



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES
ARTS DE SANT CARLES

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes

Entrelazando formas. Una exploración artística sobre la
relación del ser humano con la naturaleza

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Producción Artística

AUTOR/A: Betancor Ravelo, María

Tutor/a: Marcos Martínez, María del Carmen

CURSO ACADÉMICO: 2023/2024



ENTRELAZANDO FORMAS

UNA EXPLORACIÓN ARTÍSTICA SOBRE LA RELACIÓN
DEL SER HUMANO CON LA NATURALEZA

MARÍA BETANCOR RAVELO
TUTORA: CARMEN MARCOS MARTÍNEZ
MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
2023/2024



ENTRELAZANDO FORMAS

Una exploración artística sobre la relación del ser humano con la naturaleza

María Betancor Ravelo
Trabajo de Fin de Máster tutorizado por
Carmen Marcos MArtínez

Universitat Politècnica de Valencia
Máster en Producción Artística

Curso 2023-2024



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



MÁSTER en
PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
Universitat Politècnica de València

AGRADECIMIENTOS

A todas las personas que me han ayudado para que este proyecto salga adelante, que han estado a mi lado en esta experiencia. En especial a Edu, por siempre confiar en mi, a veces incluso más que yo misma. Gracias por estar siempre a mi lado.

Gracias también a mi tutora, quien me ha acompañado y ayudado durante todo el proceso.

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Máster explora la relación entre ser humano y Naturaleza desde una perspectiva artística. A pesar de la diversidad de técnicas y materiales empleados en su ejecución, la cohesión de la obra se logra a través de una exploración del tema central. La interconexión de estos elementos no solo realza la coherencia estética, sino que también potencia la capacidad de la obra para transmitir un mensaje significativo.

La propuesta artística no se limita simplemente a la expresión estética, su propósito trasciende hacia una dimensión reflexiva. Busca estimular la contemplación en torno a la naturaleza y nuestra relación con ella. En este contexto, la obra también se erige como un medio para resaltar la huella que dejamos en nuestro entorno a medida que avanzamos en la vida.

Este enfoque adquiere una relevancia particular en el contexto actual, donde la velocidad y la tecnología han desempeñado un papel preponderante en nuestras vidas, llevándonos a un distanciamiento progresivo de la naturaleza. La obra, por ende, se convierte en un llamado a la reflexión sobre este fenómeno contemporáneo, invitándonos a reconsiderar y reconectar con la Naturaleza y el entorno.

Palabras clave: Escultura, Naturaleza, Vínculo, Huella, Ser Humano

ABSTRACT

This Master's Thesis delves into the relationship between humans and nature from an artistic perspective. Despite the diversity of techniques and materials employed in its execution, the cohesion of the work is achieved through the exploration of the central theme. The interconnection of these elements not only enhances aesthetic coherence but also amplifies the work's ability to convey a meaningful message.

The artistic proposal goes beyond mere aesthetic expression; its purpose transcends into a reflective dimension. It seeks to stimulate contemplation about nature and our connection to it. In this context, the work also stands as a means to highlight the footprint we leave on our environment as we progress through life.

This approach gains particular relevance in the current context, where speed and technology have played a predominant role in our lives, leading to a progressive distancing from nature. Therefore, the work becomes a call to reflect on this contemporary phenomenon, inviting us to reconsider and reconnect with nature and the environment.

Keywords: Sculpture, Nature, Connection, Footprint, Human Being



ÍNDICE DE CONTENIDOS

9	INTRODUCCIÓN
10	OBJETIVOS
10	METODOLOGÍA
13	1. MARCO TEÓRICO
14	1.1. Naturaleza y paisaje. Concepto, identidad territorial y pertenencia
18	1.2. Separación del ser humano y la naturaleza
20	1.3. La naturaleza como punto de partida en la práctica artística
28	1.4. Impacto medioambiental en el territorio canario
28	1.4.1. Proyecto de Tindaya
30	1.4.2. Proyecto del Hotel La Tejita Luxury Beach Resort
31	1.4.3. Proyecto Cuna del Alma
32	1.4.4. Dreamland. Ciudad del cine en Fuerteventura
33	1.4.5. Emergencia hídrica
34	1.5. Ética de los cuidados como forma de relacionarnos con la naturaleza
37	2. REFERENTES ARTÍSTICOS
38	2.1. Giuseppe Penone
41	2.2. Ana Mendieta
43	2.3. Lucía Loren

45	3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA
46	3.1. <i>Dracaena Tamaranae</i>
46	3.1.1. Concepto
46	3.1.2. Proceso técnico
51	3.2. <i>Naturaleza Truncada</i>
51	3.2.1. Concepto
51	3.2.2. Proceso técnico
55	3.3. <i>Vínculos orgánicos</i>
55	3.3.1. Concepto
56	3.3.2. Proceso técnico
59	3.4. <i>Cicatrices del paisaje</i>
59	3.4.1. Concepto
60	3.4.2. Proceso técnico
63	3.5. <i>Sombras de la naturaleza difusa</i>
63	3.5.1. Concepto
64	3.5.2. Proceso técnico
68	3.6. <i>Tejidos de la naturaleza</i>
68	3.6.1. Concepto
64	3.6.2. Proceso técnico
72	RESULTADOS FINALES
88	CONCLUSIONES
92	BIBLIOGRAFÍA
97	LISTADO DE IMÁGENES
100	ANEXO (ODS)

**Nuestra tarea es generar problemas,
respuestas potentes a acontecimientos
devastadores, aquietar aguas turbulentas y
reconstruir lugares tranquilos.**

(Haraway, D.J, 2019)



INTRODUCCIÓN

Elijo esta cita inicial de Donna Haraway, para mostrar la intención inicial de este proyecto que es cuestionar esa idea de la naturaleza como algo ajeno y no como algo de lo que dependemos en todos los aspectos. Buscamos enturbiar esa imagen del ser humano que se siente por encima del entorno con una actitud antropocéntrica, generando, como diría Haraway, ciertos parentescos con las diferentes especies y elementos que nos rodean.

La motivación para emprender este proyecto surge de una conexión personal con el entorno natural. Esta conexión se arraiga en nuestra experiencia de haber crecido en un entorno rural donde se valora enormemente la naturaleza y su influencia en nuestras vidas. Mi infancia transcurrió en un pequeño pueblo de Fuerteventura (Islas Canarias), donde las costumbres rurales se siguen manteniendo a lo largo del tiempo, como un legado que ha persistido durante varias generaciones. Desde temprana edad se nos enseña sobre la tierra y el lugar al que pertenecemos, así como el trabajo en el campo y la historia de donde crecimos. Crecer en un entorno donde el vínculo con la naturaleza perdura hasta el día de hoy ha avivado mi interés por explorar las diversas formas en que los seres humanos pueden relacionarse con el medio ambiente. Sin embargo, a pesar de

que mucha de su población mantiene este vínculo con las islas, es un lugar en el que se puede ver el impacto que ha sufrido el territorio a causa del desarrollo y la falta de conciencia sobre el entorno. Es este bagaje de experiencias lo que impulsa el desarrollo de este proyecto, buscando la manera de darle protagonismo a esta problemática a través del arte. Esta disciplina tiene el poder de ayudar a que el espectador tome conciencia sobre estos aspectos.

Esto lo podemos ver reflejado en un texto escrito por José María Parreño (Albelda et al., 2018) en el que habla de la utilidad del arte para la denuncia de este tipo de polémicas:

Las prácticas artísticas son un aliado en la lucha contra el cambio climático porque tienen la capacidad de hacer visible lo invisible y sensible lo abstracto. Porque proponen nuevos usos de materiales desechados o despreciados. Porque permiten visualizar escenarios, utópicos o distópicos. Porque crean diálogos entre diferentes disciplinas. (Albelda et al. 2018)

A raíz de este interés por dar a conocer esta problemática artística que sirva como punto de partida para denunciar y concienciar sobre la manera en la que nos relacionamos con el entorno.

OBJETIVOS

El objetivo principal de este proyecto es proponer una obra artística en la que se utilicen diferentes técnicas y procedimientos, manteniendo un mismo tema central que permita su cohesión. Teniendo en cuenta esta meta, se plantea una serie de objetivos secundarios que guiarán el correcto desarrollo del proyecto. Entre los objetivos secundarios podemos señalar:

- Explorar la presencia de la naturaleza en el contexto artístico actual con algunos antecedentes que procedan, para así tener una base sobre las principales manifestaciones artísticas que abordan este tema.
- Investigar de manera breve la relación que tiene el ser humano con la naturaleza, así como el impacto o la huella que provocan en él.
- Indagar en diferentes técnicas artísticas, tanto escultóricas como gráficas, que permitan desarrollar un lenguaje propio.
- Ofrecer una visión personal a través de las diferentes técnicas utilizadas sobre la problemática que estamos trabajando.
- Plantear una producción artística que busque dar a conocer estas problemáticas y concienciar acerca de este tema.

En cuanto a los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), este proyecto se mueve dentro del objetivo 15, en el que se tienen en cuenta la vida de los ecosistemas terrestres, debido a la vinculación de este trabajo con la problemática medioambiental en la que nos encontramos actualmente, ya que se pretende concienciar y sensibilizar acerca del deterioro de los ecosistemas y la crisis medioambiental.

METODOLOGÍA

Para este proyecto, hemos optado por una metodología cualitativa, dada la naturaleza de los resultados que buscamos, los cuales no pueden ser fácilmente cuantificados mediante datos o estadísticas. En este contexto, el rol del investigador adquiere una importancia fundamental, siendo una parte activa en el proceso.

La experiencia y la motivación personal del investigador son aspectos cruciales, ya que influyen considerablemente en el desarrollo del proyecto artístico, los cuales se verán reflejados en la formalización del mismo. Es por ello que el investigador “hace patente su presencia, la hace explícita en todo el proceso y es consciente de que su yo es el instrumento principal de la investigación”. (Martínez Barragán, C. 2011, p. 52)

En el caso de este proyecto, se trabaja desde la vinculación personal al entorno rural y la naturaleza, así como del interés que surge a través de dicha experiencia, apoyándonos en todo momento, a nivel teórico de la información recabada sobre las diferentes manifestaciones y artistas vinculados a este tema.

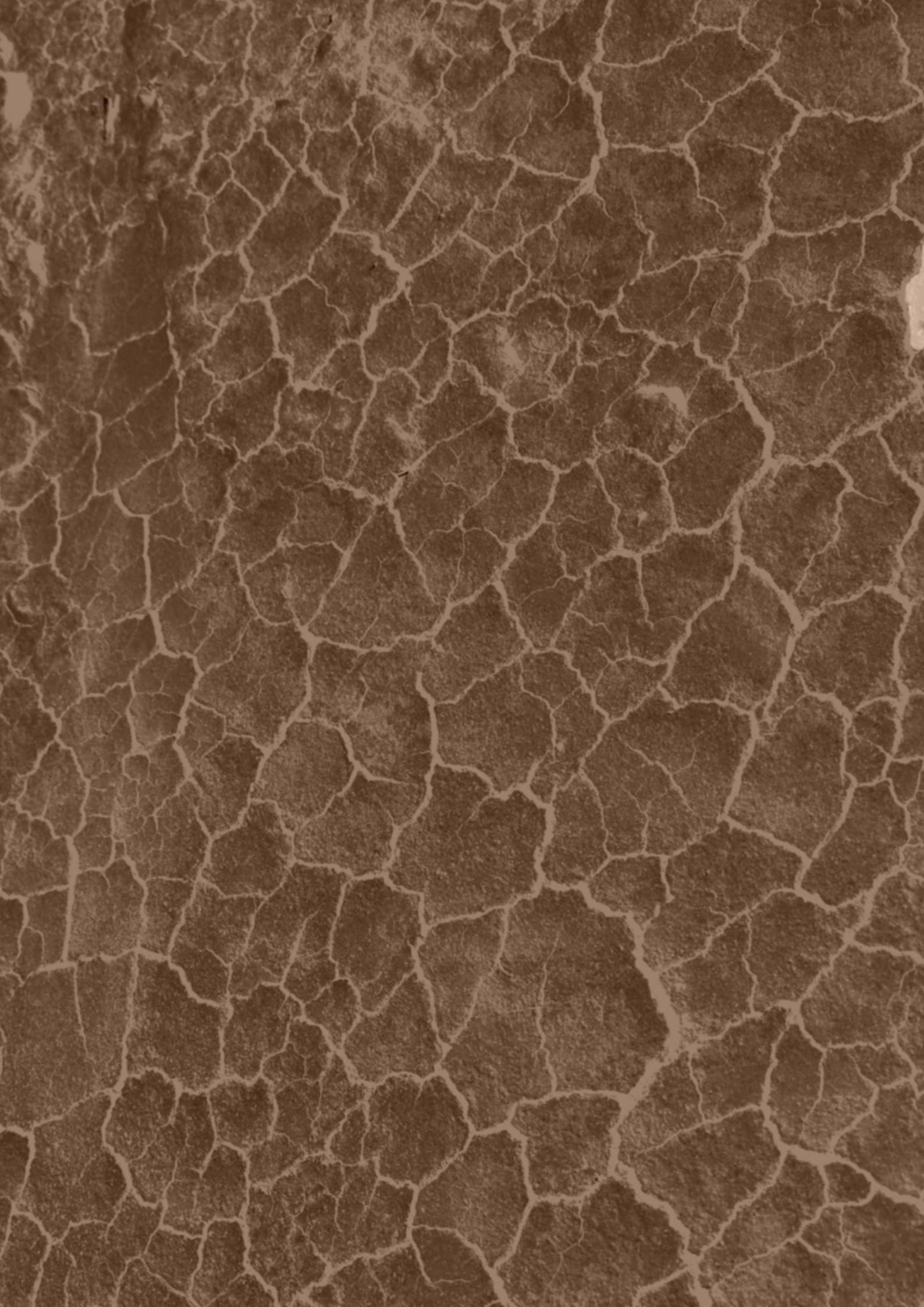
La metodología de este proyecto abarca diversas etapas cruciales que permitirán una exploración más profunda sobre la relación del ser humano y la naturaleza desde una perspectiva artística. A continuación, se detallan las partes fundamentales de dicha metodología:

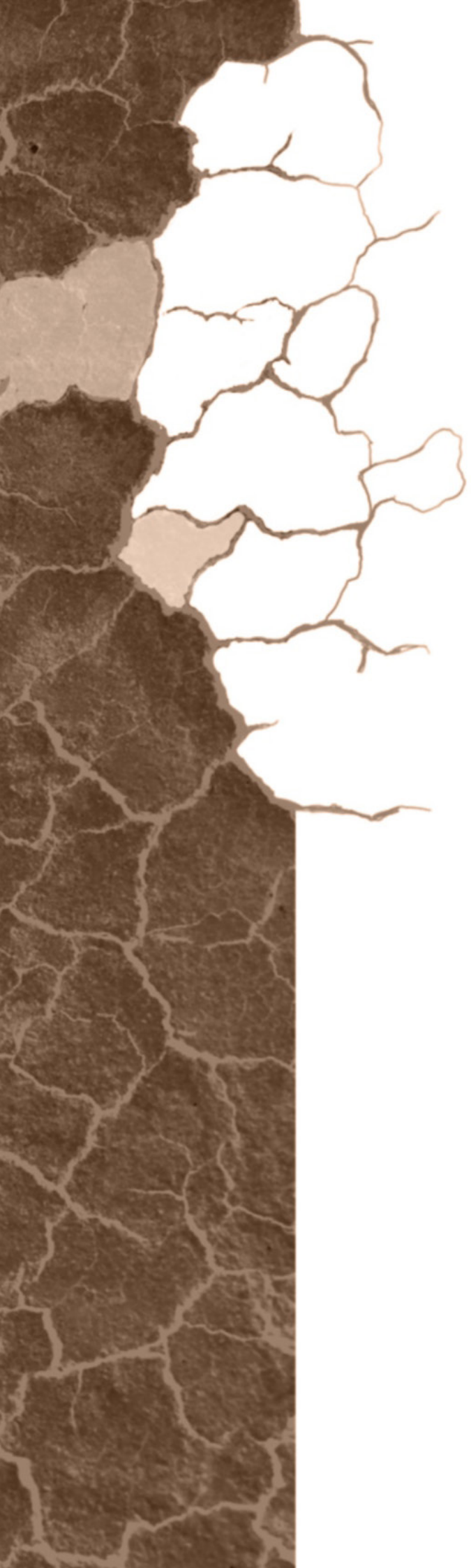
- Una investigación teórica sobre algunos de los movimientos artísticos relacionados con la naturaleza y el entorno rural. Se tendrán en cuenta diferentes libros, artículos y conferencia que trabajen sobre el arte y la naturaleza. Entre dicha bibliografía podemos encontrar libros como: "La construcción de la naturaleza, "Arte y naturaleza: Actas, Huesca 1995" o "Humanidades ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba" entre otros
- Planteamiento de una obra artística vinculada con el tema que nos interesa. Esto se lleva a cabo realizando una serie de bocetos previos que posteriormente se materializarán en las diferentes asignaturas

del máster, como es el caso de la fundición, la talla en piedra o la instalación.

- Una breve investigación sobre aquellos elementos que vamos a tomar como referencia, como es el caso de la presa de las Peñitas, ubicada en Vega de Rio Palmas (Fuerateventura).

En cuanto a la metodología de trabajo utilizada en la elaboración de la producción artística, podemos decir que se ha utilizado una metodología mayoritariamente procesual. Esto es debido a que se le ha dado especial protagonismo a la experimentación como método de creación, de esta manera se han realizado las piezas a través de una idea previa que ha ido evolucionando a medida que se experimentaba con los propios materiales y técnicas.





1. MARCO TEÓRICO

1.1. Naturaleza y paisaje. Concepto, identidad territorial y pertenencia

A la hora de abordar este Trabajo de Fin de Máster se ha tomado como punto de partida la naturaleza y la relación que tiene con el ser humano, así como la idea de que la manera en la que nos referimos a ella puede cambiar la forma en la que nos relacionamos con el entorno. Cuando hablamos de naturaleza, hablamos de un concepto muy amplio y ambiguo que puede tener múltiples significados, llegando a causar confusión cuando lo nombramos. Según la RAE, este término se define como:

1. f. Principio generador del desarrollo armónico y la plenitud de cada ser, en cuanto tal ser, siguiendo su propia e independiente evolución.
2. f. Conjunto de todo lo que existe y que está determinado y armonizado en sus propias leyes.
3. f. Medio físico en el que coexisten los seres vivos y los inertes al margen de la vida urbana. (RAE)

En el libro “La construcción de la naturaleza” (Albelda & Saborit, 1997) se plantea dicha problemática de aclarar qué es aquello a lo que llamamos naturaleza. Por una parte, encontramos que dicho término hace referencia a todo aquello que existe dentro del mundo, incluyendo de esta manera al ser humano. Por otro lado, la otra definición que proponen es un tanto contraria ya que se considera naturaleza

a todo menos al ser humano y todo lo que tenga que ver con él. Es decir, todas aquellas cosas que hayan sido creadas por éste, no entran dentro del concepto de naturaleza. Planteando la naturaleza como “Todo aquello que no ha sido producido y ni si quiera tocado por la mano del hombre” (Albelda & Saborit, 1997, p.24).

La idea de Naturaleza es algo que ha estado presente en todas las civilizaciones, de una manera u otra. Sin embargo, es la manera en la que nos posicionamos ante dicho término lo que definirá la forma en la que nos relacionamos con el entorno. Por un lado, sin nos posicionamos desde la perspectiva de que el ser humano es parte de ella, desde una posición de interdependencia, la relación que mantendremos puede ser más respetuosa y equilibrada. Sin embargo, tomando como punto de partida la idea de que es algo exterior y alejado del ser humano se crea una escisión entre lo que es la cultura y la naturaleza. (Albelda & Saborit, 1997)

En la época actual, tiempo de grandes simplificaciones, se mezcla peligrosamente la idea de Naturaleza con la idea de paisaje. Contemplamos la Naturaleza en cualquier paisaje. [...] Sin embargo, antes no existía tan estrecha e indiscriminada fusión. Naturaleza provenía, como veíamos, de muy antiguo, del terreno de las ideas respecto al origen y a lo existente, mientras que pai-

saje surgirá mucho después unido a la experiencia cultural del territorio. (Albelda & Saborit, 1997,p.77)

Con esta frase vemos reflejada la idea de que tendemos a relacionar los conceptos de naturaleza y de paisaje, englobándolos dentro de un mismo significado. Sin embargo, son dos términos que a pesar de parecer similares tienen significados muy diferentes.

Al igual que el concepto de naturaleza, el de paisaje ha variado en función de su contexto y de su uso, pudiendo tener varios significados de un mismo término. En "El paisaje. Génesis de un concepto", Javier Maderuelo (2005) hace un análisis de la evolución de este término a lo largo de la Historia. En palabras de Maderuelo (2005):

(...) el paisaje no es un ente objetual ni un conjunto de elementos físicos cuantificables, tal como lo interpretan las ciencias positivas, sino que se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada. (p 12)

Con esta frase, el autor se refiere a que el concepto de paisaje no hace referencia al espacio físico del entorno, sino que la idea que tenemos de él va a depender del contexto desde el que se esté observando, las experiencias personales, las sensaciones y el modo en el que se mire. En consecuencia, "el paisaje no es algo totalmente autó-

no, su creación está condicionada por la mirada de un observador que lo constituye y lo cualifica." (Alba Dorado, 2020)

Maderuelo (2005) habla de la procedencia de este término, así como de su propia devaluación al ser utilizado a la ligera con el paso de los años. Analiza su origen a partir de los diferentes nombres que se le han ido asignando a lo largo de la Historia por las diferentes sociedades. Una de las primeras culturas en asignarle un término específico es la china del siglo V, en la que los artistas comienzan a pintar, describir o escribir poesía sobre ella. Sin embargo, en otras zonas como Roma, durante el siglo I, aparecen pequeñas representaciones a modo de decoración. Esto marca un gran cambio cultural, ya que anteriormente solo se había representado de manera descriptiva, sin tener en cuenta aspectos más subjetivos como su cualidad estética.

Según Maderuelo (2005), uno de los factores que ayudaron a que algunas sociedades acuñaran el término de paisaje, es debido al acto de contemplación. Tal es el caso de los retiros realizados dentro de las sociedades taoístas, en las que se buscaba observar el entorno por su valor estético o por placer.

No es hasta el siglo XVIII, cuando se empieza a ver representaciones del paisaje, ya que hasta entonces sólo habían sido plasmadas a modo de des-



Fig. 1. *Virgen con el niño*. (Anónimo, 1300-1310)

Fig. 2. *La Virgen con el niño* (Llanos, F. 1515-1530)

cripción del lugar o para acompañar a los personajes de una historia, sirviendo de fondo o de escenario (Maderuelo, 2005). Según Maderuelo (2005), esto es algo que podemos ver reflejado en las pinturas Bizantinas, en las que apenas existían escenarios para las figuras, o como en la pintura de España del siglo XVI, en la que se designaba “fondos” a los escenarios en los que se encontraban las figuras de los cuadros. (Véase Fig. 1 y 2)

Estos fondos eran considerados como elementos ornamentales de los que se podía prescindir fácilmente. El papel del arte ha sido fundamental para construir el término «paisaje», ya que el interés por plasmar escenarios de nuestro entorno fue alimentando la necesidad de valorar la naturaleza y lo que nos rodea, así como buscar una palabra que haga referencia a eso.

Según Marín Ruiz (2015):

El concepto está vinculado, en Europa, a la pintura de paisaje del siglo XVI y va quedando proyectado en la mente colectiva como imagen idílica. Esta representación del paisaje, desde otros presupuestos, afina con la pintura romántica y con la pintura inglesa de la campiña convirtiéndose para el imaginario colectivo en figura del paraíso. (p. 105)

Es debido a esta idea heredada de la época del Romanticismo, por lo que actualmente está relacionado este concepto con la idea de un entorno natural idealizado. Sin embargo, el paisaje, al ser considerado como un cons-

tructo cultural que se construye con la visión de la sociedad, es reflejo de los cambios sociales y el contexto en el que se encuadre. Por ende, es a su vez “la proyección de la actividad de una sociedad sobre el territorio, y como tal, está impregnado de valores culturales” (Marín Ruiz, 2015, p. 106)

Es por ello que la idea de paisaje siempre ha ido acompañada en cierta medida de la identidad territorial de las sociedades, ya que está ligada a los diferentes cambios sociales y culturales que ocurren. Esta idea la vemos reflejada en un texto de Nogué (2010), en el que menciona cómo “las sociedades humanas, a través de su cultura, transforman los originarios paisajes naturales en paisajes culturales, caracterizados no sólo por una determinada materialidad, sino que también por la translación al propio paisaje de sus valores.” (pp. 127-128)

Sin embargo, estos cambios han sido cada vez más rápidos, impidiendo que la sociedad pueda asimilarlos de la misma manera en la que lo hacían anteriormente, dando lugar a una falta de sentido de pertenencia al territorio. Esto ha provocado una pérdida de los paisajes de referencia que existían en la memoria de la población, creando nuevos escenarios idílicos de los que apenas se puede disfrutar, como es el caso de los escenarios vacacionales (Marín Ruiz, 2015). Según Marín Ruiz (2015), esto da lugar a que la población sufra una crisis de representación y de identidad, así como una falta del sentido de pertenencia hacia un lugar.

A la hora de hablar sobre el sentimiento de pertenencia a un lugar, vamos a apoyarnos en un artículo escrito por Nogué (2014), en el que habla de que la sociedad establece una vinculación emocional al territorio y al paisaje, llegando a sentirse parte de él. Sin embargo, cuando este paisaje sufre una transformación rápida y radical, convirtiéndose en un lugar impersonal y no reconocible dentro del imaginario y del contexto en el que se encontraba, se produce una ruptura con la identidad territorial.

Esto puede traer como consecuencia la formación de grupos o movimientos sociales contrarios a estos cambios, como es el caso los movimientos que han surgido en las Islas Canarias en las últimas décadas debido a la destrucción del paisaje en favor de la construcción de grandes proyectos urbanísticos. Esto es algo que desarrollaremos en mayor profundidad en otros apartados, donde se hablará del impacto de estas construcciones tanto en el aspecto medioambiental como social.

1.2. Separación del ser humano y la Naturaleza

“Multiplicaos; llenad la tierra y sometedla”

(Bible Gateway, s.f. Génesis 1:28)

Una de las cuestiones sobre las que gira este Trabajo de Fin de Máster es el hecho de la separación histórica entre la naturaleza y el ser humano, ya que por diversos motivos se ha considerado como algo ajeno e inferior a la propia especie humana. Tomando este hecho como punto de partida, vamos a analizar de forma breve cómo el ser humano se ha relacionado con la naturaleza a lo largo de los años y como poco a poco se ha ido desvinculando de ésta.

Desde el inicio de la Historia del ser humano, hemos dependido de la naturaleza para nuestra propia supervivencia como especie. Desde la Prehistoria hemos dependido de los recursos de la naturaleza en muchos de los aspectos de la vida humana. En ese momento de la Historia, la supervivencia del ser humano dependía completamente de las labores de recolección, ganadería y agricultura, así como de los diferentes recursos que se obtenían del entorno. Sin embargo, esta sensación de dependencia con el entorno ha ido desapareciendo a medida que el ser humano ha ido evolucionando y desarrollando nuevos modelos de vida.

A medida que avanzaba el conocimiento, descubríamos nuevas maneras de utilizar el medio a nuestro favor, “hasta el punto de pasar de un modo de vida en el que había que adaptarse al

medio, a otro en el que el ser humano adaptó- y continúa adaptando- el medio a sus necesidades.” (El Agua En la Antigua Mesopotamia, 2014)

En la manera en la que nos relacionamos con la naturaleza podemos ver una gran división entre la cultura y la naturaleza. Esto es algo que se remonta a los primeros pensadores de la antigua Grecia. Uno de los pioneros de esta idea es Platón, quien contribuyó a implantar dicha división y supremacía sobre el entorno. Marín Ruiz (2015), menciona la idea de Platón sobre la existencia de dos mundos diferenciados, por un lado, el mundo de las ideas y el conocimiento; y por otro lado el de los sentidos y la materialidad. Según Platón, los sentidos constituyen un mundo engañoso y del que no hay que fiarse. De esta manera crea un discurso que plantea la separación ente mente y materia, poniendo por encima al conocimiento. Mediante esta división del conocimiento y los sentidos, se vincula al ser humano con este primer grupo y a los sentidos con la naturaleza y el entorno.

Esta idea de separación se afianzó con la cultura cristiana en la que se perpetuaba esa separación y supremacía del ser humano. Esto es algo que podemos ver en la cita inicial de este apartado, una frase extraída del Génesis I, 28, donde se insta a someter la tierra y el

resto de los seres que vivan en ella. Esta frase refleja de forma muy clara la concepción de que la tierra es algo que está a nuestra completa disposición y a la que debemos someter para alcanzar nuestros objetivos. Además, el hecho de que esta frase se encuentre dentro de los textos de la Biblia demuestra el adoctrinamiento de la sociedad cristiana sobre el pensamiento de ser una especie superior al resto.

Por otro lado, en el texto escrito por Aledo y Dominguez (2001) vemos afianzada esta idea de imponerse sobre el mundo vegetal. En este caso, los autores nos hablan de la Época de los descubrimientos, donde se conquistaba la tierra de las poblaciones colonizadas en favor de las metrópolis.

Con la llegada de la Revolución Industrial, esta idea de dominar la naturaleza en favor de nuestras necesidades se fue intensificando hasta llegar a una era en la que los avances tecnológicos e industriales están por encima de los recursos naturales y de cualquier otra especie conocida. Actualmente, la sociedad ha adoptado modelos de vida antropocéntricos, donde el ser humano ha incorporado un rol de superioridad y dominio.

Dichos acontecimientos se han visto favorecidos con la implementación de una sociedad basada en el capitalismo, puesto que este modelo económico está basado en la mercantilización de la naturaleza como un bien material con el que realizar transacciones. (Aledo & Dominguez, 2001). Si bien nuestra sociedad ha avanzado tecnológicamente

gracias a este sistema, es necesario destacar todo lo que ha arrastrado para conseguirlo, ya que como consecuencia de este modelo capitalista nos encontramos actualmente en una crisis ecosocial y medioambiental.

Esta división entre “lo que somos y el todo del que formamos” de la que nos habla Llobel (2015), es debido a poner en valor al desarrollo y la razón frente a la intuición y el entorno. Sin embargo, nos habla de que es totalmente necesario volver a acercarnos a la naturaleza desde una posición de respeto e interdependencia.

Tras hacer una revisión, sobre los diferentes motivos por los que nos hemos ido separando de la naturaleza, vemos cómo esta división se ha ido haciendo más notable a medida que avanza el tiempo. A pesar de que sea muy complicado realizar un cambio en nuestro modelo de sociedad, es importante sensibilizar a la población sobre esta problemática. Es en este punto donde el arte es una herramienta primordial para sensibilizar sobre la situación actual, ya que a través de diferentes disciplinas se puede dar un mayor protagonismo a esta problemática.

De alguna manera, el artista se convierte en una especie de mensajero para la sociedad, ya que “representa el mundo con todo lo que tiene de real, y con lo imaginario; produce desde su subjetividad, desde su singularidad de individuo.” (Marín Ruiz, C. 2015. p. 71). Con esta frase de Marín, se menciona el papel del artista como agente transmisor de la sociedad, ya que a través de sus obras nos habla de un contexto

concreto, llegando a impactar más sobre la sensibilidad del público. El artista puede llegar a tener un papel muy importante a la hora de abordar este tipo de problemáticas, dado que el arte tiene la capacidad de llegar a la sociedad de una manera mucho más directa y crítica.

A lo largo del siguiente apartado hablaremos de las diferentes corrientes y movimientos que han tomado la naturaleza como punto de partida para desarrollar su obra.

1.3. La Naturaleza como punto de partida en la práctica artística

Como hemos visto anteriormente, la relación del ser humano con la naturaleza ha marcado en gran medida la manera en la que se ha construido como sociedad, así como las diferentes manifestaciones artísticas que han ido surgiendo a lo largo de la Historia. En este apartado haremos una breve revisión de algunos movimientos y artistas que abordan estos temas en sus obras, centrándonos mayormente en las manifestaciones más contemporáneas.

Desde la Prehistoria, el ser humano ha demostrado su interés por el arte más allá de carácter funcional:

Ya desde el paleolítico inferior, los utensilios de los humanos demuestran cierto sentido de la estética que rebasa la mera funcionalidad. Aspectos como la búsqueda de la simetría, el color o el equilibrio en la composición, lo que se podría llamar el contenido estético, que ha acompañado siempre a los productos culturales, no son tan sencillos de traducir en razones prácticas. (Andreu, C. Et al. 2022, p 26)

En esta frase vemos reflejado el interés estético que tenía el ser humano desde un inicio. Además, si observamos las diferentes pinturas rupestres vemos cómo se tomaba de referencia la naturaleza y el entorno para hacerlas. Si continuamos analizando la Historia podemos ver cómo la naturaleza ha sido fuente de inspiración o un recurso para muchas manifestaciones y movimientos artísticos.

Fig. 3. Cueva de Altamira, (15.000-12.200 a.C)



Hasta el siglo XVI, el paisaje era un mero acompañante de los elementos protagonistas, ya sea como elemento decorativo o como fondo para las escenas que querían plasmar. (Ver Fig 1 y 2) Durante dicho siglo, aparecen las pinturas de paisaje. Según Marín Ruiz: “Surgen cuando el humano dirige hacia el territorio una mirada despegada de las exigencias vitales del sujeto respecto a él.” (Marín Ruiz, C. 2015 p.122).

En este momento, es cuando se comienza a realizar cuadros en los que predomina el paisaje sin la presencia del ser humano. (Ver Fig. 4) Maderuelo, J. y Alberch, P. (1996), nos hablan de que la relación del ser humano con la naturaleza ha marcado notablemente la manera de crear de muchas culturas, como es el caso del Romanticismo, donde se plasma en muchas ocasiones la imagen del ser humano ante la naturaleza imponente.

Según Jaime Carbonel en el artículo Arte e ideas sobre la naturaleza: “El Romanticismo termina por fraguar la idea más difundida que nos llega hasta hoy en torno a lo natural: las imágenes de una naturaleza indómita, majestuosa, que nos empequeñece al hombre y configura un carácter emocional al territorio.” (Carbonel, 2018, p 6) (Véase Fig. 5)

Por otro lado, Marín Ruiz (2015), nos habla de que en el Romanticismo se da pie a trabajar sobre la naturaleza desde una perspectiva más emotiva, alejándose un poco de la razón y la lógica. En ese momento, “no se trataba de descripciones topográficas, sino de



Fig. 4. *Paisaje con arquitectura.* (Picardo, L., 1547)

Fig. 5. *Caminante sobre el mar de nubes.* (Friedrich, C. D. 1817)

expresar emociones humanas a través del paisaje”. (p 99)

En dicho artículo, el autor habla también de cómo en ciertos momentos de la historia la naturaleza ha tenido mayor o menor importancia en el arte. Pone como ejemplo el caso de algunas vanguardias, en las que se daba gran importancia a los avances tecnológicos debido al positivismo y al maquinismo, por encima de la propia naturaleza.

Molino Prieto (2013) afirma que, con la llegada del Impresionismo y el Postimpresionismo, la naturaleza vuelve a tomar protagonismo en dichos movimientos. En este momento se deja a un lado la representación de una naturaleza más salvaje como la que se plasma en el Romanticismo y se comienzan a crear cuadros en los que se representa de manera más serena y acogedora. Podemos destacar obras como las de Van Gogh o los Nenúfares de Monet. (Ver Fig. 6) En dicho texto nos habla de la presencia de la naturaleza en las diferentes corrientes artísticas, afirmando que a pesar de que cambie con el paso de los años y los movimientos que surgen, la naturaleza sigue siendo un hilo conductor en la Historia del Arte. En la década de los 60s surgieron diferentes formas de crear arte en las

que se utiliza el entorno como lienzo en el que materializar sus obras.

A finales de los sesenta surge un movimiento en EE. UU conocido como Earth Art o Land Art, en el que los artistas comienzan a utilizar los materiales que encuentran a su alrededor para trabajar sobre el espacio natural. “La tierra, las piedras, los troncos de los árboles, etc. empezaron a ser los «nuevos materiales» de un tipo de obras (earthworks) que, debido a su monumentalidad, requieren soporte, emplazamientos o situaciones que superasen los muros del espacio expositivo”. (Guasch, 2000, p 51)

Artistas como Walter de María, empiezan a realizar obras en las que salen del taller para trabajar en la naturaleza o trasladan la propia naturaleza al espacio expositivo. En el caso de este artista, podemos ver intervenciones en las que realiza líneas y formas en el suelo. Por otro lado, en obras como The New York Earth Room (Fig. 7) llena la sala de la galería con tierra, creando una especie de paisaje dentro de la propia sala. (Cruz Santos, 2014)

De forma simultánea, apareció en Europa una corriente en la que los artistas utilizaban el lugar como soporte y no

Fig. 6. *Soleil couchant* (Monet, C. 1914-1926)

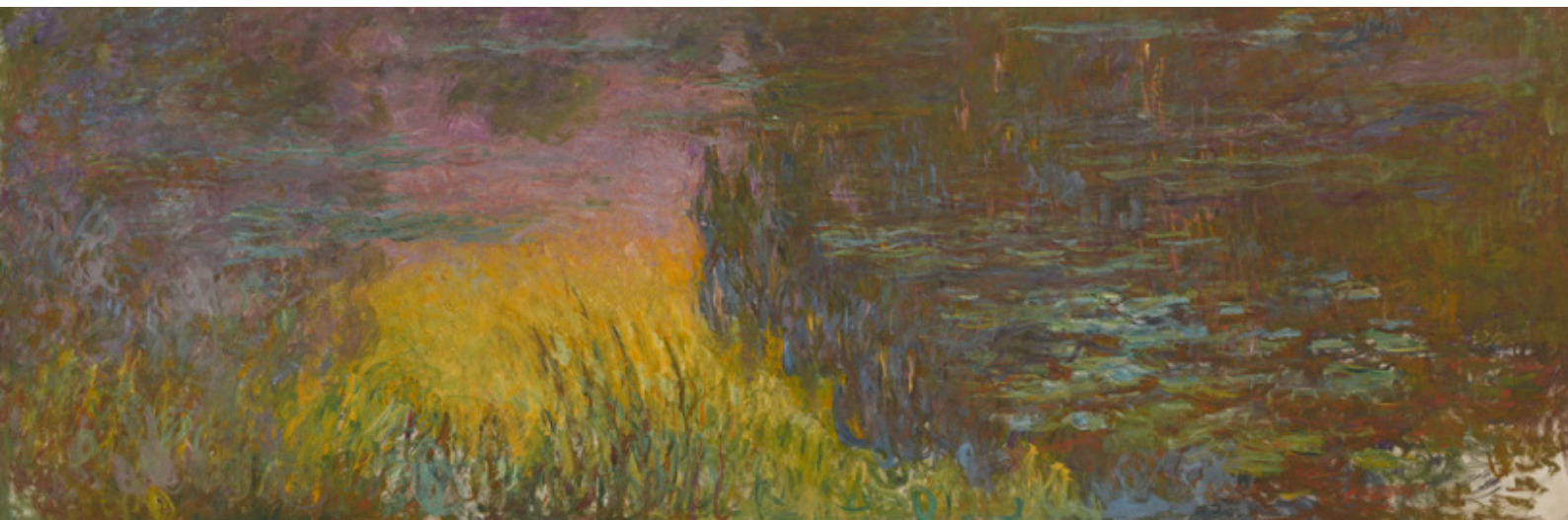




Fig. 7. *The New York Earth Room*. (Walter de María, 1977)

tanto como una fuente de materiales para sus creaciones (Guasch, 2000). En el libro *Arte y Naturaleza: Actas de Huesca* (1996), Maderuelo habla de cómo el “Land Art surge simultáneamente en Inglaterra y en los Estados Unidos, aunque sus orígenes, su incidencia y sus presupuestos son muy diferentes, y se extiende muy tímidamente en Europa”. (p. 97)

Guasch (2000) hace referencia en su libro a las diferencias que podemos encontrar dentro de este movimiento, dependiendo del lugar en el que se estén llevando a cabo:

A diferencia del monumentalismo y de las macro-intervenciones en el paisaje implícitos en el Earth Art norteamericano, el Land Art europeo se mueve en obras de escala reducidas en las que, más que las acciones -sin abandonarlas- privan las reflexiones sobre las relaciones arte-espacio natural y arte-espacio

urbano; es decir, el Land Art europeo privilegia el proceso de integración y de simbiosis del artista y su actitud vital sobre/en la naturaleza con una significación más amplia de la que se refiere estrictamente a cuestiones de soportes y materiales. (p 73)

Dentro de este movimiento podemos encontrar grandes artistas muy conocidos como Richard Long, Robert Smithson, Walter de María, Hans Haacke, entre otros. Sin embargo, nos vamos a detener a hablar sobre aquellos que han llevado el Land Art desde una perspectiva más ecológica o con un menor impacto en el ecosistema.

Esto es debido a que muchos de los artistas que se enmarcan dentro de este movimiento del Land Art, realizan obras de gran magnitud, provocando grandes desajustes en los sistemas de vida del lugar. En este caso, muchas de estas obras no tienen una relación conceptual con la naturaleza y el entorno, sino que la utilizan a modo de soporte y como manera de conquistar el territorio. Esto es algo que veremos posteriormente en el caso de Chillida y la montaña de Tindaya.

Algunos artistas como Richard Long y Nils Udon realizan intervenciones en la naturaleza de una manera mucho más sutil y efímera, con la idea de que se incorporen en el entorno sin causar un gran impacto (Marín Ruiz, C. 2015)

Richard Long (1945) fue uno de los primeros artistas de Land Art en Europa, su obra se caracteriza por hacer intervenciones de manera sutil en el ento-



Fig. 8. *A line made by walking* (Long, R., 1967)
 Fig. 9. *Root Sculpture* (Udo, N. 1995)



no. En muchas de sus intervenciones utiliza su propio cuerpo como herramienta, ya sea mediante una acción repetitiva como caminar o con simples actos. (Cruz Santos, 2014)

Según Cruz Santos (2014), Richard Long se interesaba por la huella que dejaba en el territorio mediante sus pasos. También habla de otras obras en las que utiliza los materiales que encuentra en el entorno para realizar su intervención, en vez de traer otros materiales más industriales o que no son propios del lugar. (Ver Fig. 8)

El trabajo de Nils Udon (1937) está vinculado a lo que se conoce como Arte Ambiental, que tiene ciertas similitudes con el Land Art ya que se interviene en la naturaleza, pero de manera muy respetuosa. A través de ramas, tierra, plantas, hierbas, etc., Udon crea estructuras y formas que cambian de manera muy sutil el entorno natural (Cruz Santos, 2014). Este artista busca la manera de resaltar el propio medio, para darle mayor protagonismo, creando obras que no destaquen en exceso con lo que hay a su alrededor (Cruz Santos, 2014). Esto podemos verlo en obras como *Esculturas de raíces*, realizada en 1996 o *Espejo*. (Ver Fig. 9) En estas obras podemos observar la manera tan respetuosa con la que trabaja en el entorno, utilizando elementos que encuentra a su alrededor (Jutant, C. 2006).

A finales de los 60s aparece en el panorama artístico el arte Póvera, momento en el que un grupo de artistas comienzan a utilizar materiales cotidianos y de

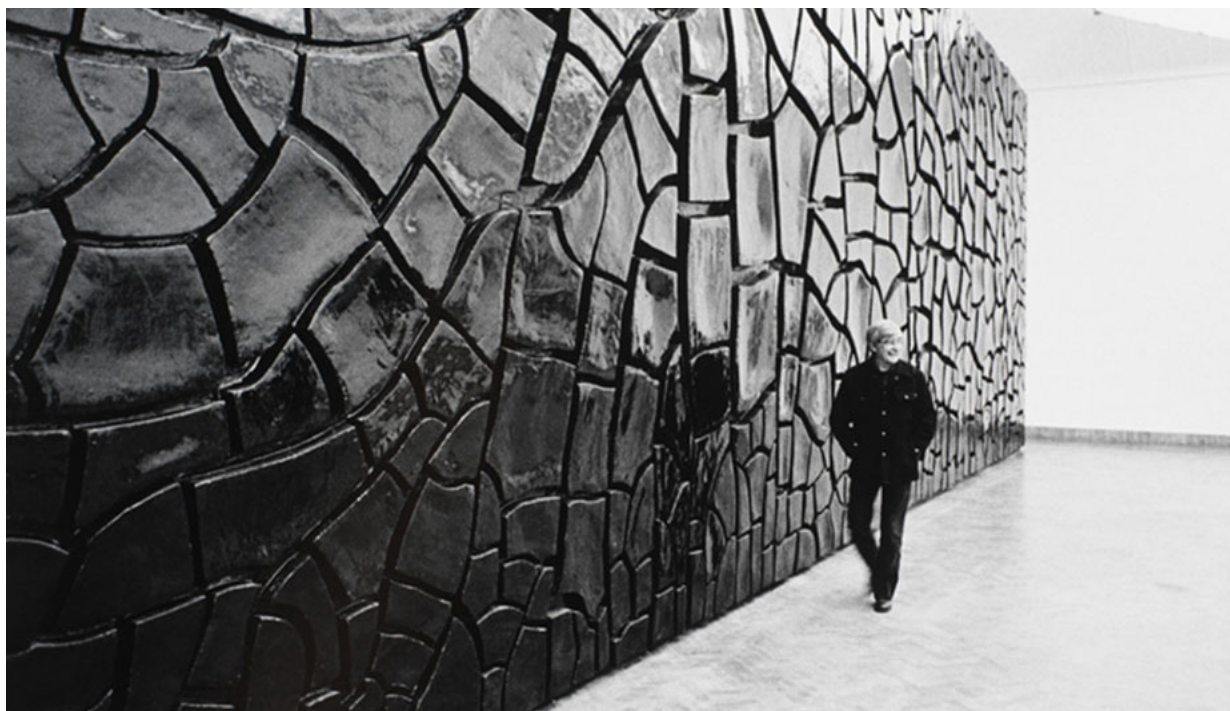


Fig. 10. *Grande cretto nero* (Burri, A.,1977)

poco valor para realizar sus obras. Este movimiento aparece a modo de respuesta ante las tendencias americanas de consumo y las ideas que transmitía el arte Pop (Cruz Santos, 2014)

Muchos de los artistas que se encuadraban dentro de esta corriente trabajaban temas como el paso del tiempo y los procesos que ocurren en la naturaleza, como es el caso de Giuseppe Penone. Incluso a veces veían necesario que el paso del tiempo afectara a las piezas y las cambiara. Según Cruz Santos (2014):

Los artistas del arte póvera también pretendían disolver los límites entre el espacio expositivo y su entorno, “a menudo haciendo obras en el paisaje, o para traer elementos del paisaje en la galería”, lo que nos hace clara referencia a los sites y

non-sites de Robert Smithson, figura principal del Land Art.”

En el arte Póvera podemos ver un gran interés en que lo procesal sea protagonista, tal y como se puede apreciar en las obras de artistas como Giuseppe Penone, Giovanni Anselmo o Alberto Burri, haciendo uso de temas como la gravedad, el peso, lo natural o el tiempo. (Marín Ruiz, C. 2015) (Ver Fig. 10)

Durante la década de los 70 comenzaron a realizar intervenciones en las que se buscaba la recuperación de espacios degradados, también conocidos como Land Reclamation Art (Marín Ruiz, C. 2015). Además, en esta época aparecieron las primeras manifestaciones de lo que ahora conocemos como arte ecológico. Artistas como Joseph Beys y Hans Haacke, fueron precursores de

este movimiento, debido a su búsqueda por un cambio social y su denuncia sobre la crisis ambiental. (Marin Ruiz, C. 2015) Dentro de este grupo de artistas que buscan regenerar los espacios degradados y utilizar su obra a modo de crítica encontramos a Agnes Denes. Esta artista americana ha estado vinculada al arte medioambiental a lo largo de su carrera artística, realizando obras como *North Waterfront Masterplan* en los que busca una restauración de espacios que han sido degradados dentro del entorno urbano (Marin Ruiz, C. 2015).

Uno de sus proyectos más conocidos es *Wheatfield - A confrontation* (1982), una intervención realizada en un solar de Nueva York en el que cultivó y recolectó una plantación entera de trigo. Con esta obra planteaba temas como la alimentación, la economía y las preocupaciones ecológicas, así como los valores de la sociedad (Marin Ruiz, C. 2015)

Años más tarde, en la década de los

90s aparece el environmental art. Según Marin Ruiz (2015, p. 305): “El calificativo medioambiental se utiliza para abarcar a todas las manifestaciones artísticas que se han venido realizando en el entorno conceptual y espacial de la naturaleza a partir de la segunda mitad del siglo XX”. A medida que avanza la sociedad de manera tecnológica, aumenta el número de artistas que se preocupan por las consecuencias de este desarrollo.

Debido a la similitud de temas y preocupaciones de estos grupos de artistas es muy complicado en ocasiones diferenciar entre arte medioambiental, ecológico, Land Art, etc. Paul Ardenne (2022) habla en su libro de que es mejor saber cuál es el mensaje que quieren aportar en vez de su denominación. Por ende, habla de estos artistas como aquellos que trabajan en el espacio natural, se preocupan por la crisis ecosocial, denuncian esta situación o buscan fomentar los vínculos con el entorno desde una posición de cuidado.



Fig. 11. *Wheatfield - A confrontation: Battery Park Landfill*. (Denes, A., 1982)

Actualmente, hay numerosos artistas que trabajan temas vinculados con la naturaleza, sobre ella o en la naturaleza. A continuación nombraremos a algunos que son relevantes en este proyecto, ya sea a nivel conceptual o a nivel formal.

Es el caso Vaughn Bell, artista cuya obra se materializa en tono a las interacciones con la naturaleza, los lugares y las diferentes especies. Actualmente, muestra especial interés sobre la flora de Estados Unidos, así como la adaptación al cambio climático en zonas urbanas.

Entre sus obras podemos destacar *Village Green*, en la que construye una serie de espacios verdes, donde el espectador pueda experimentar una relación con el ecosistema. Por otro lado encontramos *Zea Mays High Ways*, una instalación en la que crea una relación entre la red de autopistas interestatales de Estados Unidos y el cultivo de maíz utilizado frecuentemente la industria ganadera y la producción de etanol. (Vaughn Bell Studio, s. f.)

Con la instalación *Acto I. La eterna adolescencia* de Álvaro Urbano, vemos reflejada una de las problemáticas que nos interesan en este trabajo, el interés por mostrar espacios degradados ya sea por construcciones o abandonos. En el caso de esta exposición, habla sobre un lugar concreto de Canarias. el hotel Gazmira (La Palma). Urbano recrea ese esqueleto arquitectónico de un hotel que se intentó construir en la isla de La Palma, así como la vegetación que caracteriza ese tipo de espa-

cios abandonados en Canarias. Con la ayuda de la iluminación y con elementos vegetales pretende transportar al espectador hasta el lugar sobre el que se basa la obra. (Urbano, 2023)



Fig. 12. *Village Green*. (Vaughn Bell Studio, 2008)

Fig. 13. *Acto I. La eterna adolescencia*. (Urbano, A. 2023)

1.4. Impacto medioambiental en el territorio canario

En muchas ocasiones, cuando hablamos de las Islas Canarias, nos viene a la mente un paraje natural, de gran diversidad ecológica y paisajes paradisiacos. Sin embargo, en las últimas décadas estos entornos naturales se han visto en peligro debido al imparable crecimiento turístico y económico que se está produciendo en las islas. Actualmente, se ha convertido en un territorio destinado principalmente para uso turístico, dando prioridad a la creación de macroproyectos urbanísticos propulsados en aras de un desarrollo y crecimiento para el turismo y, supuestamente, para la población local.

A pesar de ese discurso utópico de los grandes beneficios que traerán dichas construcciones, se puede ver cómo han desencadenado la destrucción de números espacios protegidos, especies en peligro de destrucción y paisajes naturales que se han convertido en entornos llenos de cemento y hormigón.

A continuación, mencionaremos algunos de estos grandes proyectos que se han desarrollado en el territorio canario en las últimas décadas.

1.4.1. Proyecto de Tindaya.

En 1994 el artista Eduardo Chillida, fijó su atención en la montaña de Tindaya, un icono del paisaje de Fuerteventura para la población local. (Ver Fig. 14) Se trata de una montaña que guarda un significado casi sagrado para la población mayorera.

En un artículo escrito por Perera Betancort (1997), nos habla del valor cultural que presenta la propia montaña por sí solo, ya que se trata de uno de los puntos con más hallazgos arqueológicos de la isla. Menciona que en las zonas altas de la montaña se concentra un número elevado de grabados aborígenes de podomorfos, además, de los diferentes hallazgos que se encuentran en todo el perímetro de la montaña. Sin embargo, Perera nos habla de la importancia que le otorgan los podomorfos a la montaña de Tindaya:

En la cultura beréber los grabados podomorfos y los lugares donde éstos se encuentran poseen un amplio sentido mágico. Los grabados de

Fig. 14. Montaña de Tindaya
(Betancor Ravelo, M. 2016)



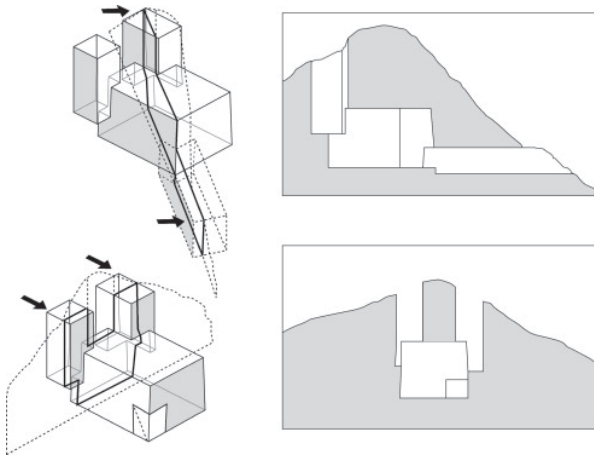


Fig. 15. Distribución esquemática de la propuesta del "Espacio Chillida (Macklin et al., 2012)

pies sirven para sacralizar los espacios, de tal forma que lo sagrado no son los grabados, sino el espacio. (p. 54)

A lo largo de la historia de Fuerteventura, la montaña de Tindaya ha tenido un valor no sólo arqueológico, sino también emocional en la población de la isla, puesto que gran parte del folklore, de sus cuentos y tradiciones están vinculados con Tindaya y su componente "sagrado".

Eduardo Chillida planteó realizar una intervención en el interior de la montaña, creando un espacio con forma de cubo de $50 \times 50 \times 50$ m con unas cavidades superiores que permitirían la entrada de la luz del sol y de la luna. (Rodríguez Santos, F.J. 2018, pp 44-45) (Ver Fig 15)

Este proyecto creó mucha polémica entre los diferentes ecologistas y la población majorera por lo que se creó toda una campaña para mejorar la imagen del proyecto, afirmando los

beneficios que traería a la sociedad y cómo se iba a respetar la montaña y su integridad (Albelda & Saborit, 1997). Con este proyecto se buscaba también crear una especie de reclamo turístico que sirviera como precedente en el arte en España y de esta manera, darle un "valor añadido" a la montaña. En *La construcción de la naturaleza*, se hace una mención a dicho proyecto, en la que los autores cuestionan la idea de que sea necesario categorizar este espacio como una obra de arte para que se deba proteger, como si la montaña y todo su patrimonio histórico no fuese razón suficiente para ser defendida (Albelda & Saborit, 1997, p 143).

Otro aspecto que destacan Albelda y Saborit a la hora de hablar sobre este proyecto es el hecho de que daría beneficios económicos desde el inicio de su creación debido a todo el material que se extraería para realizar la intervención. Por lo que entendemos que no sólo había un interés artístico, sino que también comportaba un beneficio económico muy grande: "Encontramos también la inevitable real acción entre arte y economía, entre arte y Poder." (Albelda & Saborit, 1997, p 145).

Perera Betancort (1997) argumenta que la montaña de Tindaya, no sólo tiene valor por sus hallazgos arqueológicos sino también por su interés geológico ya que está formada principalmente por traquita. Se trata de un material utilizado para la construcción de fachadas y edificios, razón por la que podemos encontrar antiguas canteras en la base de la montaña. Sin em-

bargo, menciona la incompatibilidad de la extracción de estos recursos con la protección de un entorno natural como el que estamos hablando.

Se generó una gran polémica en torno a este proyecto, por un lado, los que lo defendían este proyecto bajo la excusa de tratarse de una obra de arte y de algo que le aportaría valor cultural a la isla; y por otro, los que se oponían, debido al impacto negativo que llevaría consigo dicho proyecto, no sólo a nivel medioambiental sino también de la cultura majorera, que llevaría consigo dicho proyecto. Se realizaron numerosas concentraciones y manifestaciones por parte de grupos de ecologistas y de la población local que solicitaban la paralización de dicha intervención.

Debido a la cantidad de podomorfos encontrados en la cima se declaró Bien de Interés Cultural (BIC) a la parte superior de la montaña. Sin embargo, con esta medida se dejó desprotegido el resto de la montaña. En 2023, fue aprobado por el Gobierno de Canarias la modificación de los límites que existían para determinar qué zonas eran BIC. Para ello fue necesario realizar un estudio exhaustivo de los restos arqueológicos encontrados para saber si es posible ampliar los límites del BIC a toda la montaña (Efe. 2023).

1.4.2. Proyecto del Hotel La Tejita Luxury Beach Resort

En el año 2016 se creó en Tenerife un movimiento que lucha por evitar la construcción de un proyecto turístico de gran envergadura en una de

las pocas playas “vírgenes” de la isla. Además, dicha localización se encuentra cerca de una zona protegida. Hablamos del proyecto *La Tejita Luxury Beach Resort*. Este proyecto tiene su inicio en 1970, sin embargo, ha tenido mayor importancia en las últimas dos décadas (Sabate-Bel, F., & Armas-Díaz, A. 2022).

La polémica de este proyecto aparece cuando el territorio delimitado por la Reserva natural de Montaña Roja se superpone con los planos del proyecto. Como solución a este problema, se disminuyó el tamaño de la reserva natural (Sabaté-Bel, F., & Armas-Díaz, A. 2022).

Las autoridades locales no aceptaron el proyecto hasta 2018. Entre las diversas modificaciones que afectaron al proyecto, se acercó a la línea de playa infringiendo la ley de costas, pudiendo acarrear numerosos efectos negativos a la fauna y la flora local. A pesar de ser una construcción ilegal, se comenzó a edificar en el año 2019, algo que enfadó a la población local provocando numerosas concentraciones y manifestaciones. Este hecho marcó un antes y un después en las manifestaciones sobre el territorio canario, debido a la acción de dos activistas que permanecieron en lo alto de las grúas durante 11 días para pedir la paralización de las obras. Gracias a esta acción se consiguió paralizar la construcción para analizar sus irregularidades, pero se reanudaron en poco tiempo. (Ecologistas en Acción, 2024). Según Sabaté-Bel y Armas Díaz (2022), en 2022 se modificó el plan inicial del proyecto triplicando su tamaño. Actualmente, continúa la polémica so-

bre este proyecto debido a que se ha reanudado su construcción a pesar de ser construido sobre dominio público, dentro de los límites de costas (Ferreira, T. 2024).

Vemos cómo a pesar de ser un proyecto que puede provocar graves consecuencias sobre el territorio canario y los ecosistemas que existen dentro de las zonas protegidas, desde los estamentos políticos se continúa priorizando los beneficios económicos.

1.4.3. Proyecto Cuna del Alma

Cuna del Alma es un macroproyecto presentado en el Puertito de Armeñime, en el municipio de Adeje (Tenerife). Se trata de una pequeña zona costera, caracterizada por mantenerse alejada del turismo de masas y las grandes edificaciones. Además, está situado muy cerca del Espacio Natural Protegido de la Caleta de Adeje. Con la llegada de este proyecto, se plantea la construcción de un conjunto urbanístico y hotelero de más de 420 viviendas de lujo (Hernández Luis, J. C. 2022).

Este proyecto, es otro claro ejemplo de la destrucción de espacio naturales que podemos encontrar en Canarias. En este caso se trata de un proyecto que pone en riesgo no sólo a la biodiversidad del entorno, sino también las antiguas casas pesqueras de la zona.

Domínguez Torres (2022), relata cómo este proyecto tiene un impacto tanto social como ambiental. Esto es debido a que estamos hablando de un lugar que



Fig. 16. Fotograma del documental 'Puertito de Adeje, un paraíso en peligro' (Salvar el puertito, 2022)

se encuentra catalogado como Zona de Especial Conservación Teno-Rasca debido a la presencia de especies como la tortuga *Caretta Caretta* (especie en peligro de extinción). En cuanto a su impacto social, nos habla de que este proyecto ve necesario el desahucio y destrucción de muchas de las casitas pesqueras de la zona, dejando a la población sin su hogar, para así crear edificaciones destinadas al turismo.

En su artículo, (Domínguez Torres, 2022), habla de que cerca de los límites del proyecto se encuentra el "Sitio de Interés Científico de La Caleta", lugar en el que habitan un gran número de especies en peligro de extinción, como es el caso de la pardela cenicienta, un ave que habita en las zonas costeras de Canarias.

Nuevamente estamos ante un caso en el que las promotoras del proyecto hablan de "desarrollo", "beneficios a la población local" y "revalorización del

lugar”, dando a entender que el valor de esta zona va ligado únicamente al desarrollo turístico. De esta manera, se trata de justificar un proyecto que pone en riesgo un ecosistema único.

En mayo de 2022 comenzaron las primeras obras de este macroproyecto. Sin embargo, ante las denuncias de colectivos como Salvar la Tejita, se ordenó la paralización de las obras por el posible daño a la flora protegida del lugar. A pesar de haberse paralizado, en 2024 se archivó el expediente de la construcción dando pie a que se retomen las obras (Millet, D. 2024).

1.4.4. Dreamland. Ciudad del cine en Fuerteventura

En este caso vamos a hablar de un proyecto que se planteó inicialmente en la isla de Fuerteventura. Sin embargo,

este proyecto provocó mucha polémica desde su inicio al querer construirse a 500 metros del Parque Natural de las Dunas de Corralejo y cerca de la Zona de Especial Protección para las Aves (ZEPA) (Jiménez, D. 2022). (Ver Fig.17)

Según Dácil Jiménez (2022), se intentó clarificar como Bien de Interés Cultural, ya que se trataría del plató más grande a nivel europeo, lo que traería grandes producciones a la isla y numerosos puestos de trabajo. Bajo esta premisa se justifica la destrucción de 160.000 metros cuadrados de terreno por un proyecto de carácter privado.

En 2023, la promotora decidió trasladar el proyecto a otra de las Islas Canarias para construirlo en un lugar en el que no se destruyan espacios naturales protegidos (Vargas, N. G. 2023).

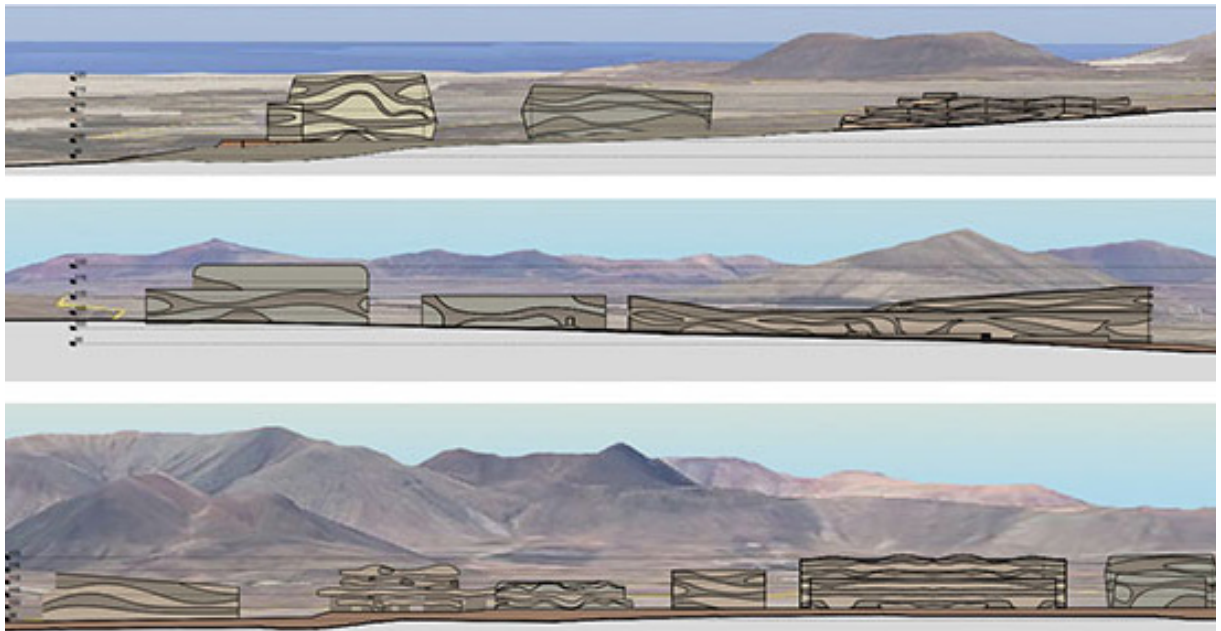


Fig. 17. Infografía con volúmenes y perspectivas del proyecto Dreamland. (Diario de Fuerteventura, 2021)

1.4.5. Emergencia hídrica

A pesar del continuo desarrollo tecnológico y científico, el agua sigue siendo un recurso necesario e indispensable para todo ser vivo. Según Yayo Herrero (2021), el agua es un recurso finito, cuyo gasto no es proporcional al ciclo de regeneración que sigue. Esto quiere decir que consumimos el agua potable a una velocidad superior de la que se crea. En Los cinco elementos habla de cómo el progreso de nuestra sociedad ha provocado que este recurso se haya vuelto cada vez más escaso.

Uno de los ejemplos que se mencionan es el caso del Mar Aral. (Ver Fig. 18) Durante 1960 se produjo la extracción del agua del lago para el riego de grandes plantaciones de algodón. Conforme se desviaba el agua de los ríos a estas plantaciones, el volumen de agua del lago iba en descenso (Herrero, Y.

2021). Lo que antes era un lago, ahora es una gran extensión de arena con los restos de los barcos que se dedicaban a la pesca en esa zona. Este no es el único ejemplo de zonas que se quedan sin agua debido al mal uso de este recurso.

Actualmente, en Canarias se está planteando declarar emergencia hídrica en todo el archipiélago, debido a la falta de agua en los depósitos de las islas (Alfaya, 2024). Sin embargo, esto no es algo imprevisible, que no se pueda ver con antelación, ya que Canarias lleva años siendo un territorio afectado por la sequía y la falta de lluvia. “Las emergencias actuales no son inesperadas ni fruto de la sorpresa” (Herrero, 2021. p 32). Esto es algo que se podría haber previsto analizando la capacidad hídrica de Canarias y el volumen de consumo que tiene.



Fig. 18. Los barcos que antes surcaban el mar de Aral están ahora varados a más de 120 kilómetros del agua. (Pnomarev, S., 2023)

A pesar de esta emergencia hídrica, se continúa acogiendo a miles de turistas todos los años, que consumen mucha más agua que cualquier residente canario. A pesar de este dato, las medidas que se toman al respecto es limitar el consumo de agua en los municipios residenciales pero el consumo en los municipios turísticos sigue siendo libre, los campos de golf siguen estando verdes y las piscinas llenas.

Esto es algo que podemos ver reflejado en un texto publicado en la página web de Ecologistas en acción: “la industria turística sigue haciendo un uso irresponsable de este recurso llenando piscinas o regando campos de golf, consumiendo además hasta seis veces más agua que la población residente.” (Ecologistas en acción, 2024)

Este es un problema que se relaciona con la instalación que se ha llevado a cabo en este Trabajo de Fin de Máster, ya que se aborda el tema de la sequía, no sólo como un recurso necesario para la población, sino que también trae como consecuencia otras problemáticas ambientales, como la pérdida de biodiversidad, la desertificación y la destrucción de hábitats naturales. La falta de agua no solo impacta la disponibilidad de este recurso vital para la población y la agricultura, sino que también tiene repercusiones negativas en los ecosistemas acuáticos y terrestres, así como en la calidad de vida de las comunidades locales.

1.5. Ética del cuidado como forma de relacionarnos con la naturaleza

Tras hacer una revisión sobre la manera en la que nos hemos alejado poco a poco de la naturaleza y teniendo en cuenta en panorama ecosocial en el que nos encontramos, es necesario tratar de buscar nuevas maneras de retomar esa conexión perdida con la naturaleza.

Tomando como punto de partida la teoría de los cuidados planteada por Carol Gilligan, vamos a plantear una perspectiva de relación con el entorno en la que se trabaje desde el cuidado, el respeto y la interconexión con el resto de los seres vivos. Aunque Gilligan no se centra directamente en la naturaleza, su énfasis en la empatía, la responsabilidad y las relaciones puede extenderse al tratamiento del medio ambiente.

Para hablar desde esta perspectiva, Carmona Gallego (2021), habla de que como base fundamental es necesario aceptar la propia vulnerabilidad del ser humano y del entorno para poder desarrollar una ética del cuidado que vaya más allá de la atención por nuestra propia especie o familia. Esta cuestión es abordada por filósofos como Lévinas, quien busca comprender la ética desde la responsabilidad con el “Otro” (Carmona Gallego, 2021) Extender esta idea a la naturaleza implica reconocer a los elementos naturales

como “Otros” a los que debemos una responsabilidad ética incondicional.

El papel de Carol Gilligan es fundamental para entender cómo podemos relacionarnos a través de la ética del cuidado, y cómo esta visión puede extenderse a la manera en la que nos relacionamos con el entorno.

Según Carmona Gallego (2021) esta ética marca un nuevo modelo de relación en el que se busca preservar los vínculos y la conexión relacional. Una de las principales características es el hecho de atender las necesidades de aquellos de los que somos responsables.

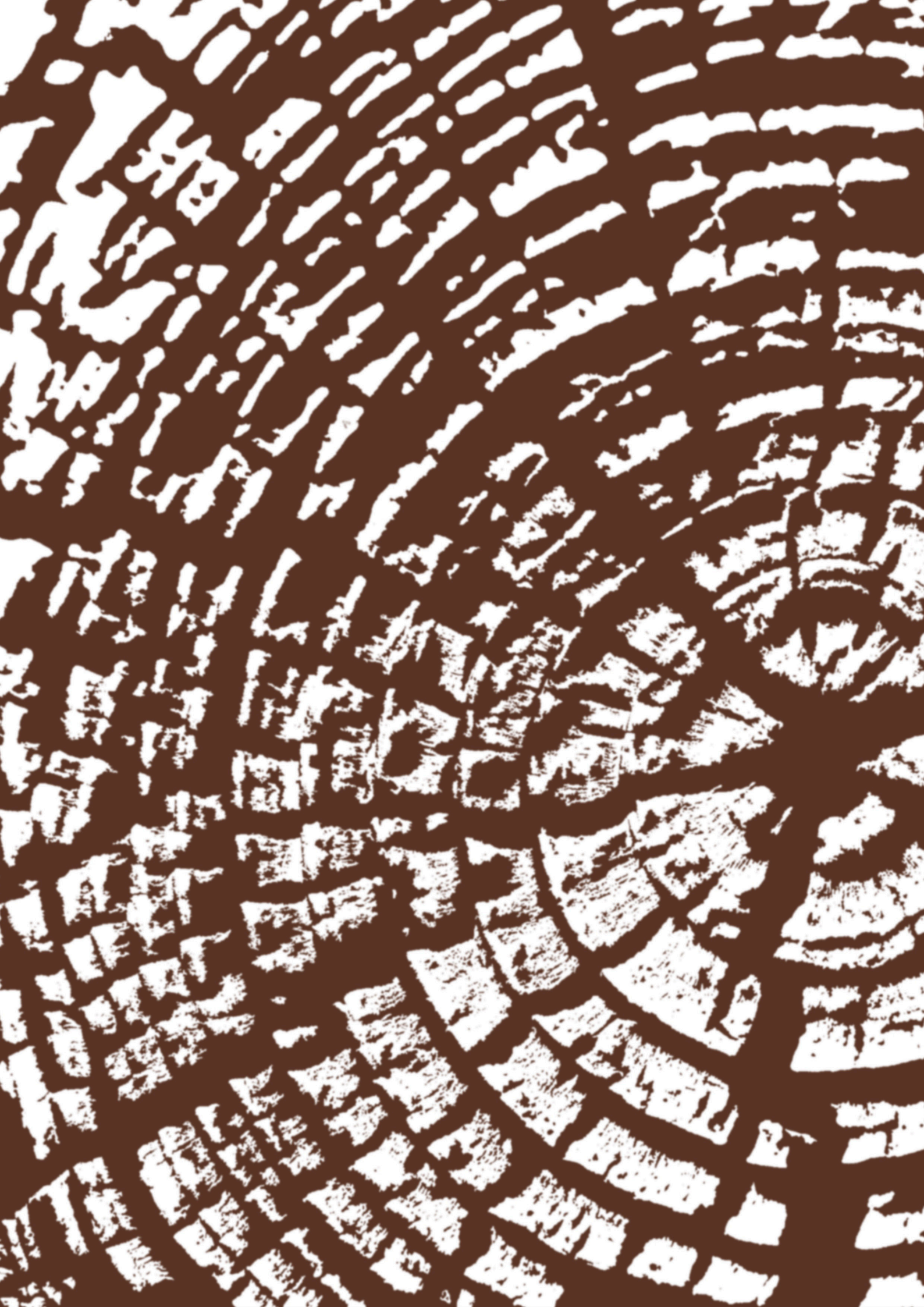
Otro aspecto que destaca Carmona Gallego (2021), es el hecho de que esta ética busque un cambio en los modos de cuidado actuales ya que actualmente se encuentran subordinadas dentro de la sociedad patriarcal. Esto es debido a que se pone por encima la idea de la independencia, dejando a un lado las relaciones y la vulnerabilidad.

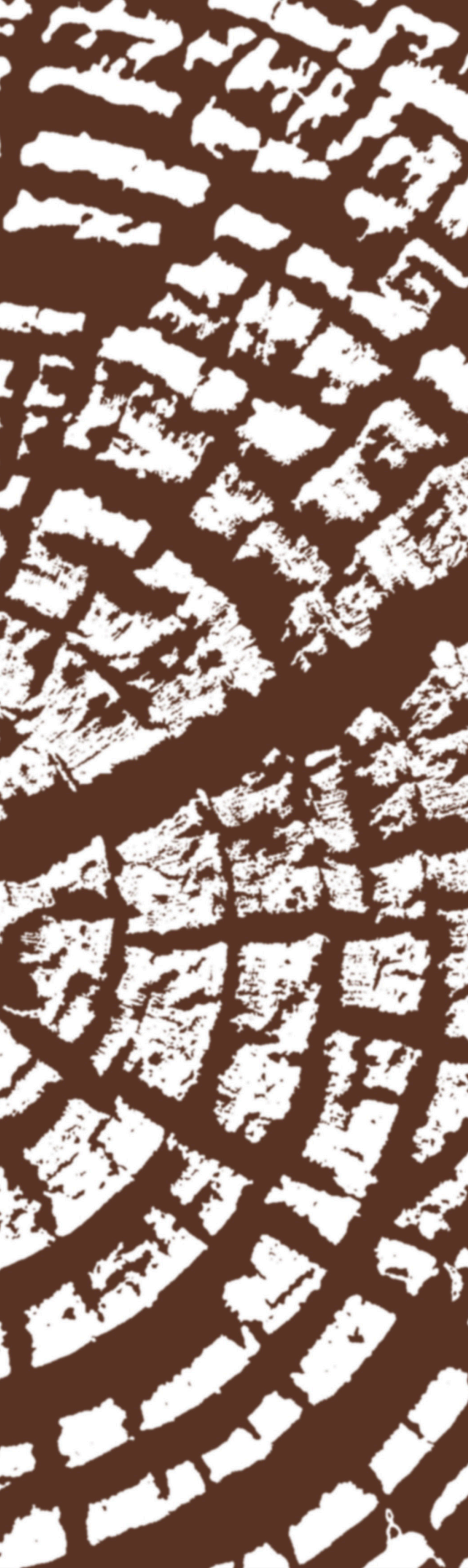
Para hablar de una ética del cuidado hacia la naturaleza es necesario hablar de Leonardo Boff. Este filósofo habla de la necesidad de tratar a la tierra de manera armoniosa, desde una actitud de respeto y responsabilidad hacia ella. Su enfoque plantea la problemática desde el hecho de vivir en una sociedad antropocéntrica en la que el ser humano busca la supremacía sobre la

naturaleza (Carmona Gallego, 2021), sugiriendo una conexión profunda entre la justicia social y la justicia ambiental, y abogando por una transformación de nuestras prácticas y valores hacia una convivencia sostenible y respetuosa con el medio ambiente.

Otros autores, como la epistemóloga Najmanovich, hablan de la posibilidad de un cuidado mutuo, no solo del ser humano hacia la naturaleza, sino también de la naturaleza hacia el ser humano. Por ejemplo, los microbios nos ayudan de diversas formas, representando una interacción de cuidado mutuo (Carmona Gallego, 2021).

En conjunto, estas perspectivas invitan a un cambio de paradigma donde el cuidado y la responsabilidad hacia la naturaleza no son opcionales, sino esenciales para la supervivencia y el bienestar tanto del planeta como de la humanidad. Según Domingo Moratilla (2019), “esta forma de entender el cuidado supondrá un cambio radical en la orientación antropocéntrica de la ética” (p. 361), proponiendo así revisar la ética actual para dar paso a una que gire en torno a la responsabilidad ecológica.





2. REFERENTES

2.1. Giuseppe Penone (1947)

Artista italiano nacido en Garessio en el año 1947, conocido principalmente por sus trabajos vinculados con el entorno y los árboles, buscando mostrar las conexiones que existen entre el ser humano y todo lo que nos rodea. En muchas de sus obras refleja su interés por los diferentes procesos que ocurren en la naturaleza y trata de aunar sus procesos escultóricos a los propios del entorno. Entre sus obras destacan las obras como *Albero di 12 metri*, en el que a partir de una viga de madera talla lo que fue ese árbol antes de convertirse en un elemento industrial. Para ello toma como referencia los anillos de crecimiento de dicha viga, esculpiendo la forma original que tenía (Biography | Giuseppe Penone, s. f.-a). (Ver Fig. 19)

Al inicio de su carrera artística en 1968, este artista comienza a prestar gran interés en el medio y la relación que tiene el ser humano con el entorno. En el libro Giuseppe Penone 1968-1998, Miguel Fernández- Cid (Penone, G. 1999. p14) nos habla de su obra como una manera de acercarse a las transformaciones que ocurren en la naturaleza, así como la labor del tiempo como mecanismo de transformación: "Entra en los objetos, en los mecanismos; encuentra la memoria del árbol en la madera; la escultura en el río; el aire en la respiración; la naturaleza en el árbol. Su empeño es mostrar lo que está, pero oculto." Esto es algo que se ve reflejado en la obra que mencionamos an-



Fig. 19. *Albero di 12 metri* (Penone, G, 1980-1982)

teriormente, *Albero di 12 metri*, donde el artista rememora lo que fue esa viga siguiendo sus líneas de crecimiento. Una de las obras más conocidas de Giuseppe Penone es *Continuerá a crecer tranne in quel punto* (Continuará creciendo excepto en aquel punto). (Fig. 21) En esta obra, el artista trata de reflexionar sobre qué ocurriría si su mano se quedase fija en el tronco de un árbol. Para dar una respuesta a este problema, se realizó una réplica de su mano en bronce, la cual dejó agarrada al tronco de un árbol durante varios años. Posteriormente, el tronco había continuado creciendo alrededor de la mano, llegando a tapar algunas partes de ella.



Fig. 20. *Esser fiume. To be a river.* (Penone, G. 1981)

“Entra en los objetos, en los mecanismos; encuentra la memoria del árbol en la madera; la escultura en el río; el aire en la respiración; la naturaleza en el árbol. Su empeño es mostrar lo que está, pero oculto.

(Penone, G. 1999. p14)

A través de esta intervención, Penone plantea cómo la relación del tiempo tiene un papel primordial en la transformación de los elementos, ya que si observamos dicha intervención en un espacio de tiempo muy corto no vemos apenas cambios, mientras que si ampliamos ese periodo de observación vemos cómo ese árbol, que en un principio parecía no cambiar, ha conseguido crecer, cubriendo parcialmente la mano que lo abrazaba desde su juventud. A partir de esta pieza, el artista comienza a experimentar con el papel del tiempo, haciendo visibles cambios a que simple vista parecen imperceptibles. (Penone, G. 1999)

Posteriormente mostró interés por las

huellas tanto voluntarias como involuntarias que se quedan marcadas a nuestro alrededor. Esto es de gran importancia como referente en este proyecto ya que está directamente vinculado con el tema que vamos a desarrollar más adelante. En su obra trabajó mucho con la huella que puede dejar con su propio cuerpo, como en el caso de la escultura *Soffio* (Aliento), así como con esas huellas involuntarias del ser humano o de la propia naturaleza, como la obra *Essere fiume, To Be a River*, en la que replica el desgaste de una piedra por la corriente de un río. (Fig. 20)(Biography | Giuseppe Penone, s. f.-a).



Fig. 21: *Continuerà a crescere tranne che in quel punto.*
(Penone, G., 1968-2003)

Esto lo vemos reflejado en el libro Giuseppe Penone 1968-1998, donde habla de que al haber tallado una piedra simulando el efecto del río, es el propio escultor el que se convierte en el río. A la hora de realizar esta escultura, el artista recogió una piedra erosionada por el río y buscó otra piedra del mismo material que no estuviese erosionada, pero esta vez en el inicio del río. El objetivo era tallar la segunda piedra de manera que imitase la primera, de esta manera, el artista “dejaba a un lado” su papel como escultor para centrarse en el proceso de desgaste del río. Por lo que al realizar esto, Penone hacía un paralelismo afirmando que se convertía él mismo en el río, es decir, en la herramienta de erosión. (Penone, G. 1999).

Como mencionamos anteriormente, el papel de Giuseppe Penone está presente en este proyecto, no sólo a nivel conceptual, sino también a nivel visual. En cuanto a nivel técnico, se ha tenido en cuenta la importancia que le da

a los materiales con los que trabaja, así como la correlación que tiene con el discurso que plantea.

A la hora de elegir a este artista como referente, se ha tenido en cuenta la manera en la que interviene en el espacio natural de manera respetuosa, sin provocar un gran impacto en el entorno. En la obra *Continuerà a crescere tranne in quel punto*, vemos cómo con un gesto mínimo, como es el de colocar algún objeto alrededor del tronco provoca un cambio en su forma a lo largo del tiempo, con muy poco impacto en el entorno y en el propio árbol. Este es uno de los aspectos por los que se ha escogido a este artista como referente. Por otro lado, vemos mucha similitud con el tema que hemos desarrollado en este proyecto, dado que el artista reflexiona sobre la naturaleza y su relación con el ser humano. En muchas de sus obras presta especial atención a la huella que deja nuestro propio cuerpo y las que dejan nuestras acciones.

2.2. Ana Mendieta

Ana Mendieta fue una artista cubana, nacida en 1948 en La Habana. A los 12 años fue exiliada junto a su hermana a Estados Unidos, a través del Proyecto Peter Pan, una organización que ayudaba a niños cubanos a emigrar a EE.UU. Este hecho marcó de forma significativa su carrera artística debido a la abrupta separación de sus raíces. Continuó con su formación en la Universidad de Iowa, donde realizó un máster dentro del Programa de Artes Visuales y Multimedia. (Granell Campderá, M. 2003)

Su educación en Estados Unidos y sus raíces cubanas dieron lugar a una unión entre ambas culturas. Esto es algo que luego se vería reflejado en su obra, ya que gracias a sus estudios siguió muchos de los movimientos antigaleristas de los años setenta. (Granell Campderá, M. 2003).

Esta artista ha realizado numerosas obras y performances relacionadas con el cuerpo de la mujer y su papel en la sociedad. Sin embargo, para este proyecto vamos a tomar como referencia sus obras enmarcadas dentro de los movimientos Earth Art y Land Art, en los que la artista mantiene un diálogo entre el paisaje y el cuerpo. (Ruido, M. 2002)

Según Granell Campderá, M. (2003):

Para Mendieta, el diálogo con la tierra es también un regreso a la fuente materna, por medio del barro se une la naturaleza al árbol, y ella piensa que esta unión es tan beneficiosa para ella como para la naturaleza, la

tierra le cobija, ella le da su respeto. (Granell Campderá, M. 2003. p 143)

Granell (2003) nos habla de cómo el exilio a Estados Unidos provocó que la artista comenzara a realizar intervenciones en la naturaleza para, de alguna manera, acercarse a sus raíces y sus antepasados. En ocasiones la artista se ha referido a esas acciones como "la forma de restablecer los vínculos que la unen al universo" (Frase de Ana Mendieta. Ruido, M., 2002. p 67)

Dadas las similitudes que se encuentra en la obra de Mendieta y de algunos artistas del Land Art, se la incluye dentro de dicho movimiento. Sin embargo, a diferencia de artistas como Robert Smithson, Mendieta realiza acciones delicadas y casi imperceptibles, demostrando un sentimiento de pertenencia a la naturaleza en lugar de una sensación de dominación del espacio. (Ruido, M., 2002.)

Entre las intervenciones más conocidas podemos encontrar las de la serie "Siluetas", en la que plasma la huella de su cuerpo en diferentes superficies como barro, piedra, nieve... Podemos encontrar dos tipos diferentes de acciones: unas en las que su cuerpo está presente, como es el caso de *Flowers on body*, donde hace referencia tanto a la vida como a la muerte. Para ello se acuesta sobre la tierra y coloca diversas flores y plantas como si crecieran de su propio cuerpo (Ruido, M., 2002). Por otro lado, encontramos otras intervenciones en las que solo queda el re-



Fig. 22. *Flowers on body*. (Mendieta, A., 1973)

gistro de su cuerpo, dejando marcada la silueta de donde se colocó. Según Ruido (2002), Mendieta: “Ha recreado su cuerpo aisladamente, como un territorio autónomo, un espacio con un área de contorno bien definida que expondrá voluntariamente a la contaminación/desaparición/re-integración.” Con esta frase se refiere a que la artista deja su huella en el territorio, sin importar si esa huella perdura o no en el tiempo. Estos rastros de su paso los registra a través de la fotografía, con la que muestra la obra finalizada.

Se ha elegido a esta artista principalmente por su serie *Siluetas*, en la que la artista utiliza su propio cuerpo como manera de reconectar con sus raíces y el entorno. Uno de los aspectos por los que se ha seleccionado es por la forma en la que interviene en el interviene en la naturaleza, creando obras con un impacto muy mínimo. Se ha tenido en cuenta principalmente la obras *Flowers on body*, en la que Ana Mendieta se sitúa en el suelo y coloca unas flores de forma estratégica para que parezca que están brotando de su propio cuerpo (Ver Fig. 22). Este recurso se ha utilizado en la instalación que se desarrolla durante este proyecto. En dicha instalación se emplea una especie silueta como guía de la que brotarán unas ramificaciones. Además, se ha tenido en cuenta la forma en la que crea un diálogo con el paisaje a través de sus obras, de manera que éstas se mimeticen con el entorno. Esto es algo que se busca conseguir durante la instalación, utilizando elementos y materiales que nos trasladen al paisaje del que estamos hablando.

2.2. Lucía Loren

Lucía Loren es una artista española, licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, en el año 1997. En los últimos años se ha centrado principalmente en las relaciones del ser humano con el entorno y el paisaje a través de intervenciones. Para ello utiliza diferentes elementos que reflejen la cultura, sobre todo de zonas rurales, en los que une el arte con las tradiciones rurales. (Loren, L. 2016)

Actualmente trabaja sobre todo desde un aspecto más colaborativo, en el que aprende de las técnicas artesanales y las aplica en el entorno con la ayuda de la población. Según Mila (2021), “Lucía Loren entiende que la artesanía media entre el ser humano y la naturaleza, pues empleando sus recursos no supone injerencia ni la pone en peligro, solo la modela y la transforma.”

A través de sus obras, no sólo trata su carácter artístico y estético, sino que busca integrarse dentro de los ciclos de la naturaleza y ayudarla a regenerarse, como es el caso de

Madre sal, (Fig 23) en la que interviene en el entorno con una serie de pechos tallados en piedra de sal, que serían lamidos por la fauna local, lo que permitirá la regeneración de minerales en el medio. (Mila, 2021).

Otra de las obras que refleja dicha intención es *Artesanía de un surco*. En este caso la artista habla de la pérdida de fertilidad del terreno debido a la falta de vegetación. Esta intervención toma como punto de partida la idea de regenerar las heridas de la tierra, es decir, los surcos, cárcavas y barrancos. Loren crea un entramado de mimbre para cubrir el hueco de una cárcava para protegerlo de la lluvia y que vuelva a brotar durante la primavera y así mitigar los efectos de la falta de fertilidad del suelo. (Loren, L. 2016).

Además de las numerosas instalaciones que ha realizado a lo largo de su carrera artística, esta artista ha realizado de manera simultánea diversas esculturas e instalaciones como es el caso de *La última piel* (2008), en la que la artista recrea un paisaje afectado por el tiempo y la erosión. Esta pieza está instalada en unos ventanales de

Fig. 23. *Madre sal* (Loren, L., 2008)





Fig. 24. *Ciclo seco*. (Loren, L., 2018)

manera que se puede observar cómo está imagen se va transformando poco a poco. (Loren, L. 2016)

Para este proyecto se tendrá en cuenta principalmente su obra *Ciclo seco*, (Fig24) en la que Loren trabaja sobre el suelo de un estanque completamente seco y en el que cose sus grietas con hilo. A través de esta obra busca dar protagonismo a la escasez de agua y la sequía de la zona. (Loren, L. 2016). Se ha tenido en cuenta esta obra a la hora de realizar una propuesta para este proyecto debido a la vinculación y la similitud de temas que se abordan, como es el caso de la sequía. En el caso de la instalación en la que se ha trabajado, se toma como punto de partida un paisaje muy similar al que utiliza Loren con su obra *Ciclo Seco*, ya que se trabaja a partir de una salida de campo realizada en una presa completamente seca de la isla de Fuerteventura. No sólo se

trata de un paisaje análogo, sino que, además se aborda una preocupación común como es el caso de trabajar sobre un espacio en abandono y con consecuencias visibles de la relación con el ser humano.

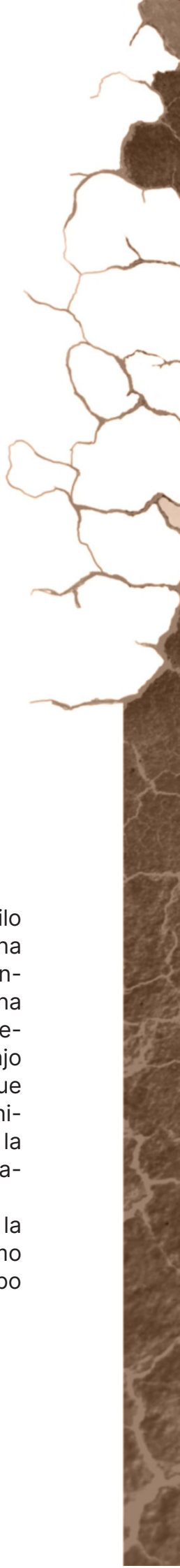
A nivel conceptual, la obra de Loren entrelaza de manera significativa con los aspectos que este proyecto aspira abordar, como la idea de sensibilizar acerca de la relación que tenemos con el entorno y de establecer conexiones de interdependencia con la premisa de situarnos desde una posición de respeto hacia la naturaleza. A pesar de que muchas de las obras de Lucía Loren que se han mencionado son intervenciones, resulta evidente que tanto esas como sus instalaciones y esculturas comparte recursos estéticos y conceptuales muy similares a los que se tratan en este Trabajo de Fin de Máster.

3. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

En este apartado hablaremos de las diferentes propuestas artísticas que se han realizado durante este Trabajo Fin de Máster, que han sido formalizadas en las diferentes asignaturas cursadas en del Máster de Producción Artística de la Universitat Politècnica de València. Las obras creadas giran en torno al tema que hemos ido desarrollando durante todo este proyecto, es decir, sobre la vinculación del ser humano con la naturaleza, así como las diferentes consecuencias que ha podido tener esta relación. A pesar de estar realizadas con técnicas y lenguajes algo

diferentes, todas siguen el mismo hilo conductor. Para su realización se ha tomado como premisa la experimentación durante el proceso de cada una de las técnicas utilizadas, dando especial importancia al proceso de trabajo creativo en sí. Dentro de este enfoque podemos encontrar diferentes técnicas y disciplinas como la fundición, la talla en piedra, la cerámica, la instalación o el grabado.

A continuación, se explicará tanto la idea sobre la que gira cada pieza como el proceso que se ha llevado a cabo para su realización.



3.1. *Dracaena Tamaranae*

3.1.1. Concepto

Dracaena tamaranae es una especie de drago silvestre que se encuentra en la isla de Gran Canaria. Actualmente, esta especie está incluida en el Listado de Especies Silvestres en Régimen de Protección Especial y en el Listado de Especies Silvestres en Régimen de Peligro de Extinción (Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico, s.f.). Este drago es un símbolo de la vegetación canaria, dado el elevado número de ejemplares que había antiguamente, junto con otras especies de la misma familia.

En un artículo escrito por Quesada (2022), se menciona cómo ha disminuido su número en los últimos años debido a problemas ambientales como la sequía y las oleadas de calor. Estos factores han tenido un impacto significativo en la población de *Dracaena tamaranae*, reduciendo drásticamente su presencia en su hábitat natural.

La pieza artística que se ha realizado toma como punto de partida esta situación crítica, buscando representar y poner en valor un elemento tan característico de la flora canaria. La obra, confeccionada en latón, simboliza el drago con cicatrices y huecos en su tronco, reflejando las adversidades y la vulnerabilidad que enfrenta esta especie. Esta representación busca sensibilizar y concienciar sobre la importancia de proteger y conservar el *Dracaena tamaranae* y su entorno natural.

3.1.2. Proceso técnico

Para elaborar una pieza fundida es necesario utilizar cera como material en el que elaborar el modelo de fundición, pues es un material termofusible con numerosas posibilidades, ya que lo podemos usar tanto en su estado sólido como en su estado líquido.

El primer paso para realizar esta escultura ha sido estampar la textura de diferentes cortezas en barro. De esta manera vamos a conseguir el negativo de su textura. Gracias a este paso vamos a poder aplicarle cera derretida por toda la superficie. (Ver Fig 25) A partir de las pequeñas placas de cera, se fue construyendo poco a poco lo que será el tronco de nuestro árbol. Un paso importante en este proceso



Fig. 25. Textura de la corteza en barro y en cera. (Betancor Ravelo, M., 2023)

es soldar con mucho cuidado los diferentes elementos de cera ya que si se hace mal puede dificultar el proceso de fundición. Otro de los aspectos a tener en cuenta cuando hacemos un modelo de fundición es tener en cuenta los grosores con los que se trabaja. Si trabajamos con grosores muy heterogéneos pueden aparecer rechupes en el momento de la fundición.

Una vez terminada el modelo de fundición pasamos a la elaboración del árbol de colada. Se trata de un conjunto de bebederos unidos a una copa que permiten la salida de la cera del molde y la entrada del metal por toda nuestra pieza. A la hora de elaborarlo, es importante tener en cuenta el recorrido que hará el metal una vez entre por la copa, pues la manera en la que lo coloquemos posibilitará que se rieguen todas las zonas y evitará que se generen re-

chupes. Los bebederos se hacen con la ayuda de unos moldes de escayola. Estos moldes tienen diferentes medidas y dependiendo de la sección de cera de nuestro modelo escogeremos uno u otro. Para construir el árbol de colada debemos soldar los bebederos como dijimos anteriormente.

En el caso de *Dracaena Tamaranae*, tuvimos que atender a su complejidad formal, ya que en la parte superior hay elementos muy finos que podrían no llenarse si no se colocan bien los bebederos. En la construcción del árbol o sistema de colada se colocaron 5 bebederos principales en la parte inferior de la pieza. A partir de estos bebederos, se conectaron unos bebederos secundarios a la parte superior para así asegurarnos de que el metal llegara a toda la forma. (Figura 26)

La fundición implica realizar un molde que aguante temperaturas muy eleva-



Fig. 26. Modelado en cera y árbol de colada.
(Betancor Ravelo, M., 2023)

Entrelazando formas

das, las del bronce (o latón) fundido. En este caso utilizamos la técnica de la cáscara cerámica. Este molde se genera mediante la superposición de capas de barbotina y estuco de molquita en diferentes granulometrías. En el caso de esta pieza se le aplicaron un total de cuatro capas. Posteriormente se realiza el proceso de descere, que consiste en eliminar la cera del interior del molde, dejando el hueco que ocupará el metal. El siguiente paso es la colada del metal, proceso en el que vertemos el metal desde el crisol al interior del molde. (Fig 26 y 27) En el caso de esta pieza se ha utilizado latón, ya que tiene una mayor fluidez que el bronce. De esta manera, nos aseguramos un poco más de que el metal llegue a las partes más finas de la escultura.

Para fundir las piezas es necesario que los moldes estén calientes para recibir el metal fundido, por lo que es necesario colocarlos en el lecho de colada con un soplete que los calienten. Por otro, se funde el metal dentro del crisol y cuando está completamente fundido comienza el proceso de colada. Ésta es la parte más peligrosa del proceso por lo que es necesario llevar el EPI adecuado y realizarlo con la máxima concentración y coordinación posible, tras haber ensayado en frío el equipo de estudiantes implicado con la guía de los profesores. Todo este proceso no sería posible sin el trabajo de los docentes Carmen Marcos y Alfredo LLorens, y el técnico de escultura Francisco Benavent.



Fig. 27. Sacando el crisol del horno.
(Ten-Hoevers, A., 2023)

Fig. 28. Proceso de colada.
(Ten-Hoevers, A., 2023)



Una vez fundidas las piezas se elimina la cáscara y se procede al corte y repaso de los bebederos. Cuando estuvo completamente trabajada la forma original con limado y cincelado, se soldaron algunos de los detalles de la pieza que se desprendieron en el momento de la colada. Por último, se termina de repasar la soldadura y se realiza la pátina, que consiste en utilizar los proce-

sos de oxidación del metal a nuestro favor. Para ello se utiliza una serie de productos químicos previamente preparados, que hará que el color varíe en función de cuál utilizamos. En el caso de esta pieza se utilizó una pátina de nitrato de cobre, que le aporta un color azulado/verdoso. Por último, se deja enfriar y se le da una capa de cera incolora y se bruñe.



Fig. 29. Pieza fundida con la cáscara.
(Betancor Ravelo, M., 2023)



Fig. 30. Proceso de soldar.
(Betancor Ravelo, M., 2023)



Figs. 31 y 32. Pátinas. (Betancor Ravelo, M., 2023)

3.2. *Naturaleza truncada*

3.2.1. Concepto

La esencia de esta escultura en piedra surge de la idea de que nuestras acciones como seres humanos dejan una marca indeleble en el mundo que nos rodea. Con la intención de plasmar estas consecuencias, se eligió como punto de partida la figura de un tronco de árbol, un símbolo que evoca el ciclo de la vida y el crecimiento en muchas culturas. Desde esta premisa, la obra busca transmitir la idea de una interrupción abrupta en ese proceso natural de crecimiento, inducida por la presencia y las actividades humanas.

Se elige esculpir un tronco de árbol con su crecimiento detenido por la acción humana ya sea través de un corte o la tala, como metáfora visual de nuestra influencia en el entorno natural. Se busca generar una reflexión de cómo nuestras decisiones y acciones pueden alterar irremediamente el equilibrio y la armonía de la naturaleza.

Al representar esta interrupción en piedra, un material que simboliza permanencia y durabilidad, la escultura invita a contemplar la idea de que nuestras acciones perduran a largo plazo en el mundo en el que habitamos. En última instancia, esta obra pretende generar conciencia sobre la importancia de preservar nuestro entorno natural, reconociendo el impacto que podemos causar en el entorno con nuestras acciones.

3.2.2. Proceso técnico

Esta pieza ha sido realizada en la asignatura Escultura sustractiva en piedra y Madera: Talla, impartida durante el primer semestre por los docentes Moisés Gil y Guillermo Ros.

A la hora de plantear una propuesta para esta asignatura se ha tenido en cuenta la idea inicial y se han realizado diferentes bocetos, tanto en digital como en plastilina para tener en cuenta su forma y su volumen.

Fig. 33. Boceto para la propuesta de piedra.
(Betancor Ravelo, M., 2023)



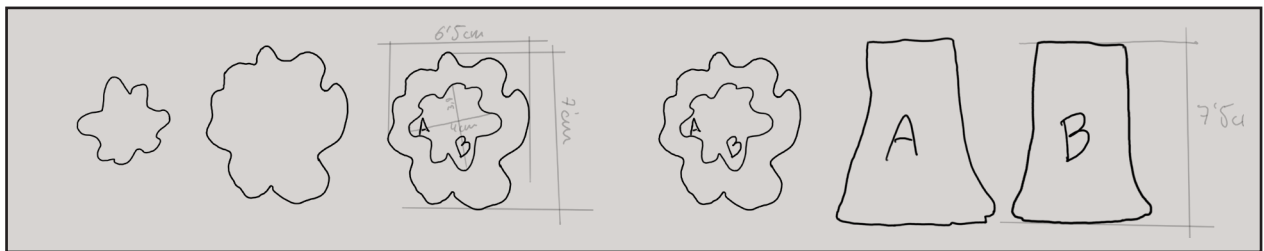


Fig. 34. Plantillas. (Betancor Ravelo, M., 2023)

Para la realización de esta pieza se ha utilizado como material principal la piedra Rosa Buixcarró, también conocida como Rosa Valencia, una piedra extraída de los restos de una cantera de Valencia. Son piedras con aspecto marmolado, con tonos cálidos que pueden variar desde el amarillo hasta tonos más rosados.

Debido a que la piedra era de forma irregular, ya que pertenecía a los restos de una cantera, fue necesario rediseñar un poco la idea inicial para que se adaptara mejor a la piedra. Partiendo del modelado en plastilina realizado previamente se obtuvo dos plantillas de la base y la planta para tenerlas de referencia a la hora de tallar la piedra.

El primer paso para comenzar a tallar fue realizar un corte que sirviera como base para apoyarla y continuar tallando. De esta manera tenemos un plano recto sobre el que poder trabajar y colocar las plantillas que mencionamos anteriormente. Una vez terminado el corte, ubicamos la plantilla en la parte inferior de la base para ir desbastando material poco a poco. (Ver Fig. 34)



Fig. 35. Esquema de cortes verticales. (Betancor Ravelo, M., 2023)

Fig. 36. Esquema de cortes con la radial. (Betancor Ravelo, M., 2023)

Esto nos va a servir de referencia a la hora de darle forma. Para tener un mayor control hice un plano en la parte superior, en el que coloqué la otra plantilla. A la hora de desbastar grandes masas de piedra se realizaron cortes paralelos con la radial que posteriormente se quitaron con la ayuda de diversas herramientas manuales, como cinceles o gradinas. (Ver Fig. 36) Para realizar las incisiones a lo largo de la pieza se siguió un método de trabajo similar, pero de manera vertical. Es decir, se hace una incisión más profunda en el centro y a los lados se van haciendo menos profundas de manera progresiva. (Ver Fig. 35)

Cuando ya tenemos los cortes hechos se quita el exceso con las herramientas manuales y se repasa con la radial para dejar la superficie más lisa. Siguiendo estos métodos se ha ido desbastando y aproximándonos a la forma deseada.

Se decidió conservar algunos de los huecos que aparecían de forma natural en la piedra, de manera que formasen



Fig. 37. Detalle de la forma final.
(Betancor Ravelo, M., 2023)



Figs. 38, 39 y 40. Proceso.
(Betancor Ravelo, M., 2023)

parte del lenguaje que queríamos utilizar para esta escultura. Con esto se conseguía hacer una diferenciación del aspecto natural del material y la superficie trabajada por la acción humana, de esta manera se pretende hacer referencia a las consecuencias del ser humano.

Una vez conseguida la forma deseada, se repasa toda la superficie para que no queden marcas del trabajo con la radial. Esto es importante ya que facilitará en gran medida el proceso de lijado y pulido. Cuando ya tenemos toda la superficie lisa, comenzamos a pasarle lijas de gramaje progresivo. Al terminar con esas lijas se comienza a utilizar las de agua y se pule. En este caso se utilizaron lijas de radial de 40, 60 y 120, y se utilizaron de 120 y 500 de agua para el acabado final. (Ver Fig 41 y 42)



Fig. 41. Rosa Buixcaró pulida.
(Betancor Ravelo, M., 2023)



Fig. 42. Proceso de pulir.
(Betancor Ravelo, M., 2023)

3.3. Vínculos orgánicos

3.3.1. Concepto

En apartados anteriores, hemos visto cómo la percepción de la humanidad y la naturaleza como entidades separadas es una cuestión cultural, con variaciones en su presencia según la cultura. Esta pieza busca cuestionar esa separación, destacando las similitudes entre la naturaleza y nuestra especie. La idea surgió al observar las semejanzas entre los anillos de crecimiento de un árbol y nuestras huellas dactilares. A partir de esta observación, se propuso crear una escultura con forma de corteza que contenga pequeñas siluetas a diferentes alturas en su interior. Al mirarla desde arriba, se podrá apreciar una forma que recuerda tanto a una huella dactilar como a los anillos de un tronco.

Además, al representar únicamente la corteza del tronco y sus anillos, hacemos referencia a la palabra Kara. En la tribu de los canacos, esta palabra se utiliza para hacer referencia tanto a la corteza de los árboles como a la piel. De esta manera se vuelve a crear un paralelismo que une estos dos elementos. (Le Breton, 1995, p. 16-17)

A través de esta escultura, pretendemos materializar y reflexionar sobre la interconexión entre el ser humano y su entorno natural, invitando al espectador a reconsiderar la aparente separación entre ambos. La obra aspira a fomentar una mayor apreciación de cómo estamos intrínsecamente ligados al entorno natural. Al igual que los anillos de un árbol narran su historia, nuestras huellas dactilares cuentan la nuestra, ambas coexistiendo en mismo entorno.

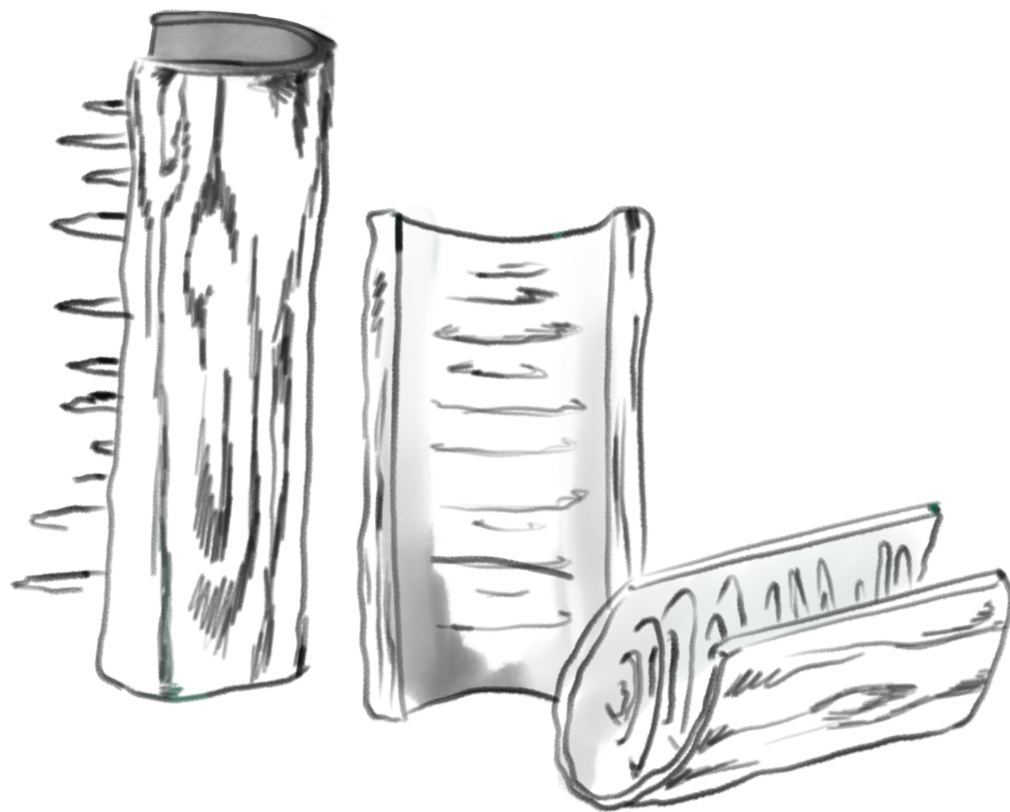


Fig. 43. Bocetos de *Vínculos orgánicos*.
(Betancor Ravelo, M., 2023)

3.3.2. Proceso técnico

La creación de *Vínculos orgánicos* comenzó con una cuidadosa elección del material. Aunque inicialmente consideramos utilizar un tronco real, vaciando su interior y dejando solo la corteza, optamos por la cerámica debido al extenso tiempo que requeriría la ejecución con el tronco. Finalmente, decidimos utilizar Gres CT-Z, una arcilla de alta temperatura con chamota media, para lograr la textura de la corteza.

El primer paso fue crear una serie de láminas de arcilla con una laminadora, asegurando un grosor homogéneo en cada plancha. Estas láminas se modelaron para obtener la textura deseada de la corteza. Luego, se les dio forma de medio cilindro y se dejaron secar completamente. (Ver Fig. 44)

Una vez secas, las piezas fueron sometidas a una primera cocción o bizcochado. Posteriormente, se esmaltaron utilizando dos esmaltes de alta temperatura para gres: marrón picas (EESP-27) y verde claro (0-10264). Para uno de los esmaltes, fue necesario mezclarlo con monocol, un producto que mejora la adherencia del esmalte al material cerámico, asegurando una mayor calidad en el acabado. (Ver Fig. 45)

Tras la aplicación del esmalte, se dejó secar completamente antes de proceder a la cocción final. La curva de cocción establecida fue la siguiente:

- 5 horas sin mantenimiento hasta los 500°C



Fig. 44. Textura en arcilla.

(Betancor Ravelo, M., 2023)

Fig. 45. Esmaltado antes de la cocción.

(Betancor Ravelo, M., 2023)

- 3 horas para alcanzar los 1000°C
- 2 horas y media para llegar a los 1260°C
- 11 minutos de mantenimiento a 1260°C para los esmaltes

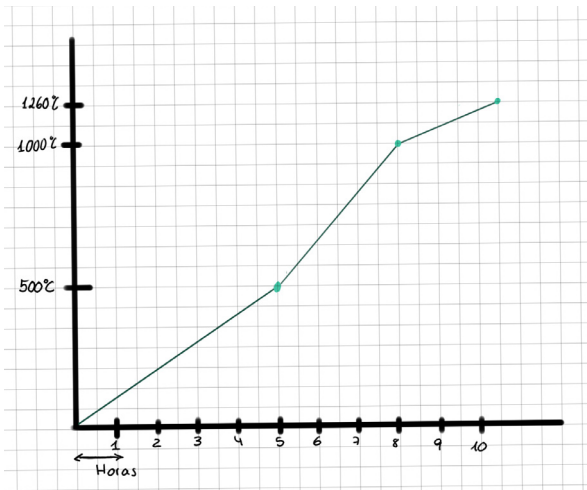


Fig. 46. Gráfica. Curva de cocción.
(Betancor Ravelo, M., 2023)

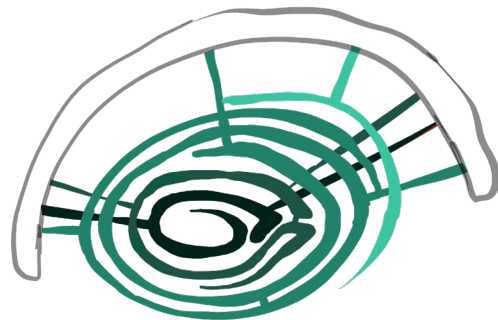
Mientras las piezas de cerámica se cocían, trabajamos en la parte interna de la pieza utilizando madera. Basándonos en una fotografía de una huella, dibujamos y esquematizamos las diferentes partes para transferirlas a la madera. (Ver Fig. 48) Las piezas de madera fueron cortadas y ensambladas, asegurándonos de que, al unir las con la corteza cerámica, la huella se viera completa cuando se mirara desde arriba.

Finalmente, se unió la parte interna de madera a la corteza cerámica. Este ensamblaje se realizó con precisión para asegurar que la huella completa fuera visible desde una vista superior.



Fig. 47. Esmaltes tras la cocción.
(Betancor Ravelo, M., 2023)

Fig. 48. Esquema del interior.
(Betancor Ravelo, M., 2023)





3.4. *Cicatrices del paisaje*

3.4.1. Concepto

Este proyecto artístico surge como una reflexión sobre la interacción entre el ser humano y su entorno natural, en un contexto marcado por la escasez de recursos hídricos y la degradación del medio ambiente, particularmente evidente en la Presa de Las Peñitas en Fuerteventura. La presa, una vez fuente de vida y biodiversidad, ahora yace colapsada por el barro y los sedimentos, un testimonio visual de la sequía que asola el territorio canario y del impacto de la actividad humana en el ecosistema.

En el caso de esta presa, se trata de un lugar muy conocido en la población de la isla de Fuerteventura. Se encuentra en el municipio de Betancuria, en la localidad de Vega de Río Palmas. La construcción de dicha presa fue realizada por la escasez de lluvia a lo largo del año y la necesidad de almacenar la poca agua de que disponían, para luego usarse en cultivos o ganadería. Sin

embargo, con el paso de los años, la falta de agua provocada por la sequía y el abandono de dicho lugar, han provocado que se encuentre actualmente completamente seca y llena de tierra. Se busca hacer referencia a la importancia del agua en una isla como Fuerteventura, en la que, desde hace siglos, la población ha sufrido la escasez de agua. Sin embargo, en las últimas décadas es cada vez más acusada.

La elección de recrear este paisaje desértico e inhóspito, a través de la representación de ramificaciones que emergen de grietas, no solo busca capturar la realidad física del entorno, sino también transmitir una metáfora sobre el estado actual de la naturaleza y la necesidad de cuidarla. Estas ramificaciones, simbolizando la vegetación que lucha por sobrevivir a pesar de la adversidad, representan la resistencia y la esperanza en medio de la aridez y la destrucción.

Figs. 49 y 50. Fotos de la deriva en la Presa de las Peñitas. (Betancor Ravelo, M., 2024)



Este proyecto se enmarca dentro de la ética de los cuidados hacia la naturaleza, invitando a reflexionar sobre la responsabilidad colectiva de preservar y proteger nuestro entorno natural.

En un momento en que Canarias se enfrenta a la amenaza de la sobreexplotación de sus recursos naturales en aras de proyectos urbanísticos y de desarrollo económico, esta obra busca despertar conciencia sobre la fragilidad de los ecosistemas y la necesidad urgente de adoptar prácticas más sostenibles y respetuosas con el medio ambiente.

Al hacer referencia al contexto actual de Canarias, marcado por la controversia en torno al deterioro de espacios naturales en pos de grandes construcciones y macroproyectos urbanísticos, este proyecto artístico se erige como un llamado a la reflexión y la acción. A través de la expresión artística, se busca provocar un diálogo crítico sobre las prioridades de desarrollo y la preservación del medio ambiente, recordando la importancia de encontrar un equilibrio armonioso entre el progreso humano y la protección de la naturaleza.

3.4.2. Proceso técnico

Esta instalación toma como punto de partida una deriva realizada en la presa de las Peñitas (Fuerteventura, Islas Canarias), en la que se realiza una documentación fotográfica del lugar y del estado en el que se encuentra actualmente. A partir de algunas de las imágenes obtenidas se seleccionaron las fotografías en las que se podía ver la superficie de tierra de la tierra y las

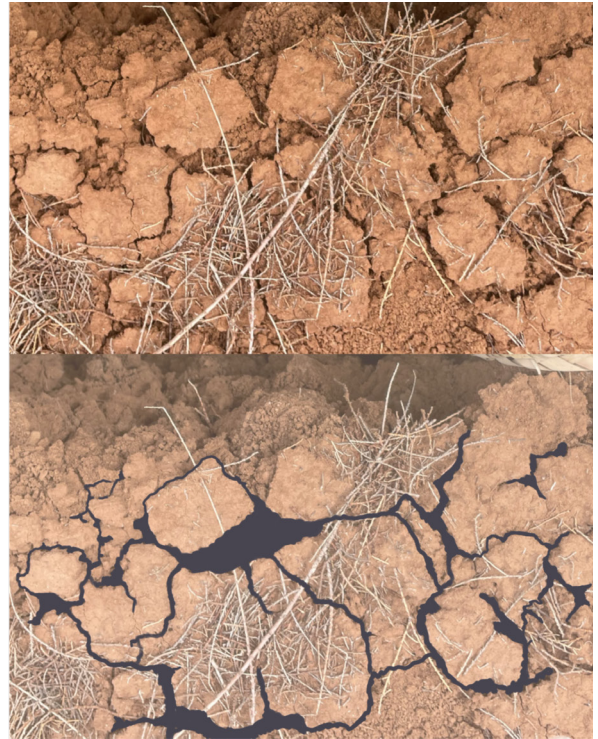


Fig. 51. "Mapa" de las grietas.
(Betancor Ravelo, M., 2024)

grietas del suelo reseco. Tomándolas como referencia, se trazó una especie de dibujo o mapa de las líneas que delimitaban las grietas.

A partir de dicho “mapa” se plantea la idea de realizar unas ramificaciones, como mencionamos anteriormente, que “broten” de esas grietas. A la hora de empezar a elaborarlas se utilizó barro rojo sin cocer. La elección de este material es porque la presa que tomamos como referencia se caracteriza por sus tonos rojizos, al igual que el resto de la isla, en la que predominan los colores terrosos debido a la falta de vegetación. Se estudió cual sería la manera más factible para llevar a cabo este proyecto, por lo que se decidió hacerlo a partir de módulos, lo que permitiría manipularlo con mayor facilidad.

En la parte de las ramificaciones se realizaron unas estructuras de alambre para darle mayor rigidez y que no se rompiera. Una vez seco el barro, se

produce una merma, por lo que tiende a agrietar. Lo que a primera vista puede parecer perjudicial, en el caso de este proyecto se buscaba ese resultado, ya que acompaña a la idea de utilizar las grietas como lenguaje.

Esta instalación fue presentada como propuesta para el PAM!24 realizado dentro de la Universidad. Además, un fragmento de la instalación formó parte de una exposición colectiva realizada en Marxalenes, junto al resto de compañeros de la asignatura de contextos urbanos.

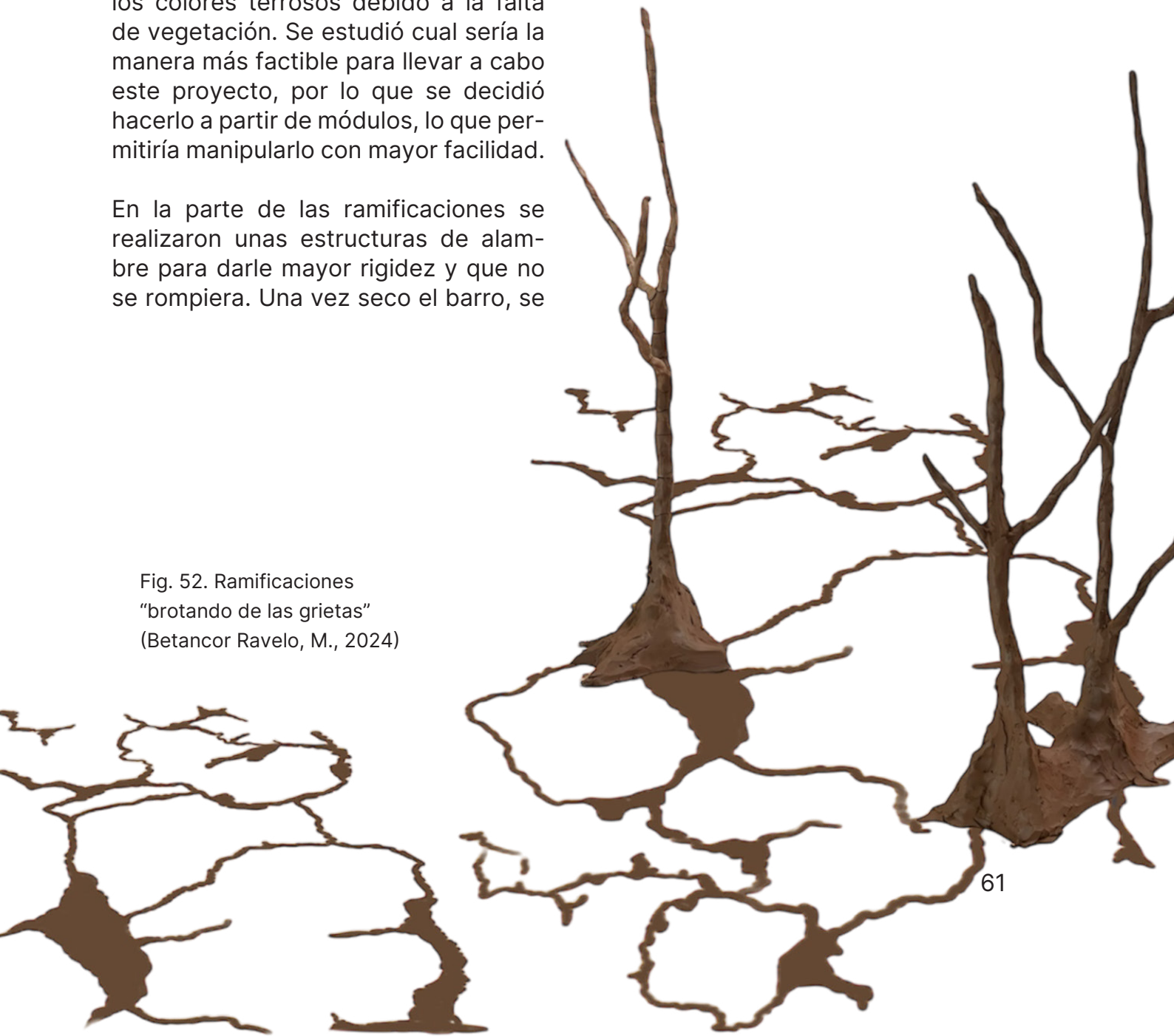
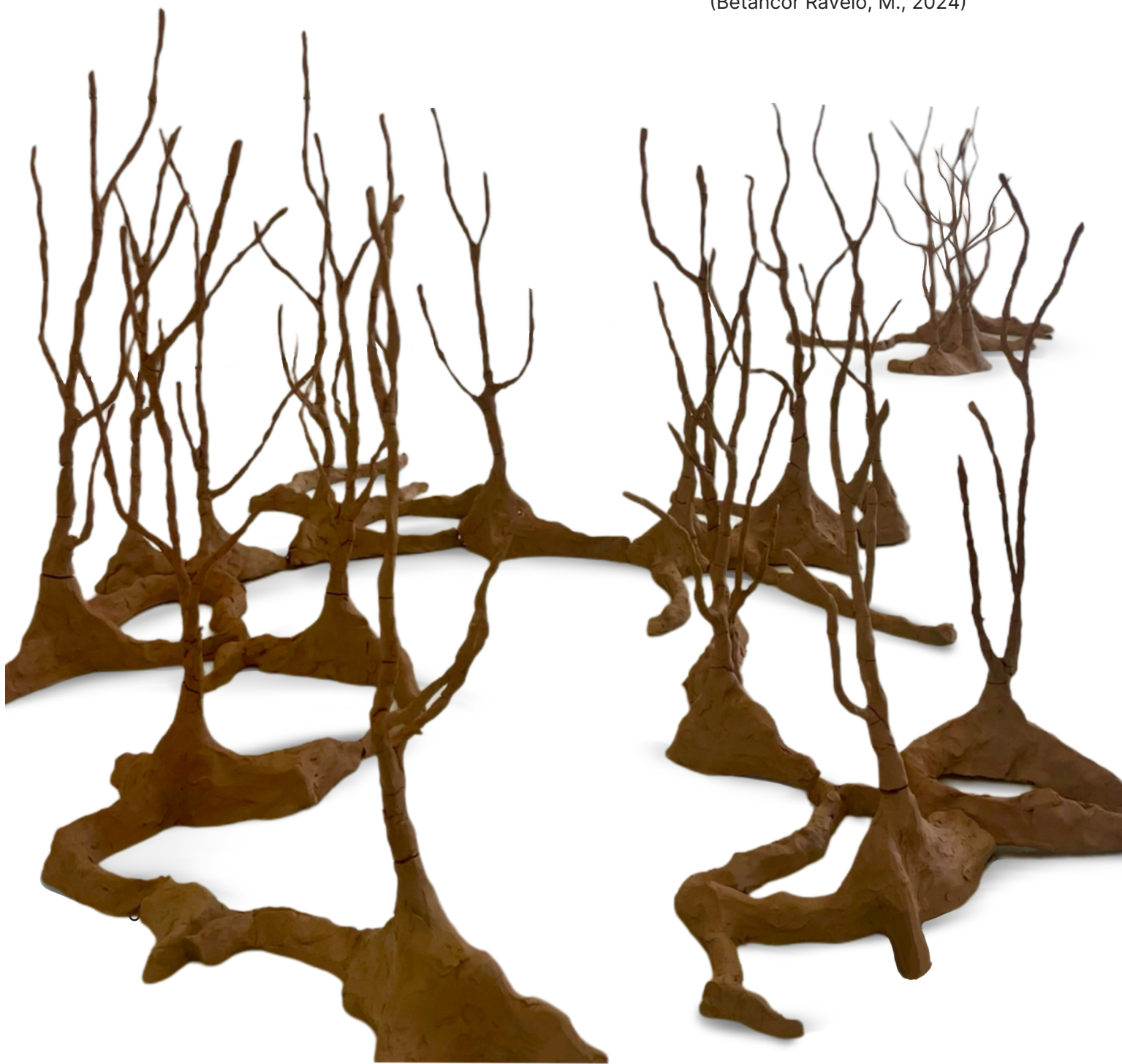


Fig. 52. Ramificaciones
“brotando de las grietas”
(Betancor Ravelo, M., 2024)

Fig. 53. Fragmento de la
instalación *Cicatrices del Paisaje*.
(Betancor Ravelo, M., 2024)



3.5. Sombras de naturaleza difusa

3.5.1. Concepto

La obra aborda también cómo la naturaleza se desvanece de nuestras vidas, volviéndose cada vez más difusa o invisible. Este fenómeno no solo afecta nuestra capacidad para apreciar la belleza y la importancia del entorno natural, sino que también erosiona nuestra conexión inherente con la Tierra, lo cual es vital para nuestra supervivencia y bienestar. La obra está compuesta por un conjunto de nueve grabados xilográficos, estampados en papel vegetal. La elección del papel vegetal no es casual; su transparencia permite jugar con la superposición de imágenes, creando una metáfora visual de la forma en que la naturaleza se mezcla y se pierde. La idea es que, a través de la superposición de estas estampas, ciertas partes de la imagen se vean más o menos definidas, dependiendo de la perspectiva y la luz. Esto invita al espectador a reflexionar sobre la creciente invisibilidad de la naturaleza en nuestra cotidianidad y a cuestionar cómo nuestra percepción del mundo natural cambia según nuestro entorno, en un contexto en el que la naturaleza está cada vez menos presente en nuestras vidas, sobre todo en entornos más urbano, donde es muy complicado verla.



Fig. 54 Boceto previo.
(Betancor Ravelo, M., 2023)

3.5.2. Proceso técnico

Para comenzar a desarrollar esta propuesta se partió de una imagen de árbol como punto de referencia, la cual fue modificada. Para ello se seleccionaron diferentes fragmentos que luego nos servirían para realizar las estampas. De modo que se elaboraron diferentes recuadros que conformarán las diferentes estampas. Los fragmentos se seleccionaban en función de su posición, ya que se buscaba que coincidieran unos con estos en algunas zonas.

A partir de ahí, se sintetizó un poco la imagen, conservando únicamente aquellos elementos que fueran fundamentales. Mediante cada uno de los recuadros seleccionados, se elaboró una guía que sirviera de referencia a la hora de transferirlos al linóleo. En total se diseñaron 9 linóleos. (Ver Fig. 55)

La técnica seleccionada fue la xilografía, dado que la idea inicial es realizarlo sobre papel vegetal y en el caso de hacerlo con calcografía podría llegar a romperse el papel.

Para poder pasar las referencias al linóleo, se dibujaron primero en papel vegetal. Esto nos permite darle la vuelta y que al estampar quede en la orientación deseada.

Posteriormente se trabajaron todos los fondos de los linóleos, para así llevar un buen orden del proceso y que luego todo encajara. A continuación se hizo un boceto nuevamente de las diferentes zonas de luz que queríamos poner en las estampas. A la hora de hacer



Fig. 55. Referencia para linóleo.
(Betancor Ravelo, M., 2023)

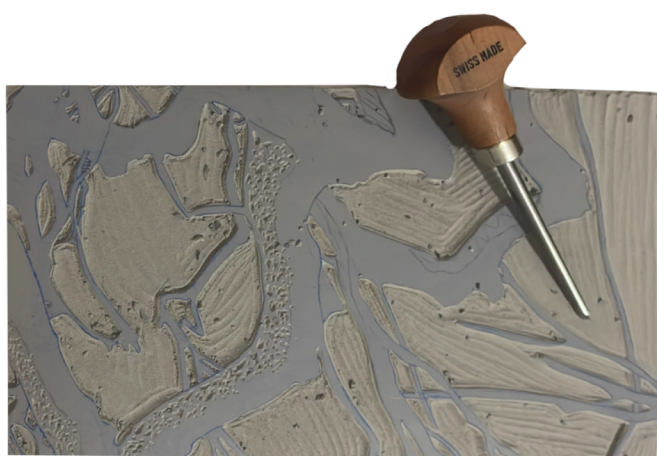


Fig. 56. Linóleo.
(Betancor Ravelo, M., 2023)



Fig. 57. Esquema con las zonas de luz.
(Betancor Ravelo, M., 2023)

una estampa en linóleo hay que tener en cuenta que la tinta va a quedarse en la superficie y no en el hueco, por lo que en este proyecto en específico habría que quitar material de las zonas blancas del boceto. Para ello se utilizan diferentes tipos de gubias, dependiendo de la forma que queramos tallar. Una vez hecha toda la forma y marcadas las zonas de luz se procede a estampar los grabados. Para este proyecto se usó principalmente una prensa vertical. Cuando ya tuvimos todas las estampas se colocan en el secadero para posteriormente cortarlas a sangre y poder realizar el montaje. Para la estructura de soporte se utilizó madera de balsa e imanes. Esto nos va a permitir poder colocar las estampas con o sin la estructura o intercambiarlas por otras.

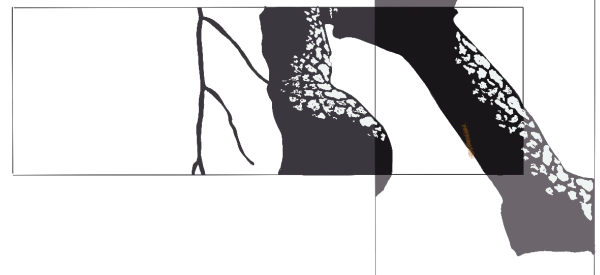


Fig. 58. Pruebas de montaje
(Betancor Ravelo, M., 2023)





Figs. 59 a 66. Estampas xilográficas en papel vegetal (Betancor Ravelo, M., 2023)

3.6. Tejidos de la naturaleza

3.6.1. Concepto

Tejidos de la naturaleza es una pieza planteada tras la deriva que comentamos anteriormente, siguiendo una temática similar a la de la instalación *Cicatrices del paisaje*. En este caso nos centramos en ese elemento común, la sequía, haciendo referencia a esa falta de agua que asola al lugar. La inspiración inicial proviene de dos fotografías tomadas en la presa de las Peñitas: una captura el suelo agrietado y reseco de la presa, y la otra muestra el paisaje circundante. Estas imágenes sirven como punto de partida para una obra que utiliza el recurso de la costura y el bordado como medio de expresión artística.

La idea es resaltar la importancia del agua mediante la técnica del bordado, utilizando hilo azul para enfatizar y delinear algunas de las grietas en la tierra seca. Este contraste visual pretende dar protagonismo a la ausencia de agua que vive la población local.

Al resaltar las grietas, no sólo se añade un elemento estético a la pieza, sino que también teje una narrativa de denuncia sobre la situación actual de Canarias ante la emergencia hídrica.

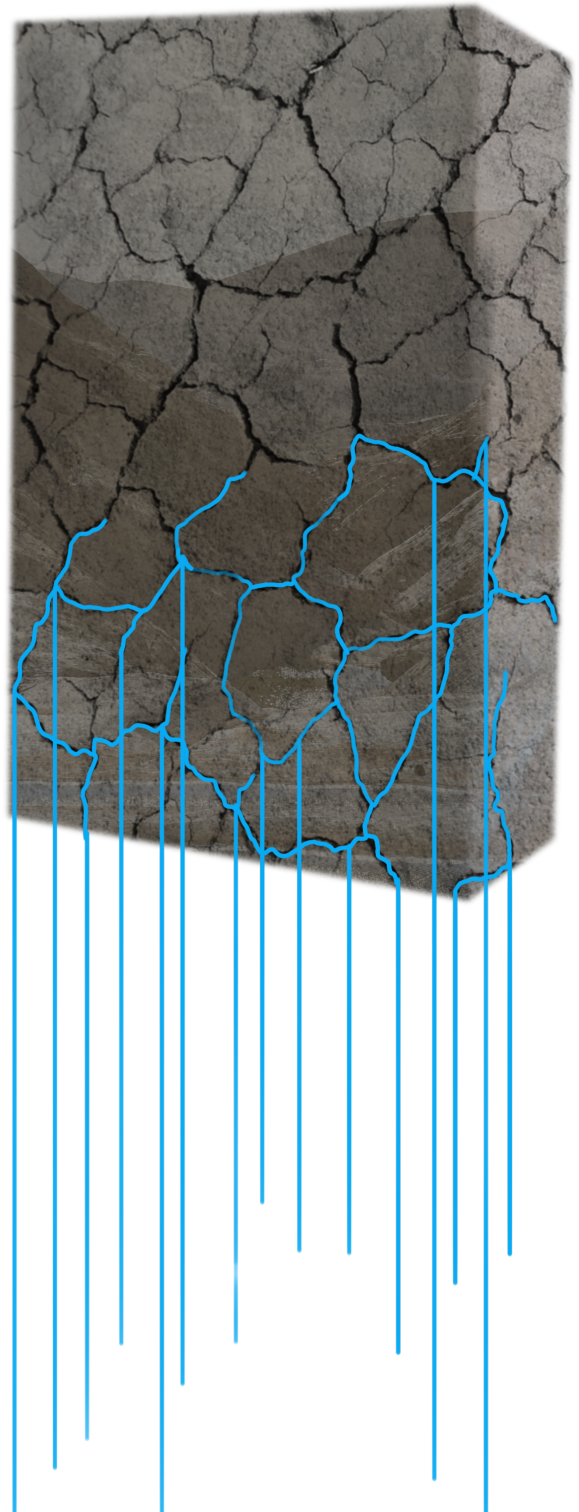


Fig. 67 Boceto de *Tejidos de la naturaleza*

Fig. 68. Montaje fotográfico.
(Betancor Ravelo, M., 2024)



3.6.2. Proceso técnico

La creación de Tejidos de la naturaleza comenzó con la elaboración de un fotomontaje que uniera las dos fotografías mencionadas anteriormente: una del suelo reseco de la presa de las Peñitas y otra del paisaje circundante. Este montaje sirvió como base visual de la obra, pero antes de transferir la imagen a la tela, fue necesario realizar varias pruebas preliminares.

Primero, experimentamos con distintas escalas de grises para asegurar que la imagen final capturara los detalles necesarios. Probamos con pequeños retales de diversas telas para determinar cuál se ajustaba mejor a nuestra visión. Finalmente, optamos por una tela con un entramado grueso, que destacaba por su textura y permitía una transferencia más precisa.

Una vez que seleccionamos la tela adecuada, imprimimos la imagen utilizando tinta de tóner, ya que este método garantiza una mejor transferencia. Sin embargo, debido al tamaño de la obra, fue necesario dividir la imagen en dos partes y unir las antes de transferirlas a la tela. Este paso añadió complejidad al proceso, ya que requería una alineación precisa.

Para transferir la imagen, utilizamos líquido de phototransfer, aunque también consideramos el uso de látex. Aplicar el phototransfer requiere distribuir el producto uniformemente sobre la tela y asegurarse de que el papel se adhiera sin arrugas. Para facilitar esto, la tela se tensó previamente, garanti-

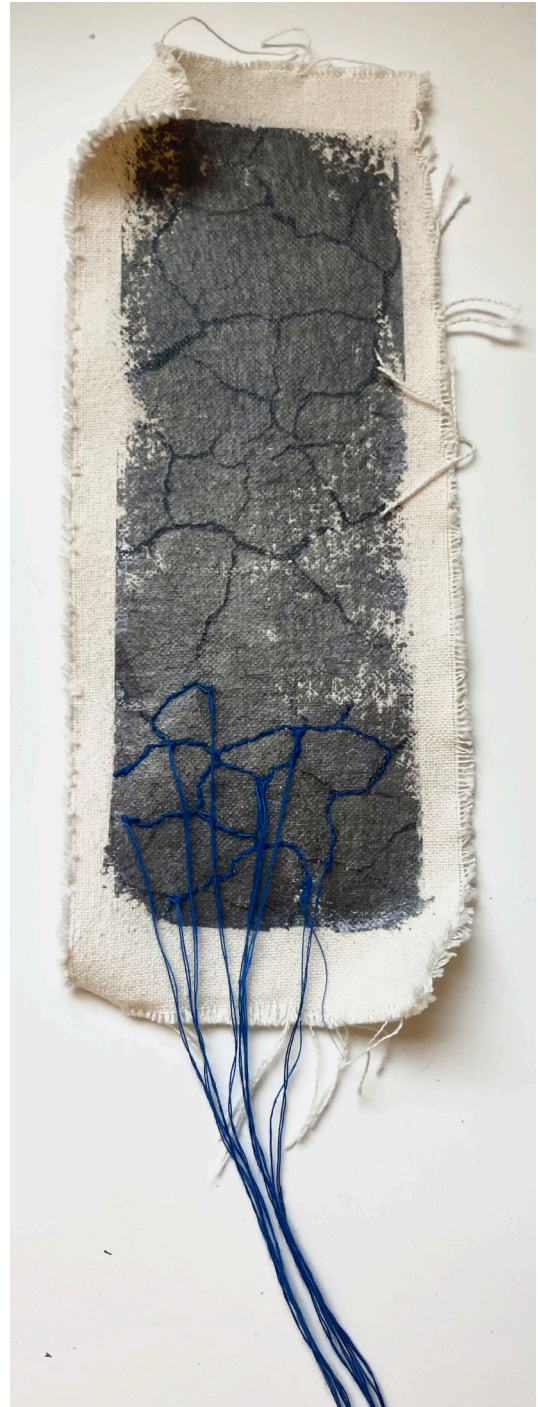


Fig. 69. Prueba en retal de tela.
(Betancor Ravelo, M., 2024)

María Betancor Ravelo

zando una superficie lisa y uniforme. Después de aplicar el producto, se dejó secar completamente.

Una vez seco, procedimos a retirar la celulosa del papel. Este delicado paso se realizó con una esponja humedecida o con las manos ligeramente mojadas, eliminando el papel cuidadosamente hasta revelar la imagen transferida a la tela. Para asegurar la durabilidad de la imagen, aplicamos una capa adicional de producto como fijador.

Con la imagen transferida, retiramos la tela del soporte y comenzamos el proceso de bordado. Utilizamos hilo azul para resaltar las grietas en el suelo seco, creando un contraste visual significativo. Además, añadimos hilos azules que se extendían desde las grietas hasta el suelo, dando la impresión de que el agua fluía fuera de la imagen. Este detalle se añadió después de completar el bordado principal para evitar que los hilos adicionales se enredaran, facilitando así el proceso de costura.

Finalmente, preparamos una estructura sobre la cual encolar la tela bordada. Esta estructura consistía en un rectángulo de cartón duro que proporcionaba soporte y volumen a la pieza. Al montar la tela sobre esta base, logramos realzar la textura y el impacto visual de la obra, completando así el proceso de realización de "Tejidos de la naturaleza."

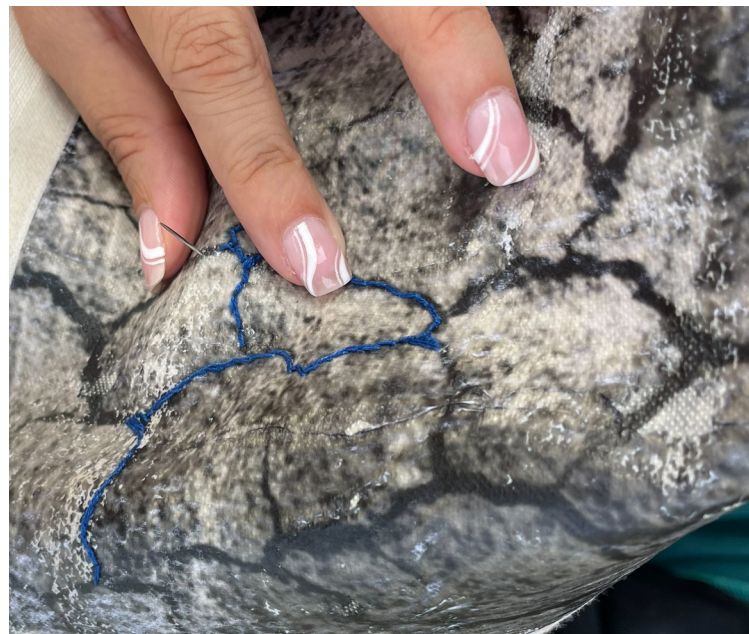


Fig. 70. Retocando la imagen.
(Betancor Ravelo, M., 2024)

Fig. 71. Detalle del bordado.
(Betancor Ravelo, M., 2024)

Fig. 72. Cosiendo a tela .
(Betancor Ravelo, M., 2024)

RESULTADOS FINALES





María Betancor Ravelo
Dracaena Tamaranae
Latón Fundido
32,5 × 20 × 15,5 cm.
2024







María Betancor Ravelo

Naturaleza Truncada

Talla en piedra. Rosa Buixcarró

26 × 24 × 20 cm.

2024





María Betancor Ravelo

Vínculos orgánicos

Cerámica y madera

23 × 15 × 15 cm.

2024



María Betancor Ravelo

Sombras de la naturaleza difusa

Estampas xilográficas sobre papel
vegetal

Medidas Variables

2024





María Betancor Ravelo
Cicatrices del paisaje
Barro y alambre
Medidas Variables
2024

María Betancor Ravelo

Cicatrices del paisaje

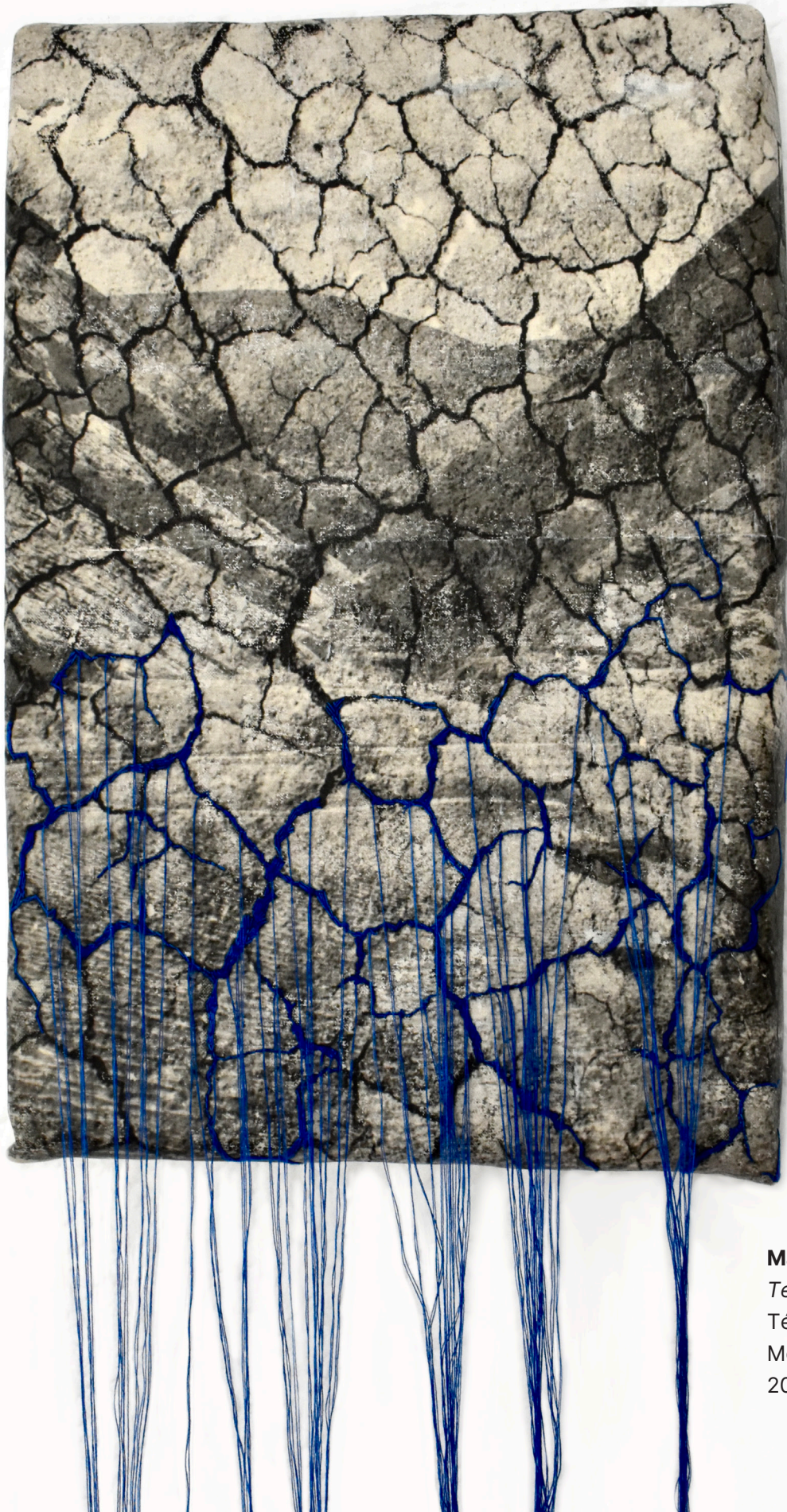
Barro y alambre

Medidas Variables

2024

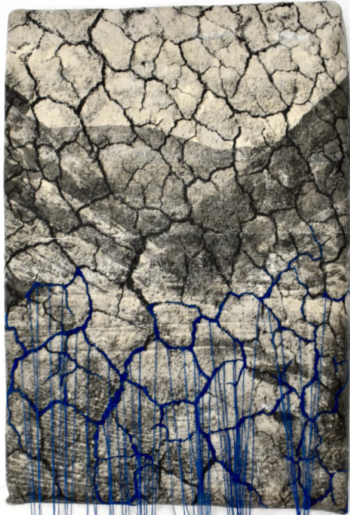


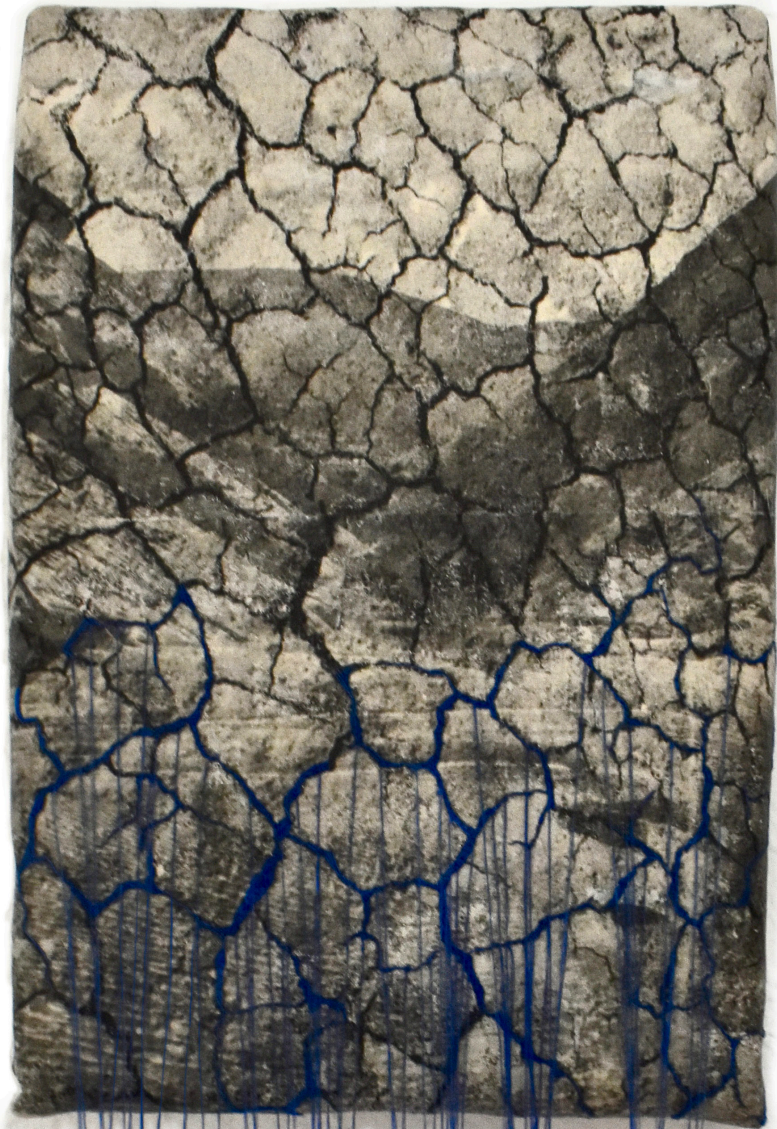




María Betancor Ravelo
Tejidos de la naturaleza
Técnica mixta
Medidas Variables
2024



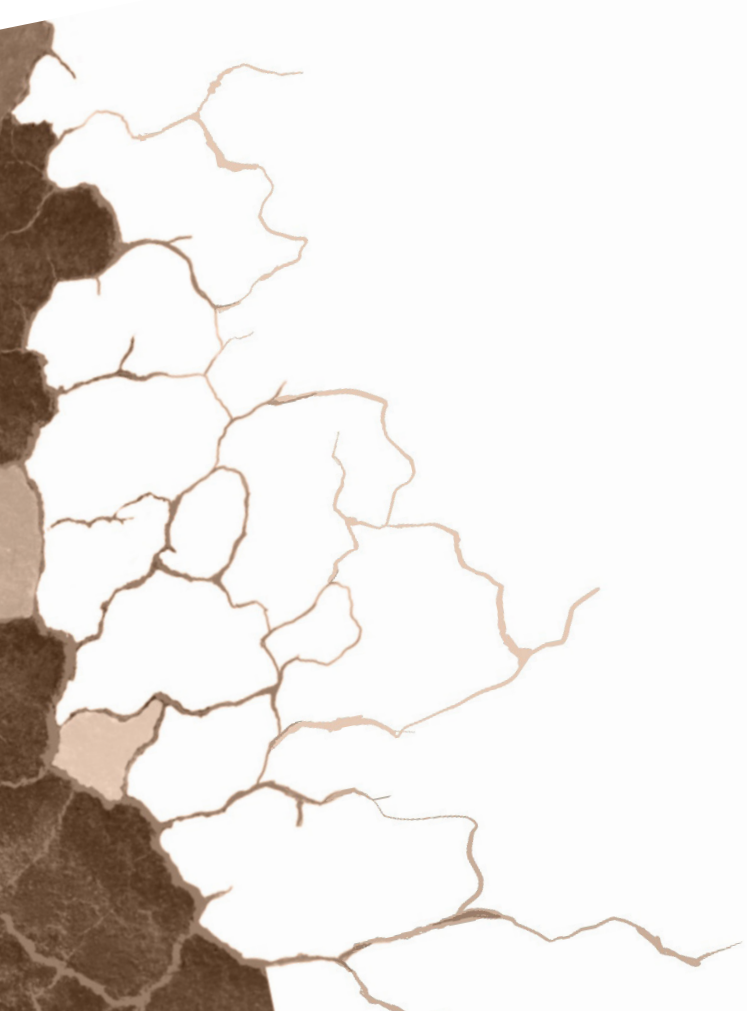




CONCLUSIONES

Al concluir este proyecto, es el momento de evaluar de manera autocrítica el trabajo realizado, considerando tanto los objetivos alcanzados como aquellos que podrían haberse resuelto de manera más efectiva. Partiendo de ahí, la finalización de este Trabajo de Fin de Máster no implica el fin de esta línea de investigación, sino que servirá como punto de partida para trabajos futuros, no sólo como base para posibles proyectos, sino también como referencia para abordarlos, permitiendo aprender de los aciertos y, especialmente, de los errores cometidos.

A la complejidad de transmitir un mensaje a través de una obra completamente nueva, que refleje la intencionalidad y la preocupación de la autora, se le añade la dificultad de realizarlo en técnicas y materiales completamente nuevos cuyos lenguajes expresivos pueden variar significativamente. A pesar de que esto pueda parecer un inconveniente, ha contribuido a la bús-



queda de una forma de comunicarnos mucho más personal, acercándonos al problema desde una perspectiva más cercana y obligándonos a profundizar en él.

Durante el desarrollo de este proyecto ha habido ciertos inconvenientes que han hecho peligrar el desarrollo del mismo, ya sea a nivel técnico o a nivel personal. Esto es algo que podemos ver muy claramente en la pieza *Dracaena Tamaranae*, en la que podría no haber salido bien el proceso de fundición debido a su complejidad técnica. Sin embargo, el resultado fue positivo ya que se consiguió fundir de manera satisfactoria y solucionar dicho problema. Por otro lado, ha intervenido la cuestión del tiempo, ya que, en algunos casos, al emplear técnicas completamente nuevas para quien realizaba este TFM, se ha ralentizado su elaboración y los resultados pueden no ser tan buenos como si se hubiese utilizado una técnica más conocida. Sin embargo, estos aspectos han sido cruciales para la realización de piezas más personales, desarrollando así un lenguaje propio.

Otro aspecto que destacaría durante la elaboración de este proyecto es el hecho de que hemos desarrollado un acercamiento más personal, realizando derivas por el lugar en el que me crié, investigando sobre su historia y sobre la problemática que nos ocupa. Esto ha sido fundamental ya que considero que afrontar un proyecto artístico desde una posición más cercana nos ayuda a crear una mayor sensibilidad sobre el tema a tratar, avivando nuestro interés

por dar a conocer la problemática que afecta, no sólo a Canarias, sino también a otros muchos territorios.

Respecto a los objetivos que se habían propuesto al inicio de este Trabajo de Fin de Máster, se ha profundizado e investigado sobre el papel de la naturaleza dentro del contexto artístico, lo que nos ha permitido explorar diferentes artistas y movimientos que han servido como referentes para este proyecto. Esto nos ha ayudado de manera significativa ya que conocer la manera en la que diferentes artistas trabajan un tema común puede ayudar a ampliar nuestra visión sobre el propio tema y la manera de crear.

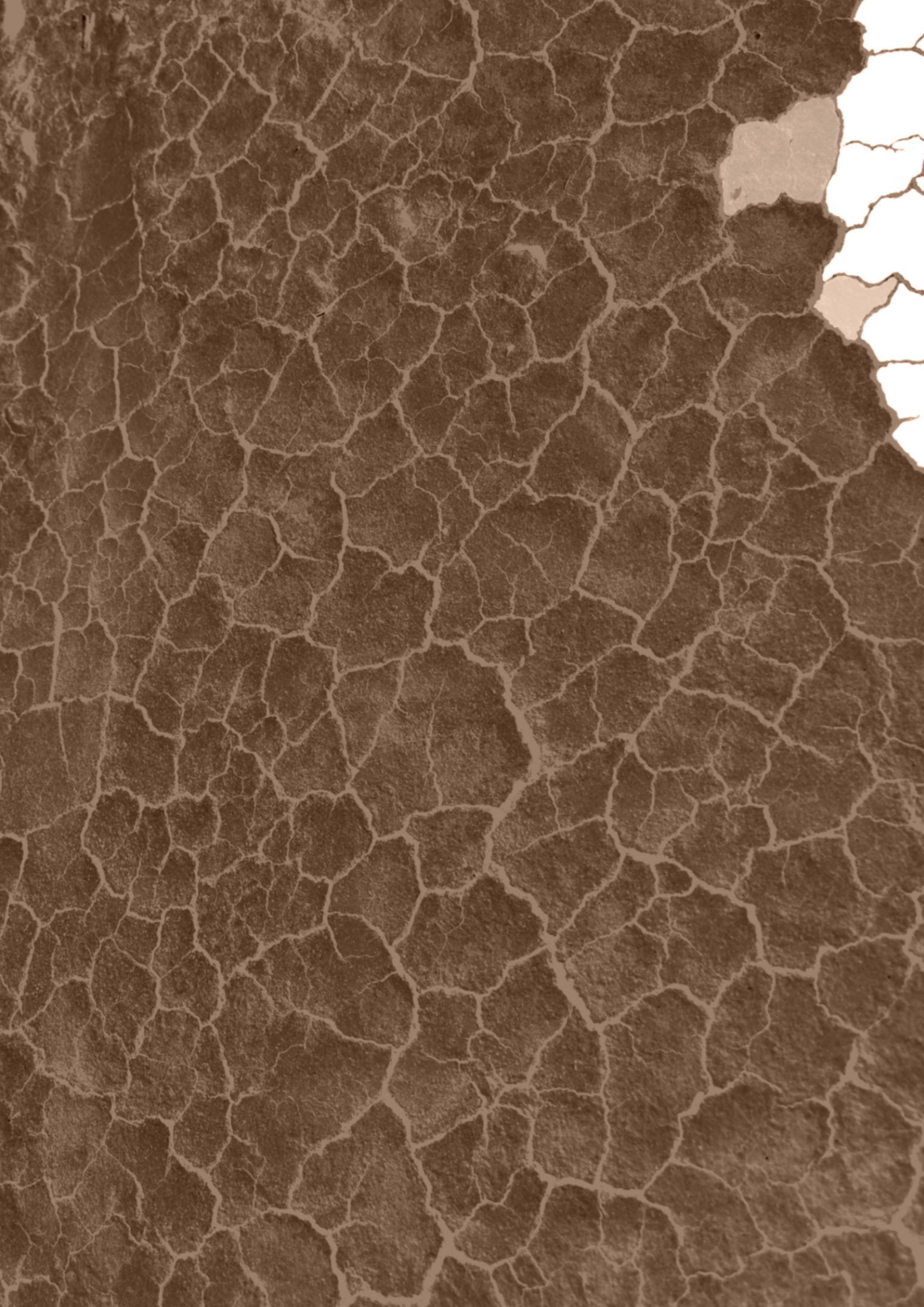
Por otro lado, se ha analizado el impacto que hemos ejercido en la naturaleza, y más en concreto en las Islas Canarias, lo que nos ha permitido poder hablar de este tema con mayor conciencia y teniendo una base aún más firme con la que trabajar. Esto nos ha llevado a pensar en que muchos de estos acontecimientos pasan desapercibidos en nuestro día a día, siendo importante darles un mayor protagonismo y sensibilizar sobre ello. Es por ello que se ha buscado representar esta problemática a través de nuestra propia producción artística. Esto es algo que se enmarca dentro de los objetivos de este trabajo ya que se busca dar a conocer esta problemática, así como aportar una visión personal de la situación que estamos viviendo. Este interés, como vimos al inicio del Trabajo de Fin de Máster, es propulsado por una motivación personal y por el apego emocional que se le tiene al territorio canario.

Es por ello que la autora de este trabajo busca plasmar esa vinculación emocional a través de diferentes técnicas y materiales, como es el caso de la fundición, el grabado o incluso el bordado. Esto además, ha ayudado a desarrollar un lenguaje expresivo que permita transmitir un mensaje claro y personal, así como aprender nuevas técnicas que faciliten continuar con la línea de trabajo iniciada en estos últimos meses.

Por último, se podría decir que este proyecto está relacionado con el Objetivo de Desarrollo Sostenible nº15, dado que se tiene en cuenta en todo momento la problemática medioambiental, profundizando en temas como la sequía, la destrucción de espacios protegidos y de especies en peligro de extinción.

Haciendo un baremo de los objetivos propuestos y los alcanzados, creo que se ha conseguido lo que se proponía. Si bien es cierto que se podría haber desarrollado más la parte divulgativa de esta propuesta, creo que se ha establecido una base para poder hacerlo más adelante si fuese necesario, ya sea a través de exposiciones, redes sociales o difusión de la información recabada.





BIBLIOGRAFÍA

- Alba Dorado, M.I. (2020) Hacia un concepto ampliado de paisaje, La construcción del paisaje contemporáneo. ARTE Y CIUDAD. Revista De investigación, (20), 7-32 <https://doi.org/10.22530/ayc.2021.20.592>
- Albelda Raga, J.L, y Saborit, J. (1997). La construcción de la naturaleza. Dirección General de Promoción Cultural, Museus i Belles Arts.
- Albelda, J. Parreño, J. M. Y Marrero Henríquez, J.M. (2018). Humanidades ambientales: pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba. Los Libros de Catarata
- Alejo, J. A y Domínguez, J.A. (2001). Arqueología de la sociedad ambiental.
- Aldaya, J. (2024). Cadena SER. Canarias estudia declarar la emergencia hídrica en todo el archipiélago. Recuperado el día 8 de mayo de 2024 en <https://cadenaser.com/canarias/2024/03/12/canarias-estudia-declarar-la-emergencia-hidrica-en-todo-el-archipelago-radio-club-tenerife/>
- Andreu, C. Andreu L., Arregui Pradas, R., Asenjo, I., Eugenio Caprotti, L. de, Gibellini, L. F., Malla, S., Martínez Guirao, M., Vicente Matías, D., Parreño, J. M., Raquejo Grado, T., Vega, M., Vindel, J., & Vives Almansa, R. (2022). Manual de primeros auxilios (artísticos) para un planeta herido. Ediciones Asimétricas.
- Ardenne, P., & García, M. (2022). Un arte ecológico : creación plástica y antropoceno. A.hache.
- Biography|Giuseppe. (s. f.-a). Recuperado el día 3 de marzo de 2024 en <https://giusepopenone.com/en/about/biography>
- Campderá, M., & Miralles Crisóstomo, J. (2003). Ana Mendieta: origen, tránsito y trascendencia. Universidad Politécnica de Valencia.
- Carbonel, A. J (2018). Arte e ideas sobre naturaleza/ Art and ideas about Nature. Letras verdes. Revista latinoamericana de Estudios Socioambientales, (23), 4-22 <https://doi.org/10.17141/letrasverdes.23.2018.3026>
- Carmona Gallego, D. (2021). Vulnerabilidad, ética del cuidado y enfoques ecosistémicos Fundamentos ontológicos y éticos para el cuidado de sí, de los otros y de la naturaleza. De Prácticas Y Discursos, 10(15). <https://doi.org/10.30972/dpd.10154825>

- Cruz Santos, A. P. (2014). Arte y paisaje : el Land Art como herramienta. (Trabajo de Fin de Máster) Universitat Politècnica de València.
- Domingo Moratalla, A. (2019). Cuidado y responsabilidad: de Hans Jonas a Carol Gilligan. Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica, 75 (283 S. Esp), 357–373. <https://doi.org/10.14422/pen.v75.i283.y2019.019>
- Domínguez Torres, A. (2022). Un macroproyecto turístico amenaza el Puertito de Adeje: el último pedazo de tierra sin turistas que queda en Tenerife. Público. Recuperado el día 8 de mayo de 2024 en: <https://www.publico.es/sociedad/macroproyecto-turistico-amenaza-puertito-adeje-pedazo-tierra-turistas-queda-tenerife.html>
- Ecologistas en acción. (2024). Territorio limitado, turismo ilimitado. Ecologistas En Acción. Recuperado el día 6 de mayo de 2024 en <https://www.ecologistasenaccion.org/313323/territorio-limitado-turismo-ilimitado/>
- El agua en la antigua Mesopotamia. (2014). Fundación Canal. Recuperado el día 3 de mayo de 2024 en: <https://www.fundacioncanal.com/?s=El+agua+en+la+antigua+Mesopotamia+>
- Ferrera, T. (2024, 6 marzo). Costas concluye que la promotora del hotel en La Tejita no tiene permiso para reanudar las obras en dominio público. elDiario.es. Recuperado el día 3 de mayo en: https://www.eldiario.es/canariasahora/ciencia_y_medio_ambiente/costas-concluye-promotora-hotel-tejita-no-permiso-reanudar-obras-dominio-publico_1_10985672.html
- Folch, R., & Bru, J. (2017). Ambiente, territorio y paisaje. Valores y valoraciones. <https://www.fundacionaquae.org/wp-content/uploads/2017/12/AMBIENTE-TERRITORIO-Y-PAISAJE.pdf>
- Génesis 1:28 - Bible Gateway. (s. f.). <https://www.biblegateway.com/verse/es/G%C3%A9nesis%25201%253A28>
- Gobierno de Canarias. (s. f.). Drago - CanariWiki. Canariwiki. Recuperado 3 de junio de 2024, de <https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/wiki/index.php?title=Drago>
- Guasch, A. M. (2000). El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Alianza.

- Haraway, D. J. (2019). Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno. Consonni.
- Hernández Luis, J. C. (2022). Fonsalia y la amenaza de un proyecto portuario. (Trabajo de Fin de Grado) Universidad de La Laguna. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/29181>
- Herrero, Y. (2021). Los cinco elementos: una cartilla de alfabetización ecológica. Arcadia.
- Jiménez, D. (2022). Una ciudad del cine y un centro comercial junto a un emblemático espacio protegido: «Dreamland», el último proyecto con polémica en Canarias. *elDiario.es*. Recuperado el día 1 de mayo de 2024 en: https://www.eldiario.es/canariasahora/fuerteventuraahora/dreamland-fuerteventura-ciudad-cine-centro-comercial-espacio-prottegido-polemica-canarias_1_9751221.html
- Jutant, C. (2006). Nils-Udo, naturaleza viva. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (2), 109-114
- Le Breton, D. (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad* (1a. ed., 6a. reimp). Ediciones Nueva Visión. <https://perio.unlp.edu.ar/catedras/iddi/wp-content/uploads/sites/117/2022/04/le-breton-antropologia-del-cuerpo-caps-1-2-3.pdf>
- Llobell, J. J. (2015). El Arte y la conexión ecológica. *El Espacio de Arte y Naturaleza «La Font del Molí»*. *Revista Bellas Artes*, 13, 81-100.
- Loren, L. (2016, 28 agosto). Lucía Loren. Recuperado el día 20 de abril en: <https://www.lucialoren.com/index.php/lucia-loren>
- Kwiatkowska, T. (2002). El concepto de naturaleza. Algunas reflexiones históricas y contemporáneas. *Ludus vitalis*, 10(17), 95-110.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje : génesis de un concepto*. Abada.
- Maderuelo, J., & Alberch, P. (1996). *Arte y naturaleza: actas*, Huesca, 1995. Diputación provincial de Huesca
- Mangas, J., Pérez Torrado, F. J., Reguilón Bragado, R., & Martín Izard, A. (1994). *Metalogenia de las mineralizaciones de tierras raras asociadas a los complejos intrusivos alcalino-carbonatíticos de Fuerteventura (Islas Canarias)*. Publicaciones Especiales-Instituto Español de Oceanografía.

- Marín Ruiz, C. (2015) Arte medioambiental y ecología. Paradigmas de la comprensión, interpretación y valoración de las relaciones entre el arte y la ecología. (Tesis doctoral) Universidad del País Vasco. <https://addi.ehu.es/handle/10810/17587>
- Martínez-Barragán, C. (2011). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, 1, pp. 46 – 62
- Mila. (2021). Lucía Loren: La vida en el centro del arte. *Mujeres Mirando Mujeres*. Recuperado el 25 de abril en <https://mujeresmirandomujeres.com/lucia-loren-encina-villanueva-lorenzana-mmm-2/>
- Millet, D. (2024). El Gobierno de Canarias levanta una de las órdenes de paralización de la urbanización de lujo de Cuna del Alma en Adeje. *eldia.es*. Recuperado el día 10 de mayo en: <https://www.eldia.es/tenerife/2024/02/20/gobierno-canarias-archiva-expediente-sancion-98424979.html>
- Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico. (s. f.). Situación actual del Listado de Especies Silvestres en Régimen de Protección Especial y Catálogo Español de Especies Amenazadas. Recuperado 3 de junio de 2024, de <https://www.miteco.gob.es/es/biodiversidad/temas/conservacion-de-especies/especies-proteccion-especial/ce-proteccion-listado-situacion.html>
- Molina Prieto, L.F. (2013). Arte y naturaleza: del Paleolítico al siglo XXI. *Arte y Naturaleza*. Colección Pensamiento y Creación Artística. N°5, 121-134.
- Nogué, J. (2010). El retorno al paisaje. *Enrahona: an international journal of theoretical and practical reason*. (45), 123-136.
- Nogué, J. (2014) Sentido del lugar, paisaje y conflicto. *Geopolítica(s)*. *Revista de estudios sobre espacio y poder*, (5), núm. 2, 155-163.
- Penone, G. (1999). Giuseppe Penone, 1968-1998 : 22 xaneiro - 4 abril 1999, Centro Galego de Arte Contemporánea. Xunta de Galicia.
- Perera Betancort, M. A. (1997). Tindaya: reflexiones sobre una montaña agredida. En *Cuadernos del Guincho* (Issue 1). <http://www.linea-e.com/cuadernos/pdfs/numero01/tindayareflexiones.pdf>
- Quesada, J. (2022). El drago de Gran Canaria mengua a un ritmo cada vez más rápido. *Canarias7*. <https://www.canarias7.es/canarias/gran-canaria/drago-gran-canaria-20221120200258-nt.html>

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [1/05/2024].
- Rodríguez Santos, F. J. (2018). Tindaya y el proyecto Chillida: Un litigio interminable. En Actas de las IX Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica: Santander 8-11 junio 2016 (pp. 41-48). Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria.
- Ruido, M. (2002). Ana Mendieta. Nerea.
- Sabaté-Bel, F., & Armas-Díaz, A. (2022). Commodification or the right to the island: The struggle against the construction of a hotel in La Tejita (Tenerife). *Island Studies Journal*, 17(2), 214-234. <https://doi.org/10.24043/isj.386>
- Santamaría, A. (2014). Hans Haacke. El arte y la política (Una introducción y una propuesta genealógica). *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, (1), 130-150
- Urbano, Álvaro (2023). Acto I La eterna adolescencia por TEA Tenerife espacio de las artes [video en línea] 27 de noviembre de 2023. Tenerife, [10:17min] [consulta: 3 de junio de 2024]. Recuperado de: <https://youtu.be/LS1Ri6pPjS-Q?si=S6DaC8iMDdmmd4ih>
- Vargas, N. G. (2023, 11 abril). Los promotores de Dreamland renuncian al proyecto en Fuerteventura después de dinamitar el gobierno de la isla. *elDiario.es*. Recuperado el día 10 de mayo en: https://www.eldiario.es/canariasahora/sociedad/promotores-dreamland-renuncian-proyecto-fuerteventura-despues-dinamitar-gobierno-isla_1_10095960.html
- VAUGHN BELL STUDIO. (s. f.). VAUGHN BELL STUDIO. Recuperado 31 de mayo de 2024, de <https://www.vaughnbell.net/>

LISTADO DE IMÁGENES

- Fig 1. Anónimo (1300-1310) *Virgen con el niño*. [pintura]. Thyssen-Bornemisza. Museo Nacional, Madrid. Recuperado de: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/anonimo-veneciano-activo-entre-1300-1310/triptico-virgen-nino>
- Fig 2. Llanos, F.(1515-1530) *La Virgen con el huso*. [pintura] Museo del Prado, Madrid. Recuperado de: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-del-huso/981cd3c1-42a2-4e90-861e-3035f9287461?searchid=efe29826-2c37-3ad3-7df8-346ed08859c2>
- Fig. 3. Cueva de Altamira. (15.000-12.200 a.C) | Ministerio de Cultura. <http://www.arterupestrecantabrico.es/cuevas/cueva-de-altamira.html>
- Fig 4. Picardo, L. (1547) *Paisaje con arquitectura*. [pintura] Museo del Prado, Madrid. Recuperado en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-arquitectura/ff4dd828-c8bf-465b-80fd-e6d35a5b4af6?-searchid=2313db33-f173-f40e-a0ce-6fbc12e6cde5>
- Fig 5. Friedrich, C. D. (1817) *Caminante sobre el mar de nubes*. [pintura]. Kunsthalle, Hamburgo. Recuperado de: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161/wanderer-ueber-dem-nebelmeer?term=Caspar%20David%20Friedrich&context=default&position=8>
- Fig 6. Monet, C. (1914-1926). *Soleil couchant* [pintura] Musée l'Orangerie, París. Recuperado en: <https://www.musee-orangerie.fr/es/node/197502>
- Fig 7. Walter de María (1977) *The New York Earth Room*. [instalación artística] Nueva York. Fotografía tomada por Cliett, J. Recuperado de: <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states>
- Fig. 8. Long, R. (1967) *A line made by walking* [Land art] Inglaterra. Recuperado de: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/linewalking.html>
- Fig 9. Udo, N. (1995) *Root Scupture* [Arte en la naturaleza] Ciudad de México.

Recuperado de: <https://www.nils-udo.com/art-in-nature/?lang=en>

- Fig 10. Burri, A. (1977) *Grande cretto nero* [pintura] Galleria d'arte maggiore. Recuperado de: <https://www.maggioregam.com/it/artists/42-alberto-burri/biography/>
- Fig 11. Denes, A. (1982) *Wheatfield - A confrontation: Battery Park Landfill*. [fotografía] Manhattan. Recuperado de: http://www.agnesdenesstudio.com/works7_5_popup.html
- Fig 12. Vaughn Bell Studio (2008). *Village Green*. [Instalación Artística] Fotografía de Kennefick, K. Recuperado de: <https://www.vaughnbell.net/village-green.html>
- Fig 13. Urbano, A. (2023). *Acto I. La eterna adolescencia*. [Instalación Artística] TEA. Tenerife Espacio de las Artes, Tenerife. Fotografía de Benavente, M. L. Recuperado de: <https://teatenerife.es/exposicion/acto-i-la-eterna-adolescencia/236>
- Fig 14. Betancor Ravelo, M. (2016) *Montaña de Tindaya*. [Fotografía]
- Fig 15. Macklin, S., Varley, P., Varona, P., & Merino, C. (2012, 1 septiembre). Distribución esquemática de la propuesta del "Espacio Chillida". Science Direct. Tunnelling And Underground Space Technology. <https://doi.org/10.1016/j.tust.2012.04.001>
- Fig 16. Salvar el puertito (2022) Fotograma del documental 'Puertito de Adeje, un paraíso en peligro' [fotograma] Recuperado de: https://www.eldiario.es/canariasahora/ciencia_y_medio_ambiente/claves-permisos-cuna-alma-tras-plantar-especies-protegidas-puertito-adeje_1_9680233.html
- Fig 17. Diario de Fuerteventura(2021). *Infografía con volúmenes y perspectivas del proyecto Dreamland*. [Infografía] Diario de Fuerteventura. <https://www.diariodefuerteventura.com/noticia/la-plataforma-salvar-el-cotillo-considera-una-%E2%80%9Caberraci%C3%B3n%E2%80%9D-el-proyecto-dreamland>
- Fig 18. Pnomarev, S. (2023) *Los barcos que antes surcaban el mar de Aral están ahora varados a más de 120 kilómetros del agua*. [Fotografía] The New

York Times. Recuperado de: <https://www.nytimes.com/es/2023/11/29/espanol/opinion/futuro-planeta-cambio-climatico.html>

- Fig 19. Penone, G. (1980-1982) *Albero di 12 metri* [Escultura] Toyota Municipal Museum of Art, Japón. Recuperado de: <https://giuseppepenone.com/it/works/0180-albero-di-12-metri>
- Fig 20. Penone, G. (1981) *Esser fiume. To be a river.* [Escultura] National Gallery of Canada, Canada. Recuperado de: <https://giuseppepenone.com/it/works/0440-essere-fiume>
- Fig 21. Penone, G. (1968-2003) *Continuerà a crescere tranne che in quel punto.* [Escultura] Colección del artista. Recuperado de: <https://giuseppepenone.com/it/works/1250-continuera-a-crescere-tranne-che-in-quel-punto>
- Fig 22. Mendieta, A. (1973). *Flowers on body.* [Arte en la naturaleza] Estados Unidos. Recuperado de: <https://historia-arte.com/obras/flores-en-el-cuerpo>
- Fig 23. Loren, L. (2008) *Madre sal* [Arte en la naturaleza] La Rioja, España. Recuperado de: <https://missjardin.wordpress.com/2012/03/28/un-cafe-con-lucia-loren-el-paisaje-sonado/>
- Fig 24. Loren, L. (2018) *Ciclo seco.* [Arte en la naturaleza] Madrid. Recuperado de: <https://artekomtaldea.wordpress.com/lucia-loren/>
- Fig 25. Betancor Ravelo, M. (2023) *Textura de la corteza en barro y cera.* [Fotografía]
- Fig 26. Betancor Ravelo, M. (2023) *Modelado en cera y árbol de colada* [Esquema de proceso]
- Fig 27. Ten- Hoever, A. (2023). *Sacando crisol del horno* [Fotograma de vídeo]
- Fig 28. Ten- Hoever, A. (2023). *Proceso de colada* [Fotograma de vídeo]
- Fig 29. Betancor Ravelo, M. (2023) *Pieza fundida con la cáscara* [Fotografía]
- Fig. 30. Betancor Ravelo, M. (2023) *Proceso de soldar* [Fotografía]

- Figs 31 y 32. Betancor Ravelo, M. (2023) *Pátinas* [Fotografía]
- Fig 33. Betancor Ravelo, M. (2023). *Boceto para la propuesta de piedra*. [Boceto digital]
- Fig 34. Betancor Ravelo, M. (2023). *Plantillas*. [Plantillas]
- Fig 35. Betancor Ravelo, M. (2023). *Esquema de los cortes verticales*. [Esquema]
- Fig 36. Betancor Ravelo, M. (2023). *Esquema de los cortes con la radial*. [Esquema]
- Fig 37. Betancor Ravelo, M. (2023). *Detalle de la forma final*. [Fotografía]
- Figs 38, 39 y 40. Betancor Ravelo, M. (2023). *Proceso*. [Fotografías]
- Fig 41. Betancor Ravelo, M. (2023). *Rosa Buixcarró pulida*. [Fotografía]
- Fig 42. Betancor Ravelo, M. (2023). *Proceso de pulir*. [Fotografía]
- Fig 43. Betancor Ravelo, M. (2023). *Boceto de Vínculos orgánicos*. [Boceto digital]
- Fig 44. Betancor Ravelo, M. (2023). *Textura en arcilla*. [Fotografía]
- Fig 45. Betancor Ravelo, M. (2023). *Esmaltado antes de la cocción*. [Fotografía]
- Fig 46. Betancor Ravelo, M. (2023). *Gráfica. Curva de cocción*. [Gráfica]
- Fig 47. Betancor Ravelo, M. (2023). *Esmaltes tras la cocción*. [Fotografía]
- Fig 48. Betancor Ravelo, M. (2023). *Esquema del interior*. [Fotografía]
- Figs 49 y 50. Betancor Ravelo, M. (2024). *Fotos de la deriva en la Presa de las Peñitas*. [Fotografías]

- Fig 51. Betancor Ravelo, M. (2024). *Mapa de las grietas*. [Esquema]
- Fig 52. Betancor Ravelo, M. (2024). *Ramificaciones “brotando de las grietas”*. [Montaje fotográfico]
- Fig 53. Betancor Ravelo, M. (2024). *Fragmento de la instalación Cicatrices del paisaje*. [Fotografía]
- Fig 54. Betancor Ravelo, M. (2023). *Boceto previo*. [Boceto digital]
- Fig 55. Betancor Ravelo, M. (2023). *Referencia para linóleo*. [Boceto digital]
- Fig 56. Betancor Ravelo, M. (2023). *Linóleo*. [Fotografía]
- Fig 57. Betancor Ravelo, M. (2023). *Esquema con las zonas de luz*. [Boceto digital]
- Fig 58. Betancor Ravelo, M. (2023). *Pruebas de montaje*. [Fotografía]
- Figs 59 a 66. Betancor Ravelo, M. (2023). *Estampas xilográficas en papel vegetal*. [Fotografía]
- Fig 67. Betancor Ravelo, M. (2024). *Boceto de Tejidos de la naturaleza*. [Boceto digital]
- Fig 68. Betancor Ravelo, M. (2024). *Montaje fotográfico*. [Montaje fotográfico]
- Fig 69. Betancor Ravelo, M. (2024). *Prueba sobre retal de tela*. [Fotografía]
- Fig 70. Betancor Ravelo, M. (2024). *Retocando la imagen*. [Fotografía]
- Fig 71. Betancor Ravelo, M. (2024). *Detalle del bordado*. [Fotografía]
- Fig 72. Betancor Ravelo, M. (2024). *Cosiendo la tela*. [Fotografía]

ANEXO (ODS)



ANEXO I. RELACIÓN DEL TRABAJO CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE DE LA AGENDA 2030

Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster: Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.

Grado de relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS).

Objetivos de Desarrollo Sostenible	Alto	Medio	Bajo	No procede
ODS 1. Fin de la pobreza.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 2. Hambre cero.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 3. Salud y bienestar.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 4. Educación de calidad.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 5. Igualdad de género.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 6. Agua limpia y saneamiento.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 7. Energía asequible y no contaminante.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 8. Trabajo decente y crecimiento económico.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 9. Industria, innovación e infraestructuras.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 10. Reducción de las desigualdades.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 11. Ciudades y comunidades sostenibles.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 12. Producción y consumo responsables.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 13. Acción por el clima.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 14. Vida submarina.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 15. Vida de ecosistemas terrestres.	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
ODS 16. Paz, justicia e instituciones sólidas.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>
ODS 17. Alianzas para lograr objetivos.	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input checked="" type="checkbox"/>

Descripción de la alineación del TFG/TFM con los ODS con un grado de relación más alto.



**Anexo al Trabajo de Fin de Grado y Trabajo de Fin de Máster:
Relación del trabajo con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la agenda 2030.**

Este Trabajo de Fin de Máster está vinculado principalmente con el objetivo nº15, en que se tiene en cuenta la vida de los ecosistemas terrestres. Esto es debido a la semejanza en los temas que se abordan, ya que a través de este proyecto se busca dar protagonismo a esos desequilibrios que se producen en los diferentes ecosistemas. Por otro lado, aunque en menor medida, también podría estar vinculado con los objetivos 11, 13 y 14, dado el interés por sensibilizar a la población sobre formas más responsables de relacionarnos con el entorno, así como dar a conocer los efectos que provocamos en el medioambiente, como es el caso de la sequía y la destrucción de espacios naturales.

