

# PREPOSICIÓN

# PAISAJE

PRÁCTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

SOBRE LA NATURALEZA Y LO RURAL

Tesis por Compendio de Artículos

Tutorizada por Marina Pastor Aguilar

Dirigida por Elisa Lozano Chiarlones

Realizada por María José Carrilero Cuenca

Depositada el 29 de julio de 2024



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Existe una versión no oficial de estos agradecimientos que ocupa dos folios. Esa versión es intensa, hilarante y lacrimógena a partes iguales. Hay personas que ya no se encuentran entre nosotros y que fueron cruciales en la ejecución de este estudio.

Por cuestiones de cordura con la extensión del texto principal me remitiré a dar las gracias a mi familia que siempre me apoyó de manera moral, económica, en sustento y gasolina para la consecución de este estudio. Juan Ángel, Inés, Juan, Pepa y Antonio, no he podido tener más y mayor suerte en esta vida. Vosotros sois mi paisaje.

A mi precioso David que como las nutrias, me da la mano mientras duermo para que no me despierte sola y perdida, en mitad de la corriente.

**A Elisa María Lozano Chiarlones, pues sin su dirección prolongada en los años, soporte y confianza hubiera sido imposible llegar hasta aquí. Lo conseguimos.**

A la amistad, que siempre encajó un no por respuesta en pro de la escritura de esta Tesis y que confió en que lo conseguiría. Sois muchos y a cuál más especial. Merecéis un párrafo por cabeza. Me siento enormemente agradecida de teneros. Nombrar en esta parte uno sería menospreciar al resto. A todos os llegará la versión cansina.

A Roy, que sin saber leer me ha acompañado en la escritura de los últimos cuatro años, con la paz de sus ojos posándose cerca mis pies.

## Resumen.

Este es un estudio sobre arte, paisaje, memoria, entorno rural, identidad territorial y poéticas frágiles con la naturaleza que hace un recorrido desde los albores del concepto de paisaje y sus manifestaciones artísticas en la historia del arte hasta la actualidad. Con esta Tesis por compendio de artículos se quiere mostrar, para empezar, que el paisaje es un generador de pensamiento y el motivo de cada vez más obra artística contemporánea. Asimismo, que son los pueblos que habitan los territorios los que con el cuidado y cultivo de su tierra, con su cultura, hacen que esa tierra se vaya transformando en paisaje. Además se quiere destacar la memoria paisajística conforme a los espacios vividos constatando así una arqueología espacial de la memoria, la cual, es motivo *per se* de creación artística. Y por ende se cuestiona si los artistas tienen algo que decir o hacer en torno a la crisis del sistema en el que vivimos, en la que parece habérsenos olvidado que el espacio natural del que formamos parte no es un ente externo para ser abusado sin ningún tipo de moral. Somos parte de la naturaleza y el paisaje, fuera y lejos de cuestiones antropocéntricas que tengan que ver con la alta cultura y los circuitos artísticos al uso, el paisaje es naturaleza. Así, en la consecución de los artículos que se presentan se puede ver como, a la vez que avanza el proceso de esta investigación, avanzan las inquietudes y los propios objetivos de esta Tesis, pues viran de un punto investigador y recopilatorio de prácticas de corte Land Art a la revisión de las mismas desde la crítica a la dominación y el cuestionamiento de la propia convivencia hacia poéticas no invasivas en el binomio artista – naturaleza.

Palabras clave: Arte; Naturaleza; Paisaje; Rural, Tradición; Memoria; Territorio; Land Art, Poética.

Abstract.

This is a study on art, landscape, memory, rural environment, territorial identity and fragile poetics with nature that takes a journey from the dawn of the concept of landscape and its artistic manifestations in Art History to the present. This doctoral thesis by a compendium of articles aims to show, to begin with, that landscape is a generator of thought and the motivation behind a growing number of contemporary artistic work. Likewise, it is the people who inhabit the territories who, with the care and cultivation of their land, with their culture, make that land transform into a landscape. Furthermore, it highlights “landscape memory” linked to the “*lived spaces*”, thus confirming a spatial archeology of memory, which is a reason *per se* for artistic creation. And therefore it is questioned whether artists have anything to say or do about the systemic crisis that we live in, in which we seem to have forgotten that the natural space that we are part of is not an external entity to be abused without any type of morality. We are part of nature and landscape, outside and far away from anthropocentric issues that have to do with high culture and the conventional artistic circuits, landscape is nature. Thus, in the sequence of articles presented, it can be seen how, as the process of this research progresses, the concerns and goals of this thesis move forward, since they shift from research and investigation of Land Art practices to a revision of these practices critiquing domination, and to the the questioning of cohabitation towards non-invasive poetics in the artist-nature pairing.

Key words: Art; Nature; Landscape; Rural, Tradition; Memory; Territory; Land Art, Poetics.

Resum.

Aquest és un estudi sobre art, paisatge, memòria, entorn rural, identitat territorial i poètiques fràgils amb la naturalesa que fa un recorregut des de les albers del concepte de paisatge i les seues manifestacions artístiques en la història de l'art fins a l'actualitat. Amb aquesta Tesi per compendi d'articles es vol mostrar, per a començar, que el paisatge és un generador de pensament i el motiu de cada vegada més obra artística contemporània. Així mateix, que són els pobles que habiten els territoris els que amb la cura i cultiu de la seua terra, amb la seua cultura, fan que eixa terra es vaja transformant en paisatge. A més es vol destacar la memòria paisatgística conforme als espais viscuts constatant així una arqueologia espacial de la memòria, la qual, és motiu per se de creació artística. I per tant es qüestiona si els artistes tenen alguna cosa a dir o fer entorn de la crisi del sistema en el qual vivim, en la qual sembla haver-se'ns oblidat que l'espai natural del qual formem part no és un ens extern per a ser abusat sense cap mena de moral. Som part de la naturalesa i el paisatge, fora i lluny de qüestions antropocèntriques que tinguen a veure amb l'alta cultura i els circuits artístics a l'ús, el paisatge és naturalesa. Així, en la consecució dels articles que es presenten es pot veure com, alhora que avança el procés d'aquesta investigació, avancen les inquietuds i els propis objectius d'aquesta Tesi, perquè viren d'un punt investigador i recopilatori de pràctiques de tall Land Art a la revisió de les mateixes des de la crítica a la dominació i el qüestionament de la pròpia convivència cap a poètiques no invasives en el binomi artista – naturalesa.

Paraules clau: Art; Naturalesa; Paisatge; Rural, Tradició; Memòria; Territori; Land Art, Poètica.

## ÍNDICE.

0.1. Introducción.....	4
0.2. Objetivos.....	4

### CAPÍTULO 1. HASTA EL HORIZONTE Y VOLVER.

Apuntes sobre artes visuales y paisaje: concepto, desarrollo en Europa y producción contemporánea en España.....	4
1.1 El concepto de paisaje.....	5
1.2 Desarrollo en Europa.....	6
1.3 La palabra en sí.....	8
1.4 Mont Ventoux.....	9
1.5 Producción en España en los años 90.....	10
1.6 Bleda y Rosa: la huella sobre el territorio.....	11
1.7 Carla Andrade: vacío, ausencia e infinito.....	15
1.8 Martín de Lucas: deslocalización y conocimiento discriminado.....	17
1.9 Lucía Loren: paisaje cultural localizado.....	19
1.10 Ruth Montiel Arias: ética y recursos.....	21

### CAPÍTULO 2. SE VUELVA PAISAJE.....

2.1. Arte, paisaje y ámbito rural.....	23
2.2. Orografías y entornos: la presencia del agua.....	24
2.3. Manifestaciones culturales.....	25
2.4. Artistas produciendo tradición.....	29
2.5. Colectivos y residencias.....	33

CAPÍTULO 3. PAISAJE Y ARQUEOLOGÍA ESPACIAL DE LA MEMORIA.....	36
3.1. Recordar un paisaje.....	36
3.2. El Land Art y “El fin del arte” .....	37
3.3. Querencia, memoria y telurismo.....	40
3.4. Querencia: Bleda y Rosa.....	40
3.5. Memoria: Dani Karavan.....	41
3.6. Telurismo: Marian Venceslá.....	43
CAPÍTULO 4. RESISTIR AL ESPECTÁCULO.	
Protestas, acciones y poéticas “frágiles” por la naturaleza.....	45
4.1. El problema.....	45
4.2. La raíz del problema, el dominio de la naturaleza.....	46
4.3. Contracultura, naturaleza y arte.....	49
4.4. Arte en la naturaleza: dominar o integrarse.....	52
5. Discusión general de los resultados.....	64
6. Conclusiones.....	65
7. Referencias web.....	76
8. Bibliografía.....	78

## 0.1. Introducción

Este es un estudio sobre arte, paisaje, memoria, entorno rural, identidad territorial y poéticas frágiles con la naturaleza que hace un recorrido desde los albores del concepto de paisaje y sus manifestaciones artísticas en la historia del arte hasta la actualidad. A través de un compendio de artículos previamente publicados en tres de los casos y aceptados para su publicación en otro, se investigan diversos artistas que utilizan el entorno natural y las poéticas del territorio como modos de expresión. Así, se pone de manifiesto que el paisaje es un motor de producción artística contemporánea y un generador de identidades en torno al territorio y las problemáticas del mismo. Los artículos que se presentan están en su versión de autor, distinta a la versión de publicación. En los tres primeros artículos, que ya han sido publicados, está presente como coautora la Directora de esta Tesis, Elisa María Lozano Chiarlones y firmando como autora principal María Josefa Carrilero Cuenca, autora de esta Tesis. En el cuarto y último artículo que se presenta, es Elisa Lozano la autora principal del texto, firmando el mismo como coautora María José Carrilero, su doctoranda. Este último ha sido aceptado y su publicación es inminente. En todos los artículos presentados está implícito el consentimiento de Elisa Lozano Chiarlones para que aparezcan en esta Tesis. Estos son los ORCID de ambas autoras:

Maria José Carrilero Cuenca:

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7288-3514>

Elisa Lozano Chiarlones:

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8852-8616>

## 0.2. Objetivos.

Nuestro enfoque a la hora de realizar este estudio es creativo y flexible. La elección de las obras que se muestran de los artistas y la manera de conectarlos con la parte teórica hace ver el trasfondo de nuestra disciplina práctica y no solo propiamente teórica. Así las cuestiones que planteamos están abiertas a relacionarse entre sí por nuestra forma de trabajo práctico y el interés en los procesos. La experimentación con la propia obra artística da como resultado distintas poéticas sobre el territorio que enriquecen el trabajo conceptual y hacen que el mismo crezca abriendo nuevos planteamientos. Queremos evidenciar que el paisaje es una clave fundamental en el desarrollo de la producción artística contemporánea desde hace décadas ya que abre infinidad de discursos que nos atraviesan y se sitúa como un sólido pilar creativo y teórico. Para demostrarlo recopilamos textos del ámbito artístico, estético y geográfico para su lectura y aprehensión, así como otro tipo de documentos multimedia. En el trabajo de campo se han recopilado un gran número de artistas que manejan dicha temática. Los procesos de depuración y codificación han sido cuidados con mimo para su fácil lectura y entendimiento.



Con esta Tesis por compendio de artículos se quiere mostrar, para empezar, que el paisaje es un generador de pensamiento y el motivo de cada vez más obra artística contemporánea. Asimismo, que son los pueblos que habitan los territorios los que con el cuidado y cultivo de su tierra, con su cultura, hacen que esa tierra se vaya transformando en paisaje. Además se quiere destacar la memoria paisajística conforme a los espacios vividos constatando así una arqueología espacial de la memoria, la cual, es motivo *per se* de creación artística. Y por ende se cuestiona si los artistas tienen algo que decir o hacer en torno a la crisis del sistema en el que vivimos, en la que parece habérsenos olvidado que el espacio natural del que formamos parte no es un ente externo para ser abusado sin ningún tipo de moral. Somos parte de la naturaleza y el paisaje, fuera y lejos de cuestiones antropocéntricas que tengan que ver con la alta cultura y los circuitos artísticos al uso, el paisaje es naturaleza. Así, en la consecución de los artículos que se presentan se puede ver como, a la vez que avanza el proceso de esta investigación, avanzan las inquietudes y los propios objetivos de esta Tesis, pues viran de un punto investigador y recopilatorio de prácticas de corte Land Art a la revisión de las mismas desde la crítica a la dominación y el cuestionamiento de la propia convivencia hacia poéticas no invasivas en el binomio artista – naturaleza.

## **CAPÍTULO 1. HASTA EL HORIZONTE Y VOLVER.**

### **Apuntes sobre artes visuales y paisaje: concepto, desarrollo en Europa y producción contemporánea en España.**

VISUAL REVIEW | Vol. 9, No. 1, 2022 | ISSN 2695-9631

International Visual Culture Review / Revista Internacional de Cultura Visual

<https://doi.org/10.37467/gkarevisual.v9.2716>

© Global Knowledge Academics, authors. All rights reserved.

Q2 en el Scimago Journal Country Rank.

<https://www.scimagojr.com/journalsearch.php?q=21101075730&tip=sid&clean=0>

#### **1.1. El concepto de paisaje.**

El primer punto al que siempre se enfrenta un texto sobre paisaje y que se repite de manera sistemática es el de explicar qué es paisaje. Es común abordar entonces conceptos como aprehensión, constructo social o territorio, por citar algunos ejemplos. Lejos de querer dar una explicación innovadora, contundente, especial o recordable, desde la humilde posición de quienes estudian el paisaje y crean obra artística a partir de él, se puede comenzar por entender el paisaje como una forma de mirar. Mirar, ver, descubrir, entender. Todos estos verbos conllevan la intención activa de un sujeto presente. Así, se podría hablar también de una forma de estar. Estar consciente ante el paisaje. Pero, antes de nada, vayamos a la esencia: tomemos que el paisaje es el espacio en el que se desenvuelve una persona para realizar sus necesidades vitales y que este incide y repercute en la

manera de desarrollarlas. Entonces este espacio es un ente inventado y la definición que las personas dan a tal ente se traduce en el concepto de paisaje. Dicho fenómeno no ocurre en todas las civilizaciones y culturas y, cuando aparece, no lo hace al mismo tiempo. Cada cultura tiene su propio momento histórico para la aparición y asimilación de tal concepto. Por ello solemos leer que paisaje es un concepto cultural aprendido y que dicho concepto adquiere un sentido y un significado distinto, dependiendo de qué cultura, subcultura o región geográfica-cultural hablemos. Como bien explicó Brinckerhoff Jackson tras una amplia indagación en los orígenes de la palabra paisaje traducida al inglés, *landscape*, permitámonos permanecer fieles a la anticuada pero sorprendentemente persistente definición de paisaje como “una parte de la superficie terrestre que puede comprenderse de un vistazo” (Jackson, 2010, p.39). Para cobrar sentido, el concepto de paisaje necesita ser realizado con el acto de mirar, necesita del ojo contemplativo: un sujeto que interprete, se emocione, describa la escena. Javier Maderuelo, trata el concepto de paisaje como una construcción cultural: “no es un lugar físico, sino una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar” (Maderuelo, 1996, p.10). Según Agustín Berque (1996), la expresión artística resultante de este primer manifiesto de contemplación del paisaje es la poesía. Los poemas de Xie Lingyun (385-433) son el primer testimonio de la contemplación del paisaje de manera estética, dejando en un segundo plano las cualidades de belleza del mismo: *Qing Yong shang wei mei* (el sentimiento, por medio del gusto, hace la belleza). Los de su contemporáneo Tao Yuanming (365-427) tienen una intención más moral que paisajista, buscando el *Zhen yi* (la intención verdadera): la vuelta a la vida campestre y la búsqueda profunda del sentido de paisaje. Una vez abierta la veda paisajística en China, comienza una corriente estética de mirada y sentimiento paisajista: aparece el primer escrito sobre pintura de paisaje por el pintor Zong Bing (375-433) y una serie de desencadenantes que van a parar al goce del sentimiento mismo del paisaje, es decir, el goce estético del paisaje.

## **1.2. Desarrollo en Europa.**

Una buena obra de referencia para hablar de nuestro marco geográfico y cultural de estudio en los inicios del concepto de paisaje, es y será *El arte del paisaje*, de Kenneth Clark (1971). Ahí vemos que, en Europa, el paisaje toma forma y sentido a través de la pintura de la Edad Media dictando el enfoque por el que la sociedad vivió la naturaleza. Los elementos naturales fueron representados mediante símbolos en una cultura en la que el arte era una herramienta eclesiástica, el resultado de una filosofía cristiana medieval donde la naturaleza era un claro símbolo de pecado. A través del símbolo se fueron incluyendo elementos decorativos en las arquitecturas de diferentes catedrales, y poco a poco, del ornamento en columnas a la pintura en fresco, esos pequeños detalles que hacían referencia a la naturaleza pasaron de ser una alegoría de pecado a una visión de lo divino. En el texto ya citado, Kenneth Clark (1971) resalta una obra en concreto como primer paisaje moderno en la Europa medieval: *La adoración del cordero* (1432), de los hermanos flamencos Hubert y Jan van Eyck, pintura

perteneciente a la completa *Adoración del cordero místico* o *Políptico de Gante* (figura 1). Basada en un pasaje del *Apocalipsis* de San Juan, esta obra es crucial en la Historia del Arte ya que da un nuevo campo de visión naturalista. Clark (1971) nos indica que con este cuadro el concepto de paisaje escapa de la Edad Media. Con la luz recorriendo ese jardín sin murallas, llega una nueva concepción de vida a Europa. Es la nueva idea, la nueva visión tanto en espacio como en luz, lo que hace despuntar esta obra de su época. Los jardines son de gran significado en la pintura de la Edad Media. La idea de una naturaleza perfecta y pura donde no cabe pecado se explica con ese espacio post-vida de naturaleza perfecta que es el Jardín del Edén, el paraíso idílico tan presente en la fe cristiana. La palabra paraíso procede del griego *paradeisos*, *paradisus* para el latín. El término griego *paradeisos* a su vez desciende del persa, *paerdís* “cercado, terreno amurallado”.



Figura 1.

Hubert y Jan van Eyck. *Adoración del cordero*. 1432. Óleo sobre tabla, 137,7 x 242,3 cm. Fuente: Recuperado de <https://www.artehistoria.com/es/obra/adoraci%C3%B3n-del-cordero-m%C3%ADstico>.

Al respecto, Clark (1996) comenta que la incursión de esta palabra en nuestro lenguaje muy probablemente se deba a las cruzadas. De ahí, que los jardines fuesen tomados en la Edad Media como paraísos delimitados de naturaleza diseñada, ornamental y apacible. Entra el Renacimiento y, en cuanto a paisaje respecta, dos corrientes pictóricas marcan tendencia en el buen hacer de su pintura. La italiana, de alto interés científico en el resultado técnico (con los florentinos inventando recursos para conseguir resultados fieles a la realidad: Brunelleschi y la perspectiva cónica, por ejemplo) y la flamenca, más naturalista que la anterior, más contemplativa a la vez. Este hecho se da

porque Holanda es un paisaje de cielo abierto a sus llanuras. Son escenarios por los que las nubes pasean y proyectan sombras:

Las nubes se amontonan en el aire, las sombras navegan por la llanura. Constable dijo que la mejor clase de arte que jamás recibió estaba contenida en las palabras: - Recuerda que la luz y la sombra nunca están paradas (Clark, 1971, p. 53).

En el libro mencionado, mientras Clark habla de Brunelleschi y su afán por conseguir una técnica en perspectiva exacta y matemática y de la manera que eligió para plasmar el cielo en una pintura realizada a la piazza de San Giovanni mediante la colocación de un trozo de plata bruñida tras la plaza, el autor sentencia: “el constante cambiar del cielo solo puede sugerirse por medio de la memoria” (Clark, 1971, p 53). Y es la memoria la que crea la identidad del ser. Así que el cielo, como creador de la luz, es creador de la identidad del paisaje. Si se necesitase poner algún ejemplo más de los innumerables que hay en el proceso del desarrollo del concepto de paisaje a nivel europeo, uno de los autores que no podría faltar sería Joachim Patinir (1480-1524). Se le considera el primer paisajista flamenco, sus obras se reconocen fácilmente por los altos horizontes y las montañas de rocas puntiagudas en un universo en el que se mezcla lo real con lo simbólico. En su corta vida obtiene el reconocimiento de pintores contemporáneos tanto por la buena ejecución de su técnica como por la creatividad y el mundo fantástico que consigue. En una línea cronológica más avanzada estaría también John Constable (1776-1837). Como dato anecdótico y posiblemente influyente en su trabajo con el paisaje, cabe señalar que creció en un ambiente rural entre molinos de grano y harina del negocio familiar. Se puede decir que su manera de plasmar la naturaleza fue visceral de modo innovador porque fue uno de los primeros autores en salir a pintar al aire libre, de lleno al medio natural. Durante 1821 y 1822 realizó una serie de obras analizando las nubes, estudiando el tiempo atmosférico, estudiando también la fecha e incluso la hora de trabajo. Según John Constable, la mejor lección artística que hubiese recibido en su vida venía directa de la naturaleza y hacía alusión al continuo movimiento de la luz y la sombra (Clark, 1971).

### **1.3. La palabra en sí.**

En cuanto al desarrollo lingüístico del concepto de paisaje, escrito y hablado, se ha investigado mucho sobre la palabra landscape en inglés y landschaft en alemán, pero según Federico Fernández Christlieb (2019), de la Universidad Autónoma de México, aún no hay estudios profundos sobre el desarrollo del término paisaje en español. Cuenta Federico que el nacimiento del término paisaje en la lengua española se da en el momento en el que dos universos culturales, que entienden de manera distinta el espacio, entran en contacto. Es la época colonial temprana y se trata de un momento muy complejo de la historia de España y de toda América. En sus investigaciones, Fernández Christlieb (2019) analiza los vocablos que fueron utilizados por las autoridades administrativas españolas para tratar de

describir una realidad geográfica que les era difícil de comprender. Entre estos vocablos están país y pintura. Hace un análisis sobre las lenguas de los pueblos indígenas de Mesoamérica, donde existían términos que definían una comunidad con su territorio y ambiente natural, pero no describían fronteras ni distinguían lo rural de lo urbano. Por ejemplo, en varias lenguas del México central existían palabras que incluían territorio y agua, como en los poemas chinos. Al parecer, en mixteco la palabra yucunduta significa “montaña agua” y en otomí, andehenttoehe significa “agua cerro” (Christlieb, 2019, p.11). De manera contemporánea y centrándonos en el desarrollo del concepto de paisaje aquí, en España, son fundamentales para la construcción del tejido paisajero tanto la literatura como la pintura, pasando por las descripciones de viajeros. Como bien indican Delgado y Ojeda:

Los paisajes de Castilla de los escritores del 98; los paisajes sedientos de los campos de Nijar de Goytisolo; los paisajes rurales de Barreta, Marcote y otros pintores vascos; la masía de Miró; el paisaje aragonés pintado por Baulas o las dehesas pintadas por Godofredo Ortega; y el Ampurdán de Pla o los mundos rurales amenazados por el olvido de Llamazares, no son sino arquetipos resilientes de unos paisajes que han perdido las funciones que los generaron. Aunque para muchos hablar del paisaje siga siendo hablar de las cosas del campo en general y de sus representaciones en particular.

(Delgado Bujalance, B., & Ojeda Rivera, J. F. 2009, p. 95. Recuperado el 25 de agosto de 2020 a partir de <https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/1134>).

Dice Augustin Berque (1996) que una cultura logra convertir el paisaje en hecho sustantivo a través de cuatro condiciones: palabras específicas que lo nombran, representaciones literarias, representaciones pictóricas y reconstrucciones artificiales de la naturaleza. Según Delgado y Ojeda (2009) la expresión del paisaje es un hecho que se da de manera tardía en cualquier cultura. Indican que esta es una premisa muy probablemente egocéntrica y elitista pero de sumo interés porque, para que se dé, cada cultura necesita haber superado un estado primario de supervivencia. Al parecer hay una evolución en el concepto de paisaje en España desde las imágenes protopaisajísticas de la antigüedad a las primeras representaciones paisajísticas de los ilustrados, para llegar después a la mirada entre lo sublime y lo pintoresco de los viajeros románticos, los cuales cambian de valores y aprecian lo que los ilustrados habían criticado.

#### **1.4. Mont Ventoux.**

Se tiene constancia de que la primera vez que alguien subió a un alto por el mero hecho de contemplar lo que la naturaleza le ofrecía a sus pies fue Petrarca en el año 1336. Subió al Mont Ventoux y desde ahí leyó a San Agustín. Más adelante profundizaremos sobre este hecho pero, de momento, puntualizaremos que, posiblemente, Petrarca tuvo la necesidad de recordar un paisaje al que se pertenece para volver a él de manera recurrente: memorizar un paisaje, sentir un paisaje y pertenecer a un paisaje. Son tres acciones que se resumen en tres conceptos: memoria, querencia y telurismo.

Tomamos, según las correspondientes definiciones por la Real Academia de la lengua española, memoria como la “facultad psíquica por medio de la cual se retiene y recuerda el pasado”; querencia como la “inclinación o tendencia del hombre y de ciertos animales a volver al sitio en que se han criado o tienen costumbre de acudir” y telurismo como “la influencia del suelo de una comarca sobre sus habitantes” (recuperado el 20 de mayo de 2020 de <https://dle.rae.es>).

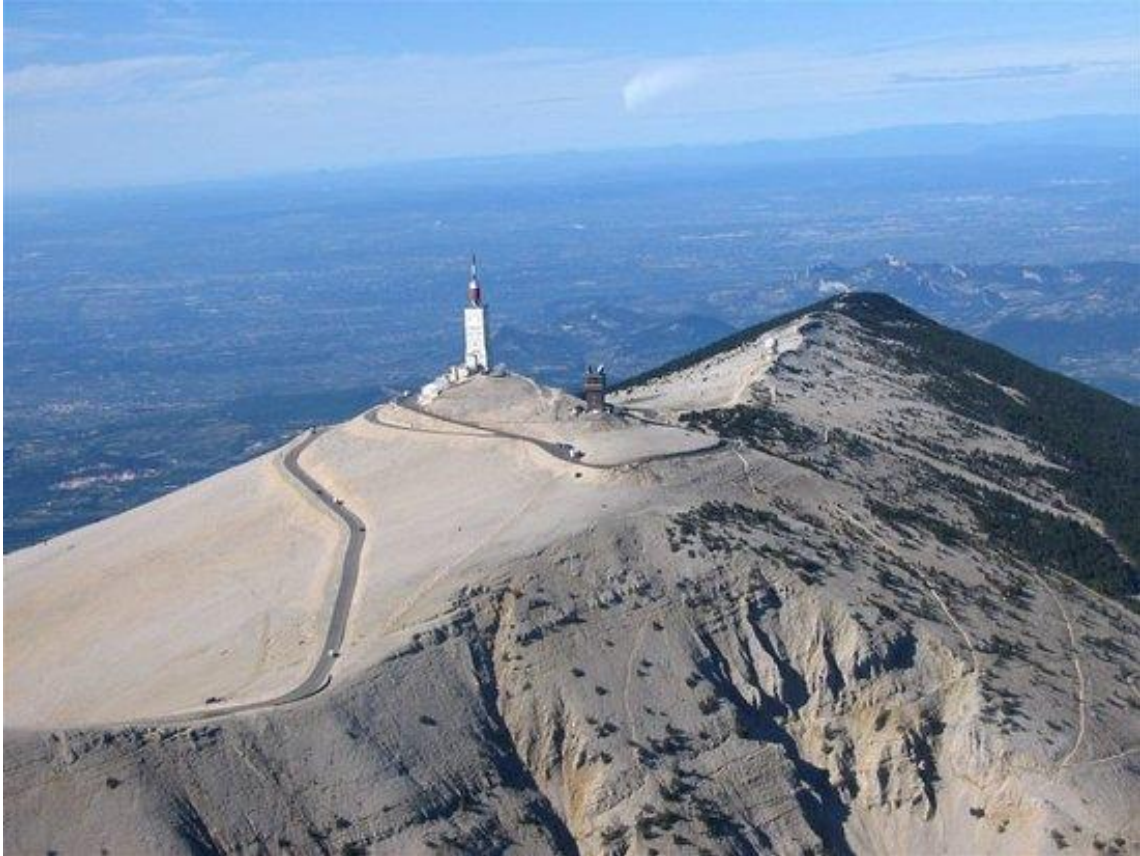


Figura 2.

Mont Ventoux, Región de Provenza, Francia

Fuente: Imagen de la Guía de Provenza, Información y turismo. Recuperado de <https://www.la-provenza.es/mont-ventoux>.

### 1.5. Producción en España en los años 90.

Los siguientes artistas que vamos a ver son una pequeña parte de la producción actual en torno al paisaje en España. Estos artistas abordan discursos de arraigo/desarraigo, de carácter introspectivo/contemplativo, discursos que cuestionan temas político fronterizo, de activismo ecológico sostenible, de ecofeminismo y de defensa del patrimonio rural, por citar varios ejemplos. En todos, el nexo común es el paisaje y la naturaleza. Para constatar que este tipo de práctica artística está en expansión y son cada vez más los autores que ponen el foco sobre el entorno natural generando debates que se extrapolan del mero medio artístico, analizaremos la obra fotográfica de

Bleda y Rosa y sus diálogos sobre el territorio acerca del tiempo y la historia; la sensación de ausencia, vacío e infinito en las imágenes de Carla Fernández Andrade; las acciones y performances documentados de Rubén Martín de Lucas con respecto a los conceptos de nación y frontera; la obra de Lucía Loren y la estrecha relación que establece con el paisaje cultural y los entornos rurales que interviene; así como las fotografías de Ruth Montiel Arias de la mano de sus reflexiones sobre recursos naturales y ética hacia el entorno. Estos autores están elegidos concienzudamente para dar soporte a este artículo e indagan sobre conceptos que van unidos a cuestiones que el ser humano lleva persiguiendo desde hace siglos. En ocasiones dichas cuestiones están impregnadas de cierto sentir romántico (el arraigo, la contemplación, el paso del tiempo, el vacío ante un vasto), en otras, estas cuestiones surgen de problemáticas recientes como el ecofeminismo, el sentido de nación o el activismo ecológico. En todos estos artistas, el paisaje es un ente indispensable sin el cual la obra producida carece totalmente de sentido.

#### **1.6. Bleda y Rosa: la huella sobre el territorio.**

En relación a los ya nombrados conceptos de memoria, querencia y telurismo se ha escogido la obra de Bleda y Rosa. Son una pareja artística: María Bleda nacida en Castellón, Valencia, en 1969 y José María Rosa nacido en Albacete, en 1970. Bleda y Rosa son una pieza fundamental de la fotografía contemporánea en España. Sus trabajos se han ido enriqueciendo con discursos que se entrecruzan: el poso del tiempo en el paisaje, el arraigo a los espacios vividos, la memoria y la huella de otras culturas y civilizaciones sobre el territorio. Ponen de manifiesto el imaginario cultural propio de cada localización, generando pensamiento y reflexiones sobre su historia. *Campos de fútbol*, *Campos de batalla*, *Ciudades*, *Origen*, *Arquitecturas*, son algunos de sus trabajos más destacados.

La figura 3, *Grao de Castellón*, es una imagen perteneciente a *Campos de fútbol*. El proyecto reflexiona sobre el paso del tiempo en relación al espacio geográfico, para poder hablar de un tipo de lugar y no un lugar determinado. Por eso el recorrido realizado con las fotografías es próximo a ellos tanto en su memoria personal como a nivel geográfico. Se gesta así una identidad propia en torno al lugar, un vínculo de arraigo en el recuerdo. Ejercitan con ello el paso del tiempo, el recuerdo y la memoria sobre lugares de condiciones muy similares a los fotografiados.



Figura 3.

Bleda y Rosa. *Grao de Castellón*, de la serie *Campos de Fútbol*. 1993.

Inyección de tinta sobre papel de algodón, 85x98,5 cm.

Fuente: Recuperado de <https://www.bledayrosa.com/proyectos/campos-de-futbol/>.

Es difícil deshacerse del simbolismo impuesto por la historia del arte. Cómo no relacionar la presente fotografía en la que vemos una portería como ruina de lo que fue, el juego infantil, recuerdo de un tiempo joven y vivo. Ahora, la portería no es más que un deshecho enfrentado a su propio perecer. *Un monje frente al mar.*



Según Amiel, “el paisaje es un estado del alma” (Amiel, 1919, p. 56). Menos poético sería, el paisaje es según nuestra percepción. Más visceral, el paisaje es según el día. El paisaje es según lo que veamos. Es según lo que digamos de él. Es un adjetivo. La capacidad del hombre de adjetivar, cosificar y humanizar lo que le rodea es proporcional a su afán de perdurar sobre la faz de la tierra. Tal vez el reino animal hace lo mismo, pero, incomprensiones del lenguaje, no llegamos a entenderlo. La suma entre humanizar y perdurar sería la necesidad de conquistar el territorio pues el hombre, además de ser un animal territorial, tiene la capacidad de pensamiento y, en cuanto a conquista del territorio, suele ser pensamiento retorcido y maquiavélico. El caso es que, a nuestro modo de entender, el ser humano tiene la capacidad, bien sea vicio o virtud, de humanizar el entorno. Todo a su alrededor. La necesidad de visión del todo, la vista de pájaro. Ponerse en una situación elevada y contemplar a los pies. Sentir el poder de mirar: sentir lo sublime.

Aunque analizar lo sublime puede dar para una investigación entera aparte, es necesario para este estudio, al menos, mencionarlo brevemente. Para el filósofo alemán Immanuel Kant (1724-1804) existe una distinción entre placer estético a nivel sensorial y el placer y displacer que produce a la vez lo inabarcable por inmenso. En su *Crítica de la razón pura*, realiza la siguiente cita: “El cielo estrellado sobre mí y la ley moral en mí” (Kant, 1970, p. 45). Según otros pensadores (García Morente, 1996) el sentimiento de dignidad propio del ser humano surge bien como sublime matemático, bien como sublime dinámico. Lo sublime matemático ocurre cuando, al enfrentarnos a la naturaleza como algo extremadamente vasto, extenso y grandioso, la imaginación desfallece por la imposibilidad de abarcarlo y somos conscientes de las ideas de la razón que nos permiten alcanzar la totalidad infinita. Por otro lado, lo sublime dinámico sucede cuando nos enfrentamos a la naturaleza como una fuerza abrumadora que nos hace patente la debilidad de nuestro Yo empírico pero que, a la vez, por contraste, nos hace conscientes de nuestra superioridad y dignidad moral. El sujeto alcanza así la conciencia de su propia superioridad moral respecto a la naturaleza que se presenta caótica, desordenada, desolada. Lo infinito que ha provocado el sentimiento de lo sublime, se mete en nosotros gracias a un proceso mental. Este proceso sigue los siguientes pasos:

1. Aprehensión de algo grandioso que sugiere la idea de lo informe, indefinido, ilimitado y caótico.
2. Suspensión del ánimo y consiguiente sentimiento doloroso de angustia y temor.
3. Conciencia de nuestra insignificancia frente a esa magnitud inconmensurable.
4. Reacción al dolor mediante un sentimiento de placer resultante de la aprehensión de la forma informe por medio de una idea de la razón (infinito de la naturaleza, del alma, de Dios).

5. 5. A través del gozoso sentimiento de lo sublime el infinito se hace finito, los dualismos entre razón y sensibilidad quedan superados en una síntesis unitaria. Lo divino se hace patente, a través del sujeto, en la naturaleza. Y en ello reside la situación privilegiada del ser humano.

El paisaje fue el género pictórico más halagado durante el Romanticismo. En la primera mitad del siglo XIX se dan en Alemania un número de artistas a los que encajamos como paisajistas: Carl Blechen, Carl Rottmann o Caspar David Friedrich. Con este último guardaba una estrecha amistad el pintor, psicólogo, naturalista y micólogo alemán Carl Gustav Carus (1789-1869). De él extraemos que: Lo sublime es placer contradictorio o relativo, va unido al terror o al peligro y radica en una tensión interna de los sentidos del circunstante. Los motivos y recursos propios de la poética de la sublimidad, se gestan en la experiencia de fenómenos de la naturaleza (Carus, 1992, p. 28).

En dicho texto también recuerda el pintor lo siguiente:

El esfuerzo de Edmund Burke por explicar el placer en objetos sublimes radicaba en buena medida en el estudio de los sentimientos y las reacciones fisiológicas ante los motivos extraordinarios que podían figurar en un paisaje (Carus, 1992, p. 28).

En relación a estas palabras, Rafael Argullol hace referencia en en *El héroe y el único* a la comparación de Kant que refleja lo bello como el día y la luz, y lo sublime como la oscuridad y la noche (Argullol, 2008, p. 83). Es de necesidad incluir como referencia visual en este momento la siguiente obra, por la repercusión y peso que ha tenido en nuestro imaginario cultural occidental. Este *Monje contemplando el mar*, es un claro ejemplo de sentimiento contemplativo (la contemplación por la contemplación en sí) del paisaje del artista romántico, por la visión de lo infinito, lo sublime, lo aterrador del futuro, del mundo de la imaginación; pues:

Para los románticos, la Imaginación es un intermediario mágico entre el pensamiento y el ser, la potencia capaz de producir mágicamente imágenes y, por tanto, mundos imaginarios (Argullol, 2006, p. 63).

### 1.7. Carla Andrade: vacío, ausencia e infinito.

A colación de lo sublime se encuentra la obra de Carla Fernández Andrade. La artista Carla Andrade, como es más conocida, nacida en 1983 es natural de Vigo, Galicia. Su obra está en completa unión a la poesía, la filosofía y el pensamiento, con referentes claros como James Benning en su paisaje americano o indicadores románticos que remiten a William Turner o Caspar David Friedrich. Hay un amplio trasfondo literario y viajero en su discurso. La artista se inspiró en la Teoría del Big Bang para la serie *Last Return*. Así se aprecia en la figura 4 por sus líneas de composición simple y contundencia visual. En dicha serie habla de que el inicio del universo podría no distinguirse de su fin, dando pie a un desenlace sin posibilidad de retorno eterno.

Carla Andrade trabaja de manera recurrente las formas del vacío, la ausencia, las condensaciones de luz y nubes, todo un atrezzo natural que hace pensar sobre la atemporalidad del paisaje y en un infinito escenario cambiante y estanco a su vez. La obra de Carla también habla sobre la identidad del individuo que se pierde en la del propio paisaje cobrando este, el paisaje, un protagonismo ancestro que le viene dado per se en sus distintas formas de gravedad, misterio, nebulosa.

Así, en sus últimos trabajos como *Llueven manchas de tiempo* en 2014 indaga sobre estos conceptos de vacío y tiempo. Situados entre Nepal y Atacama aborda el silencio, la luz, la sombra, la ocultación, el amanecer, la capacidad del paisaje de ser perenne en su constante variación. En la figura 5, extraída de la serie *Llueven manchas de tiempo*, Carla plantea el vacío desde un punto metódico. Para obtener esta imagen, la artista se trasladó a Nepal para ahondar en tales nociones desde las filosofías orientales junto con la poderoso peso de la orografía del lugar.



Figura 4.  
Carla Fernández Andrade. De la serie *Last Return*. 2011. Fotografía digital.  
Fuente: Recuperado de <https://carlafernandezandrade.com/Last-Return>.



Figura 5.

Carla Fernández Andrade. De la serie *Llueven manchas de tiempo*. 2014. Fotografía digital

Fuente: Recuperado de <https://carlafernandezandrade.com/Llueven-manchas-de-tiempo>.

### **1.8. Martín de Lucas: deslocalización y conocimiento discriminado.**

Para reflexionar sobre los conceptos de frontera y nación se escoge la obra de Rubén Martín De Lucas. Natural de Madrid en 1977, se licenció como Ingeniero Civil por la Escuela Superior de Ingenieros de Caminos Canales y Puertos de la Universidad Politécnica de Madrid. Después de viajar cuatro meses por la India decidió dedicarse por completo al arte. Fundó Boa Mistura junto con otros cuatro artistas, un colectivo multidisciplinar que utiliza de base el arte urbano y con el que ha realizado proyectos en Sudáfrica, Noruega, Alemania, España, Argelia, México y Brasil. Su obra personal se centra en las relaciones humanas entre naturaleza y territorio. Sus trabajos tienen como base cuestionar la forma en la que el individuo se relaciona con el paisaje, con el territorio y con el resto de seres con quien comparte la Tierra. Hay dos conceptos muy marcados en su obra. Uno es el de la deslocalización: la sensación de que la Tierra nos pertenece en lugar de lo obviamente contrario, que nosotros pertenecemos a la Tierra. El otro es el del conocimiento discriminado: la tendencia del individuo a

verse como un ente separado de todo lo demás, del paisaje, de la naturaleza, del planeta en sí, en lugar de verse como un ente perteneciente a un ecosistema complejo donde todos los entes y las relaciones entre ellos tienen un profundo valor.



Figura 6 y 7.

Rubén Martín de Lucas. *Iceberg Nations*, 2018.

Fuente: Fotografías de la performance y viaje a Groenlandia. Recuperado de <http://martindelucas.com/>.

Como ejemplo de su obra tomamos *Iceberg Nations*. Este trabajo habla sobre la naturaleza líquida del concepto “nación”. Rubén sigue un proceso de tres pasos para estas obras: primero, manda abordar un iceberg, segundo, planta una bandera, tercero, reclama esa nación como suya. Las imágenes que se muestran en las figuras 6 y 7 pertenecen a dicha obra de la que además forman parte una instalación de vídeo, un corto documental y un libro. Con estas performances Rubén otorga de bandera y nacionalidad a distintos trozos de hielo. De esta manera nos hace reflexionar sobre los conceptos de país, nacionalismo y nación, poniendo sobre la mesa lo abstracto de términos que son motivo de continuas tensiones y conflictos. Según palabras del propio Rubén Martín de Lucas:

Ninguna nación existe de manera física, es decir, como un ente objetivo. Su naturaleza, líquida e intangible, se sostiene como construcción mental presente únicamente en el imaginario colectivo. Toda guerra, toda violencia de estado y toda forma de gobierno se apoyan en este concepto. Sin embargo, toda nación, al igual que un témpano de hielo flotando sobre el mar, está condenada a diluirse.

(Recuperado el 19 de junio de 2020 de <http://martindelucas.com/>).

### **1.9. Lucía Loren: paisaje cultural localizado.**

El trabajo de Lucía Loren, nacida en Madrid en 1973 y Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, ha recibido varias becas y premios a nivel internacional. Lucía es una artista que indaga sobre el individuo y su relación con el entorno natural más cercano, con el que convive. Esta relación directa ha sido motor para intervenciones en paisajes de Italia, La Rioja, Salamanca y Madrid. Trabaja con los elementos naturales propios de las localizaciones que invitan a pensar sobre el paisaje cultural de cada lugar.



Figura 8.

Lucía Loren. *Matriz de agua*. 2018.

Fuente: Fotografía digital de la obra en Bodegas Aroa, Navarra. Recuperado de <https://lucialoren.com/>.

Es muy interesante y enriquecedor para la población que habita dichos lugares, pues en la mayor parte de ocasiones los habitantes intervienen en el proceso de creación de las obras participando de manera activa y generando un intercambio de experiencias, legado y conocimientos entre la obra y la población rural.

En la figura 8 se muestra la obra *Matriz de agua* la cual, además de recoger la esencia de la tradición popular con materiales propios de la zona, está cargada de ecofeminismo. Realizada en 2018 en las Bodegas Aroa de Navarra, utilizó el mimbre para mostrar la matriz como un vaso hermético de alquimista. Un sitio en el que se mezclan y se transforman elementos contrarios: muerte y renacimiento, tierra y agua. Es un lugar hecho para acoger los frutos, que remite de manera directa al órgano sexual femenino, una cavidad que alberga la cosecha recién cogida. Los embudos cosidos en mimbre recogen la humedad del agua del rocío en su trama durante la noche y se la ofrecen a la tierra cuando amanece. La técnica utilizada es la de tejido radial.



### 1.10. Ruth Montiel Arias: ética y recursos.

La obra de Ruth Montiel Arias, nacida en La Coruña en Galicia en 1977 habla de la necesidad de posesión y poder del ser humano sobre su entorno natural. Lo muestra de manera multidisciplinar, a través de acciones sobre el territorio, fotografía, vídeo e instalación. Hace reflexionar sobre las acciones institucionales y políticas que explotan el planeta como una mina inagotable de recursos, cuestionándolas de manera ética.



Figura 9.

Ruth Montiel Arias. *Chisa*. 2015. Fotografía, 50 x 30 cm.

Fuente: Recuperado de <http://ruthmontielarias.com/>.

Así, es común en su obra el trabajo con fenómenos medioambientales y dichos trabajos son de carácter interactivo con su público. Ruth Montiel recuerda en su web la meta de Martin Buber que dice “no hay vida sin robar espacio vital a otros, y sin embargo en la gracia de no hacer más mal que el absolutamente necesario está la posibilidad que se nos da de ser humanos” (recuperado el 23 de mayo de 2020 de <http://ruthmontielarias.com/>).



Figura 10.

Ruth Montiel Arias. *Chisa*. 2015. Fotografía, 50 x 30 cm.

Fuente: Recuperado de <http://ruthmontielarias.com/>.

*Chisa* es una serie de fotografía, video y pintura expandida que habla sobre la quema controlada en Sudáfrica. El invierno en Sudáfrica es muy seco y el gobierno obliga a los propietarios de terrenos a quemar parte de los mismos para evitar la propagación de fuegos. Hay penalización con grandes multas económicas si los propietarios se niegan. *Chisa* en Zulu significa ardiendo. Las consecuencias de estas quemas son la pérdida de materia orgánica del suelo, la muerte de organismos vivos, la pérdida de fertilidad del terreno, así como el aumento de mortalidad y enfermedades respiratorias en lo que la propia artista denomina en su web como animales no humanos y humanos. En las figuras 9 y 10 de la serie fotográfica se aprecia de manera concisa la desolación paisajística resultante de la quema.

## CAPÍTULO 2. SE VUELVA PAISAJE.

Investigación y Mediación en Patrimonio Cultural. Museos, Entornos y Paisajes Sensoriales.

Coords. Manuel Pérez Valero, Dolores Álvares Rodríguez y Olaia Fontal Merillas.

<https://www.dykinson.com/media/pdf/indice978-84-1122-828-2.pdf>

Páginas 295 – 313. ISBN 978-84-1122-828-2.

Nº 114 de la Colección Conocimiento Contemporáneo 1ª Edición, 2023.

Puesto nº 3 en el ranking de prestigio editorial Scholarly.

<https://spi.csic.es/indicadores/prestigio-editorial/2022-clasificacion-general>

### 2.1. Arte, paisaje y ámbito rural.

Existe un fulgor repentino por lo rural. Generado muy posiblemente por la situación de pandemia de la que venimos, ha hecho que las personas en los grandes núcleos de la ciudad se replanteen su modo de vida y opten, en la mayoría de sus casos, por nuevos modelos de sustento como el teletrabajo o simplemente den un cambio radical a su vida haciendo un nuevo éxodo al pueblo. A la inversa a como se hizo hace 60 años, se han buscado distintas formas de manutención y supervivencia. Este fulgor repentino se ve reflejado también en el arte y sus formas de producción. Son muchísimos los artistas que investigan y generan obra desde discursos en pro de la ecología; pero también desde discursos que hacen honor a las tradiciones populares, a lo rural y a la memoria colectiva, para que esta no caiga en desuso y muera en el olvido. Esta nueva producción proyectada desde entornos rurales hace a su vez que se retome el paisaje como objeto de debate y pensamiento, generando así nuevos diálogos sobre un paisaje que permanece y evoluciona ante nuestra mirada de manera lenta y pausada.

Atendiendo a las palabras del geógrafo, geólogo y urbanista especializado en paisaje Rodolfo Caparrós, señalaremos además la condición moral del paisaje que atiende al propio paisaje convertido en bien comunal: el paisaje como fruto de sociedades sanas y arraigadas que han gestado un vínculo emocional en el espacio habitado gracias al devenir mismo de un proyecto colectivo y territorial. Teniendo en cuenta que la palabra cultura tiene su origen etimológico en cultivo: acción y efecto de cultivar. Entendemos pues que la cultura también es cuidar de la tierra. Así, el nacimiento de sociedades hace que, desde su llegada y asentamiento en el entorno, el cultivo a la tierra y el arraigo al territorio; se genere una íntima conexión de los habitantes de un paisaje que hace que terminen adquiriendo características del mismo: de alguna manera, el paisaje moldea al pueblo que lo habita. Y esto se ve reflejado en su cultura popular.

## 2.2. Orografías y entornos: la presencia del agua.

Las condiciones del territorio y atmosféricas influyen, obviamente, en la agricultura de una región. De la misma manera, la presencia de ciertos elementos determina la flora y fauna de un territorio. Creer que el ser humano como animal que es, por el solo hecho de tener la capacidad del raciocinio y ser animal pensante no se va a ver influenciado por las distintas características terrestres y orográficas, así como los movimientos lunares, los fenómenos atmosféricos o las mareas, sería de una pretenciosidad (típicamente humana) bastante altanera. Seguro hay quien lo afirma, pues ha de haber de todo. Por otra parte, decir que el agua endulza el carácter y que los paisajes de sequía lo hacen árido sería un paralelismo demasiado fácil o barato. Pero nada hay de oportuno en esta comparativa. Por lógica, la vida cultural de un pueblo se ve condicionada por el territorio que habita, por su escenario vital. La tradición gastronómica, la arquitectura, los ritos y mitologías, se verán condicionados a la presencia o abundancia de ciertos elementos naturales y el agua, al ser un elemento de primera necesidad, condiciona bastante estos parámetros. Aquí, desde este punto del mapa en el que se escriben estas líneas, el corazón de La Mancha, se ha podido comprobar durante el paso y poso del tiempo en los distintos lazos familiares y amistosos que el carácter de una persona que se forja en el seco, que antaño se crió caminando grandes trechos para poder acudir al pozo a por agua, que miraba al cielo continuamente porque de él dependía su abastecimiento y comida para el resto del año; es completamente distinto del que se crió en la abundancia del río, de su nado y todo lo que fructifica en su orilla, de las posibilidades de trabajo que daban las centrales hidroeléctricas en su momento, de la familia y comunidad que germinaba alrededor del manantial de agua. La diferenciación entre ser serrano y ser manchego daría para otro artículo a parte. En su Tesis, Marie Mayerová hace un estudio completísimo sobre Las canciones populares manchegas en el contexto geográfico, histórico y cultural de La Mancha. Mayerová además de desgranar y relacionar con los distintos estilos cuestiones climatológicas, de flora y fauna, antropológicas etc., hace un repaso por las muy estudiadas visiones de los viajeros románticos y sus diversas impresiones sobre la meseta sur. Relaciona, también de manera muy interesante el carácter de la población con respecto al carácter del paisaje:

El medio determina tanto el físico como el carácter del hombre. La gente manchega está adaptada a vivir en un medio estepario, de clima inhospitalario, seco, de fuertes contrastes y gran luminosidad del sol. La gente manchega es "un producto de una larga selección por las heladas de crudísimos inviernos y una serie de penurias periódicas" (UNAMUNO, 1958). La gente manchega es tostada y curtida por el frío como la gente de la meseta en general. Los habitantes de La Mancha son sobrios, duros, y secos como es la propia tierra en la que viven. El espíritu de sufrimiento y la austeridad de sus costumbres guardan relación con la adaptación al medio ambiente. Son hombres y mujeres de espíritu noble, heroico y recto. (Plaza Sánchez, 2005, en Mayerová, 2010).

Después, analiza otro verso y apostilla lo siguiente:

Los manchegos aman la libertad. Son unas personas trabajadoras, tenaces e indomables que trabajaban con fuerza y constancia en tierras poco agradecidas. El prototipo manchego no es locuaz sino es parco en palabras y más callado. El labrador, antes de los tiempos de mecanización pasaba toda la semana en el campo en la compañía de la mula y algún perro. Es de movimientos lentos. Su exaltación está dirigida a la relación de los hechos más fundamentales de la existencia humana. La canción siguiente cuenta de las consecuencias en la vida. Refleja el carácter agrícola atado a tierra. (Plaza Sánchez, 2005, en Mayerová, 2010).

Si, por comparar, vamos a indagar en la tradición popular y la cultura de otros pueblos, salimos de la proximidad del río y nos adentramos en el vaivén de las olas, veremos que estas traen y traían un sinfín de posibilidades que era remotamente imposible encontrar en el mar de tierra de la meseta. Los pueblos que acunaron en el mecer del mar tenían la interacción de otros barcos y otros marineros, pero no solo eso sino también a raíz de la compra-venta se generaba la cultura del mercader: persona rica en conocimientos y, en ocasiones, otras lenguas capaces de desenvolverse para obtener un beneficio material. En la Mancha los pueblos están separados entre sí por kilómetros de tierra árida y viento seco. Sin embargo, los pueblos de costa tienden a sucederse los unos a los otros entremezclándose las lindes. Los intercambios culturales serán mucho más abundantes en una zona de costa que en el interior de una meseta y si la zona de costa corresponde al Mediterráneo llevará aprehendida de por sí una impronta de calidad. Se suele recurrir al apellido Mediterráneo para dar constancia de que algo es de valor, curtido en el tiempo y beneficioso para nuestra mens sana in corpore sano, en todos los sentidos. De esta manera al hablar del estilo de vida mediterráneo englobamos un sinfín de variantes ya asimiladas como “de valor ancestral”: dieta mediterránea, arquitectura mediterránea, cerámica mediterránea, bailes mediterráneos, etc. En resumen, es una cultura mediterránea que recalca en lo más profundo de sus poblaciones, que se reitera en sus costumbres pues preserva “la mentalidad ancestral del Mediterráneo, que nace de la propia tierra y se repite, como los árboles y las plantas, en sus moradores.” (Racionero,1985).

### **2.3. Manifestaciones culturales.**

Así, los ritos culturales vienen en su mayoría de veces unidos o tienen una profunda conexión con los procesos agrícolas de la zona, que a su vez van unidos a procesos atmosféricos, que a su vez fructifican en gastronomía y folklore. La mayoría son de origen pagano que después se vieron adoptados por la religión. En la Comunidad Valenciana encontramos por ejemplo la festividad de la Plantá de l'Arbret. Este rito se festeja en Altea, un pueblo de la Marina Baixa situado en un punto medio entre el norte y el sur de la costa este de la península ibérica. A pesar de estar en la cuna del Mediterráneo, el culto es de tradición celta y se remonta en su origen al siglo XVII de nuestra era. Venera la fertilidad de los terrenos, haciendo referencia a la fecundación de la tierra con motivo del solsticio de verano. Es por

ello que está asociado a las fiestas de San Juan del 24 de junio. Existe un hombre, un tallaor, que junto con algunos otros (hoy en día miembros de la asociación Amics de l'Arbret) elige un árbol, que en este caso es un chopo siempre en el pueblo cercano de Benilloba. El tallaor lo corta y el árbol es trasladado a un punto medianamente cercano para que la horda de hombres y jóvenes (es una tradición masculina que en los últimos años está algo más abierta a la participación de mujeres) lo transporten a hombros hasta la plaza de la iglesia del pueblo. El tronco suele medir más de 20 metros de altura. Una vez llega a la plaza lo plantan con muchísimo esfuerzo en un hoyo dispuesto para la ocasión y lo atan a los edificios colindantes. Los mozos suelen trepar por el tronco y poner girones de sus ropas a modo de trofeo. Ahí se mantiene visible desde cualquier punto de la plaza hasta el final del verano. El vecindario contribuye a la fiesta tirando cubos de agua desde los balcones para sofocar a los hombres. También hacen la plantá del Arbret infantil para que este cupo de población tenga su lugar en dicha celebración.



Figura 11.

David Revenga, Fotografía Digital para Diario Información, 2018.

Fuente: <https://www.informacion.es/fotos/benidorm/2018/06/23/altea-cumple-tradicion-l-arbret-5105463.html>



Figura 12.

David Revenga, Fotografía Digital para Diario Información, 2018.

Fuente: <https://www.informacion.es/fotos/benidorm/2018/06/23/altea-cumple-tradicion-l-arbret-5105463.html>

A continuación, haremos un pequeño poso en un rincón de las Rías Baixas situado al suroeste en la provincia de Vigo: la Comarca del Morrazo. Ahí tiene lugar, el 8 de septiembre de cada año, el festejo de la Romería de Darbo por su patrona Santa María, que finaliza con la Danza y Contradanza de Damas y Galanes. Este baile se realiza alrededor del templo de la patrona, después de los oficios religiosos y la procesión. Está considerado como una de las piezas más antiguas de Galicia, calificado dentro de las Danzas Ancestrales, nació en el siglo XVI y ha sido heredado y transmitido a lo largo de los años generación tras generación. Se compone de 16 bailarines divididos en tres columnas: 5 damas, 10 galanes y un guía; más dos personas que interpretan tambor y gaita. Dispuestos en tres columnas, mientras suena el tambor y la gaita los bailarines van intercalando movimientos al son de las castañuelas de los galanes. Es un baile pausado que consigue involucrar la atención del espectador meciéndola en su son repetitivo, como un mantra. El baile comienza con la Danza, en tres columnas. En los minutos finales del baile (dura en torno a los 15) sube la intensidad y los movimientos son más ágiles y acelerados, se generan círculos y comienza la Contradanza: el guía entra de espaldas en ellos (llama la atención que nunca chocan) y marca el paso que se ha de seguir. Las Damas van ataviadas con hermosos sombreros de flores naturales, los Galanes destacan por su sombrero de fieltro y por los pendientes: símbolo de riqueza en su día; posteriormente objeto de reivindicación para que sus mujeres, prohibidas durante un tiempo férreo por la iglesia para ejecutar el baile, volviesen a la Danza.

El guía destaca por llevar un pañuelo en banda de colores y una pluma en el sombrero. Este espectáculo de tradición se pudo contemplar en persona el pasado día 8 del actual septiembre. Contamos con el testimonio de Ana Parceró Soliño, de 50 años y Natural de Darbo, quien nos ha concedido una pequeña entrevista para hablarnos de viva voz de su experiencia como Dama danzante, la cual no incluimos por motivos de extensión y espacio pero de la que extraemos, por ejemplo, que existe una normativa que dicta que la mayoría de danzantes han de ser de Darbo. Hay un número de vacantes reducido para que personas de lugares aledaños como Vigo pueda bailar un año. Este tipo de vacantes se cubren por motivos de ofrendas a la virgen o promesas personales, nos explicó que existe una lista de espera para cubrir estos puestos. Los sombreros son confeccionados por las propias danzantes aprovechando la abundancia de flor natural en la zona.



Figura 13.

Fotografía Digital, Romería de Darbo para proyecto personal, 2022.

Fuente: imagen cedida por Ramón López Avendaño, fotógrafo y artista.





Figura 14.

Millán Dasarias, fotografía digital, 2024.

Fuente: <https://www.millandasairas.com/2014/09/la-siempre-grande-romeria-de-darbo-ii-de-ii/>

#### **2.4. Artistas produciendo tradición.**

Gracias a la concienciación en los últimos años y, muy posiblemente, a la pandemia de la que recién estamos saliendo, ha habido un boom a las zonas rurales y se han replanteado nuevos modos de trabajo (entre ellos el teletrabajo) que antes eran impensables. De esta manera se redescubre la España vaciada y así ha habido una vuelta, casual o intencionada, a los espacios rurales y la vida en los pueblos. Las personas de la ciudad han “descubierto” el gusto por recoger un tomate directo de la mata al plato, algo que en los pueblos jamás dejó de hacerse. Trabajar el huerto, hacer conservas para el año, reciclar aceites usados para hacer jabón. Hay una revalorización cada vez más visible por la vida en el campo y la fuente de recursos que nos ofrece el medio natural. De esta manera se vuelve a investigar en las costumbres y en la cultura de cada región, en esas enciclopedias vivas que son nuestras abuelas y abuelos, proliferando así la capacidad de compartir conocimiento gracias a internet y las redes sociales. Dentro de esta exaltación por la cultura de lo rural, encontramos también un ramillete cada vez más fructífero de organismos que promueven y financian, bien sea con becas de producción, con residencias u otros medios, la producción y la investigación artística en el medio rural. Así, tenemos la obra de Virginia Bersabé, nacida en Córdoba en 1990.



Figuras 15 y 16.

Virginia Bersabé, fotografías digitales del proyecto *Perdidas en un cortijo andaluz*, 2011-2021.

Fuente: [3 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <https://virginiabersabe.com/perdidas-en-un-cortijo-andaluz-2/>

Virginia estudió Bellas Artes en la Universidad de Sevilla, donde también realizó un máster en producción artística. Es reconocida y en auge, ha sido galardonada con diversos premios dentro del territorio Español y fuera de él, entre ellos el XIX Premio de Artes Plásticas Canal Sur - El público o la

Ayuda a la investigación, creación y producción artísticas en el campo de las artes visuales del Ministerio de Cultura de España. Maneja distintos formatos, desde el muy pequeño cuaderno de viaje al gouache hasta la pintura mural. Su pintura se centra en la mujer mayor, trabajando sobre memoria e identidad, analizando relaciones con el espacio y manifestación física. Entre sus proyectos más significativos se encuentra *Perdidas en un cortijo andaluz*, un proyecto que se basa en la intervención pictórica en muros de este tipo de construcciones abandonadas. Así hace una investigación sobre la memoria y las mujeres en relación con los cortijos abandonados y el campo andaluz en su historia.



Figura 17.

Virginia Bersabé, fotografías digitales del proyecto *Perdidas en un cortijo andaluz*, 2011-2021.

Fuente: [3 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <https://virginiabersabe.com/perdidas-en-un-cortijo-andaluz-2/>

En relación al trabajo de Virginia se encuentra la obra de Joseba Muruzábal, natural de La Coruña en 1984. Estudió Bellas Artes en la Universidad de Vigo y a partir de ahí empezaron un sinfín de selecciones, premios y menciones tanto a nivel nacional como internacional. Por citar algunos, en 2012 gana el V Certame de Pintura Arte Nova Galega y más adelante es seleccionado en la XII Mostra Internacional de Gas Natura Fenosa. En 2017 participa con *Fenómenos do rural* en la feria de arte JustMad de Madrid. Este proyecto nace en 2016 con el mural de *A greleira de 50 pes* con motivo del festival de pintura urbana Desordes Creativas en Ordes. El proyecto se compone tanto de pinturas de

tamaños “al uso” como de murales de 15 metros de altura, siendo estos por los que más se reconoce al pintor.



Figura 18.

Joseba Muruzábal, *A greleira de 50 pes*, fotografía digital del mural, 2016.

Fuente: <https://www.vogue.es/living/articulos/murales-super-abuelas-galicia-artista-yoseba>

Según el propio Joseba sus imágenes pretenden dar testimonio del trabajo que las mujeres en Galicia han realizado en sus hogares y la relevancia que este trabajo tiene en el entorno. Joseba defiende como una realidad el hecho de que en el minifundio gallego las mujeres sean motor y fuerza de acción pues aportan de manera indispensable a la economía familiar. Hace hincapié el hecho de que en Galicia, por su carácter rural y costero, a la mujer se la puede ver tanto sachando como mariscando. Son, per se, portadoras de una mentalidad de trabajo suprema. De esta manera pone como marca definitoria la ropa que según la tradición popular se estila de siempre para el trabajo: el mandilón de cuadros. Joseba pinta a todas estas mujeres con estas ropas, entre ellas su mandilón; y hace símiles con la cultura del cómic, ya que los referentes locales se han trascendido de las Meigas a las mujeres “Atómicas”. Joseba mezcla todo este universo de súper heroínas con el humor y la tradición popular, la cultura y los oficios de la Galicia más rural. Según palabras del propio artista:

Cuatro de cada cinco centenarios en Galicia son mujeres. Los factores que influyen en la feminización del mundo rural son variados. Hay estudios que afirman que tanto la emigración como la guerra civil, son determinantes para el detrimento del hombre en la población rural, como opinión personal creo que el hecho de desempeñar un trabajo tan dependiente como es la huerta o el cuidado de animales, hacen que el ritmo de la vida laboral de estas mujeres sea constante, regular y para toda la vida, sin vacaciones ni jubilación. Entender el tiempo con los ciclos naturales de la huerta, plantar crecer y recoger. (Muruzábal, 2017).



Figura 19.

Joseba Muruzábal. fotografía digital del mural, 2016.

Fuente: <https://derrubandomuros.gal/artista/yoseba-mp/>

## 2.5. Colectivos y residencias.

Con respecto a la creación de estos proyectos que se centran en los núcleos rurales y que se entremezclan con el pueblo, haciendo prosperar y germinar la cultura local encontramos múltiples organismos que posibilitan y fomentan su desarrollo. De reciente creación, unos tres años, en la sierra del segura entre las provincias de Albacete, Murcia y Jaén, se encuentra el colectivo Resilencio Rural, sito en el pueblo de Molinicos, Albacete. Resilencio es un proyecto que aglutina labor social, labor cultural y labor medioambiental en mitad de una firme lucha contra la despoblación. Desde el colectivo se fomenta un modo de vida sostenible, abogando por la soberanía alimentaria, repensando la relación con el medio natural, los pueblos y sus habitantes. Surgió en 2017, cuando un grupo de personas con su residencia habitual en Albacete se plantearon un cambio de vida y gracias a un micro

mecenazgo en redes sociales, en el que recaudaron en torno a 10.000 euros, compraron la antigua fonda del pueblo para restaurarla y ponerla a punto para que fuese su sede social y de actividad. En 2019 comenzaron con la tarea, siguiendo métodos tradicionales y sostenibles de construcción. En la actualidad promueven mercadillos ecológicos en el corazón del pueblo, talleres de técnicas de elaboración artesanal, festivales de música folklórica y danza, etc. Entre estas actividades crearon el *Concurso de leñeros*, en el que animaban a todo el pueblo a hacer la foto de su leñero con la llegada del frío para después exponerlas en el ayuntamiento junto con las premiadas. Así, promovían ese “orgullo rural” de alguna manera, haciendo ver a sus habitantes que crear un montículo de leña perfectamente dispuesta para que no se caiga, se mantenga todo el invierno y no se pudra, es realmente un arte a perseverar.



Figura 20.

Concurso Leñeros organizado por Resilencio Rural, Fotografía Digital, 2021.

Fuente: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=468957877875271&set=pcb.468963087874750>

Por otra parte, existen residencias artísticas en entornos naturales/rurales para fomentar y financiar proyectos de producción e investigación. El modo de trabajo suele ser mediante convocatoria, se realiza una selección y hay un número de artistas becados a trabajar en la residencia. Suele haber una compensación económica para el artista, aunque estos parámetros dependen de cada residencia. De estas características encontramos Enclave Land Art en la pequeña localidad alicantina Vall de

Gallinera. Su filosofía se basa en la difusión de la cultura contemporánea con propósito educativo. Es un proyecto de repercusión internacional que interactúa con los habitantes del pequeño pueblo. Tiene como objetivo aumentar los recursos del territorio de manera sostenible, pensando en la naturaleza y el paisaje como patrimonio activo. En la actualidad el proyecto tiene apoyo de entidades locales. En su edición de 2021 fueron 7 artistas en residencia desarrollando sus proyectos particulares. Tomamos como ejemplo el de Elena Redaelli, italiana con formación en la Academia de Bellas Artes de Roma. Desde el año 2009 trabaja en proyectos de arte ambiental relacionados con la materia. Para Elena el conocimiento pasa por un acercamiento a través de los sentidos. Según palabras de la propia artista en su trabajo con los materiales aprende gracias a un “hacer las cosas”, ya que ese es el contacto que tiene con el mundo unido a una experiencia física (consultar enlace entrevista You Tube en referencias web). Su proyecto performativo, titulado *Infinite Slowness*, se desarrolla durante las dos semanas de duración de la residencia. Este trabajo de investigación crece en torno a la vitalidad de las piedras y su capacidad de moverse, recordar, reproducirse y comunicar. Para Elena los humanos y las rocas son componentes que se enlazan y co-dependen. Mientras que las rocas están compuestas por estratos del tiempo, son estables y duraderas. El cuerpo de carne y hueso, es temporal y efímero. Elena propone aprender de la sensatez ancestral de las rocas.



Figura 21.

Elena Redaelli, *Infinite Slowness*. Fotografía digital de la performance, 2021.

Fuente: <https://enclavelandart.org/es/enclave-land-art-edicion-2021/>

## CAPÍTULO 3. PAISAJE Y ARQUEOLOGÍA ESPACIAL DE LA MEMORIA.

Investigación y Mediación en Patrimonio Cultural. Museos, Entornos y Paisajes Sensoriales.

Coords. Manuel Pérez Valero, Dolores Álvares Rodríguez y Olaia Fontal Merillas.

<https://www.dykinson.com/media/pdf/indice978-84-1122-828-2.pdf>

Páginas 157 -172. ISBN 978-84-1122-828-2.

Nº 114 de la Colección Conocimiento Contemporáneo 1ª Edición, 2023.

Puesto nº 3 en el ranking de prestigio editorial Scholarly.

<https://spi.csic.es/indicadores/prestigio-editorial/2022-clasificacion-general>

### 3.1. Recordar un paisaje.

Todos tenemos paisajes en propiedad de espacios vividos. Parcelas en el recuerdo con una orografía propia, con una arquitectura definida, con una luz y un olor concreto que sería capaz de transportarnos a ese mismo lugar del pasado si se nos presentasen en un ahora presente. Para comenzar con este capítulo, hablaremos del propio concepto de paisaje y como bien hemos referenciado en el punto 1.1. *El concepto de paisaje*, en la casi imposible tarea de definir qué es paisaje, elegimos dos que nos convencen porque remiten a lo más esencial del mismo: paisaje, como una parte del territorio que se abarca en un vistazo (Jackson, 2010, p.39) y paisaje, como un compendio de ideas, sensaciones y sentimientos que se elaboran a partir del lugar, haciendo alusión así a que la palabra paisaje no se refiere a un lugar físico (Maderuelo, 1996, p.10). Es necesario volver a incidir en que la aparición de este concepto no se da ni en la misma época, ni se manifiesta de igual manera en todas las culturas. La conciencia en el ser humano de contemplación de un paisaje surge por primera vez en China, en el siglo quinto de nuestra era, con el término shanshui (monteagua). Recordar, como también indicábamos, que la poesía es el primer resultado que aparece tras un acto contemplativo del paisaje. Así nos lo hace ver Berque a través del primer registro de contemplación estética del paisaje, que según el autor son los poemas de Xie Lingyun (385-433). Estos textos relegan a una posición menos protagonista la belleza del lugar. En lo que a la cultura occidental se refiere, sabido es que Petrarca fue el primero en interesarse de manera estética por las formas y espacios que la naturaleza le ofreció. En diferentes textos sobre los inicios del paisaje en nuestra cultura occidental, aparece Petrarca y su famosa expedición al Mont Ventoux como podemos consultar en González de Durana, Petrarca y Maderuelo, en 2002. Se le considera una especie de eslabón entre la Edad Media y el pensamiento moderno por sus inquietudes, sus proyectos y su manera de sentir la vida tan distinta y adelantada a su época. En 1336 realiza la subida al Mont Ventoux, con el único motivo de querer



mirar el paisaje. De sentir un paisaje. Cuando asciende, Petrarca lleva consigo las *Confesiones* de San Agustín, libro que abre al azar una vez está en la cima para dar casualmente con el siguiente pasaje: “viajan los hombres a admirar las alturas de los montes, las ingentes olas del mar, y las anchurosas corrientes de los ríos, y la inmensidad del océano, y el giro de los astros, y se olvidan de sí mismos (...)” (Agustín, St. p. 99, 2015). Ya habíamos dicho anteriormente con respecto a Petrarca que tal vez, lo que llevó a este hombre a subir a ese monte fue la necesidad de memorizar un paisaje, sentir un paisaje y pertenecer a un paisaje. Sus pies se guiaron por la memoria, la querencia y el telurismo.

Como bien iniciábamos, todos tenemos paisajes en propiedad de espacios vividos. El recuerdo de los mismos es capaz de transportarnos a un lugar concreto, a una coordenada exacta. Haremos mención a dos recuerdos de la propia infancia. En primer lugar, la vez que andando por Gran Vía de Madrid, un hombre llevaba la colonia que gastó mi padre a finales de los ochenta. Un hombre que me cruzó. Acto seguido me giré y lo perseguí entre la marabunta. Anduve como veinte metros en mi infancia. Después mi infancia se disolvió en la marabunta de olor. En segundo lugar, la tarde aquella que entré al gallinero y el pollo Titi se me encaró. Yo tenía ocho años. El pollo y yo éramos igual de altos. La luz era color bizcocho. El olor de la luz era a puré de paja y estiércol. Titi me olió el miedo en los ojos. Todavía, el olor a estiércol me remonta a esos 3 metros cuadrados de ladrillo del 12 sin enlucir.

### **3.2. El Land Art y “El fin del arte”.**

Pensemos en la idea de estar en el paisaje como hecho artístico. Para hablar de los orígenes del Land Art habremos de retomar el entrecruce de escultura y arquitectura, así como sus significados y productos de unión. Como bien indicaba Rosalind Krauss en *La escultura en el campo expandido*: “parece que la lógica de la escultura es inseparable de la lógica del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar.” (Krauss, 1996). En *El espacio raptado*, Javier Maderuelo hace la siguiente reflexión: “tras muchos siglos de dócil servidumbre parece que ahora la escultura se quiere comparar a la arquitectura. (...) Esta pretensión, no enunciada expresamente por ningún escultor, se ha ido formando al comprobar como en estos últimos veinticinco años los escultores han conseguido dominar cada vez mayores escalas, han pretendido conseguir para sus esculturas las cualidades de “presencia” y estructuras propias de la arquitectura y, por último, han intentado el dominio del espacio como abstracción y como lugar” (Maderuelo, 1990). Atendiendo a este último párrafo, comenzaremos por vincular el nacimiento del Land Art con la figura de Tony Smith, cuya obra se caracteriza por dicha cualidad de presencia, obra que según Maderuelo está “conseguida por medio de una escala adecuada, capaz de producir una sensación monumental y despersonalizada”, pero que en este caso nos interesa por ser la precursora de una corriente que comenzó, como cualquier camino se comienza, caminando. Así, nos remontamos a diciembre de

1966, cuando la revista *Artforum* saca a la luz un relato de Smith en el que habla sobre un viaje por una autopista a medio construir en los extrarradios de Nueva York. Smith decide junto a varios de sus alumnos de la Cooper Union adentrarse en coche y sin permiso por esa tira de asfalto negro experimentando lo que él mismo define como “el fin del arte”. Tras esto, llega a las siguientes cuestiones:

¿La calzada es una obra de arte o no lo es? Y si lo es, ¿cómo? ¿Como gran objeto readymade? ¿Como signo abstracto que cruza el paisaje? ¿Como objeto o en tanto que experiencia? ¿Como espacio en sí mismo o como travesía? ¿Qué papel juega el paisaje que hay alrededor? (Careri, 2002).

De estas cuestiones Francesco Careri saca dos posibilidades sobre el asfalto: una, es signo y objeto en el que se realiza el viaje; dos, la obra es el propio viaje como experiencia, como actitud que se convierte en forma. En 1967 y de la mano de Virginia Dwan, propietaria de una de las galerías de arte en Nueva York que daría respaldo a varios trabajos posteriores, se desplazaron a New Jersey Carl André, Robert Morris, Nancy Holt y Robert Smithson. Allí compraron un terreno para intervenir. Más tarde, tras dos años, se dan dos muestras artísticas de impetuosa importancia para la firme llegada de este tipo de trabajos a la escena del arte: *Earthworks* en 1968 en la galería de Virginia Dwan de Nueva York; y por otra parte *Tierra, aire, fuego, agua*, en el Museo de Bellas Artes de Boston en el año 1969. En este año ya se emitían en la televisión alemana películas sobre obras ejecutadas por Walter de María, Michael Heizer o Jan Dibbets entre otros. Así mismo y para terminar de consolidar esta práctica, en la Galería del Arte Moderno de Turín se dio una exposición conjunta entre el Land Art, Joseph Beuys, Bruce Nauman y otros artistas llamados poveras. En la época en la que situamos el Land Art la sociedad norteamericana se encontraba con un contexto socio político en completa ebullición. Por un lado, la guerra del Vietnam a nivel internacional, por otro el movimiento hippy que venía a desestabilizar los valores tradicionales a nivel nacional. Es interesantísima la relación que hace Raquejo del Land Art con la conquista del espacio de los EE. UU. de la mano de la NASA, la necesidad del sentimiento norteamericano de pisar un territorio soñado (no poseído) e imprimir su huella en la luna, además del hecho de divulgar tal imagen por el mundo entero como prueba del acto: “pisar es poseer, dejar la huella impresa es conquistar, es llenar un espacio antes vacío, es convertir un no-espacio (el galáctico) en lugar” (Raquejo, 1998). Y pisando fue como Richard Long (Bristol, Reino Unido, 1945) comenzó su enorme trayectoria artística ya que en 1967 inicia sus caminatas. Como se aprecia en la imagen, *A line made by walking*, las hojas pisadas una y otra vez en un mismo trayecto de ida y vuelta dibujan en el suelo una línea a base de caminar y caminar.



Figura 22.

Richard Long, *A line made by walking*. Fotografía, impresión en gelatina de plata sobre papel y grafito sobre tabla, 375 x 324 mm. 1967.

Fuente: <https://publicdelivery.org/richard-long-line-made-by-walking/>

Este sería uno de sus primeros proyectos, pero no el último: *A line in the Himalayas* en 1975 (*Una línea en el Himalaya*, una línea hecha a base de piedras con el Everest al fondo) o *A line of 682 stones* (*Una línea de 682 piedras*, línea expuesta en el pabellón británico de la Bienal de Venecia de 1976 y se conformaba de 682 piedras que se sucedían una detrás de otra por el suelo de varias salas del recinto). Según palabras del propio artista:

Mi obra es real, ni conceptual ni ilusoria. Habla de piedras reales, de tiempo real, de acciones reales. Mi obra no es urbana ni romántica. Es la ubicación de ideas modernas en el único lugar practicable capaz de acogerlas. El mundo natural sustenta el mundo industrial. Me valgo del mundo tal y como aparece ante mí. (Recuperado de <https://masdearte.com/especiales/richard-long-land-art/> el 17 de agosto de 2022).

*Paths to land*, el trabajo de la gallega Carla Fernández Andrade es un ejemplo contemporáneo de estas propuestas. Esta serie fotográfica en concreto data de 2012, rescatamos una de sus fotografías como

ejemplo. En la obra de Carla se puede apreciar la ausencia, el vacío, el carácter atemporal de un paisaje protagonista de manera ancestral, per se, de la propia escena.



Figura 23.

Carla Fernández Andrade, *Paths to land*, fotografía analógica con carrete 35 mm.

Fuente: <https://carlafernandezandrade.com/Paths-to-Land>

### 3.3. Querencia, memoria y telurismo.

Si apoyamos el concepto paisaje sobre los ya citados tres pilares: querencia, memoria y telurismo; encontraremos que tenemos un paisaje al que volver, un paisaje que recordar, un paisaje al que pertenecer. Así podemos constatar esta idea con el trabajo *Campos de batalla* de los ya mencionados Bleda y Rosa para “querencia”; en *Pasajes* de Dani Karavan para “memoria”; y en *Gestos en el paisaje* de Marian Venceslá para “telurismo”.

### 3.4. Querencia: Bleda y Rosa.

Con respecto a Campos de Batalla de Bleda y Rosa, podemos decir que, a lo largo de la historia, la Península Ibérica ha tenido una estrecha relación con numerosas culturas y civilizaciones. Esto significa que habita en su paisaje un poso de riqueza cultural que se hereda en sus pueblos. Los distintos asentamientos generan un sello tanto físico como cultural en la memoria de la población. Con Bleda y Rosa nos transportamos a la esencia de generaciones pasadas que dejaron su legado

sobre el territorio. Cerramos así la visita a esta pareja con una imagen perteneciente al trabajo *El continente y el viento*, titulada *Reinos de Chile*. En esta imagen se intuye la quietud, el silencio, la historia vivida que se posa y se sedimenta bajo el cielo.



Figura 24.

Bleda y Rosa, *Reinos de Chile*, fotografía de la serie *El continente y el viento*: impresión tinta pigmentada sobre papel de algodón Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth 305 grs, tamaño 42x48,6 cm c/u.

Fuente: <https://www.bledayrosa.com/proyectos/-el-continente-y-el-viento/>

### 3.5. Memoria: Dani Karavan.

*Pasajes* de Dani Karavan es la obra Memorial realizada en Portbou en homenaje a Walter Benjamin por los 50 años que conmemoran su muerte. La obra fue financiada por el Gobierno de la Generalitat de Cataluña y el Gobierno de Alemania y se inauguró el 15 de mayo de 1994. Es una obra integrada en el paisaje siendo el mismo paisaje un activador de la obra misma. Así, en la obra intervienen Karavan, el espacio natural de la Costa Brava y los componentes naturales característicos del paisaje mediterráneo: el viento, el olivo y la piedra. Es una manera de formar un acto de memoria

contemporánea a la vez que una narración sobre el sitio como punto de exilio. Fue Karavan quien dio nombre al monumento siendo así una referencia al funesto paso de Benjamin por Portbou. *Pasajes* es, además, la obra inconclusa de Benjamin (*Passagenwerk*): la monumental e inacabada obra en la que el autor, desde 1927, pretendía ilustrar los tránsitos y pasajes del modelo de vida urbano a base de concentrar imágenes y textos. Para la creación del Memorial Karavan trabajó al más puro estilo Benjamin: conectando el dolor del pasado, el exilio y la memoria con la idea de un futuro nuevo. Así, el Memorial recoge la esencia y el concepto que más se identifica con Benjamin: la experiencia como necesidad, la filosofía de la historia, la necesidad de la memoria, el concepto de límite y el paisaje como aura.



Figura 25.

Fotografía digital *Pasajes*, Memorial a Walter Benjamin en Portbou.

Fuente: <https://es.blog.costabravas.com/memorial-walter-benjamin-y-ii/>

Para el primer pasaje encontramos un corredor en una fuerte cuesta, se compone de 87 escalones que van desde la pequeña plaza de entrada al camposanto hasta el mar. Este pasillo no ofrece ningún tipo de guía o ayuda al visitante y únicamente se puede avanzar por él de manera muy concentrada. Aparece entonces una escalera metálica muy angosta encajonada entre planchas de hierro oxidado de 2,35 m de altura en un corredor que, igual que un túnel, ha sido excavado en la pendiente. Al haber recorrido más de la mitad del trayecto, en torno a un 75%, un cristal aparece cortando el camino e impidiendo seguir la ruta. Hay un remolino de mar al fondo, inaccesible y muy próximo. En el cristal

aparece y se puede leer claramente una cita haciendo referencia al peso del pasado y la memoria, la cual, Karavan escogió de uno de los trabajos previos a de la tesis de Benjamin: “es una tarea más ardua honrar la memoria de los seres humanos anónimos que no la de las personas célebres. La construcción histórica se consagra a la memoria de aquellos que no tienen nombre”.

En el segundo pasaje se puede apreciar como al salir del camino se aparece una senda empinada llena de piedras y que va desde el cementerio al resto del Memorial. La obra está integrada por el artista en este espacio natural. Camino que da a su vez entrada a la parte posterior del cementerio, correspondiente a los no católicos. Aparece en el camino un olivo muy viejo, símbolo de la vegetación de la zona en la cual el destino, el viento y el sol han dejado su huella. Este árbol es utilizado reiteradamente por Karavan como signo de paz y reconciliación. Quedando de fondo el antiguo paso fronterizo, la plataforma que sale del pie del olivo ayuda a un momento de reflexión ante el paisaje con el Mediterráneo y los pirineos como testigos.

Así, para el tercer y último pasaje, el camino que es angosto y muy empedrado conduce a una planicie donde se sitúa una plataforma cuadrada de 16 m<sup>2</sup>, con un cubo de piedra en medio que incita a la parar. Es un punto plano que se abre al horizonte y al mar. Como elemento de separación entre el visitante y el horizonte está la antigua reja del cementerio. Además es ahí donde tiene fin el camino pues ahí, en una fosa común, es donde descansa Benjamin.

### **3.6. Telurismo: Marian Venceslá.**

Sobre *Gestos en el Paisaje*, de la albaceteña Marian Venceslá, podemos apuntar que esta obra es una video instalación realizada en 2006 por M<sup>a</sup> Ángeles Venceslá Delgado, natural de Albacete en 1983. Según la artista este trabajo intenta pasar del desarraigo a la poesía a través de un proyecto basado en la asimilación del desierto que para ella supone el paisaje de la llanura manchega y la empatía con dicho territorio. Si analizamos el video, podemos ver primero Un hombre que asimila el territorio expandiéndose en horizontal; podemos ver Una chica que asimila en su cuerpo vertical la homogeneidad del horizonte; podemos ver Una chica que con sus brazos en círculo abarca en el horizonte la puesta de sol de la llanura; Un chico que durante un minuto es árbol. y finalmente podemos ver Una chica rendida al paisaje de la llanura para su contemplación.



Figura 26.

Marian Venceslá, fotograma del video *Gestos en el paisaje*, 2006.

Fuente: Imagen cedida por la artista.

Hay lugares impregnados de muerte. Hay gente que coge un avión para ir a morir al Golden Gate de San Francisco o al Cabo Beachy en Inglaterra. A menudo me pregunto si es posible el paisaje sin drama. Una máxima sublimación, un monje frente al mar en auge: estar ante el paisaje como hecho sexual, como pico dramático que puede llevar a la muerte. Donna J. Wan es una fotógrafa que tiene un trabajo fotográfico interesantísimo, *Death wooed us (La muerte nos cortejó)*, en el que muestra la última imagen de quien decide un espacio concreto como escenario para morir. La propia artista cuenta en un texto autobiográfico en su web que tuvo un episodio depresivo post parto en 2011 y llegó a considerar conducir a la costa de California a contemplar el magnífico océano para saltar después desde un acantilado. Ahí comenzó su investigación sobre este tema, viajando a destinos comunes de suicidio y fotografiando los entornos y vistas. Donna dice no pretender saber por qué otras personas eligieron tales lugares específicos, pero sí cree que hay personas que, como ella, han querido morir rodeados de un hermoso paisaje. Tampoco pretende romantizar este tipo de escenarios, simplemente ofrecer un punto de vista de las personas que pudieron elegir un hermoso paraje para terminar con su sufrimiento. Como bien indicaba Joan Nogué en uno de sus hermosos artículos sobre paisaje para *El Cultural de La Vanguardia*:

Entiendo perfectamente las razones que pueden llevar a una persona a escoger un determinado paisaje para quitarse la vida. Decidir cuál es la última imagen, la postrera vista que uno quiere llevarse a la tumba, es un acto de libertad supremo. (Nogué, 2009, p. 23).



## **CAPÍTULO 4. Resistir al espectáculo.**

### **Protestas, acciones y poéticas “frágiles” por la naturaleza.**

*(Artículo aceptado para publicar en próxima edición de InterdisciplinARS, Colección de Monografías de Investigación de edUPV, Editorial de la Universidad Politécnica de Valencia.)*

ISSN:2792-775X, indexada en Dialnet y DOAB.

edUPV, asociada al Observatorio de Calidad de la Unión de Editoriales Universitarias Españolas.

Al mismo tiempo que el hombre ha ido avanzando hacia su anunciada meta de la conquista de la naturaleza, ha escrito un inventario deprimente de destrucción, dirigida no sólo contra la Tierra que habita, sino contra toda la vida que comparte con él (Carson, 1962, p. 112).

#### **4.1. El problema.**

Comencemos por la peor parte. Nuestro mayor problema somos nosotros mismos como humanidad, nuestro desarrollo y crecimiento bajo el modelo capitalista marca el inicio de una catástrofe que desde el siglo XX avanza rápido y sin control. Barry Commoner (1993), biólogo referente del ecologismo, ve esta situación como el resultado del choque entre “dos mundos”: el natural que denomina ecosfera y el artificial o tecnosfera. Por un lado, tenemos los ciclos cerrados naturales que dictan los ecosistemas y, por otro, la imparable y desestabilizadora industrialización lineal, resultado de toda la actividad del ser humano: “la tecnosfera se ha hecho lo bastante grande e intensa como para alterar los procesos naturales que rigen la ecosfera” (p. 20). Nuestro rastro sobre el planeta marca la nueva época geológica que el Nobel de Química Paul Crutzen define como antropoceno, la era en la que nuestro planeta contiene más tecnosfera que ecosfera, provocando daños irreversibles.

En 1972 el Club Roma encargó al MIT el informe *Los límites del crecimiento*, concluyendo en que el crecimiento económico y demográfico no podría ser sostenido por el planeta. La actualización del documento en 1992 “constataba que la humanidad ya había superado la capacidad de carga del planeta” (Herrero, 2020, p. 25) y esa carga ha continuado en ascenso exponencial hasta el día de hoy. Frente a esta grave situación, ¿qué propuestas y acciones tenemos de gobiernos e instituciones? Mucho y muy poco. Desde 1995 la ONU organiza la Cumbre del Clima (COP), el año pasado se celebró la 27ª COP, finalizando con acuerdos insuficientes. En el año 2000 la ONU estableció los Objetivos del Milenio (ODM), a partir de 8 objetivos para 2015. El 7º era *Garantizar la sostenibilidad del medio ambiente*. Llegó 2015 y con él el fracaso. En 2015 la ONU planteó los Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS) y la Agenda 2030. Por desgracia, en todas estas propuestas las menciones hacia un cambio de sistema social y económico son inexistentes, tan solo los ODS recogen un tímido apunte sobre la necesidad de avanzar hacia una producción sostenible. También tenemos el *Pacto Verde*

*Europeo* que recoge textualmente “la nueva estrategia de crecimiento de Europa, que transformará a la Unión en una economía moderna, eficiente en el uso de los recursos y competitiva.”<sup>1</sup>

Y el misterio es, ¿cómo se hace eso sin bajarnos del capitalismo crecientista? ¿competir contra quién? Desarrollo sostenible, eficiencia energética, transición ecológica, energías renovables, son solo etiquetas, palabras vacías que sirven para charlas, carteles, folletos y justificaciones político-económicas de un falso e inviable capitalismo verde. Lo que forma parte del problema no puede ser parte de la solución, no de una solución real. Antonio Turiel (2020), plantea que las soluciones no son techno-científicas: “jamás saldremos de esta crisis. No, al menos, dentro del esquema económico y social del que nos hemos dotado” (p. 8). Conviene resaltar tres observaciones de Turiel: Primero el hecho de que se quiera convertir a la ciencia en la nueva religión, segundo que queramos resolver el problema equivocado y tercero que la única realidad objetiva que aporta la ciencia es la limitación biofísica del planeta. Como experto en disponibilidad de recursos del CSIC sostiene desde hace años que el tiempo del petróleo fácil y barato terminó sobre el 2014 y que no hay fuente de energía eficiente y asequible que pueda mantener nuestro ritmo de producción. Dependemos del petróleo, “hemos creado un gran monstruo que se alimenta de petróleo. Un gigante que mantiene en marcha la economía y nos proporciona empleos, seguridad, alimentos...” (2020, p. 6). Por tanto, es también nuestra sociedad del bienestar lo que está en juego.

No perdamos tampoco de vista que en la creación artística no estamos al margen del desastre, somos productores y consumidores de recursos. Aportamos tecnosfera. Creamos obras con materiales extraídos de la naturaleza, procesados por la industria y generamos residuos (algunos extremadamente tóxicos). El arte ha florecido en los momentos de bonanza económica, a la sombra del petróleo, es cuando las colecciones públicas y privadas crecen, las entidades y museos organizan grandes exposiciones con catálogos y se pagan costosas producciones artísticas, y viceversa.

#### **4.2. La raíz del problema, el dominio de la naturaleza.**

Usemos la luz de la razón y despejemos las sombras, y, una vez que sepamos a donde no debemos dirigirnos, comencemos a iluminar el camino para saber cuál es el mejor destino posible de entre los lugares a los que nos gustaría ir. (Turiel, 2020, p.9.)

Adorno y Horkheimer (1994), desde su pensamiento de la sospecha, tratan de encontrar la explicación al porqué del fracaso de la Ilustración, la modernidad y la revolución marxista. El objetivo de su investigación apunta a “comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie” (1994, p. 51). El origen del problema, concluyen, es el dominio de la razón sobre la naturaleza, cuyo inicio sitúan en el proceso

---

<sup>1</sup> Recogido en la web de la Comisión Europea, en el apartado *Transición ecológica*. Recuperado el 13 de agosto de 2023. [https://reform-support.ec.europa.eu/what-we-do/green-transition\\_es](https://reform-support.ec.europa.eu/what-we-do/green-transition_es)

del cambio de la mimesis al pensamiento racional. Cuando la razón desplaza a la mimesis, la primera se vuelve un arma poderosa pero también tirana, así dejamos de ser parte de la naturaleza para dominarla y nos construimos como un yo separado:

el ser humano sustrajo su propio yo de la dispersión natural, lo arrancó con violencia contra la naturaleza y contra sí mismo, lo alzó en vertical sobre el continuo y descubrió el uso del principio de identidad para forjar su propio yo y forzar todo lo que él no era a identificarse con su propia voluntad. (Tafalla, 2000, p. 115).

La Ilustración fracasa al tomar como punto de partida esa disociación para inmediatamente anclarse al mito del héroe de la antigüedad. En el fragmento *“Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración”* (1994, pp. 97-128) revisan el mito del héroe Ulises que en su encuentro con las sirenas ya tiene conocimientos previos de lo que va a acontecer, de este modo puede pensar la argucia que le evita caer preso de la naturaleza. El mito es el germen del dominio que será desplazado después por el razonamiento para explicar los fenómenos de la vida. Por tanto, el espíritu ilustrado que debía emanciparnos y liberarnos está viciado desde su origen preilustrado. Nos entrega una razón instrumentalizada o, mejor dicho, una instrumentalización de la razón, como razón subjetiva al servicio de motivaciones y voluntades egoístas, al servicio de poderes económicos y políticos. Nos situamos junto a los autores, incluidas las feministas y ecofeministas ilustradas o críticas, que defienden la propuesta crítica de Adorno y Horckheimer no como una renuncia a la Ilustración sino, más bien, un intento de salvar una ilustración fallida.

Como muestra fehaciente de la instrumentalización de la razón, en relación con la catástrofe ecológica que nos ocupa, tenemos las fumigaciones masivas en EE.UU tras la II Guerra Mundial. La bióloga norteamericana Rachel Carson publicó en 1962 *La primavera silenciosa*, un exhaustivo estudio de los graves desastres que se estaban provocando en los ecosistemas al fumigar campos y cultivos con el Dicloro Difenil Tricloroetano o DDT y otros pesticidas. La reacción de la industria química, responsable del crecimiento económico tras la guerra, no se hizo esperar. Carson fue desacreditada, difamada y humillada, acusada de comunista, ridiculizada por ser mujer, soltera y sin hijos (*solterona*), tachada de histérica, de exceso de sensibilidad y exageración. Los medios y editores recibieron amenazas de retirada de fondos si seguían difundiendo sus ideas. Monsanto y otras grandes corporaciones estaban detrás del acoso y las difamaciones. Carson tuvo que lidiar con la crítica hasta que un informe encargado por John Kennedy confirmó su trabajo. El DDT dejó de utilizarse en 1972 en EE.UU, aunque no dejó de producirse y exportarse a países en vías de desarrollo (Commoner, 1993, p. 37). Desde entonces seguimos arrasando, contaminando y destruyendo en favor de la economía y el “progreso”, y sabemos que en muchos otros lugares del mundo “cientos de personas son asesinadas todos los años por defender bosques, ríos y tierras del interés de las corporaciones” (Herrero, 2022, p. 34).

Simone de Beauvoir (2017) situó el origen del dominio de la naturaleza antes, desde un punto de vista más técnico en la prehistoria: en el desarrollo de la agricultura más allá del huerto. Aunque su finalidad era localizar el momento del sometimiento de las mujeres, vemos que este coincide con el dominio de la naturaleza y el nacimiento de la propiedad privada a través de la agricultura extensiva, la especialización del trabajo y el desarrollo de nuevas herramientas a partir del descubrimiento de los metales.

Con el descubrimiento del cobre, del estaño, del bronce, del hierro, y con la aparición del arado, la agricultura extiende su dominio: para desmontar los bosques, para hacer fructificar los campos, es necesario un trabajo intensivo. Entonces el hombre recurre al servicio de otros hombres a los cuales reduce a esclavitud. Aparece la propiedad privada: dueño de los esclavos y de la tierra, el hombre se convierte también en propietario de la mujer. Es «la gran derrota histórica del sexo femenino» (p. 23).

Hasta entonces, los trabajos y la aportación de hombres y mujeres en sus sociedades para el sostenimiento de la vida y sus familias estaban igualmente valorados. Barry Commoner (Riechmann, Tellechea, 2022) también ubica este cambio en torno al momento en que el ser humano deja de sobrevivir solo con lo que le ofrece la superficie de la tierra en comunión con el sol y comienza a sacar los recursos bajo tierra. La antropóloga Sherry Ortner (1974) aporta en relación con el trabajo de Beauvoir, el estudio de como la construcción de imaginarios convierten a la mujer en la mediadora entre el hombre y la naturaleza. Activando el hecho de que en adelante las mujeres no pertenezcan al mundo de la cultura, de ahí el sometimiento de ambas. Alicia Puleo (2017) dice al respecto que el trabajo de Ortner sirve para sentar “las evidencias empíricas de la existencia, en el imaginario de las diferentes culturas humanas, de una constante asociación de la figura de la Mujer a la de la Naturaleza” (p. 43).

A partir de los años 70 es el ecofeminismo quien desarrolla un corpus teórico-práctico con conciencia ecológica dentro del movimiento feminista. El ecofeminismo sostiene que la opresión patriarcal de las mujeres y el dominio de la naturaleza tienen el mismo origen. Desde una crítica profunda al pensamiento antropocentrista, androcéntrico y neoliberal, se parte en la búsqueda de una solución para conseguir un futuro posible de vida digna para todas las formas de vida. El término es acuñado por Françoise d'Eaubonne, pensadora feminista y anarquista, en *Le féminisme ou la mort* (1974), donde desvela una verdad demoledora que desnuda nuestro principal problema ecológico: “la falocracia está en la base misma de un orden que no puede sino asesinar a la Naturaleza en nombre del beneficio, si es capitalista, y en nombre del progreso, si es socialista” (D'Eaubonne, 1998, p. 51). Sostiene que el desequilibrio de poder y las desigualdades entre mujeres son el origen del dominio de la naturaleza y de su destrucción.

Dentro del ecofeminismo conviven diversas corrientes de las que Alicia Puleo (2011) ha realizado un exhaustivo estudio. A pesar de las diferencias existentes, todas coinciden en que el sometimiento de la naturaleza es también el sometimiento de las mujeres. Será el Ecological Feminism o feminismo deconstructivista (rechazan el término ecofeminismo para diferenciarse de las feministas clásicas) (p. 59), el que analice la estructura de nuestras sociedades occidentales, capitalistas y patriarcales. Lo hace al demostrar que nuestra cultura de pensamiento dualista cartesiano se sostiene y construye sobre una jerarquía cualitativa de pares opuestos. Así vemos como, por un lado: cultura, razón, producción, progreso y masculino, se sitúan por encima de sus pares opuestos: naturaleza, emoción, reproducción, sostener y femenino. La cultura en oposición y por encima de naturaleza, nos conduce a ver la naturaleza como el escenario en el que sucede la vida *del importante ser humano*, como lugar que conquistar o como almacén de recursos, que explotamos y degradamos, al servicio del triunfo de la egoísta voluntad humana.

### **4.3. Contracultura, naturaleza y arte.**

La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden (Benjamin, 2003, p. 34).

En 2022 hubo varios sucesos de activistas climáticos que, al más puro estilo situacionista, lanzaron sopa de tomate o puré de patatas sobre obras de Monet o Van Gogh. Fue el retorno de la acción directa contra el arte. Dado que tuvieron mucha repercusión en los medios, nos devolvieron al centro de un debate fundamental sobre si es más importante el arte o la vida. En cierto modo, la gravedad de la catástrofe climática y la situación a la que estamos llevando nuestra propia supervivencia nos responde que no. Lo que nos lleva a cuestionarnos si debemos seguir en determinados empeños artísticos.

Adorno (1962), tras su regreso a Alemania escribe: “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía” (p. 29). Leamos su reflexión como una hipérbole de horror e incredulidad ante la barbarie acontecida. Pero también podemos entender que la cultura, o el arte producto de ella, en última instancia no puede estar por encima de la vida. Con el paso de los años Adorno propondría que tal vez la poesía era más necesaria que nunca, pero él pensaba en una poesía y un arte que hiciera tambalear las injusticias, que apuntara a conseguir un mundo libre del dominio para crear individuos libres que asegurasen un equilibrio entre naturaleza y artificio. Su propuesta está representada en la creación contemporánea por el artivismo, el arte ecológico, ecofeminista o el arte ecosocial, un arte cuya función es visibilizar y combatir injusticias sociales, políticas o climáticas.

La influencia de la Escuela de Frankfurt animó la escena artístico-política a ambos lados del Atlántico y finalmente prendió, sin quererlo, un mayo del 68 que influyó en los diferentes movimientos revolucionarios contraculturales herederos directos del dadaísmo: letristas, bauhaus imaginista, situacionistas, provos y otros grupos afines en Europa y la Generación Beat, hippies, yippies, diggers, etc. en EE.UU, posicionados contra el orden establecido y el *american way of life*; y también a grupos que, como Fluxus, usarán el arte como herramienta subversiva con la que cuestionar el arte y derribar el orden establecido, pero ahora sin compromiso político directo. Tales colectivos recogieron el testigo vanguardista y mantuvieron sus estrategias creativas como referencia, manteniendo un firme cuestionamiento sobre el objeto artístico, apostando por el arte de acción como revulsivo, sumando la necesidad de superar los espacios expositivos institucionales o tradicionales.

Encontramos en ese contexto artístico y político europeo de los años 60 un caso similar al triunfo de Carson con *La primavera silenciosa* donde el arte alumbró un cambio en favor del medioambiente. El grupo artístico revolucionario Los Provos en Holanda, inspirados en “las utopías urbanas del situacionismo, en la provocación dadaísta, en las protestas de los movimientos antinucleares y en los escritos anarquistas de Bakunin y Kropotkin” (Granés 262), utilizaron la provocación y el happening como medio para protestar contra la lógica productiva del capitalismo. Happenings que terminaban en persecuciones, cargas policiales y arrestos. Trataron de poner en marcha lo que denominaron como “*Planes Blancos*” y, dentro de estos, el plan “*Bicicletas Blancas*”. Se trataba de dejar bicicletas pintadas de blanco al servicio de la ciudadanía para uso comunitario en una ciudad donde el tráfico había crecido de manera desorbitada. El 27 de julio de 1965 dos miembros fueron arrestados por colgar el siguiente cartel en las calles de Ámsterdam:

Amsterdammers, El terror que produce en el asfalto la burguesía motorizada ha durado demasiado. Cada día, un sacrificio humano es ofrecido a la nueva autoridad (dios) de la que la burguesía está a merced: La Auto-Autoridad. El asfixiante monóxido de carbono es su incienso, que envenena miles de calles y sus canales. El "*Plan de la Bicicleta Blanca*". (Croningen. 2015)<sup>2</sup>.

Al día siguiente pintaron de blanco las primeras 3 bicicletas y después 50 más que dejaron en diferentes puntos que finalmente fueron decomisadas por la policía. Al año siguiente se presentaron a las elecciones municipales con la propuesta de prohibir los coches en el centro, mejorar el transporte público e introducir 20.000 bicicletas de uso público. Fracasaron estrepitosamente, pero poco a poco consiguieron más apoyo de la ciudadanía y con el tiempo se demostró la necesidad de restringir los vehículos y acabar con la polución de los coches en las ciudades. Ese precedente convirtió a Ámsterdam, años después, en una ciudad cuyos ciudadanos elegían la bicicleta como medio principal

---

<sup>2</sup> Croningen. 2015. *Provo. Anarquía y bicicletas blancas*. *Ciclosfera*. Recuperado el 25 de agosto de 2023. <https://ciclosfera.com/a/provo-anarquia-bicicletas-blancas>.

de transporte y en una inspiración de movilidad no contaminante para otras ciudades europeas. Fue fundamental la reivindicación política de la mano de la acción artística para provocar este cambio. Los años 60 y 70 suponen un nuevo intento de materializar los propósitos de la Ilustración, son “el último instante del proyecto iluminista” (Riechmann, Tellechea, 2022, p. 9) señala Jorge Riechmann citando las palabras del poeta chileno Nicanor Parra. Las revoluciones y movimientos contraculturales se fueron fragmentando, siendo cada vez más minoritarios, y se impuso tras ellos un conservadurismo neoliberal salvaje y destructor, bien representado por las políticas llevadas a cabo por Ronald Reagan y Margaret Thatcher. Fue “la oportunidad perdida” para conducir nuestras sociedades por el modelo de una vida digna, “aquella posibilidad de un nueva “Ilustración ecológica” fue truncada. (...) Pero en lugar de la revolución ecosocialista/ecofeminista vino la contrarrevolución liberal” (2022, p. 9).

Los happenings, las protestas y las ocupaciones pacíficas en defensa de la paz o del medio ambiente, pasaron a formar parte de la acción social bajo la tutela y el trabajo de grupos de acción climática, pacifistas y ONG's. Un buen ejemplo de ocupación pacífica fue el iniciado en 1981 por las galesas *Women for Life on Earth*, creado en contra de la decisión del gobierno británico de permitir que se instalasen 96 misiles nucleares de cruceros en Greenham. Más tarde formarían el grupo *Greenham Common*, uno de los primeros campamentos de mujeres que protestaban en contra de las armas nucleares en Berkshire, Inglaterra. Este campamento, asentado alrededor de la base militar americana, se dio a conocer mundialmente en la protesta del 1 de abril de 1983 con una cadena humana de 23 kilómetros desde Greenham hasta Aldermaston y la fábrica de armamento en Burghfield. Durante el tiempo que permaneció el campamento (desde 1981 al año 2000) realizaron diferentes acciones pacíficas como parar los camiones que transportaban los misiles nucleares o romper las vallas y cruzar la base militar disfrazadas de peluches, a sabiendas de que había orden de disparar a cualquiera que se internase en la base. Diseñaron y cosieron pancartas maravillosas puntada a puntada, siguiendo el ejemplo de las sufragistas. Al igual que ocurrió con Rachel Carson, buena parte de la prensa y los poderes públicos trataron de descalificar y tergiversar lo que sucedía en un campamento bien organizado por mujeres con el apoyo de vecinas y simpatizantes.

En la actualidad tenemos ONG's ambientalistas como Greenpeace o Ecologistas en Acción que en su campo de trabajo siguen haciendo uso de estrategias creativas para poner en marcha campañas de crítica y concienciación. También encontramos las acciones directas medioambientales desarrolladas por grupos como Extinction Rebellion (quienes tienen 1029 grupos de acción repartidos a nivel global en 88 países y en todos los continentes), Just Stop Oil en Reino Unido, Letzte Generation en Alemania o Futuro Vegetal en España, entre otros. Estos colectivos realizan, con gran foco mediático, protestas que cuestionan la muy cuidada conservación de las obras de arte en los museos en comparación con el muy denostado cuidado del planeta. Caracterizados por la juventud de sus componentes, han

arrojado sopa a *Los girasoles* de Van Gogh en la National Gallery de Londres o pegado sus manos a los marcos de *Las majas de Goya* en el Museo del Prado, por mencionar algunas de sus acciones que no dejan de tener un halo artístico performativo, como ya mencionamos, con el estilo provocador dadaísta-situacionista.

#### **4.4. Arte en la naturaleza: dominar o integrarse.**

El arte siempre ha acompañado al ser humano en su orgullo de dominar la naturaleza. Las artistas nos relacionamos con la naturaleza desde que se inauguró el primer gesto artístico: “me refiero a la necesidad que el hombre tiene de dejar memoria de su paso sobre la tierra levantando un monolito o construyendo una montaña de piedras” (Maderuelo, 1994, p. 47), aunque por supuesto esa “necesidad” ha respondido a diversos intereses o funciones a lo largo de la historia.

Centrándonos en el arte que se realiza en la naturaleza, nos cuestionamos algunas manifestaciones artísticas que se van a desarrollar desde finales de los años 60 en adelante y traemos algunas propuestas que desde finales de los años 80 nos parecen acertadas por trabajar con impacto mínimo sobre el ecosistema. Recogemos una serie de artistas que, trabajando desde las casillas de Land Art y Earthworks, se van desgranando en su incisión medioambiental de manera gradual, de más a menos, para llegar a un arte efímero y no invasivo del que en muchas ocasiones solo nos queda el registro fotográfico. Un arte en simbiosis que pasa desapercibido y que bien podría hacerse a sí mismo en el entorno natural, como es el caso de los trabajos de Nils Udo, Richard Shilling o Andy Goldsworthy (Fig. 27).





Figura 27.

*Touching North*, [Fotografía a color], A. Goldsworthy, 1989.

Imagen tomada de la web [<https://publicdelivery.org/andy-goldsworthy-touching-north/>].

La escultura, que estuvo durante siglos sujeta a la arquitectura y que durante las vanguardias prácticamente desapareció, vuelve de forma autónoma a partir del Land Art y los Earthworks que se inician de manera simultánea en EE.UU e Inglaterra. Javier Maderuelo hace la siguiente reflexión: “tras muchos siglos de dócil servidumbre parece que ahora la escultura se quiere comparar a la arquitectura” (1990, p. 47). Estas prácticas nos van a devolver no solo la escultura, sino también el monumento, y nos conectan con el origen del problema planteado: el dominio de la naturaleza. En un giro inesperado, volvemos a encontrarnos con Ulises y sus marineros maravillándose de su hazaña.

En la actualidad, la naturaleza se encuentra al borde del colapso y es de urgencia revisar qué estamos haciendo los artistas en nuestros modos de producción en los que, a menudo, un discurso a priori medioambiental y reivindicativo acaba colocando materiales residuales en un entorno natural para obtener el mismo producto artístico al que venimos acostumbrados: una obra, bien sea fotográfica, videográfica o de cualquier otro tipo de soporte, que se coloca en un museo y entra a formar parte de los circuitos convencionales del mercado.

Desde nuestro parecer vemos como un error aquellas lecturas generales sobre el sesgo ecológico del Land Art o del arte medioambiental, de hecho, a pesar de que la primera exposición de 1969 en la Galería John Gibson se llamase *Ecological Art*, ocurrió que “no había en sus protagonistas una voluntad nítida de reivindicación de los valores ecológicos” (Hernando, J. 2004, p. 59). En 1968 Robert Smithson

ya había organizado otra exposición bajo el título *Earthworks* y en este caso las obras de gran tamaño se mostraron al aire libre, lo que añadía esa dificultad inicial de vender y exponer ese tipo de obra. Pero el discurso ecológico, como tal, tampoco existió. Simón Marchán Fiz (1997), apunta en relación el Land Art y a la posición de los artistas y sus acciones:

El "land art", como momento cumbre del arte ecológico, ha presentado una actitud ambigua y supuestamente neutral, incluso favorecedora de la ideología intoxicante de la naturaleza, propia del neocapitalismo. Ha acentuado ante todo el carácter antiurbano, su rechazo, sin profundizar en el problema de la ecología, aislado en su potencial transformador. (1997, p. 221).

En EE.UU el Land Art, a pesar de intentar desligarse del objeto y del mercado, va a ser el mejor reflejo de una sociedad creciente y capitalista, donde galeristas y empresarios se van a dedicar a invertir en estos proyectos, van a comprar terrenos y a financiar obras de dimensiones faraónicas, junto a equipos de trabajadores e ingenieros, excavadores, grúas y camiones. Desde una perspectiva propia y actual nos cuesta afirmar que gran parte de la obra de Heizer, Robert Morris, Walter de María o Dennis Oppenheim puedan ser consideradas obras con intención o discurso sobre la necesidad de proteger el medio ambiente. Algunas obras puntuales sí, pero no es la tónica general ni la preocupación principal del trabajo de estos artistas.

Los europeos, sin embargo, por normal general trabajaron más con sus manos y van integrarse de forma más respetuosa en la naturaleza accediendo a parajes y bosques, haciendo círculos y montículos con las piedras encontradas en los espacios naturales o simplemente haciendo del caminar un arte, como podemos ver en la obra de Hamish Fulton o Richard Long. El Walking Art, como evolución del *flâneur* del XIX, de las deambulaciones surrealistas y las derivas situacionistas, surge a finales de los años 60 en Inglaterra y genera obra y pensamiento a partir de la caminata. En las vanguardias dominaba la idea del paseo como acto político cotidiano subversivo, en el caso de Fulton y Long es el paseo como experiencia estética, más próximos a los *flâneurs* románticos, pero en la naturaleza. Estos artistas trabajan con la acción propia de caminar haciendo pequeñas intervenciones de carácter efímero que registran fotográficamente.

El arte en la naturaleza que se está trabajando en estos momentos poco tiene que ver con el que en sus inicios acuñó el término, ahora también hemos acuñado otros términos como activismo, arte ecológico o arte ecofeminista. Gracias a la evolución de los tiempos, y desde nuestra perspectiva, vemos como una aberración algunas de las megalómanas intervenciones que se realizaron en torno a los años 60 y 70 que, sobre todo en Estados Unidos, afloraron bajo el sello del Land Art. Ejemplo de ello son Robert Smithson con su *Asphalt Rundown* (1969) o *Glue Pour* (1970), Heizer con *Complex City* (1972-1976) o Christo y Jean Claude con *Wrapped Coast* (1969). Por mucho estudio que se realice

seguimos sin entender la necesidad de insertar grapas en la costa para cubrirla con una tela o de lanzar asfalto (o cola) por una ladera. No dudamos de la aparente belleza que pueda producir al ojo tales intervenciones por su grandilocuencia, por lo inusual del gesto y por la sensación de sublimidad que pueda transmitir al ser humano este tipo de obras. Sin embargo, nos cuestionamos la necesidad de las mismas de invadir de esta manera lugares naturales que ya son bellos y sublimes de por sí. A menudo, este tipo de obras se han valido de la regeneración, la rehabilitación, la visibilización, etc. del lugar como promulga para llevarse a cabo. Pero si nos fijamos en que la naturaleza es capaz de regenerarse, rehabilitarse y tener una máxima belleza por sí misma, precisamente cuando el ser humano no la interviene, ¿para qué es necesario que los agentes artísticos vayan a intervenir de esta manera tan agresiva ningún tipo de entorno natural o urbano que se considere de necesidad intervenible?

En ocasiones son fondos públicos los que apoyan este tipo de proyectos, pero pocas veces (o ninguna) se pregunta a la población si quiere contemplar por los siglos de los siglos tal o cual escultura enorme en parques y espacios naturales. Sí o sí, conviven con este tipo de intervenciones hasta el fin de sus días. Sirva como ejemplo el documental que Barak Heymann le dedicó en 2020 a Dani Karavan, lo habitual es que estas construcciones se encuentren en deterioro y semi abandono. No se encuentran en el estado de mantenimiento óptimo para que tal canal de agua circule como fue diseñado en su inicio o para que tal resplandor, cuando cae tal hora de la tarde, se vea en tal punto de la mega construcción diseñada porque la naturaleza ha recuperado por sí misma su lugar y unas hierbas han invadido el espacio. Esto suele generar, como podemos ver en el documental, enfado y quebrantos a los artistas, *qué se le va a hacer*. Los artistas que, sin darse cuenta, olvidan que forman parte del ecosistema y no paran de pensar su gran obra, la que les hará perdurar en el paso del tiempo como le ocurrió a Chillida con el monte Tindaya (Fig. 28).



Figura 28.

Tindaya, [Fotografía digital subida a Flickr en 2013 por José Mesa <https://www.flickr.com/photos/liferfe/8429137812/>].

En los años 90, Eduardo Chillida pretendía vaciar por dos huecos el monte para que la humanidad, según el artista, tuviera un espacio útil para sentir su pequeñez humana, un espacio de contemplación. El proyecto generó muchísima controversia y finalmente en 2021 el Gobierno canario protegió la montaña hasta sus faldas, para que nadie fuese a vaciarla en *nombre y homenaje* de la humanidad (la familia pretendía acabar realizando el proyecto del escultor que había fallecido en 2002). Este caso muestra cómo la naturaleza por sí misma es menospreciada, ya que solo cobra importancia cuando es tocada por el ingenio del artista.

Existe pues una primera generación de artistas hombres que trabajan, cortan, excavan y mueven toneladas de tierra. La presencia de artistas mujeres también se dio, pero con escaso reconocimiento. Tenemos el ejemplo de Nancy Holt con, entre otras intervenciones, *Sun Tunnels* (1976) y de Agnes Denes, de quien destacamos la icónica intervención *Wheatfield - A Confrontation* (1982) (Fig. 29), una obra que en este caso trajo la naturaleza a la ciudad sembrando trigo en una parcela de 8.000 metros cuadrados en el corazón de Manhattan, denunciando así los abismos entre la urbe y la producción agraria, además de los intereses políticos reguladores del mercado del cereal.



Fig 29.

*Wheatfield - A Confrontation*, A. Denes, 1982.

[Fotografía. Imagen tomada de la web <https://www.architecturaldigest.com/story/agnes-denes-prophetic-wheatfield-remains-as-relevant-as-ever>] de John McGrall.

De otra parte, tenemos los artistas que trabajan en denunciar los problemas ecosociales, como Hans Haacke, quien investigó en su parte procesual con distintos materiales como la nieve, la niebla, la hierba o el hielo. Curiosamente, Haacke no formó parte de la icónica muestra *Ecological Art* en 1969, sin embargo su obra (como por ejemplo, *Condensation Cube* de 1963-1968) posiblemente tenía unas bases más críticas y de trasfondo ecológico que los artistas que sí que expusieron en ella. En su obra *Ten Turtles Set Free* (1970) realizada en St. Paul - de - Vence, Francia, Haacke soltó a diez tortugas en un bosque. El artista compró estos animales en peligro de extinción en una tienda y, liberándolos, puso en cuestionamiento el hecho de tratar a los animales como mascotas, mostrando así el siguiente principio de ética medioambiental: toda vida tiene derecho a existir por sí misma. Sería además, junto con Joseph Beuys, el ejemplo de artista que desarrolló parte de sus proyectos con corte reivindicativo y ecosocial. Beuys estuvo políticamente muy comprometido en la lucha contra la democracia representativa, el elitismo burgués y la defensa del medio ambiente. Proponía un cambio radical en la sociedad. La obra de Beuys, *7000 robles – Forestación de la ciudad en lugar de la administración de la ciudad*, fue presentada por primera vez en 1982 en *Documenta 7*. Creada gracias a la ayuda de voluntarios, se plantaron 7000 robles durante cinco años en la ciudad de Kassel, Alemania. Al inicio del proyecto Beuys colocó 7000 piedras de basalto negro a las puertas del museo Fridericianum, las cuales sólo se moverían en caso de que un árbol fuese plantado. Así, a la colocación de cada árbol, se

colocaba a un costado una de las piedras. El proyecto generó muchísima controversia entre la población, pero a la larga obtuvo una mejor aceptación y apoyo social.

Las obras de Fina Miralles y Ana Mendieta son del grupo de artistas que van a utilizar el cuerpo en la naturaleza, percibiendo una verdadera unión no invasiva ni hiriente del cuerpo con el entorno. Miralles recapacita sobre los valores que hay tras la obra de arte y sobre nuestra interacción con el entorno que habitamos, repensando la concepción que tenemos sobre el mundo natural con otras maneras de existir, de hacer y de crear, como se puede apreciar en *Translaciones. Mujer - árbol* (1973) (Fig. 30).



Figura 30.

*Translaciones. Mujer - árbol*, [Fotografías en sales de plata], Fina Miralles, 1973.

Imagen tomada de la web [<https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/miralles-fina/translacions-dona-arbre-documentacio-laccio-realitzada>].

Un año después Miralles expuso *Imágenes del zoo* (1974) (Fig. 31) en Barcelona, en el espacio de la tienda de diseño Sala Vinçon, ya que en aquella época no existían los espacios culturales institucionales. En la muestra había unos animales metidos en jaulas, además de la propia Fina, cuestionando así sobre qué es lo natural y lo artificial, mostrando a la mujer como objeto expositivo, ejerciendo además una fuerte crítica al maltrato de los animales, a las autoridades, al capitalismo y al poder político. Como ocurre con Beuys y Haacke, Miralles tiene una parte de obra en la que también realiza una crítica ecosocial más directa. Si analizamos su obra damos con dos maneras de trabajar. Una cuando trabaja con su cuerpo en la naturaleza y otra cuando mete la naturaleza en el museo, en este caso metiéndose ella misma en jaulas con otros animales para su exhibición y protesta.



Figura 31.

*Imágenes del zoo*, [impresión por chorro de tinta sobre vinilo adhesivo], Fina Miralles, 1974.

Imagen tomada de la web <https://www.circulobellasartes.com/exposiciones/fina-miralles-la-mujer-arbol-la-mujer-agua/>.

Con respecto a Ana Mendieta, en la serie *Siluetas* realizada desde 1973 a 1980 (Fig.32), la artista realiza acciones en espacios naturales en los que su cuerpo y los materiales orgánicos entran en estrecho vínculo y unión para terminar diluyéndose. La artista se refiere a ellos como trabajos tierra/cuerpo, una serie de rituales violentos pero contenidos, pensando minuciosamente cada elemento de la acción: la tierra del espacio para habitar, para cultivar y vivir; su cuerpo como lugar de pérdida y existencia. Le interesa la vivencia en el lugar de realización como práctica política, como vivencia mágica en ese sitio elegido para transformarse. Mendieta habla del imperialismo como problema de reproducción, denunciando la falsedad de la misión civilizadora de la clase dirigente y trabajaba en contacto con otras artistas como Judy Chicago con su programa de Arte Feminista.



Figura 32.

*Silueta*, [fotografía a color de la serie *Silueta*].

Imagen tomada de la web <https://artsandculture.google.com/asset/silueta-series/DAHypLsgXjHHw?hl=es>, Ana Mendieta, 1974.

En muchas ocasiones estas obras están ligadas a la necesidad de volver al origen, a la mitología, a los cultos matriarcales y a las divinidades prehistóricas por la relación de las mujeres, la tierra como madre y el hombre con la actividad exterior y la cultura. Las obras de Mary Beth Edelson también son claro ejemplo de ello. En el caso de Mendieta y Edelson, son artistas que aparecen habitualmente como referentes de arte ecofeminista en su corriente más espiritualista o esencialista, que en este caso aceptan esos imaginarios culturales de mujer-naturaleza (como ya vimos por el trabajo de la antropóloga Sherry Otner) en los que las mujeres, al estar más cercanas a la naturaleza, *son más naturaleza* y tienen una sensibilidad especial, siendo capaces de conectar mejor con los problemas medioambientales.

Cuando buscamos en el diccionario la palabra *cultura* nos remite en su primera definición al vocablo *cultivo* y, para este, acción y efecto de cultivar. Entendemos por tanto cultivo como cuidado del territorio y de la propia cultura. Desde esta definición de cultura y retomando también algunas de las ideas sobre el arte de la Escuela de Frankfurt y el feminismo ilustrado, sosteniendo como la modernidad y la Ilustración ahogaron las voces y los derechos de las mujeres, los animales y la naturaleza, se plantean como fundamentales los cuidados de la naturaleza encontrando ese equilibrio entre naturaleza y cultura. Nos interesan especialmente los discursos de artistas que elaboran sus



trabajos sobre el territorio de manera sutil y sincera, con la mirada oblicua, dirigida hacia la tierra, con respeto y cuidado. Así, defendemos esta resistencia al arte del espectáculo desde la experiencia viva que propusieron los situacionistas, mediante intervenciones y acciones que con una mínima presencia son capaces de generar una reflexión profunda, política y emocional sobre nuestro modo alienado de vida o sobre nuestra manera de habitar, transitar y explotar la tierra.



Figura 33.

*Cielo seco*, [fotografía digital del proceso.

Imagen tomada de la web <https://www.lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/36>], Lucía Loren, 2008.

En este punto destacamos el trabajo de la artista ecofeminista Lucía Loren que sitúa la vida en el centro del discurso, acercándose a la naturaleza desde ella misma, sin artificio. Es el caso del proyecto *El bosque hueco* (2004) donde intervino el bosque de Puebla de la Sierra en Madrid para poner en valor el árbol como parte indispensable del paisaje y su memoria. La artista dota al lugar de un aura especial relacionando pensamientos y sentimientos con el territorio. Las ramas que coloca en los huecos, entrelazadas, indican que ahí hay un acumulador de energía, algo así como un lugar de refugio para el espíritu del caminante. En *Madre Sal* (2008), la artista coloca en la tierra unas esculturas de sal en forma de mamas femeninas sobre los prados de Villoslada de Cameros, La Rioja, para que vacas, ciervos, cabras y caballos del entorno mamasen los minerales de manera natural y sin dirección humana y así, estos pechos, se convirtiesen en parte misma del propio territorio para finalmente desintegrarse con la interacción de los animales y el tiempo. Loren tiene una serie de “micro-acciones” en las que cose con lana el suelo. Así, marca de simbolismo el terreno. Entre los años 2016 y 2019

intervino los aldeaños de Montejo de la Sierra, en Madrid, en una época en la que el suelo estaba completamente cubierto de nieve. Hizo una incisión en la humedad del terreno provocando que la nieve se filtrase y pasase a formar parte de los acuíferos del lugar. En esta época realizó otra de sus obras en el pueblo de Montejo de la Sierra, Madrid. La obra se tituló *Cielo Seco* (2018) (Fig. 33) y los materiales fueron lana y grietas. Loren cosió un círculo de lana en la tierra surcada por la falta de agua, evidenciando la enorme falta de agua del embalse a causa de la profunda sequía. Otra de sus intervenciones es *Biodivers* (2016) (Fig. 34), realizada en Carrícola, Valencia. Loren dibujó una gran interrogación en el suelo de un terreno abandonado y lo sembró de caléndulas y lavanda.

Fue un trabajo participativo abierto a quien quisiese formar parte de él. La artista eligió estas dos plantas por sus propiedades reconstituyentes del suelo. De manera tradicional se ha sembrado siempre caléndula y lavanda en los huertos para prevenir plagas, como desinfectante y para atraer a las abejas. Los vecinos pudieron colaborar con la recolección para elaborar productos de tradición local como jabones, aceites esenciales, etc.



Figura 34. *Biodivers*, [fotografía digital del proceso.

Imagen tomada de la web <https://www.lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/42> Lucía Loren, 2016.

Este tipo de intervenciones, así como las de Goldsworthy, convierten lo *precario* en virtud. A partir de los materiales naturales, artesanales o los del propio terreno, estas obras son lo que llamaríamos un trabajo efímero de ciclo cerrado que cumple con las 3 leyes de la ecología que propuso Barry Commoner (1994, ps. 20-25). La primera: “«Todo está relacionado con lo demás» expresa el hecho de que la ecosfera es una elaborada red de interrelaciones; la segunda: “«Todas las cosas han de ir a

parar a algún sitio», pone de manifiesto, junto con la primera, la fundamental importancia de los ciclos de la ecosfera”, los residuos que generamos no se desvanecen en el aire, así que el trabajo artístico debe desintegrarse; la tercera: “«La naturaleza es la más sabia»”; nada de lo que hagamos será mejor. Para todo el resto de artificios y producción artística apliquemos la cuarta ley que dice: “«el almuerzo gratuito no existe», que implica que cualquier distorsión de un ciclo ecológico o la intrusión de un componente incompatible (...) conduce inevitablemente a efectos perjudiciales”. Por tanto, es necesario estudiar si los beneficios de lo que hagamos serán mayores que el impacto que podamos generar, ya que todo lo que hagamos tendrá un coste.

Creemos que el arte tiene que servir para, como indicaba Adorno, sacar a la luz o poner de manifiesto las injusticias; o también podemos añadir que para dar ejemplo de cómo proceder. “La razón debería responsabilizarse de lo que le suceda a la naturaleza, y eso significa para Adorno básicamente dos cosas. En primer lugar, implica una tarea de denuncia de todos los abusos cometidos contra ella” (Tafalla, 2000, p. 118). Tenemos suficientes motivos para destacar estas maneras de crear en y por la naturaleza, mediante acciones y happenings o a partir de metáforas efímeras. También con los trabajos de crítica ecosocial, siempre y cuando lo que hagan sean más beneficioso que contraproducente. De la mayor parte de estas formas de proceder, como bien sabemos, solo nos queda el registro fotográfico y audiovisual. Pensamos que el arte debe incidir en la manera de trabajar. Javier Hernando (2004) plantea que Goldsworthy y las artistas que trabajan de modo similar, como sería Lucía Loren (con sus matices), no hacen ningún tipo de reivindicación ecológica. Cuestiona el hecho que estos artistas se aparten, se integren en lo lejano, lejos de la fealdad y la contaminación para aislarse. Dice que estas propuestas “están alejadas de cualquier orientación ecológica reivindicativa, constituyéndose por el contrario en refugios evasivos de la sucia realidad” (Hernando, J. 2004, p. 75). Pero nuestra postura es que precisamente el hecho de estar trabajando sin crear tecnosfera, en la naturaleza y dejando atrás el espectáculo, las convierte en reivindicación y en parte de la solución, son luz y ejemplo. Tal vez un arte en la naturaleza no invasivo supone una vuelta al origen y un encuentro respetuoso con él. Tal vez debamos llegar ahí.

## 5. Discusión general de los resultados.

Al inicio del trabajo se plantea la hipótesis del paisaje como ente generador de identidades, de fronteras, de territorio susceptible de legislación y reflexión ya que el paisaje, dentro de ser un constructo social, es un generador de pensamiento. Para ello se hace una introducción al concepto de paisaje y su desarrollo en nuestro marco de estudio occidental europeo. Después se desarrolla una aproximación al desarrollo lingüístico del término de paisaje y para pasar a un análisis de artistas que producen arte en torno al paisaje en España a partir de los años 90.

Se continúa con la defensa de que si un núcleo rural se habita, se siembra, re-genera, se contempla, se piensa y se convive termina fructificando entre sus habitantes un anclaje enraizándose al suelo firme y al final, son las personas las que hacen con su presencia y su cultura que el territorio, poco a poco, se vuelva paisaje. Para evidenciar tal cuestión se han buscado referencias en estudios que muestran que las condiciones orográficas de una región condicionan las características de su paisaje y este puede llegar a influir en el carácter de su población, generando identidad cultural. También se han investigado distintas tradiciones que surgieron hace siglos y que siguen vigentes hoy en día gracias a la cultura popular, así como artistas que trabajan en la actualidad con la tradición y la cultura popular, intentando además preservar el medio (y su población) rural y homenajearlo. Se ha podido comprobar que gracias a los diversos proyectos que promueven y financian la cultura popular de los pequeños núcleos se desarrollan proyectos artísticos que contribuyen a mantener vivo y activo el patrimonio cultural rural.

Después se muestra que tendemos a recordar más lo que sentimos en un lugar determinado que el lugar en sí y que estos espacios son almacenados como paisajes de la memoria. Ambos parámetros, en relación con la producción artística contemporánea, dan lugar a un ramillete de artistas produciendo sobre conceptos como querencia, memoria y telurismo. De esta manera la arqueología espacial de la memoria se ve reflejada en distintos modos de producción. Para evidenciar esto, ponemos varios ejemplos de artistas que investigan y trabajan dicha temática. Queremos mostrar que el paisaje es una clave fundamental en el desarrollo de la producción artística contemporánea desde hace décadas ya que abre infinidad de discursos que nos atraviesan y se sitúa como un sólido pilar creativo y teórico. Más en concreto, queremos resaltar la importancia de las parcelas de memoria paisajística que albergamos en nuestra mente a raíz de los espacios vividos: nuestra arqueología espacial de la memoria.

En la última parte se defiende un modo de producir arte de manera no invasiva a la naturaleza, sin generar residuo, escapando a los circuitos artísticos contemporáneos al uso y huyendo del espectáculo. Para ello se expone lo que se considera el problema de la situación que es el sistema de

vida en el que si o si estamos envueltos mostrando que el arte ha crecido en momentos de bonanza económica, siempre a la sombra del petróleo, siendo el momento en el que tanto entidades privadas como públicas crecen, se organizan grandes exposiciones con costosas producciones artísticas. Después se va a la raíz del problema que es el dominio de la razón sobre la naturaleza para más tarde exponer los diferentes modos de expresión en torno a contracultura, naturaleza y arte. Por último, se hace un repaso sobre arte en la naturaleza y las diferencias entre poéticas que tratan de dominar o de integrarse en el entorno.

## 6. Conclusiones.

Tomemos que el paisaje es el escenario en que una persona se desenvuelve para llevar a cabo sus ciclos vitales. De esta manera, tal escenario influye y tiene consecuencias en la manera en la que estos ciclos se desarrollan. Entendamos pues, el paisaje como una forma de mirar, entender, ver y descubrir. Para la ejecución de estos verbos es necesario tener un sujeto presente con la intención activa de ser y estar en el mismo. Consciente ante el paisaje. Entonces este escenario, este espacio es un elemento inventado y el significado que el ser humano da a tal elemento es entendido como el concepto de paisaje. Esta acción no siempre ocurre: ni en todas las culturas ni en todos los pueblos o civilizaciones y cuando ha ocurrido lo ha hecho atendiendo a criterios distintos en una línea de temporalidad. Es por este motivo que solemos entender el concepto de paisaje como algo culturalmente aprendido. En según qué región cultural nos enfoquemos, el concepto de paisaje tomará un significado y sentido distinto. De todas las definiciones tal vez la de Jackson, junto con la de Maderuelo, sean de las más certeras. El primero se refiere al paisaje de la manera más simple que puede entenderse: una parte de la superficie terrestre que puede comprenderse de un vistazo. El segundo se refiere al paisaje como algo que ha sido construido culturalmente: no es un lugar físico sino una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar. Así mismo, Augustín Berque asegura que la primera expresión artística expresada a raíz de contemplar el paisaje es la poesía con los poemas de Xie Lingyun en el siglo IV de nuestra era. Si nos centramos en nuestro marco geográfico occidental, hallamos que el primer paisaje, paisaje moderno como tal, surge en la Europa medieval con la pintura de los hermanos flamencos Hubert y Jan van Eyck realizada en 1432 y que lleva por título *La adoración del cordero místico*. Según Kenneth Clark (1971), con esta obra el concepto de paisaje huye de la Edad Media, cruzando un jardín sin límite, llega a Europa un nuevo soplo de aire y una nueva luz.

Fueron los jardines una temática de gran significado en la Edad Media ya que eran una especie de paraíso idílico, espacio óptimo para que se desarrollase una naturaleza perfecta y libre de pecado. La palabra paraíso viene del griego *paradeisos* y este a su vez, del persa *paerdís*: terreno amurallado, cercado. Federico Fernández Christlieb, atribuye el nacimiento del término paisaje en la lengua española al cruce de dos mundos culturales diferencialmente marcados entre España y América correspondiente con la época colonial temprana. Christlieb considera que se ha estudiado mucho sobre la palabra *landscape* en inglés y *landschaft* en alemán, pero que aún no hay estudios densos sobre la terminología en español. Berque (1996) dice que una cultura convierte el paisaje en un hecho sustantivo mediante cuatro motivos: reconstrucciones artificiales en la naturaleza, representaciones literarias, representaciones pictóricas y palabras que lo nombran de manera específica. Y según Delgado y Ojeda (2009) el paisaje como expresión es un hecho tardío en cualquier cultura ya que para ello se necesita haber superado un modelo inicial de supervivencia. Existe un proceso en el término paisaje en España que va desde la antigüedad y sus imágenes protopaisajísticas a las primeras representaciones de los ilustrados. Más tarde encontramos la mirada de los viajeros románticos con lo pintoresco y lo sublime apreciando lo que anteriormente había sido criticado por el mundo ilustrado.

Como hecho contemplativo del paisaje *per se*, damos con que la primera vez que tuvo lugar un acto así (y quedó constancia en su historia) sería con la excursión de Petrarca en el año 1336 subiendo al Mont Ventoux por mero gusto de ver el terreno que se extendía a sus pies. Tal vez Petrarca sintió la necesidad de observar y recordar un paisaje para posteriormente tener un momento de introspección para consigo mismo. Realizar el acto de recuerdo, pertenencia y sentido. Memoria, querencia y telurismo.

Así pues, el paisaje, dentro de ser un constructo social es en sí mismo un generador de pensamiento y un motor de creación necesario dentro del arte contemporáneo de nuestro país. El paisaje que, como se indica con anterioridad, necesita para darse de un sujeto presente con la intención activa de interactuar con él bien sea contemplándolo o simplemente con el acto de estar en él de manera consciente, acaba siendo de manera involuntaria y no intencionada, un productor de arte contemporáneo. Lo hemos podido comprobar con la obra fotográfica de Bleda y Rosa y la huella del tiempo sobre el territorio; con el vacío, la ausencia y el infinito que evocan las imágenes de Carla Andrade; con la deslocalización y el conocimiento discriminado del cual nos habla Rubén Martín de Lucas en sus acciones; con el paisaje cultural localizado de Lucía Loren y su manera de conectar con

el entorno rural que interviene; y con la reflexión sobre ética y recursos de nuestro planeta que muestra Ruth Montiel Arias en sus fotografías.

En todos estos autores, el entorno natural es un elemento insustituible sin el cual no sería posible el resultado y la obra en sí carecería por completo de significado. Los artistas que se muestran han sido escogidos a raíz de la búsqueda que se ha llevado a cabo para apoyar esta Tesis pues investigan nociones que la humanidad lleva siglos cuestionándose desde antes del romanticismo, durante el mismo y aún hoy a través del filo de diversas problemáticas sociales. El paisaje es en sí mismo un generador de identidades, de arraigo y desarraigo, de fronteras, de figuras legales e ilegales en función de dichas fronteras, de territorio susceptible de legislación y reflexión. Esta conclusión no es cerrada, ya que abre futuros caminos de estudio y ramificaciones sobre la producción artística contemporánea en arte y paisaje. El paisaje rural, el paisaje urbano, el paisaje cultural, el paisaje es en sí un ente vivo, cambiante y susceptible de ser destruido por intereses varios. Reside en el arte la tarea de pensarlo, cuidarlo y mantenerlo en el lugar que se merece. Así cueste la tarea. Así sea largo el camino, Hasta el horizonte y volver.

Hay un éxodo a los pueblos. Posiblemente provocado por la situación pandémica de la que hemos salido hace escasos dos años, se han generado nuevos modos de sustento y teletrabajo. Un proceso a la inversa del que vivimos en los años 60. Esta vuelta a lo rural alejada del núcleo urbano, las aglomeraciones y la prisa, ha retomado el interés por la alimentación de circuito corto, por los huertos cultivados con las propias manos y por recuperar la tradición popular. De esta manera son numerosos los artistas que trabajan desde discursos por la ecología, por las tradiciones populares y por la memoria colectiva. Se retoma así un debate sobre el paisaje desde entornos rurales, produciendo nuevas poéticas y discursos.

Dice Rodolfo Caparrós, urbanista, geólogo y geógrafo, que existe una condición moral del paisaje que es la del propio paisaje convertido en un bien comunal. Según Caparrós esto sucede cuando los pueblos se arraigan y forman un vínculo emocional con su territorio y espacio. Generan, pues, un proyecto territorial y colectivo. El nacimiento de una sociedad viene de su llegada y asentamiento en el terreno pasando por el cultivo de la tierra y el arraigo al territorio. Damos así con el concepto de cultura, que encuentra su raíz etimológica en cultivo, que significa acción y efecto de cultivar. Con el cultivo del terreno se produce una íntima conexión del pueblo que habita la tierra y las personas acaban por tomar las singularidades del lugar. De alguna manera, el pueblo es moldeado por el paisaje que habita y es en su cultura popular donde reside, finalmente, esta particularidad.

Las condiciones orográficas de una región condicionan las características de su paisaje y este puede llegar a influir en el carácter de su población, generando identidad cultural. Existen evidencias de otros

estudios que desgranar esta cuestión y que relacionan a su vez el folklore con las distintas características geográficas, meteorológicas y culturales de una región. Las tradiciones que surgieron hace siglos siguen vigentes hoy en día gracias a la cultura popular, como podemos ver en el ejemplo de la plantá de l'Arbret en Altea o las Danzas Ancestrales de Darbo. Existen artistas que trabajan en la actualidad con la tradición y la cultura popular, intentando además preservar el medio (y su población) rural y homenajearlo. Esta corriente de artistas además retoma de alguna manera aquella primigenia esencia del Land Art en sus inicios en los que la obra salía o huía más bien, de la galería y de ese circuito de la cultura con mayúsculas, con el añadido de que ahora, además, se refugia y reproduce en la naturaleza y en los entornos agrestes, haciendo honor a la cultura rural. Gracias a los diversos proyectos que promueven y financian la cultura popular de los pequeños núcleos, abogando por el cuidado y respeto de los recursos naturales del lugar, interactuando con la población local, enriqueciéndose entre sí, tanto artistas como habitantes en todo este entramado rural, se generan propuestas de enorme interés que hacen preservar este patrimonio cultural rural para que no se extinga.

El foco sobre el paisaje y, más en concreto, sobre el paisaje rural y su cultura popular está encendido y alumbrando. Es un paisaje cultural que evoluciona, crece y fructifica gracias a la acción humana. El crecimiento de los pueblos y sociedades tiene como resultado la fecundidad del paisaje gracias al cultivo de la tierra. El entorno rural se ve enriquecido por la cultura popular que, consciente del maltrato al que se ha visto sometido durante recientes generaciones que solo pensaban en explotarlo a nivel urbanístico y destruir su esencia, hoy por hoy, lo cuida y abraza. De esta manera, si un núcleo rural se habita, se siembra, re-genera, se contempla, se piensa y se convive termina fructificando entre sus habitantes un anclaje enraizándose al suelo firme y al final, son las personas las que hacen con su presencia y su cultura que el territorio, poco a poco, se vuelva paisaje.

Existen en nuestra memoria partes que se recuerdan con una orografía particular, propia, con una luz concreta, con un olor definido. Todos estos elementos son capaces de transportarnos a una experiencia vivida en el pasado y por ende, a una localización concreta. Pensemos en el hecho de estar en un entorno natural, en un paisaje, como propio hecho artístico. Es Tony Smith claramente una de las figuras a las que se debe el origen del Land Art. En diciembre de 1996 la revista *Artforum* expone un relato de Smith en el que revela un viaje por una autopista sin terminar de construir, a las afueras de la ciudad de Nueva York. Acude con varios alumnos de la Cooper Union avanzar dentro del coche (y sin ningún tipo de permiso) por la línea de negro asfalto. El propio Smith define esta acción como "el fin del arte". La explosión del Land Art se debe en parte a la inversión de galeristas como Virginia Dwan, que dio respaldo a figuras como Robert Morris, Nancy Holt, Robert Smithson o Carl André. Fue en la galería de Dwan en Nueva York donde se dio una de las primeras y más importantes exposiciones de este tipo de trabajos. La muestra se llamaba *Earthworks* y se inauguró en 1968. Poco más tarde,



en 1969 se inauguraría *Tierra, aire, fuego, agua* en el Museo de Bellas Artes de Boston. Por su parte, en Turín exponían artistas povera junto a Bruce Nauman y Joseph Beuys. Tonia Raquejo señala de manera perspicaz la relación entre el Land Art con la conquista del espacio por parte de los Estados Unidos. El sueño americano de pisar un territorio no poseído pero sí soñado y la necesidad de ejecutar una huella en la luna y difundirla por el mundo en su totalidad “convirtiendo un no espacio (el galáctico) en lugar” (Raquejo, 1998). Hay un artista que comienza una trayectoria incalculable con el mero acto de pisar. De caminar. Richard Long da inicio a sus caminatas en 1967, generando innumerables obras en múltiples localizaciones a lo largo y ancho del planeta. Según el propio Long, su obra es real, ni conceptual ni ilusoria y habla de piedras reales. En la obra de la gallega Carla Fernández Andrade se puede apreciar el carácter atemporal de un paisaje protagonista en sí mismo de la propia escena. En general la obra de Andrade tiene esta característica pero más concretamente en su serie fotográfica *Paths to land* (2012) se contempla esta cuestión así como las del vacío y la ausencia.

Retomando los conceptos de memoria, querencia y telurismo vemos que el paisaje se apoya en estos tres pilares ya que tenemos (o necesitamos) un paisaje al que volver, un paisaje que recordar y un paisaje al que pertenecer. Solemos recordar más lo que sentimos en un lugar determinado que el lugar en sí y estos espacios son almacenados como paisajes de la memoria. Así, esta arqueología espacial de la memoria se ve reflejada en distintos modos de producción artística contemporánea, bien sea haciendo referencias a la memoria en sí, como en el monumento a Walter Benjamin de Dani Karavan en Portbou o como el registro telúrico que hace Marian Venceslá en su video instalación *Gestos en el paisaje* (2006). El paisaje es un ente orgánico, se forma en la cultura, evoluciona y se posa, se sedimenta en el imaginario colectivo, a través del lenguaje, se asienta en la historia. Es un constructo cultural que se aprende y se aprehende en el seno del pueblo. Forma parte de la arqueología espacial de la memoria.

Es evidente que la modelo de explotación de recursos naturales con el que el ser humano ha podido llegar hasta donde está, no es respetuoso para con el entorno. Es un modelo que agota las fuentes y que está anclado a la dependencia del petróleo como forma de vida y consumo. La falta de gestión real de residuos hace que los países envíen sus basuras a otros donde las esconden para que no se vean. Barry Commoner suele hablar del choque entre dos mundos para designar la ecosfera, que sería el mundo natural y la tecnosfera, que sería el artificial. Paul Crutzen le ha puesto nombre a la era en la que vivimos, donde el ser humano provoca daños irreversibles al contener nuestro espacio vital más tecnosfera que ecosfera y verse así alterados los procesos que rigen el orden natural de los ciclos planetarios. El nombre para esta era es antropoceno. Según el informe *Los límites del crecimiento* realizado en 1972, el crecimiento económico y demográfico no podría ser sostenido por el planeta. Ante los distintos informes que se han ido actualizando a posteriori y desde el año 1995, la

Organización de las Naciones Unidas ha ido proponiendo soluciones insuficientes ya que el problema es algo que viene desde la raíz del modelo de vida diseñado. Este modelo está tan bien diseñado que es prácticamente imposible escapar a él sin escapar también de la sociedad, sin quedar totalmente aislado como ser humano único que sobrevive con los recursos y ciclos naturales. Las propuestas de la ONU son por tanto insuficientes ya que solamente apuntan a una producción sostenible. Estas soluciones no son otra cosa que maneras de tapar o embellecer una realidad que no tiene por donde salvarse. Realizar las estrategias de crecimiento de Europa, desde unas políticas de ecología verde, una economía moderna y un uso de recursos competitivo, como se recoge en el *Pacto Verde Europeo*, no son más que eslóganes imposibles, ya que realizar todo esto sin abandonar el capitalismo crecientista en el que vivimos inmersos y acostumbrados en un halo de comodidades, satisfacciones inmediatas y bienestar, es una utopía. Todas las etiquetas del corte como desarrollo sostenible, transición ecológica, energías renovables, eficiencia energética... a penas sirven para charlas, folletos y justificaciones tanto políticas como económicas. Estas etiquetas lo único que hacen es respaldar un falso e irrealizable capitalismo verde. Según Antonio Turiel, experto en disponibilidad de recursos del CSIC, es nuestra sociedad de bienestar lo que está en juego ya que hemos creado un gigante que mantiene en marcha la economía dándonos trabajo, seguridad y alimentos. Este gigante es el petróleo. También afirma Turiel 3 cosas: que en los últimos años hemos pretendido convertir a la ciencia en religión, que la única realidad objetiva que aporta la ciencia es la limitación biofísica del planeta y que nos empeñamos en resolver el problema equivocado.

Así, la producción artística no está exenta de este modelo de vida ya que es consumidora de recursos y productora de tecnosfera. Crea obra con recursos naturales y genera residuos, en ocasiones altamente tóxicos. Cabe resaltar que las grandes épocas del arte siempre han florecido cuando colecciones privadas y públicas aumentan, se mueve dinero tras grandes exposiciones y catálogos, se pagan costosas producciones, en resumen, hay bonanza económica.

Según Adorno y Horkheimer (1994), la razón aparta a la mimesis y es entonces cuando se vuelve un arma tirana y de poder. De esta manera el ser humano deja de ser parte de la naturaleza para dominarla y construirse como un ente aparte. Con el mito de Ulises y las sirenas llegamos a la conclusión de que ese espíritu ilustrado que debiese haber servido para emanciparnos está maldito de alguna manera desde su inicio, al ofrecernos una instrumentalización de la razón a merced del egoísmo, de poderes políticos y económicos. Es pues esta, la postura que defienden también feministas y ecofeministas ilustradas o críticas en su esfuerzo por sacar a flote una ilustración malograda.

Un ejemplo de esta instrumentalización de la razón fueron las fumigaciones en los Estados Unidos pasada la II Guerra Mundial. Rachel Carson, bióloga estadounidense, publicó en 1962 *La primavera*

*silenciosa*. El estudio recogía de manera minuciosa los daños que se estaban generando en los ecosistemas fruto de las fumigaciones de Dicloro Difenil Tricloroetano junto con otros pesticidas. Carson fue desacreditada por la industria química a la que tanto se le debía por el crecimiento económico tras la II Guerra Mundial. La industria tachó a Carson de comunista, histérica, solterona y exagerada entre otro tipo de humillaciones. Tras respaldarse su estudio por un informe solicitado por Kennedy, el DDT se dejó de usar en Estados Unidos en 1972 con la diferencia de que sí se seguiría produciendo y exportando a otros países menos desarrollados. Este fue un posible punto de inicio alrededor de esta temática pero no se ha dejado de explotar, arrasar, destruir y contaminar con fines económicos y progresistas, a pesar de que (como indica Yayo Herrero, 2022) en otros lugares del planeta se sigan cometiendo asesinatos a personas que cuidan tierras, ríos y bosques que son de interés para grandes corporaciones empresariales.

El inicio de la pretensión del ser humano por dominar la naturaleza es situado por Simone de Beauvoir (2017) en la prehistoria, con la ejecución de la agricultura fuera del huerto. La intención de Beauvoir era hallar el punto en el que las mujeres comienzan a ser sometidas, coincidiendo el mismo con la necesidad de dominio del espacio natural y el origen así de la agricultura extensiva y por ende la propiedad privada (tanto de los territorios como de las personas-esclavos) junto con el descubrimiento de los metales, el desarrollo consecutivo de herramientas y la especialización del trabajo. Dice Beauvoir que es aquí donde el hombre se hace propietario también de la mujer, ya que hasta ese momento los aportes de mujeres y hombres a la sociedad eran valorados por igual, ya que hacían sostener la vida en común. Barry Commoner relaciona también un cambio en el momento en el que el ser humano empieza a explotar los recursos bajo la tierra en lugar de subsistir con lo que la superficie, el sol y el agua le ofrecen. Sherry Ortner hace un apunte a colación del estudio de Beauvoir, centrándose en cómo la mujer es convertida en intermediaria entre la naturaleza y el hombre. Esto, según Ortner, se da por la construcción de imaginarios, señalando además que de ahí en adelante las mujeres quedarían fuera del mundo de la cultura. Alicia Puleo (2017) se basa en el estudio de Ortner como evidencia científica para afirmar que la mujer es asociada a la naturaleza en el imaginario de diversas culturas.

El ecofeminismo de los años 70 es el que se focaliza de manera práctica y teórica, con base ecológica implícita, en el movimiento feminista, afirmando que el dominio del patriarcado hacia la mujer y hacia la naturaleza viene del mismo punto de inicio. Así, se realiza una crítica al neoliberalismo, al pensamiento androcentrista y al antropocentrismo, para resolver y asegurar la dignidad hacia todas las formas de vida. Françoise d'Eaubonne (1998) dice que son las desigualdades en el poder entre mujeres y hombres lo que genera la necesidad de dominio del entorno natural y de su consecuente destrucción, asegurando que la falocracia es capaz de asesinar la Naturaleza en nombre del progreso cuando es socialista y del beneficio cuando es capitalista. Todas las corrientes de feminismo que Alicia

Puleo ha analizado convergen en que la opresión de la naturaleza es también la opresión de la mujer. Es el feminismo deconstructivista, también conocido como Ecological Feminism el que rechaza el término ecofeminismo para distinguirse de las feministas clásicas. Este feminismo deconstructivista estudia las estructuras de las sociedades capitalistas, patriarcales y occidentales. De esta manera muestra cómo vivimos en una cultura regida por el pensamiento dual y cartesiano, con una jerarquía cualitativa de pares opuestos, estando por un lado naturaleza, reproducción, femenino, emoción y el concepto de sostener; y por el otro cultura, producción, masculino, razón y progreso. El resultado sería el espacio natural como escenario propicio para que transcurran las acciones del *importante ser humano*, un espacio natural que no deja de ser un almacén de recursos, un territorio que conquistar y que está a merced y servicio de la vida humana y su egoísmo.

Existen diversos grupos de activistas climáticos que ejercen acciones directas contra el arte. Independientemente de que se esté de acuerdo o no con este tipo de acciones, queda en evidencia la manera de legislar para proteger obras de arte que fueron creadas hace cientos de años y la manera de legislar para proteger el espacio natural que nos ofrece la posibilidad de vida y subsistencia. Así, en 2022 varios de estos activistas ejecutaron acciones al estilo situacionista, arrojando puré de patatas y sopa de tomate contra obras de Van Gogh y Monet. Por la enorme repercusión en medios el debate estaba servido ¿qué es más importante: la vida o el arte?. Un ejemplo de este tipo de cuestiones transcendentales sobre arte y vida nos lo dio Adorno (1962) en su vuelta a Alemania, en el que se planteaba si sería posible escribir poesía tras las barbaries de Auschwitz. Entendemos pues que el arte fruto de la cultura no debería estar por encima de la vida. Más tarde Adorno realizaría la propuesta de un tipo de creación artivista con el objetivo de combatir y visibilizar injusticias políticas, climáticas y sociales.

En mayo del 68 estaban inmersos movimientos revolucionarios de la contracultura como bauhaus imaginista, Provos, situacionistas, letristas, Generación Beat, hippies, etc. Todos ellos tenían en común la contraposición al estilo de vida americano. De la mano de los Fluxus estos grupos utilizarían el arte como subversivo para derrocar un orden establecido y sin sujetarse al compromiso político. Es en este contexto europeo de los 60 donde los Provos se sirven del happening y la provocación para realizar protestas contra el capitalismo y su modo de producción. Este tipo de acciones desembocaba en muchos de los casos en cargas policiales y arrestos. Una de sus propuestas más memorables fue en Amsterdam con el plan "*Bicicletas Blancas*", dejando bicicletas pintadas de blanco para uso público, en pro de disminuir el uso del coche para mejorar la calidad del aire en la ciudad. La propuesta en su inicio era de apenas 3 bicicletas, más tarde fueron 50 y más tarde se presentaron a las elecciones con una iniciativa de poner 20.000 bicicletas para uso comunitario. Esta propuesta fue un descalabro total, pero poco a poco la ciudadanía tomó conciencia sobre la necesidad de disminuir el tráfico en el centro de la ciudad y fue cambiando el coche por la bici, al punto que hoy en día Amsterdam es conocida

como la ciudad de la bicicleta, siendo precursora de este medio de transporte en otros puntos de Europa. Este cambio se produjo gracias a que acción artística y reivindicación política trabajaron de la mano.

Tras ir poco a poco en disminución la actividad de estos movimientos contraculturales, llegaría un giro al conservadurismo con la llegada de presidencias como las de Reagan o Thatcher. Así, se habla de una oportunidad perdida para una nueva “ilustración ecológica”. Estas protestas y ocupaciones pacíficas que tuvieron auge años atrás pasaron a ser parte de acciones bajo el mando de ONG’s, como ocurrió con la ocupación pacífica en 1981 de las galesas Women for Life on Earth para impedir la instalación de 96 misiles nucleares en Greenham. Este fue el inicio de Greenham Common, campamento de mujeres pionero en protestar contra las armas nucleares de Berkshire, Inglaterra, que se dio a conocer por su protesta del 1 de abril de 1983. Este grupo de mujeres hizo una cadena humana que se alargaba por 23 kilómetros, tomando como punto de inicio Greenham y como punto de fin la fábrica de armamento en Burghfield. Desarrollaron todo tipo de acciones a pesar que tenían conciencia de que había orden de disparar contra ellas si algún movimiento era ejecutado. Hoy por hoy, existen organizaciones como Ecologistas en Acción o Greenpeace que continúan en el uso de estrategias creativas para realizar protestas. Otros grupos, como Extinction Rebellion, ejecutan acciones directas en el medio ambiente extendiéndose por todo el mundo; Just Stop Oil en Reino Unido Futuro Vegetal en España o Letzte Generation en Alemania. Ellos son quienes cuestionan la legislación sobre el mundo de las grandes obras de arte y los museos en comparación con la muy desprotegida naturaleza. Es característica la juventud de sus componentes, suelen tener un estilo provocador - situacionista y sus acciones van de la mano de un gran foco mediático, además de tener un lenguaje artístico y cargado de performance alto. Como ya expresamos anteriormente, independientemente de que se esté de acuerdo o no con este tipo de acciones, sirven para generar conciencia y debate sobre la temática.

Desde siempre, el ser humano ha tenido inclinación por dejar su sello sobre el terreno aunque sea poniendo un monolito, como bien indica Maderuelo (1994). Desde el primer gesto artístico. Sin embargo este gesto, aunque desde que nació el concepto del Land Art como tal, lo hiciese bajo un señuelo de arte ecológico, para nada lo era en su fin. Es cierto que la primera exposición conforme al Land Art en 1969 en la Galería John Gibson se llamase *Ecological Art*, pero ninguna obra llevaba implícita ni reivindicación ni valores ecológicos. Tampoco estaban en la exposición del 68 organizada por Robert Smithson, *Earthworks*. De hecho es en los Estados Unidos, donde el Land Art pretende desprenderse de los circuitos artísticos y de galería al uso donde más repercusión, inversión por parte de galeristas, financiación por parte de empresarios, va a encontrar el movimiento. Son las grandilocuentes obras de artistas como Walter de María, Dennis Oppenheim, Robert Morris o Michael Heizer un claro ejemplo de que la intención de proteger el medio ambiente, era totalmente nula. Sin

embargo en Europa, donde también surgió el movimiento, se trabajó de otra manera: integrándose con más respeto en el medio natural, utilizando sus manos, ejecutando montículos con piedras encontradas en la montaña o simplemente caminando por la naturaleza. Se convierte el Walking Art en una especie de evolución de la figura del *flâneur*, apareciendo a finales de los 60 en Inglaterra y proponiendo obra y pensamiento a raíz del acto de caminar.

Hoy día, se trabaja el arte en la naturaleza de una manera que en nada se parece a cuando surgió el Land Art, teniendo ahora otros modos incluso de llamar a estas propuestas: activismo, arte ecofeminista o arte ecológico. Mirando atrás en el tiempo nos parece un hecho aberrante aquellas intervenciones como *Asphalt Rundown* (1969) de Smithson o *Wrapped Coast* de Christo y Jean Claude (1969). Este tipo de intervenciones fueron, sobre todo para la época, indudablemente sorprendentes, pudiendo verse hasta belleza en el hecho de volcar un camión de asfalto por una ladera. Pero hoy por hoy, nos preguntamos sobre la necesidad de invadir e intervenir de esa manera tan agresiva un espacio que ya es sublime y bello de por sí. En infinidad de ocasiones son fondos públicos los que financian este tipo de proyectos, pero pocas veces o ninguna se pregunta a los habitantes de un lugar si quieren convivir con estas obras que quedan inamovibles el resto de sus días. Como bien muestra el documental de Barak Heymann sobre Dani Karavan realizado en 2020, estas obras suelen estar en deterioro y hasta abandonadas en muchos de sus casos, sin ser atendidas en el estado óptimo para el que fueron diseñadas por sus artistas. La naturaleza, sabia y capaz de regenerarse a sí misma cuando el hombre no la interviene, suele tomar protagonismo hasta acabar mimetizando la obra con el entorno. Y esto es algo que suele enfadar mucho el ego de los artistas, que, sin darse cuenta se olvidan de sí mismos, como indicaba Petrarca en su ascensión al Mont Ventoux y se olvidan de que forman parte de ese ecosistema llamado naturaleza. Esta necesidad del mundo del arte por intervenir algo que ya es perfecto se debe posiblemente a la necesidad de perdurar en el tiempo con su gran obra, como le ocurrió a Eduardo Chillida con su proyecto inconcluso en el monte Tindaya.

Diferenciamos entonces una primera rama de hombres que cortan, excavan y mueven toneladas de tierra, aunque también existieron mujeres pero con muy poco reconocimiento. Entre ellas, la obra de Agnes Denes, por ejemplo, con su memorada intervención *Wheatfield - A Confrontation* (1982). Por otro lado, una segunda rama que denuncia problemas ecosociales, como Hans Haacke y su obra *Ten Turtles Set Free* (1970). Existe otra tercera rama, la de artistas que utilizan el cuerpo en la naturaleza sin realizar invasión del cuerpo con el entorno de manera hiriente, como Fina Miralles con *Traslaciones. Mujer - árbol* (1973). Y por último una cuarta, que es la que convierte lo precario en virtud, como las intervenciones de Goldsworthy con *Touching North* (1989) o Lucía Loren con *Biodivers* (2016).

Los artistas han de tener la capacidad de cuestionar las problemáticas del mundo en el que viven y de esta manera, el arte debe poder servir como revulsivo. Escapar del espectáculo no es fácil ya que los modos de producción de los circuitos al uso son demasiado llamativos y rentables. No formar parte del problema, crear obra con poéticas no invasivas y respetuosas ya es una manera de posicionarse ante el conflicto. Las intervenciones artísticas que se producen a partir de materiales naturales, artesanales o directamente hechas con el propio terreno convierten lo *precario* en virtud. Son poéticas que se producen desde el respeto y la no invasión y, por su naturaleza (que es de por sí naturaleza) configuran el remedio.

En sus inicios esta investigación creció como un trabajo en torno al sentimiento sublime y las experiencias similares a las vividas por los viajeros románticos. En lo personal, se fue creando obra artística relacionada muy estrechamente a los hallazgos y avances de esta Tesis. Este proceso ha durado unos 10 años. Y, como toda parte procesual, ha generado ramificaciones y ha ido moldeando en sí los caminos de esta investigación. Al principio había una gran fascinación por los artistas del Land Art y la grandilocuencia de sus obras. Esta admiración fue virando a la aceptación de los hechos artísticos y sus procesos con el paso del tiempo. Del porqué del boom de artistas financiados por grandes fundaciones y galerías en el contexto histórico, para pasar a profundizar en la autenticidad de las tradiciones y la vuelta al origen, a la tierra y al cultivo propio de los pueblos con el territorio. La propia práctica artística en lo personal ha ido virando y haciendo virar esta Tesis a un trabajo que mira por la naturaleza.

Ese concepto de paisaje tan difícil de definir y que al principio veíamos como un escenario de nuestras vidas, poco a poco ha ido integrándose en un todo natural que avanza autónomo y sin necesidad de la (oh magnífica) mano humana. El resumen es que con la creación y avance en cada artículo, el paisaje ha dejado de ser paisaje para ser naturaleza.

## 7. Referencias web

Bersabé, V. (2011-2021) Perdidas en un Cortijo Andaluz. [3 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <https://virginiabersabe.com/perdidas-en-un-cortijo-andaluz-2/>

Caparrós, R. (2019). La condición moral del paisaje. [3 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=zWtKfpqle5Y>

Dasairas, M. (2014). La siempre grande romería de Darbo (II de II). [22 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <https://www.millandasairas.com/2014/09/la-siempre-grande-romeria-de-darbo-ii-de-ii/>

Muruzábal, J. (2017). Fenómenos do Rural. [3 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <http://www.ruralc.com/2017/03/joseba-muruzabal-fenomenos-do-rural-en.html>

Bleda, M. y Rosa, J. M. Recuperado el 23 de julio de 2020 de <https://www.bledayrosa.com/>

Delgado Bujalance, Buenaventura y Ojeda Rivera, Juan F. (2009). La comprensión de los paisajes agrarios españoles. Aproximación a través de sus representaciones. Universidad Pablo de Olavide de Sevilla y GIEST. Boletín de la A.G.E. N.º 51. Págs. 93-126, (documento PDF). Recuperado el 25 de agosto de 2020 a partir de <https://bage.age-geografia.es/ojs/index.php/bage/article/view/1134/1057>

Equipo redactor de la web, recuperado el 25 de septiembre de 2020 de <https://www.artehistoria.com/es/obra/adoraci%C3%B3n-del-cordero-m%C3%ADstico>

Equipo redactor de la web del Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas – Sarrate de Huesca, recuperado el 20 de junio de 2020 de <http://www.cdan.es/>

Equipo redactor de la web Emporá Turisme Catalunya, recuperado el 4 de junio de 2024 <https://es.blog.costabravas.com/memorial-walter-benjamin-y-ii/>

Equipo redactor de la web, recuperado el 25 de junio de 2020 de <https://www.la-provenza.es/mont-ventoux>.



Equipo redactor de la web Public Delivery, recuperado el 23 de julio de 2024 de: <https://publicdelivery.org/richard-long-line-made-by-walking/>

Fernández Andrade, recuperado el 20 de julio de 2020 de <https://carlafernandezandrade.com/CARLA-ANDRADE>

Fernández-Christlieb, F. (2014). *El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: el viejo y el nuevo mundo*. Instituto de Geografía, Universidad Nacional Autónoma de México, (documento PDF). Recuperado el 25 de mayo de 2020 a partir de [https://www.researchgate.net/publication/331086671\\_El\\_nacimiento\\_del\\_concepto\\_de\\_paisaje\\_y\\_su\\_contraste\\_en\\_dos\\_ambitos\\_culturales\\_El\\_viejo\\_y\\_el\\_nuevo\\_mundos](https://www.researchgate.net/publication/331086671_El_nacimiento_del_concepto_de_paisaje_y_su_contraste_en_dos_ambitos_culturales_El_viejo_y_el_nuevo_mundos)

Groningen, R. (15/08/2015). Provo: anarquía y bicicletas blancas. *Ciclosfera*.

<https://ciclosfera.com/a/provo-anarquia-bicicletas-blancas>

Loren, L. Recuperado el 20 de junio de 2020 de <https://lucialoren.com/>

Martín de Lucas, R. Recuperado el 19 de junio de 2020 de <http://martindelucas.com/>

Montiel Arias, R. Recuperado el 23 de mayo de 2020 de <http://ruthmontielarias.com/>

Muruzábal, J. (2017). *Fenómenos do Rural*. [3 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <http://www.ruralc.com/2017/03/joseba-muruzabal-fenomenos-do-rural-en.html>

Phillips, N. (2021) Este artista convierte a las abuelas rurales en súper heroínas a través del arte urbano. [3 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <https://www.vogue.es/living/articulos/murales-super-abuelas-galicia-artista-yoseba>

Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea]. Recuperado el 20 de mayo de 2020 de <https://dle.rae.es>

Redaelli, E. (2021). Infinite Slowness. [3 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <https://enclavelandart.org/es/enclave-land-art-edicion-2021/>

Redaelli, E. (2021). Infinite Slowness. [3 de septiembre de 2022]. Recuperado de: <https://youtu.be/5-2FQQ2YL4>

Resilencio (2021). / Concurso de leñeros. [3 de septiembre de 2022]. Recuperado de:

<https://www.facebook.com/page/104881150949614/search/?q=le%C3%B1ero>

Revenge, D. (2018). Altea cumple con la tradición de "l'Arbret". [30 de agosto de 2022]. Recuperado

de: <https://www.informacion.es/fotos/benidorm/2018/06/23/altea-cumple-tradicion-l-arbret-5105463.html>

## 8. Bibliografía.

Adorno, T. (1962). *Prismas*. Ariel.

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica del Iluminismo*. Trotta.

Agustín, Santo. Obispo de Hipona. (2015). *Confesiones*, Ed. Verbum.

Amiel, H.F. (1919). *Diario íntimo*. Ed. América.

Argullol, R. (2006). *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*. Ed. Acantilado.

Argullol, R. (2008). *El héroe y el único*. Ed. Acantilado.

Berque, Agustín. (1996). El nacimiento del paisaje en China. En: *Actas de El Paisaje, II Curso Arte y Naturaleza*. Ed. Diputación de Huesca.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.

Capdevila, E. & Plasencia, C. (Coord). (2020). *Fina Miralles. Soc Totes les que he sigut* [Catálogo de Exposición]. MACBA.

Carson, R. (1962). *La primavera silenciosa*. Crítica.

Carus, C. G. (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje: Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*. Traducción de José Luis Arántegui. Ed. Machado Grupo de Distribución.

Clark, K. (1971). *El arte del paisaje*. Diamond, Laura. Seix Barral.

- Commoner, B. (1993). *En paz con el planeta*. RBA.
- Commoner, B. (2022). Riechmann, J. y Tellechea, I. (Ed). *Ecología y Acción social*. Los libros de la catarata.
- D'Eaubonne, F. (1997). *La época del ecofeminismo*. En M.X. Agra (1998), *Ecología y Feminismo* (pp. 23-52), trad. A. C. Rodríguez Buján. Ecorama.
- García Morente, M. (1996). *Obras Completas*. Edición de Juan Miguel Palacios y Rogelio Rovira, Barcelona: Anthropos; Madrid: Fundación Caja Madrid.
- Granés, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus.
- Hernando, J. (2004). *Visiones de la naturaleza: el arte de la sensibilidad ecológica*. En J. Carrillo y J.A. Ramírez (Ed.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI* (pp. 53-84). Cátedra.
- Herrero, Y. (2022). *Educación para la sostenibilidad de la vida. Una mirada ecofeminista a la educación*. Octaedro.
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental*. Sur.
- Jackson, J.B. (2010). *Descubriendo el paisaje autóctono*. Ed. Biblioteca Nueva.
- Kant, I. (1790). *Crítica de la razón pura*. Traducción de Bergua, Juan B. Ediciones Ibéricas y L.C.L.
- Krauss, R. (1996). *La escultura en el campo expandido*. En: *la originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial. Madrid.
- Nogué, J. (2009). *Paisajes del abismo*. Culturals La Vanguardia.
- Maderuelo, J.J. (1990). *El espacio raptado*. Ed. Mondadori.
- Maderuelo, J. J. (1996). *Introducción: El paisaje*. En: *Actas de El Paisaje, II Curso Arte y Naturaleza*. Ed. Diputación de Huesca.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes.
- Marchán, S. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.

Mayerová, M. (2010). *Las canciones populares manchegas en el contexto geográfico, histórico y cultural de La Mancha*. Tesis para la Facultad de Artes de la Universidad Palacky en Olomuc, República Checa.

Petrarca, F.; González de Durana, J.; y Maderuelo, J.J. ( ). *La Ascensión al Mont Ventoux: de abril de .* Ed. Artium.

Puleo, A. (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Cátedra.

Racionero, L. (1985) . *El mediterráneo y los bárbaros del norte*. Ed. Plaza y Janés.

Raquejo, T. ( ). *Land Art*. Ed. Nerea.

Tafalla, M. (2000). *Metafísica negativa para una razón mimética*. *Taula. Quaderns de pensament*, nº33-34. Universitat de les Illes Balears.

Turiel, A. (2020). *Pretocalipsis. Crisis energética global y cómo (no) la vamos a solucionar*. Alfabeto.