinculadas al mundo natural. La marcada viscosidad del aglutinante ha permitido integrar materiales orgánicos en la composición, añadiendo textura a las obras. Se decidió trabajar con encáustica en caliente para minimizar el uso de sustancias tóxicas. De hecho, se utilizó una paleta térmica en la que se mezclaron los pigmentos con la cera derretida, y se empleó esencia de trementina únicamente para la limpieza de todas las herramientas necesarias en el proceso de elaboración de los dibujos.

Se decidió dibujar con tinta por la predilección personal hacia esta técnica, y por la versatilidad y expresividad del médium. Se trazaron con tinta las estructuras vegetales, mientras que se utilizó la encáustica para representar los fluidos orgánicos. Se incorporaron también transferencias trazando las siluetas de las letras con un bolígrafo sobre papel de revista aplicado en la superficie del dibujo. Los textos en italiano y en castellano incorporados a los trabajos son de autoría propia.

En la obra titulada *Linfa poetica* (Savia poética) se desarrolla gráficamente la idea de fusión entre emotividad humana y entorno natural. Este tema constituye la raíz de una intervención propia realizada en 2010 en un parque de la ciudad italiana de Cuneo y titulada *heART of nature*. La pieza comprendía esculturas en arcilla y musgo que reproducían las formas anatómicas del corazón humano, colocadas en los troncos de los árboles del jardín. En el dibujo, como en la obra escultórica, se asocia de manera biomimética la imagen del corazón al mundo vegetal, subrayando las afinidades morfológicas entre reinos biológicos distintos. Las ramificaciones vegetales, de hecho, presentan una evidente similitud con las venas del sistema circulatorio humano. La síntesis gráfica entre el órgano humano y los tallos vegetales, pone énfasis en la visión del corazón como motor de la capacidad

empática y poética, de la cual surgen brotes literarios que florecen en las extremidades de las ramas.



Fig. 33 – Chiara Sgaramella, *heART of nature*, arcilla y musgo, 2010

Las ramificaciones vegetales, de hecho, presentan una evidente similitud con las venas del sistema circulatorio humano. La síntesis gráfica entre el órgano humano y los tallos vegetales, pone énfasis en la visión del corazón como motor de la capacidad empática y poética, de la cual surgen brotes literarios que florecen en las extremidades de las ramas. La composición del dibujo, que se desenvuelve esencialmente en sentido diagonal, simboliza el crecimiento vegetal y alude a la regeneración de la cultura humana a partir de una renovada actitud eco-sensible.

El trabajo *Fotosíntesi alfabetica* (Fotosíntesis alfabética) reinventa creativamente la imagen de una hoja de arce incluyendo en su estructura celular letras pertenecientes al alfabeto latino. La hoja es el órgano de la planta que cumple la fotosíntesis clorofiliana. En sus células, gracias a la acción de la clorofila, aquí representada por un fluido verde, tiene lugar la transformación de la luz en energía química que permite al organismo vegetal nutrirse y crecer. Mediante este proceso, las plantas absorben los gases presentes en el ecosistema como el dióxido de carbono y, liberando oxígeno hacia el exterior, hacen la atmósfera terrestre respirable. La síntesis del oxígeno es imprescindible para la existencia de los

organismos aerobios, entre ellos el ser humano, y representa entonces el origen y la condición esencial para la supervivencia de las sociedades humanas y de toda actividad cultural. Además, el metabolismo vegetal que culmina en las hojas, constituye un excelente modelo de producción de energía limpio y eficiente que las sociedades humanas, adoptando una actitud biomimética, deberían emular.

El principio de biomímesis aparece también en la obra *almacén de luz/archivo de palabras* en la que se reconstruye, mediante la escritura poética la sección del tronco de un árbol. Los anillos de crecimiento de la planta son dibujados mediante el uso creativo de las palabras dispuestas según un patrón de expansión concéntrico. Año tras año el árbol almacena la energía de la luz en forma de materia orgánica. El resultado de este proceso es el crecimiento del tronco, en el cual se forman círculos que los biólogos y los arqueólogos pueden leer como las líneas de una página para descifrar el pasado. En ellos, en efecto, queda grabada una gran cantidad de información acerca de las condiciones climáticas y geo-químicas del hábitat en el que la planta creció, incluidas las modificaciones ambientales producidas por el hombre. Así pues, el árbol se configura como un archivo que registra en su interior las transformaciones interdependientes que vinculan la evolución natural y la historia humana. Esta relación es simbolizada en el dibujo por las palabras que diseñan las fibras de la madera y se expanden progresivamente según los ritmos y las pautas biológicas.

En *Injertos de poesía*, la imagen de un árbol sin vegetación se combina con una serie de letras que parecen brotar de sus ramas. El trabajo se centra en la visión de una naturaleza expoliada y agonizante, representada por el árbol muerto, a la que se superponen elementos alfabéticos cargados de vida. A nivel simbólico, el dibujo pretende reafirmar que la cultura nace y se alimenta de naturaleza. Al mismo tiempo, la obra propone, a través de una metáfora de crecimiento, una visión esperanzadora. Los símbolos lingüísticos encarnan la sensibilidad poética y empática del ser humano que se injerta en el tejido vegetal. De esta hibridación, como sucede en las plantas, puede surgir un fruto inédito: una conciencia nueva, vinculada al reconocimiento de los lazos simbióticos que unen el ser humano al

ecosistema, capaz de construir un equilibrio sostenible y duradero con el medio ambiente y restablecer la unidad entre cultura y naturaleza.

El dibujo titulado *Semeion* se realizó mezclando tipografías y semillas procedentes de agricultura orgánica, fijadas al papel mediante un aglutinante a base de cera de abeja. La obra se desarrolla alrededor del término *semeion* que en griego antiguo significa “signo”. En efecto, la página alberga una composición dinámica de símbolos alfabéticos que constituyen los elementos primarios de la escritura, a partir de cuya combinación se generan las palabras y el discurso. Al mismo tiempo, el título de la pieza contiene la voz italiana *seme* que corresponde en castellano a “semilla”. La vinculación de elementos pertenecientes al universo natural con otros característicos de la esfera cultural, genera una analogía fonética, formal y semántica entre semillas y letras, evocando la existencia de una matriz común entre ellas. Asimismo, el asociar los caracteres alfabéticos a los granos, responsables de la difusión y la proliferación de la vida, identifica, de manera simbólica, el lenguaje como germen y vehículo de una cultura en diálogo y en simbiosis con la naturaleza.



## 4 - Conclusiones

*Frutos y semillas*



#### 4. – Conclusiones

Tras haber delineado el marco teórico en el que se inserta el presente estudio, identificando los referentes conceptuales y artísticos más relevantes en relación a la poética personal, y después de haber realizado un análisis procesual, semántico y formal de las obras que componen la propuesta creativa propia, se ilustrarán las conclusiones extraídas de la investigación y de la práctica artística llevadas a cabo para la realización de este Trabajo Final de Máster.

Gracias a las aportaciones de teóricos como Aldo Leopold, Jorge Riechmann y Jeremy Rifkin, se ha podido abordar la errónea dicotomía cultura-naturaleza, en la que radican los complejos problemas ambientales a los que se enfrenta la sociedad contemporánea, desde una perspectiva ecológica vinculada a la dimensión ética y psicológica de la condición humana. Se ha cuestionado la lógica de escisión actualmente dominante proponiendo una visión de la biosfera como “sistema de sistemas” interconectados e interdependientes. Se ha identificado en la **empatía**, principio esencial en la formación de los lazos sociales y cooperativos en los grupos humanos, y en su aplicación al entramado de relaciones simbióticas que sustentan la vida sobre la Tierra, el fundamento de una nueva actitud ética ante la naturaleza. Por tanto, la ampliación de la sensibilidad empática hasta incluir la totalidad de los seres vivos y el medioambiente abiótico, junto a la imitación, definida como **biomímesis**, de los procesos biológicos sostenibles como modelo de organización de los sistemas humanos, pueden constituir la base de una interacción más armónica entre cultura y ecosistema.

Considerando la capacidad del arte de producir una reflexión crítica sobre la realidad y reorientar la sensibilidad humana desvelando nuevos horizontes perceptivos y conceptuales, se ha reconocido en la reconsideración de la estética de la naturaleza a partir de los principios ecológicos de empatía y biomímesis, una herramienta creativa para promover la recuperación de un vínculo empático entre ser humano y biosfera, y catalizar la transformación cultural hacia una sociedad más

sostenible. La propuesta creativa presentada constituye una pequeña aportación en esta dirección. El trabajo artístico propio no pertenece a una línea de reivindicación ecologista, sino que pretende actuar a nivel individual imaginando, mediante una estética positiva asociada a metáforas de crecimiento vegetal, un cambio de cosmovisión que, como afirma Félix Guattari, “no solo debería concernir a las relaciones de fuerza a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo”<sup>29</sup>.

En relación a la hipótesis planteada, el estudio de antecedentes y la experimentación vinculada a la producción artística propia han permitido hallar un fértil territorio de convergencia entre **poesía visual** y **arte en la naturaleza**, cuyo potencial está todavía por explorar. La síntesis entre la manipulación creativa del lenguaje y la práctica artística vinculada al entorno y a los materiales de origen natural, ha posibilitado la creación de obras de arte intermedia inspiradas en los valores ecológicos anteriormente enunciados, y cuya finalidad era impulsar una reaproximación emocional a la naturaleza. La contextualización de la poesía, vehículo de la sensibilidad humana, en el paisaje, junto a su combinación con materiales orgánicos, ha permitido reconstruir metafóricamente la unidad entre cultura y naturaleza, y proponer al público una vivencia directa y emocional del entorno natural. En particular, la potencia visual y evocativa de las palabras y de los símbolos alfabéticos ha posibilitado la restauración de un diálogo entre espectador y paisaje. Al mismo tiempo, el realizar intervenciones mínimas y de carácter efímero con materiales biodegradables o de bajo impacto ambiental, ha resaltado ulteriormente la intencionalidad ecológica del propio quehacer artístico. En efecto, las obras aquí presentadas reflejan una cosmovisión basada en el *antropocentrismo débil* y respetuoso, pero no en la negación sin más matices de la creatividad y el actuar humano para salvaguardar los equilibrios ecológicos. Por lo tanto, el trabajo personal no se limita a la muestra de elementos, procesos o lugares naturales sin rastro de presencia humana. La propuesta pretende, en efecto, encarnar la unión

---

<sup>29</sup> Guattari, Félix, *Las tres ecologías*, Pre-Textos, Valencia, 1996

entre cultura y naturaleza, y a la vez promover la apreciación de ambos patrimonios -cultural y natural- poniendo énfasis en su relación de interdependencia.

Profundizar en los temas mencionados ha permitido enriquecer la propia poética a nivel conceptual y formal. La realización del presente trabajo ha representado, a su vez, un punto de inflexión en la trayectoria personal, abriendo caminos de investigación que no se habían considerado anteriormente y que podrían constituir el punto de partida para una futura tesis doctoral. Mediante la creación de obras bidimensionales y tridimensionales vinculadas a los temas de interés, se han desarrollado habilidades técnicas nuevas relacionadas sobre todo con la proyectación de intervenciones en espacios naturales. La decisión de realizar prevalentemente a mano los elementos constitutivos de las piezas, a pesar de la lentitud y de la complejidad del proceso, ha permitido entrar en contacto con una dimensión del tiempo alejada de las obsesiones productivistas de la época contemporánea. La utilización de materiales orgánicos como tierra, semillas, cera de abeja y brotes vegetales, ha permitido adquirir un mayor conocimiento de los procesos biológicos. Además, las experimentaciones con estos elementos ha posibilitado la exploración de su potencial expresivo, propiciando hallazgos estéticos de gran interés que marcarán los futuros trabajos personales.



## 5 – Anexo. Dossier de obra



## I. Bosque de palabras

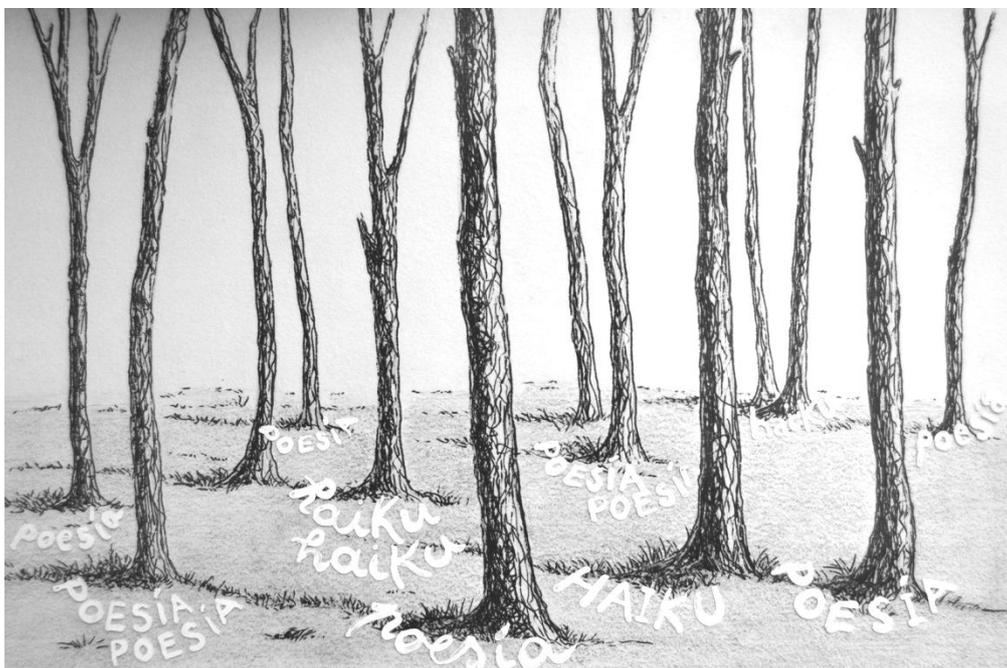


Fig. A - Bosque de palabras (boceto), lápiz, tinta y acrílico sobre papel y acetato

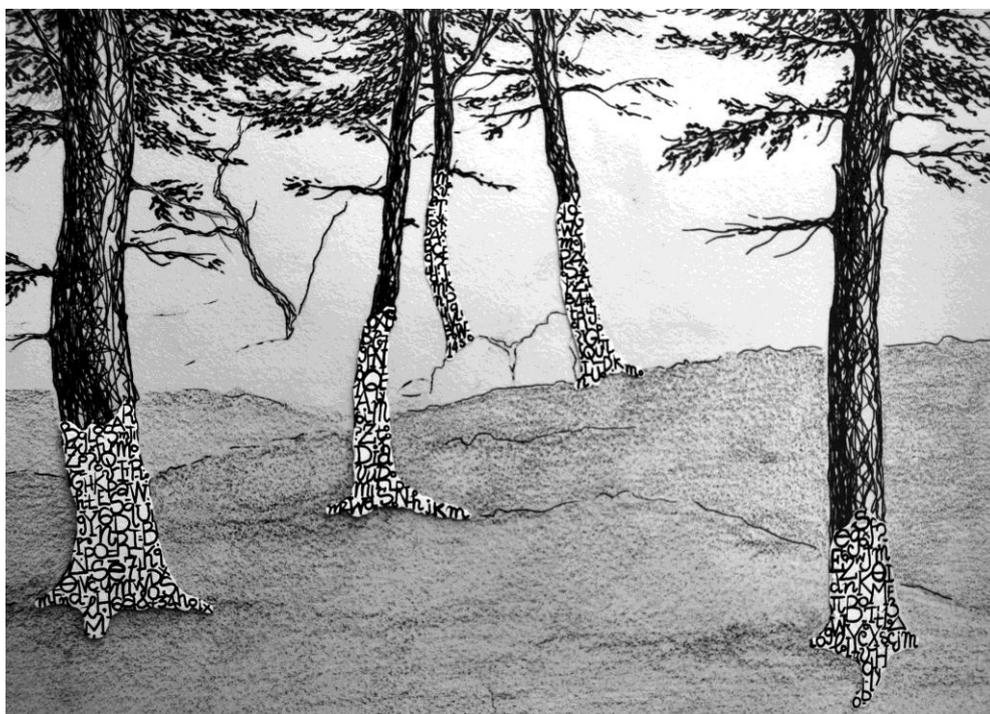


Fig. B - Bosque de palabras (boceto), lápiz, tinta y acrílico sobre papel y acetato



Fig. C - *Bosque de palabras*, composición de letras



Fig. E- *Bosque de palabras* (detalle de la intervención en Llutxent), tela, medidas variables, 2012



Fig. D - Bosque de palabras (intervención en Lutxent), tela, medidas variables, 2012

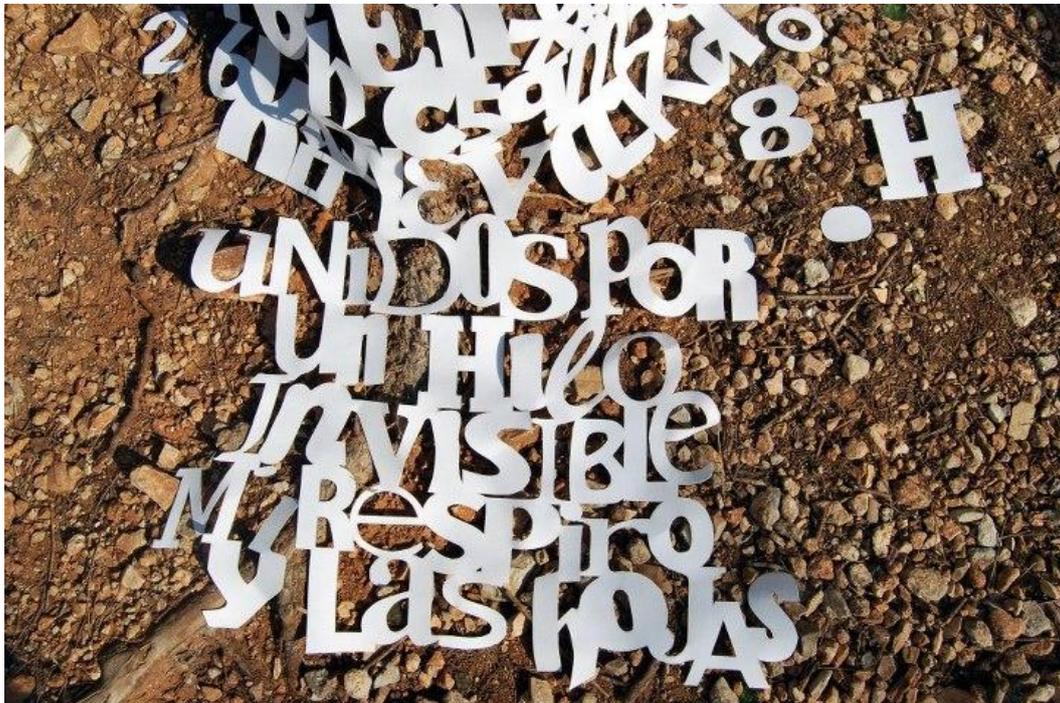


Fig. F - Bosque de palabras (detalle), tela, medidas variables, 2012



Fig. G - *Bosque de palabras* (intervención en el jardín botánico de Valencia), tela, medidas variables, 2012

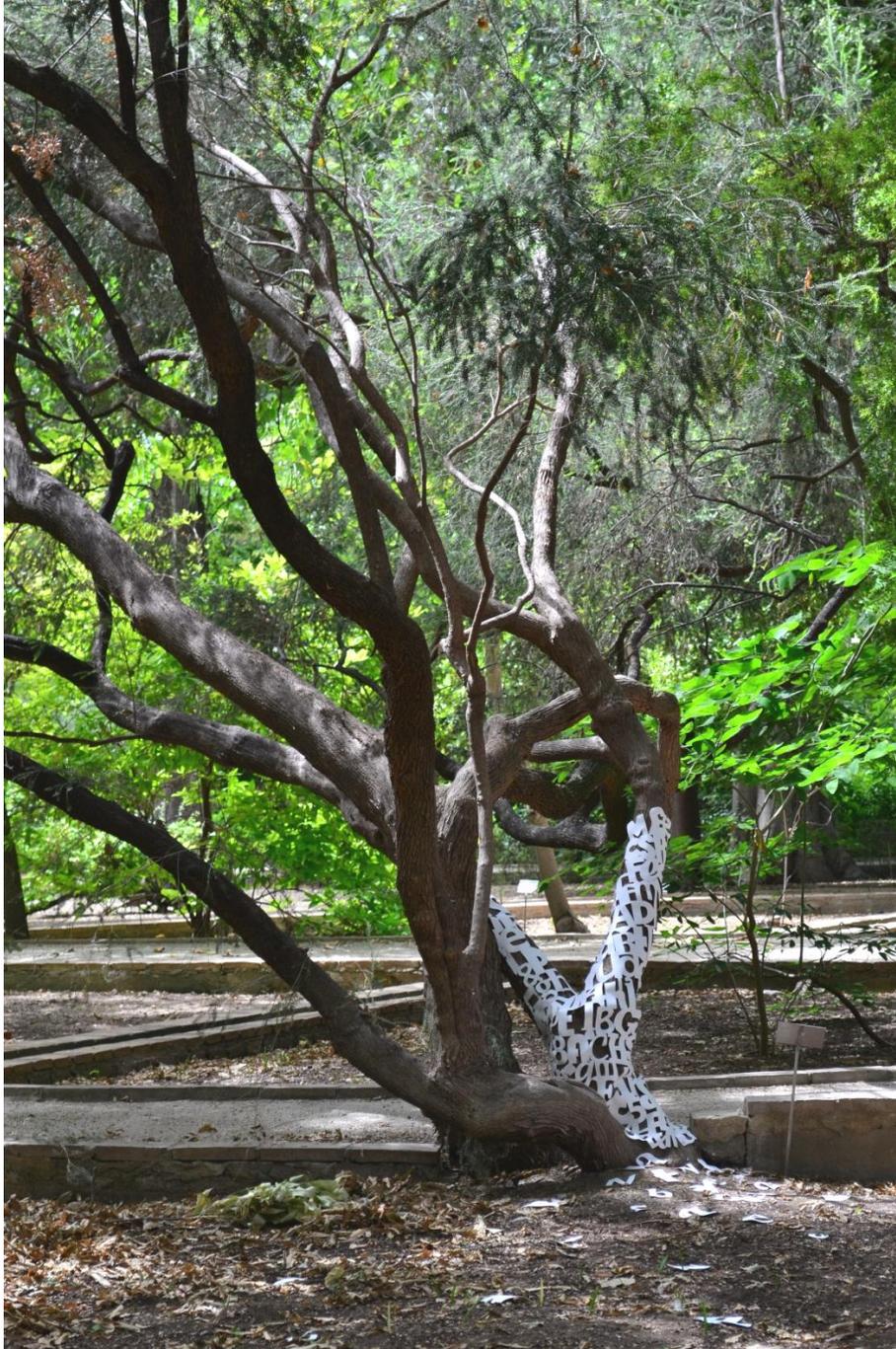


Fig. H - Bosque de palabras, detalle de la intervención en el jardín botánico de Valencia

## II. *home*



Fig. I - *home* (intervención), multimedia, medidas variables, 2012



Fig. J - home (intervención), multimedia, medidas variables, 2012



### III. Poesía germinal



Fig. M – Poesía germinal (instalación), multimedia, medidas variables, 2012



Fig. N – Poesía germinal (instalación), multimedia, medidas variables, 2012



Fig. O – Poesía germinal (instalación), multimedia, medidas variables, 2012



Fig. P – *Poesía germinal* (detalle), multimedia, medidas variables, 2012



Fig. Q – *Poesía germinal* (detalle), multimedia, medidas variables, 2012



Fig. R – *Poesía germinal* (detalle), multimedia, medidas variables, 2012



Fig. S – *Poesía germinal* (detalle), multimedia, medidas variables, 2012

#### IV. Dibujos

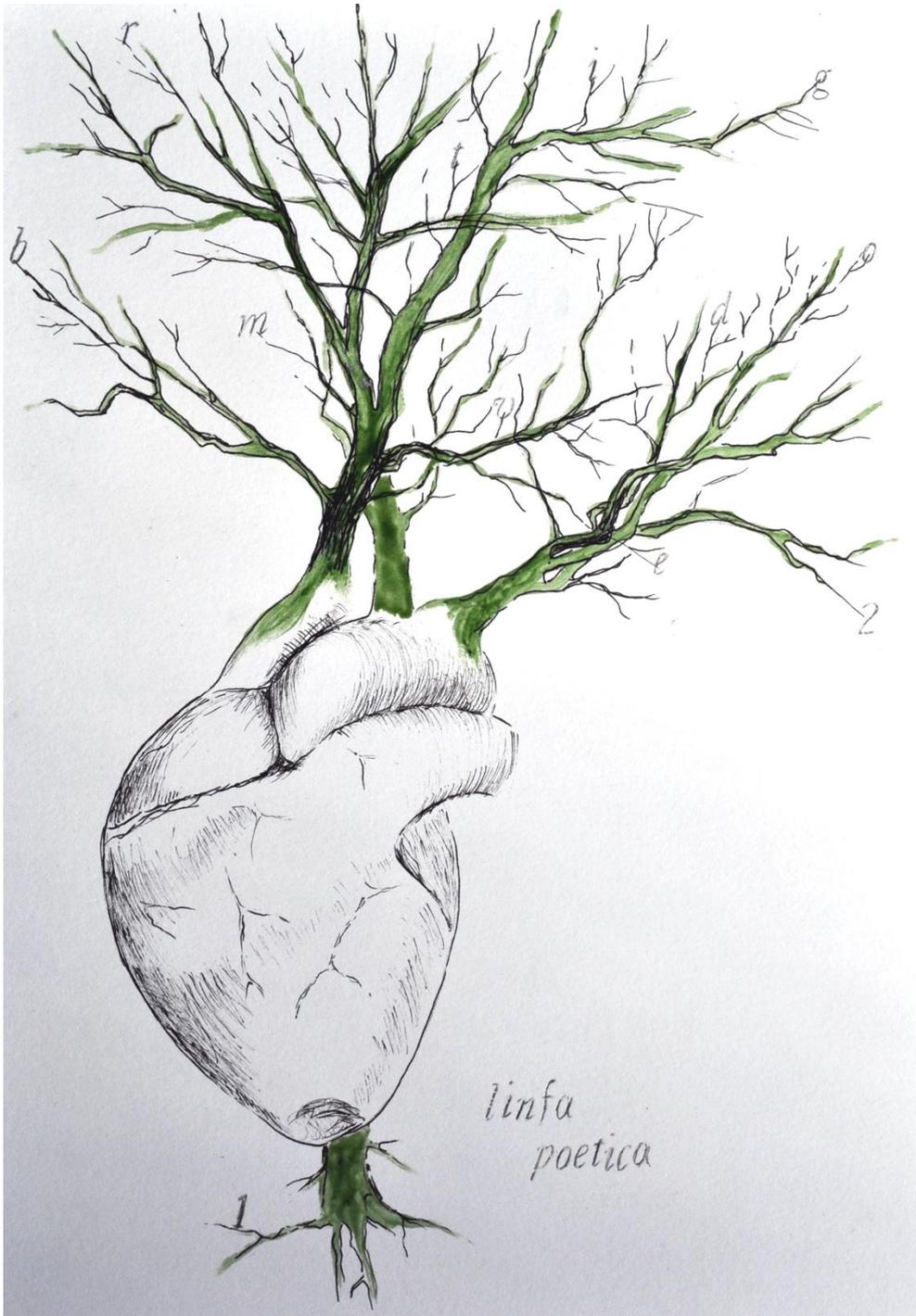


Fig. T – *Línea poética*, tinta, encáustica y transferencia sobre papel, 24x32 cm, 2012

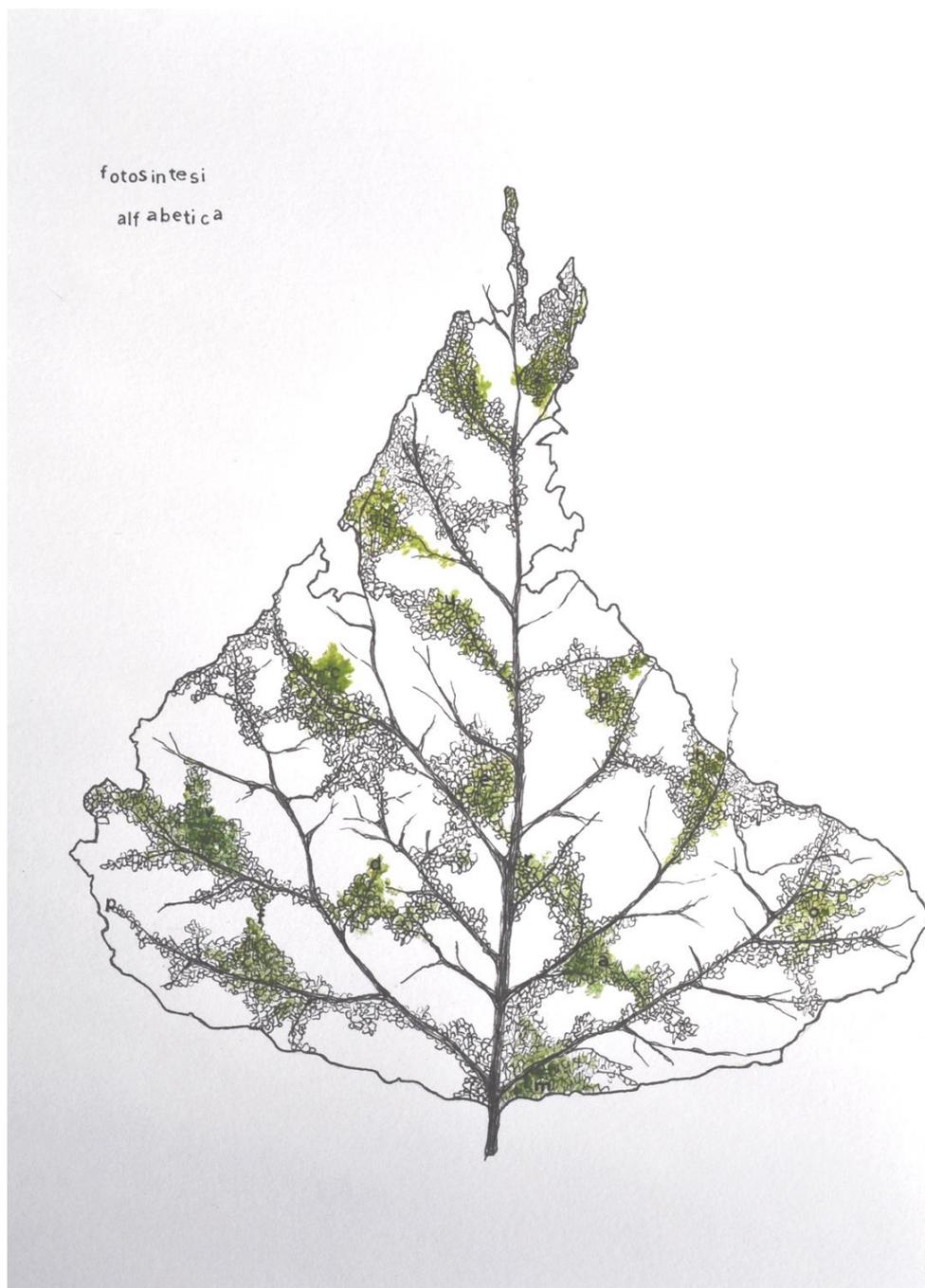


Fig. U – Fotosintesi alfabetica, tinta y encáustica sobre papel, 24x32 cm, 2012



Fig. V – almacén del luz / archivo de palabras, tinta y encáustica sobre papel, 24x32 cm, 2012

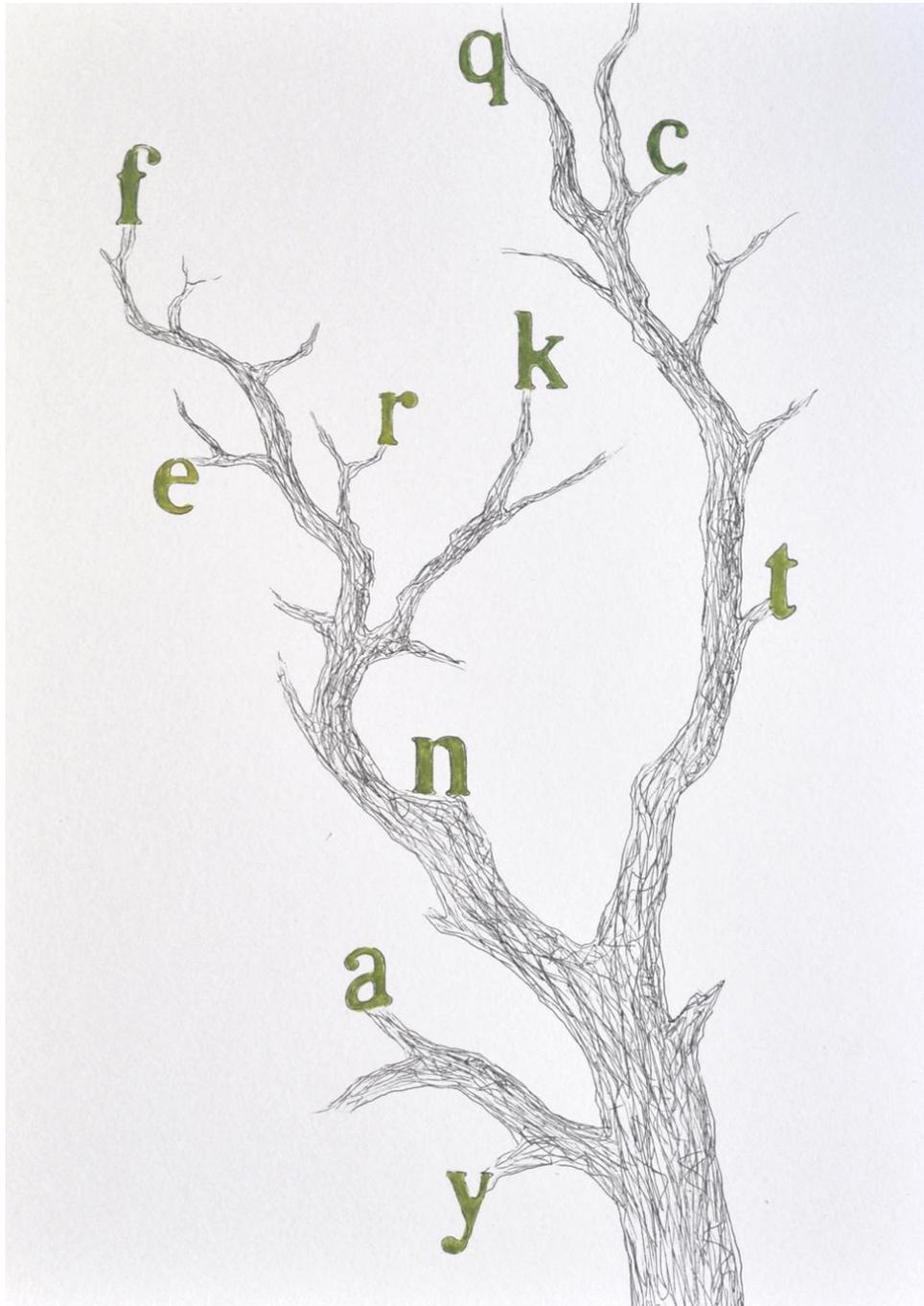


Fig. W – *Injertos de poesía*, tinta y encáustica sobre papel, 24x32 cm, 2012



Fig. X – Semeion, tinta, encáustica y semillas sobre papel, 24x32 cm, 2012

## 6 – Fuentes referenciales



## **Bibliografía**

- ABRIOUX, Y.; *Ian Hamilton Finlay. A Visual Primer*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1992
- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M.; *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Ed. Trotta, Madrid, 1994, pp. 64-65
- ALBELDA, J. y SABORIT, J.; *La construcción de la naturaleza*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1997
- BASHO, M.; *Haiku de las cuatro estaciones*, Ed. Miraguano, Col. Libros de los Malos Tiempos, Madrid, 1983
- BEARDSLEY, J.; *Earthworks and beyond: contemporary art in the landscape*, Abbeville Press Publishers, New York, 1998
- BOETTGER, S.; *Earthworks. Art and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley, 2002
- BROSSA, J.; *Poemes visuals*, Ediciones 62, Barcelona, 1975
- CELANT, G.; *Giuseppe Penone*, Electa, Milano, 1989
- CORTÉS, J. M.; *La ciudad cautiva*, Editorial Akal, Madrid, 2010
- D'ANGELO, P.; *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Bari, 2005
- DIAMOND, J.; *Collapse: How Societies Choose to Fail or Survive*, Viking Press, New York, 2005
- DIXON HUNT, J.; *Nature Over Again: The Garden Art of Ian Hamilton Finlay*, Reaktion Books, London, 2009
- DORFLES, G.; *Naturaleza y Artificio*, Lumen, Barcelona, 1972
- FAGONE, V.; *Art in Nature*, Mazzotta, Milano, 1996

- FERRANDO, B.; *El arte intermedia. Convergencias y puntos de cruce*, Ed. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2003
- FERRANDO, B.; *Jocs. Poesía visual*, Riiala Editors, Valencia, 2006
- GARCÍA SANCHEZ, J. y MILLÁN, F.; *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, Visor Libros, Madrid, 2005
- GARRAUD, C. ; *L'idée de la nature dans l'art contemporain*, Flammarion, París, 1994
- GRANDE, J.K.; *Art Nature Dialogues: Interviews With Environmental Artists*, State University of New York Press, Albany, 2004
- GUATTARI, F.; *Las tres ecologías*, Pretextos, Valencia, 1996
- HEIDEGGER, M.; *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid, 1998
- IOVINO, S.; *Filosofie dell'ambiente. Natura, etica, società*, Carocci, Roma, 2004
- KRAUSS, R.; *La Escultura en El Campo Expandido en La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996
- LEOPOLD, A.; *Una ética de la Tierra*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2005
- LÓPEZ GRADOLÍ, A.; *Poesía visual española. Antología incompleta*, Calambur, Madrid, 2007
- LÓPEZ GRADOLÍ, A.; *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental española*, Calambur, Madrid, 2008
- MILLÁN DOMINGUEZ, B.; *Poesía visual en España*, Ed. Colmenar Viejo, Madrid, 1999
- MORIN, E. y HULOT, N., *El año I de la era ecológica*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2008
- MURIEL DURAN, F.; *La poesía visual en España*, Ediciones Almar, Salamanca, 2000
- POLI, F.; *Minimalismo, Arte Povera e Arte Concettuale*, Laterza, Bari, 1997
- RIECHMANN, J.; *La habitación de Pascal. Ensayos para fundamentar éticas de suficiencia y políticas de autocontención*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2009
- RIECHMANN, J.; *Biomímesis*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2006

- RIECHMANN, J.; *Un mundo vulnerable*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2000
- RIFKIN, J.; *La civilización empática*, Ediciones Paidós, Barcelona, 2010
- SPATOLA, A.; *Verso la poesia totale*, Rumma Editore, Salerno, 1969
- VERGINE, L.; *L'arte in trincea*, Skira editore, Milano, 1996

### **Trabajos de investigación y tesis doctorales**

- LÓPEZ DE FRUTOS, E.; *La noción de limite en la reinención del cuerpo: una aproximación personal*, proyecto de investigación dirigido por Eva M. Marín Jordá, Universidad Politécnica de Valencia, 2011
- MARIN RUIZ, C.; *Arte, naturaleza y sostenibilidad. Hacia un método de análisis de las actividades artísticas desde la ecología*, proyecto de investigación dirigido por José Ángel Lasa Garicano, Universidad del País Vasco, 2012
- TALENS, A.; *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. El nomadismo y lo efímero*, tesis doctoral dirigida por Dra. Maribel Domènech y Dr. Javier Maderuelo, Universidad Politécnica de Valencia, 2011

### **Catálogos**

- *Christiane Löhr*, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Baulas, CDAN, Huesca, 2007
- *En la piel del paisaje*, Lucía Loren, Sala de exposiciones Zabaleta, Universidad de Jaén, Jaén, 2009
- *Escrito está: poesía experimental en España (1963-1984)*, comisario Fernando Millán, Artium, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, 2009
- *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*, comisario José Antonio Sarmiento, Edición del Instituto Cervantes, Madrid, 2010
- *Gilberto Zorio*, Centre del Carmen del IVAM, Hopeful Monster, Firenze, 1991

- *Green Platform. Arte, ecología, sostenibilidad*, Ed. Moleskine, Firenze, 2009
- *Paraísos indómitos = Untamed paradises*, MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo y CAAC , Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2008
- *Poesía visual. Joan Brossa*, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 1997
- *Poemes de Joan Brossa. Poesia visual, poemes objectes, instal·lacions*, Sala de exposicions de la Casa de Cultura de Alfàs del Pi, Edicions Pedra de Toc, 1996
- *Po[eli]tical Object: experimental poetry from Spain – Objeto po[éli]tico: la poesía experimental española*, Spanish Institute, New York, 1989
- *Wolfgang Laib. Sin principio, sin fin*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, p. 37

### **Artículos**

- Fernández-Pinto, I., López-Pérez, B. y Márquez, M.; *Empatía: Medidas, teorías y aplicaciones en revisión*, *anales de psicología* 2008, vol. 24, nº 2 (diciembre), pp. 284 – 298
- ALBELDA, J.; *Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación*, Cimal Internacional, n.51, 1999, ed. Cimal, Valencia, pp. 49-54

### **Recursos electrónicos**

- BARTOLOMÉ FERRANDO; <http://www.bferrando.net/>, consultado el 9 de septiembre 2012
- CHRIS DRURY; <http://chrisdrury.co.uk/>, consultado el 9 de septiembre 2012
- CHRISTIANE LÖHR; <http://www.christianoelohr.de/>, consultado el 9 de septiembre 2012

- DENNIS OPPENHEIM; <http://www.dennis-oppenheim.com/>, consultado el 9 de septiembre 2012
- HAMISH FULTON; <http://www.hamish-fulton.com/>, consultado el 9 de septiembre 2012
- HERMAN DE VRIES; <http://www.hermandevries.org/>, consultado el 9 de septiembre 2012
- IAN HAMILTON FINLAY; <http://www.ianhamiltonfinlay.com/>, consultado el 9 de septiembre 2012
- JOAN BROSSA; <http://www.joanbrossa.org/>, consultado el 9 de septiembre 2012
- LUCÍA LOREN; <http://lucialoren.com/>, consultado el 9 de septiembre 2012
- ROBERT SMITHSON; <http://www.robertsmithson.com/>, consultado el 9 de septiembre 2012
- WESERBURG; Museo de Arte Moderno de Bremen, *Miroslav Klivar*, <http://www.weserburg.de/index.php?id=337&L=1>, consultado el 9 de septiembre 2012