

HUELLAS DEL ESPARTO

El paisaje cultural del Esparto en Cieza. Proyecto artístico.

Trabajo Final de Máster. Tipología 4.

Lorena Martínez Martínez
Tutora: Eva Marín Jordá

Universitat Politècnica de València

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Máster en Producción Artística

Valencia, Septiembre 2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÀSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓ
ARTÍSTICA

“Un paisaje no es lo que vemos, sino lo que somos”

Fernando Pessoa

Resumen

La Industria del Esparto de Cieza (Murcia) tuvo una gran importancia al suponer la única fuente de subsistencia de su población en la primera mitad del siglo XX y ser el primer centro manufacturero de España en la producción de hilatura y cordelería con esta fibra natural, implicando un renacimiento económico con una gran demanda tanto nacional como internacional en la ciudad de Cieza. El cese de la actividad de esta industria en los años noventa, debido al auge de la fibra sintética, desembocó en el abandono de las construcciones, escenarios y paisajes vinculados a la misma. En la actualidad solo quedan vestigios de este trabajo; sierras y montes abandonados, balsas ruinosas y restos de fábricas que se encuentran expuestos al paso del tiempo y al vandalismo, conformando un paisaje cultural olvidado que habla de la identidad y el esfuerzo de un pueblo, de una tradición que forma parte de la memoria colectiva de su población.

Partiendo de la gran importancia de los paisajes del esparto en Cieza y de la necesidad de visibilizarlos y de ponerlos en valor buscando generar una concienciación y aproximación a sus valores frente a su destrucción, hemos desarrollado un proyecto artístico de carácter multidisciplinar que aporta una visión reflexiva y evocativa en torno al estado de esta cuestión.

Palabras clave

Paisaje cultural, patrimonio industrial, memoria colectiva, Industria del Esparto.

Abstract

Cieza's Esparto Industry (Murcia) was very important for Cieza's population as it became the only subsistence source in first half of the twentieth century and the first manufacturing center of Spain in production of spinning and cordage of this natural fiber, involving an economic renaissance with a great national and international demand in the city of Cieza. The ending of the activity of this industry in the nineties, due to primacy of synthetic fiber, led to the abandonment of buildings, sites and landscapes involved into it. Nowadays there are only traces of this work; abandoned saws and mountains, ruinous ponds and remains of factories which are exposed to time and vandalism, shaping a forgotten cultural landscape which speaks about the identity and effort of a town, talking about a tradition that is part of the collective memory of its population.

Great importance of Esparto landscapes in Cieza and necessity of making them visible and putting them in value searching to generate awareness and starting an approach to know their values in order to prevent their destruction, we have developed a multidisciplinary art project that provides a thoughtful and evocative overview about the condition of this issue.

Keywords

Cultural landscape, industrial heritage, collective memory, Esparto Industry.

Agradecimientos

El desarrollo de este proyecto no habría sido posible sin la dirección de Eva Marín Jordá, cuyos conocimientos y orientaciones han contribuido a encauzar mi producción artística.

Gracias a mi familia, especialmente a mi hermana Valeria por ser muchas veces mi compañera de investigación y aventuras, y a Juan por escuchar y comprender mis inquietudes y apoyarme siempre.

De forma especial, quiero mostrar mi eterna gratitud a mi abuelo materno, Bartolomé, por transmitirme su ilusión por un trabajo que marcó su vida y en el que, con determinación y buen hacer, llegó a convertirse en un ejemplo a seguir por muchos. Gracias por llevarme contigo desde pequeña allá donde fueras despertando en mí el interés por la naturaleza y el paisaje.

ÍNDICE

Introducción. Objetivos y metodología	11
1. Fundamentación teórica.	17
1.1. El paisaje cultural y los paisajes industriales.	19
1.2. El arte como evocación y reivindicación.	29
1.3. La imagen del mapa como representación de los valores y evolución del paisaje.	38
1.4. La piel como territorio simbólico.	44
1.5. La Industria del Esparto y su desarrollo particular en la ciudad de Cieza.	47
1.5.1. Paisajes del esparto y sus transformaciones.	52
1.5.2. Paisaje de las Balsas de Migaseca.	56
1.5.3. Paisaje de las Balsas de Federico de Arce.	60
1.5.4. Paisaje de las Balsas de Bolvax.	64
1.6. Referentes artísticos.	68
2. Descripción de la obra.	85
2.1. Reflexión sobre el proceso de trabajo.	87
2.1.1. Serie <i>Dinámicas de los paisajes de balsas de esparto.</i>	89
2.1.2. Serie <i>Huellas Latentes.</i>	94
2.1.3. Serie <i>Espartarium.</i>	98
2.1.4. <i>Huellas del Esparto.</i>	103
2.2. Resultados.	107
3. Reflexión y conclusiones.	137
Fuentes documentales.	141
Índice de Ilustraciones.	153

Introducción

Más allá de la relevancia fundamental que presentó la Industria del Esparto en el desarrollo económico de la ciudad de Cieza, existe un vínculo emocional personal con este trabajo tradicional (a pesar de que no pudimos llegar a conocer la próspera actividad de esta industria, sino sus últimos años de producción y decadencia final) debido a la presencia de una figura familiar que vivió su desarrollo, esplendor y cese en primera persona, dedicando toda su vida a esta actividad.

Mi abuelo materno comenzó como uno más de los muchos niños de esta localidad que, a muy temprana edad, tuvieron que abandonar el colegio e irse a “darle a la rueda” para ayudar a su familia ante la precaria situación económica en la que se veía sumida Cieza durante la primera mitad del siglo XX. Con el paso de los años su compromiso le llevó a conseguir el máximo lugar en esta industria: ser maestro de hiladores y formar su propia empresa.

De este modo, el humilde trabajo del esparto me llegó a través de sus palabras, las cuales siguen transmitiendo una gran admiración y respeto hacia los valores de una industria que cambió el rumbo económico de Cieza a base del esfuerzo de toda una población; despertando en mí un gran interés por este trabajo que forma parte de la cultura e identidad de Cieza. La existencia de un Museo del Esparto (inaugurado inicialmente en el año 2000 y después trasladado a un edificio con mejores prestaciones en 2013) desempeña en la actualidad una labor inigualable en la preservación y transmisión de los valores tangibles e intangibles de la actividad espartera en esta localidad al recoger sus principales procesos de trabajo a través de utensilios, maquinaria histórica y productos manufacturados de esparto; además de disponer de una amplia documentación escrita y fotográfica, entre lo que destaca la realización de diferentes demostraciones de la artesanía del esparto.

No obstante, nuestro constante interés por el paisaje nos llevó a constatar que la ciudad de Cieza ha dejado de lado un documento testimonial de valor incalculable que no puede recogerse en dicho espacio museístico: los **paisajes del esparto**. Nuestra inclinación en el

paisaje se centra en aquéllos marcados por una historia y una memoria concreta, y en la unión de naturaleza y ruina como manifestación del tiempo acumulado. Esto me llevó a recorrer los espacios abandonados donde se desarrolló dicha industria, muy ligada a la naturaleza hasta su fase final de manufactura, encontrando en estos lugares unos valores espaciales y paisajísticos únicos y la presencia latente de una historia que en la actualidad pasa desapercibida a la gran mayoría.

El presente Trabajo Final de Máster queda estructurado en tres partes que conciernen, respectivamente, a la investigación y documentación sobre el tema abordado, a la presentación del proyecto artístico realizado (fundamentado en las cuestiones tratadas) y a las conclusiones extraídas del desarrollo de este proyecto.

De este modo, la **primera parte** engloba la fundamentación teórica en la que quedan recogidos los diferentes conceptos, aspectos y referentes artísticos relacionados con el tema abordado. Comenzamos planteando cuestiones relacionadas con la noción de paisaje, haciendo especial hincapié en los paisajes culturales e industriales; pasando a la cuestión del arte como evocación y reivindicación. El tercer apartado se encuentra centrado en la representación cartográfica del espacio, en la que el mapa es considerado -desde la perspectiva de la memoria- como un elemento revelador de la evolución del paisaje a lo largo del tiempo y de los valores culturales inscritos en el mismo; llegando en el cuarto apartado a una reflexión en torno a la piel marcada por el trabajo como territorio simbólico. Como quinto apartado de esta primera parte, se relata brevemente el funcionamiento de la Industria del Esparto de Cieza, con el fin de arrojar luz sobre su desarrollo histórico, sus fases de trabajo, su carácter tradicional y su complejidad, hasta abordar el estado actual de la cuestión. Por último, como sexto apartado, se exponen una serie de referentes artísticos que trabajan con los temas desarrollados anteriormente.

Por otro lado, la **segunda parte** se centra en la descripción del proceso de producción de la obra artística realizada y en el análisis y la muestra de la misma a través de imágenes. En este apartado, abordamos la documentación y el trabajo de campo como fase inicial de producción con el propósito de obtener una cosmovisión del estado actual del tema y de los paisajes en cuestión y considerar las diferentes posibilidades plásticas de este

proyecto; entendiendo la documentación y la experiencia física en cada lugar como herramientas necesarias para la creación artística. Tras esta fase, de carácter fundamental, entramos de lleno en la materialización de la obra cuyo proceso de producción, técnicas empleadas y soportes se integran dentro del discurso planteado: la pérdida de memoria colectiva, las huellas en el territorio y las diferentes dinámicas experimentadas por los paisajes del esparto. Por último, se realiza una descripción detallada de cada una de las obras realizadas, incidiendo en los aspectos más relevantes abordados en las mismas.

Finalmente, en la **tercera parte** desarrollamos las reflexiones y conclusiones finales que se pueden extraer del proyecto realizado.

Objetivos

Objetivos generales:

- Poner en valor los paisajes culturales y patrimoniales de la Industria del Esparto de Cieza (Murcia) a través de sus escenarios y paisajes representativos.
- Concienciar al espectador sobre el creciente deterioro de estos escenarios, causado por el abandono y el vandalismo, y ser capaces de generar una reflexión sobre la necesidad de recuperar la memoria colectiva perdida.

Objetivos específicos:

- Llevar a cabo un trabajo de campo y una documentación e investigación bibliográfica, fotográfica y cartográfica sobre esta industria y su impacto en el paisaje.
- Realizar un proyecto artístico integrado por tres series y una pieza de carácter documental y evocador en las que se emplean diferentes lenguajes artísticos para mostrar cuatro aproximaciones concretas al tema en cuestión.

Metodología

Con respecto a la metodología, este Trabajo Final de Máster ha partido de un trabajo de campo, visitando todos los escenarios donde se desarrollaron cada una de las fases de manufactura del esparto y documentándolos fotográficamente, pasando después a realizar una investigación bibliográfica y fotográfica sobre el tema y una búsqueda de mapas de dichos paisajes; suponiendo esta metodología esencial para la configuración y desarrollo de este proyecto artístico.

El libro *Tiempos de esparto. Memoria gráfica. Cieza siglo XX. Volumen I¹* ha sido una fuente de consulta fundamental para este proyecto, ayudándonos a comprender los valores intrínsecos de esta industria tradicional además de permitirnos acceder a documentos fotográficos antiguos que recogen la forma de vida y cultura de la época (algunos de los cuales han sido utilizados para acompañar el relato sobre esta cuestión en este TFM). Con respecto a los referentes teóricos, los estudios sobre *paisaje cultural* de Joan Nogué, las publicaciones relacionadas con el programa *Arte y Naturaleza* de la Diputación de Huesca coordinadas por Javier Maderuelo, además de los estudios realizados por Linarejos Cruz Pérez en torno a los paisajes industriales y las reflexiones que subyacen tras los conceptos de *terrain vague* y *Tercer Paisaje*, acuñados por Ignasi Solà-Morales y Gilles Clément respectivamente, han proporcionado la base teórica vertebradora de este proyecto.

En la obra artística realizada partimos de un enfoque antropológico y reivindicativo, pretendiendo que el público conozca el estado actual y relevancia de la Industria del Esparto de Cieza y, concretamente, el abandono de tres paisajes de balsas de esparto para hacerle comprender sus valores patrimoniales y paisajísticos.

¹ ASOCIACIÓN ATALAYA-ATENEO DE LA VILLA DE CIEZA, COLECTIVO DE ESTUDIOS LOCALES “TRASCIEZA”, PEQUEÑO MUSEO DEL ESPARTO DE CIEZA. *Tiempos de esparto. Memoria gráfica. Cieza siglo XX. Volumen I*. Cieza: Rústica Editorial, 2002.

La estructuración de la obra artística en tres series y una pieza viene dada por la complejidad del tema abordado en este proyecto; diversificándolo en cuatro vertientes interdependientes que invitan al espectador a reflexionar sobre aspectos concretos de la cuestión y que en conjunto ofrecen una visión integradora sobre los paisajes del esparto en aras de generar una sensibilización en el espectador hacia los valores culturales de los mismos.

La serie *Dinámicas de los paisajes de balsas de esparto* y la pieza *Huellas del Esparto* engloban, tomando como punto de partida las nociones de mapa y de cartel, una síntesis de los conocimientos adquiridos durante el trabajo de campo llevado a cabo con el fin de transmitir la importancia de los paisajes del esparto y su evolución y transformaciones a lo largo del tiempo, siendo la base de estas obras la comunicación y el conocimiento. Por otro lado, en las series *Huellas Latentes* y *Espartarium* abordamos el tema que nos ocupa de forma poética y reflexiva, evocando los paisajes del esparto desde una perspectiva metafórica a través de la textura de la piel de personas que trabajaron en la industria, por un lado, y tomando, por otro lado, las ruinas de balsas como objetos simbólicos para dar visibilidad a la cuestión.

1. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

1.1. El paisaje cultural y los paisajes industriales.

El término paisaje supone una noción moderna que no queda totalmente conformada hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Como señala Francisco Calvo Serraller en *Concepto e historia de la pintura de paisaje*², el modo de entender la naturaleza presenta una serie de transformaciones conceptuales a lo largo de la historia, partiendo de una connotación utilitaria (basada en la explotación de la tierra, entendida como “pago”, con fines económicos y de subsistencia), pasando a la noción de “país” (apreciación de las singularidades de cada territorio como seña de identidad), a una visión estética (la naturaleza como objeto de contemplación y disfrute estético) hasta consolidarse como género pictórico con el Paisaje Holandés del siglo XVI y alcanzar una autonomía definitiva con el Romanticismo.

El paisaje ha llegado hasta nuestros días como una construcción social, una forma de entender y ver el territorio impregnada de una serie de valores y apreciaciones, lo que hace que adquiera un fuerte significado histórico, identitario y cultural.

A este respecto, Alain Roger expone que “[...] los paisajes son adquisiciones culturales y no se entiende cómo podría tratarse sobre ellos sin conocer bien su génesis”³, afirmación que manifiesta el carácter dinámico de todo paisaje y las inevitables transformaciones geológicas y antrópicas en el mismo a lo largo de la historia, dejando el ser humano en él una serie de marcas culturales de un tiempo y una sociedad concretas cuyo conocimiento resulta fundamental para la comprensión y acercamiento a dicho paisaje.

El concepto actual de **paisaje cultural** surge a comienzos del siglo XX, siendo acuñado por Carl Sauer, de cuyos estudios de “geografía cultural” Joan Nogué (director del Observatori del Paisatge de Catalunya) extrae como conclusión que “la cultura es el agente, la

² CALVO SERRALLER, Francisco. “Concepto e historia de la pintura de paisaje” en *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 1993.

³ ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2007, p. 11. (Paisaje y Teoría, 2)

naturaleza el medio y el paisaje cultural el resultado”⁴. La cultura queda proyectada en el territorio a través de la intervención y dinámicas del ser humano en éste, generando una serie de valores e identidades percibidos y compartidos por una colectividad.

Según Luis Álvarez Munárriz⁵ esta dimensión cultural del paisaje se encuentra vinculada con la historia: los paisajes culturales albergan una memoria o patrimonio heredado de generaciones anteriores, pudiéndose distinguir entre patrimonio histórico intangible (bienes materiales e inmateriales que designan formas de vida y valores culturales simbólicos tales como las tradiciones) y tangible (objetos materiales que en muchas ocasiones se manifiestan en forma de ruinas, restos, etc.). Este doble carácter espiritual y tangible de los paisajes culturales les confiere una condición compleja, al no presentar su evolución una linealidad debido a las diferentes concepciones sociales y culturales de cada tiempo.



Fig. 1. Ruinas de la Balsa del Menjú, una muestra de patrimonio tangible e intangible de la Industria del Esparto de Cieza (Murcia).

Cabe destacar el hecho de que el concepto de patrimonio no se relaciona con el de paisaje hasta la segunda mitad del siglo XX. Vinculado a la memoria, con la modernidad

⁴ NOGUÉ, Joan. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2008, p. 251. (Paisaje y Teoría, 4)

⁵ ÁLVAREZ MUNÁRRIZ, Luis. *Antropología de la Región de Murcia*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 2005.

la noción de patrimonio se centra en la conservación de monumentos arquitectónicos históricos, mientras que las últimas décadas del siglo XX propician la incorporación de la cultura y las tradiciones como “patrimonio inmaterial” incluyendo, asimismo, el territorio y el paisaje.

De esta forma, no es hasta 1992 cuando la Convención del Patrimonio Mundial incorpora el término paisajes culturales (cuya definición aparece en el Artículo 1 de la Convención), al considerar el doble carácter cultural y natural del patrimonio, permitiendo la identificación y protección definitiva del paisaje y su inclusión en la Lista de Patrimonio de la Humanidad. El reconocimiento de los “valores asociativos del paisaje para las poblaciones locales”⁶ y la consciencia de la importancia de los paisajes culturales tradicionales como ejemplos paradigmáticos del uso sostenible de la tierra y de la diversidad biológica suponen los puntos fuertes de esta Convención y que nosotros queremos remarcar en el caso que nos ocupa (ver Fig. 1).

De este modo, los paisajes culturales suponen la manifestación del territorio entendido como patrimonio que representa de forma simbólica una identidad otorgada al mismo. Los valores que se incorporan al paisaje son muy diversos y varían en función de la época, las personas o comunidades y los vínculos que éstas establecen con el territorio, encontrándose la percepción del mismo condicionada, según Yves Luginbühl⁷, por los arquetipos e ideales simbólicos que se imponen a lo largo de la historia y por el conocimiento que se extrae del lugar a través de la memoria individual y colectiva.

⁶RÖSSLER, Mechtild. “Los paisajes culturales y la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural: resultados de reuniones temáticas previas” en MUJICA BARREDA, Elías, *Paisajes culturales en los Andes. Memoria Narrativa, Casos de Estudio, Conclusiones y Recomendaciones de la Reunión de Expertos. Arequipa y Chivay, Perú, de 17 al 22 de mayo de 1998* [en línea], Lima, 2001, p. 48. [Consulta: 15 Junio 2015]. Disponible en: <http://www.condesan.org/unesco/paisajes_culturales_andes.htm>

⁷LUGINBÜHL, Yves. “Las representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones” en MADERUELO, Javier, *Paisaje y Territorio*. Madrid: Abada, 2008. (Pensar el Paisaje, 3)

Massimo Venturi Ferriolo⁸ considera las diferentes actividades desarrolladas por el ser humano vinculadas a la economía y el trabajo como los agentes transformadores del paisaje más significativos; produciendo la industrialización, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, las modificaciones territoriales más profundas.

Los **paisajes industriales** surgen del desarrollo de una actividad industrial en el territorio, constituyendo un tipo de paisaje cultural diverso y en constante transformación que varía en función de las necesidades socioeconómicas de cada época, de las características del medio físico y de las relaciones establecidas con éste.

La industrialización generó nuevas articulaciones territoriales respondiendo a las necesidades de cada área industrial, afectando, según Linarejos Cruz, “[...] tanto a escala doméstica como a escala comarcal y regional”⁹ ya que la industria quedó vinculada a la ciudad dando lugar a la “ciudad-fábrica”¹⁰ (en la que las construcciones fabriles se erigían junto a las viviendas generando barrios obreros que en muchos casos englobaron a la totalidad de la población local), al mismo tiempo que “[...] la industrialización estaba ligada estrechamente a las comunicaciones y el transporte que les suministraba materias primas y mercados”¹¹ contribuyendo al desarrollo de los mismos y por tanto, a una reconfiguración del territorio para la implantación de dichas infraestructuras y trazados.

Cieza también se vio convertida en una “ciudad-fábrica” con el desarrollo de la Industria Espartera (Fig. 2), combinándose la manufactura en las fábricas con el trabajo en los

⁸VENTURI FERRIOLO, Massimo. “Cultura” en COLAFRANCESCHI, Daniela, *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2007. (Land&ScapeSeries)

⁹CRUZ PÉREZ, Linarejos. “Los paisajes de la industrialización” en *Revista Bienes Culturales*. IPHE. *Plan de Patrimonio Industrial* [en línea], nº 7, 2007, p. 120. [Consulta: 15 mayo 2015]. Disponible en:<<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/bienes culturales/n-7/capitulos.html>>

¹⁰ BENITO DEL POZO, Paz. “Patrimonio industrial y cultura del territorio” en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 34. Madrid: Asociación de Geógrafos Españoles, 2002, p. 215.

¹¹ CRUZ PÉREZ, Linarejos, *op. cit.*, p. 121.

hogares (convertidos en casas taller) en los que los miembros de cada familia aprendían el oficio para mantener la economía local a flote. Asimismo, fueron habilitados nuevos caminos y senderos que modificaron el territorio con el fin de permitir el acceso a los montes y sierras donde era extraída la fibra y facilitar su transporte con tracción animal hasta la ciudad (Fig. 3).



Fig. 2. Cieza, otro ejemplo de "ciudad-fábrica".



Fig. 3. Transporte del esparto en carros.

No obstante, la repercusión de la industrialización sobre el territorio, en cuanto a impacto paisajístico, se manifestó en dos niveles diferentes. Por un lado, la industrialización vino acompañada del asentamiento en el lugar de producción de construcciones de gran verticalidad y robustez que generaron profundas huellas y transformaciones sobre el paisaje para la extracción y procesado del material (siendo ejemplos de ello las explotaciones mineras y los hornos siderúrgicos, ver Fig. 4); por otro lado, surgieron aprovechamientos menos visibles (tales como la Industria del Esparto) que, partiendo de unos orígenes manuales o escasamente mecanizados, quedaron encajonados en las primeras fases de industrialización al no necesitar más recursos para la obtención de la materia prima, configurando paisajes caracterizados por una morfología horizontal (conformada por construcciones fabriles realizadas con materiales modestos y por la ausencia de grandes infraestructuras) que se integraban armónicamente en su entorno vinculado al paisaje rural, motivo por el que son menos visibles que las anteriores (Fig. 5).



Fig. 4. Hornos de Cock en el Puerto de Sagunto (1950). Paisaje industrial de gran verticalidad e impacto paisajístico.

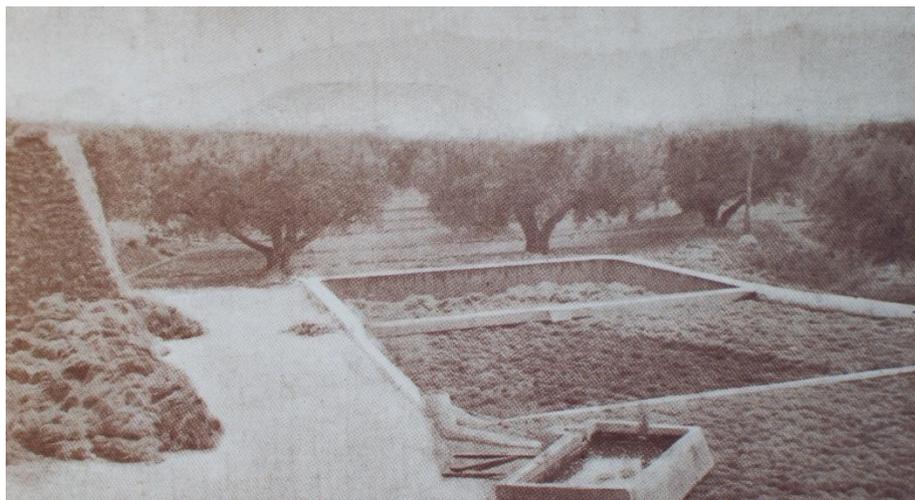


Fig. 5. Balsas de cocer esparto en Cieza (1940). Paisaje industrial tradicional de carácter horizontal.

Los paisajes industriales han experimentado una gran evolución hasta nuestros días, sustituyéndose progresivamente unos procesos, medios e infraestructuras por otros mientras que los conjuntos industriales de carácter más antiguo se vieron abocados al desuso y el abandono.

En la década de los setenta del siglo pasado los paisajes industriales se vieron inmersos en un proceso de desindustrialización debido a la expansión de nuevos avances tecnológicos, lo que produjo el éxodo de la nueva industria fuera de los núcleos urbanos y una reestructuración de la ciudad que condujo al abandono de todas aquellas industrias enraizadas en la tradición cuyos sistemas de producción quedaron obsoletos al no poder responder a las necesidades económicas del momento.¹² Tal fue el caso de la Industria Espartera de Cieza y de los paisajes vinculados a la misma. Esta época de declive, condicionada por la importación de fibras sintéticas, llevó al cierre de gran cantidad de empresas y a una disminución considerable de la producción, aunque cabe destacar la supervivencia excepcional de varias pequeñas empresas que tuvieron que mecanizarse para prolongar su actividad hasta su cese definitivo a principios de la década de los noventa.

¹² BENITO DEL POZO, Paz, *op. cit.*, p. 215.

Los paisajes industriales en estado de ruina no fueron considerados como patrimonio hasta los años noventa, cuando surgió un deseo conservacionista y puesta en valor de su condición de herencia y testimonio del pasado, siendo sometidos a múltiples rehabilitaciones en décadas anteriores que solo respondían a necesidades económicas y funcionales.

Las ruinas industriales de las Minas de Hierro de Ojos Negros (Teruel) y de los Altos Hornos del Puerto de Sagunto (Valencia) suponen un ejemplo de esta nueva visión. Ambas explotaciones cayeron en el abandono en la década de los ochenta debido a una crisis del sector; en la actualidad, las minas han sido escenario de varias intervenciones artísticas que subrayan sus valores patrimoniales y paisajísticos a través de la convocatoria *Arte, industria y territorio*¹³, mientras que el Alto Horno nº2 de Sagunto fue rehabilitado y convertido en Museo Industrial. Por su parte, la mayoría de paisajes industriales vinculados a la tradición han sufrido un deterioro inexorable debido a su condición más estanca. Como ejemplo paralelo, y afortunadamente opuesto a la desolación sufrida por los paisajes del esparto, cabe destacar el Paisaje Cultural de Agaves de México y su industria (Fig. 7). En este caso también se parte de la explotación de una planta natural autóctona de la que se obtienen diversos usos (algunos muy similares a los del esparto), siendo el agave aprovechado desde el siglo XVI para la obtención de papel, textil, cordelería, y concretamente tequila.

Estos paisajes han experimentado un intensivo desarrollo industrial desde el siglo XIX debido al incesante aumento de la demanda de tequila, permitiendo que esta actividad siga activa en la actualidad conservando la cultura de trabajo y las formas de vida tradicionales asociadas a la misma. La extracción de la planta de forma manual del campo y su sometimiento a una cocción (como fases iniciales de procesado) suponen otro punto

¹³ ARRIBAS, Diego. “Arte contemporáneo en una mina abandonada” en *Boletín Gestión Cultural: Arte Público* [en línea], nº 16, 2008. [Consulta: 25 junio 2015]. Disponible en: <http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316602232_bgc16-DArribas.pdf>

de conexión entre ambas industrias. No obstante, a pesar de estos paralelismos, los paisajes del esparto no han presentado iniciativas de preservación de sus valores culturales, patrimoniales y paisajísticos, suponiendo los Paisajes de Agave un caso paradigmático al presentar también antiguas instalaciones en desuso que son conservadas, siendo declarados sus paisajes Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2006¹⁴.

Con respecto a esta ausencia de consideración hacia los paisajes y ruinas industriales, Enrique L. Carbó¹⁵ incide en la necesidad de aunar los valores y vestigios pasados existentes en el paisaje con las necesidades actuales, ya que el paisaje alberga una memoria que nos ayuda a definir y comprender el carácter actual de cada sociedad y a recuperar recuerdos o acciones no documentados, en lo que los restos arquitectónicos desempeñan un papel fundamental.

Fernando Parra¹⁶ señala que la ausencia de integraciones respetuosas ha desembocado en la desertificación de muchos paisajes tradicionales españoles y en la consecuente pérdida de vínculos con dichos paisajes heredados, como sucede con los paisajes generados por la Industria del Esparto de Cieza. La exposición a las consecuencias de su abandono (las inclemencias meteorológicas, los actos vandálicos, la expansión urbanística, entre otros aspectos) los han convertido en espacios residuales y desolados ubicados en la periferia de la urbe.

¹⁴ ADVISORY BODY EVALUATION. "Agave Landscape and Ancient Industrial Facilities of Tequila" en UNESCO [en línea], 2006. [Consulta: 27 junio 2015]. Disponible en: <<http://whc.unesco.org/en/list/1209>>

¹⁵ CARBÓ, Enrique Luis. "Paisaje y fotografía: Naturaleza y Territorio" en MADERUELO, Javier, *El paisaje: Arte y Naturaleza*. Huesca: Diputación Huesca, 1996, pp. 30-32. (Pensar el Paisaje, 2)

¹⁶ PARRA, Fernando. "La cultura del territorio: la naturaleza contra el campo" en *CIUDAD Y TERRITORIO Estudios Territoriales*, nº29. Madrid: Ministerio de Vivienda, 2007, pp. 3-11.



Fig. 6. Espartizal, Cieza (Murcia).



Fig. 7. Paisaje de Agave, Jalisco (México).

1.2. El arte como evocación y reivindicación.

La problemática sociocultural vinculada al abandono y destrucción de los valores patrimoniales de los paisajes culturales ha sido abordada por múltiples ramas de conocimiento, entre las que cabe destacar el arte. En la actualidad, existen numerosos artistas que manifiestan una especial concienciación en torno a este tema, utilizando medios cada vez más cercanos al encuentro de soluciones reales en torno al paisaje. La obra artística del presente Trabajo Final de Máster parte de esta base buscando acercar al público al estado deplorable de los paisajes del esparto para generar una sensibilización.

Según Carmen Marín Ruiz¹⁷ la vinculación del arte con la naturaleza se manifiesta a partir de la década de los 60 al buscar una serie de artistas el contacto real con el territorio como una nueva forma de creación frente al consumismo incipiente, surgiendo, al mismo tiempo, una conciencia en torno a la degradación ambiental. Este contacto entre el arte y el territorio ha llevado hasta el día de hoy a diversas y múltiples intervenciones (englobadas dentro del término Arte Medioambiental) de las cuales consideramos dos tipos de posicionamiento con respecto al paisaje que se encuentran relacionados con el caso que nos ocupa.

Por un lado, cabe mencionar el Land Reclamation Art (Arte de Recuperación de la Tierra), desarrollado en Estados Unidos durante las décadas de los setenta y los ochenta y caracterizado por la realización de intervenciones en territorios degradados (especialmente minas abandonadas). Este tipo de trabajos se vieron propiciados por la promulgación de la ley Surface Mining Control and Reclamation Act (SMCRA)¹⁸ en 1977,

¹⁷ MARÍN RUIZ, Carmen. "Arte medioambiental y ecología. Elementos para una reflexión crítica" en *Arte y políticas de Identidad*, vol. 10-11. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Región de Murcia, 2014.

¹⁸ LEHENBAUER, Margaretha. *Land Art as Expression of Culture, Aesthetics and Sustainability in the Regeneration of Postindustrial Landscapes. MacLeod Tailings Reclamation Project as Example*. Trabajo Final de Máster. Viena: University of Natural Resources and Life Sciences, 2012, p. 54.

la cual fue creada con la finalidad de regular las múltiples explotaciones mineras a cielo abierto en Estados Unidos, conseguir el cierre de algunas y permitir su restauración, lo que fue aprovechado por artistas como **Michael Heizer** para rehabilitar el paisaje de estas minas de carbón abandonadas a través del arte.

Las intervenciones de este artista en espacios desolados tales como desiertos fueron ganando progresivamente en escala, destacando su proyecto *Effigy Tumuli* (1983-1985) el cual se encuentra integrado en la conversión a parque estatal de una mina abandonada en Buffalo Rock (Ottawa, Illinois). En *Effigy Tumuli* Heizer se desmarca de su habitual lenguaje abstracto, creando cinco estructuras geométricas de gran escala (cuya forma únicamente puede ser percibida desde el cielo) que representan animales autóctonos a través de la compactación de la tierra del lugar, configurando una serie de túmulos que remiten a los montículos construidos por los indígenas norteamericanos prehistóricos (ver Fig. 8 y 9).



Fig. 8. Michael Heizer. *Catfish. Effigy Tumuli*. 1983-1985.



Fig. 9. Michael Heizer. Señal para *Catfish. Effigy Tumuli*. 1983-1985.

[Consulta: 17 julio 2015]. Disponible en: <https://zidapps.boku.ac.at/abstracts/oe_list.php?paID=3&paCF=0&paLIST=0&paSID=10466>

Heizer vincula esta intervención de forma metafórica a la tradición ancestral de dicho paisaje (lo que supone un rasgo característico de su obra) y a su biodiversidad; generando un sendero que permite rodear cada túmulo y una serie de señales con un pequeño texto y un mapa del lugar que ayudan a interpretar y percibir dicho entorno. De este modo, *Effigy Tumuli* configura un nuevo paisaje a partir de las ruinas del anterior, no reparándolo pero sí reactivándolo.

Por otro lado, debemos destacar el Eco Art como otro movimiento dentro del Arte Medioambiental con ciertas conexiones al caso que nos ocupa. Dentro de esta práctica debemos mencionar el Arte Ecológico el cual toma el activismo y la transmisión de información como herramientas fundamentales para crear una conciencia sobre la degradación del territorio y las acciones que han llevado a dicha situación, interviniendo el espacio y consiguiendo en muchas ocasiones su recuperación o rehabilitación. Como consecuencia, estos trabajos implican una actuación colaborativa del arte con diferentes disciplinas tales como la ciencia, la arquitectura y la ingeniería.

A este respecto, la artista **Aviva Rahmani**¹⁹ en *Ghost Nets Project* (1990-2000) consiguió comprar un vertedero de un pueblo pesquero transformándolo en un hábitat de humedales partiendo de la problemática de las redes de pesca fantasma que, abandonadas por diversas razones, se desplazan por los océanos dañando la vida de diversas especies. La incorporación de medios de comunicación dentro del arte se ha convertido en una herramienta fundamental para hacer comprender al público el estado actual de diversos paisajes y abogar por la restauración de los mismos animando la participación ciudadana, siendo un ejemplo de ello el libro-guía ilustrado *What the World Needs Now is a Good Housekeeper* realizado por Aviva Rahmani, con una serie de pautas conservacionistas para que todo tipo de público se acerque a estos paisajes de forma respetuosa.

No obstante, en otras ocasiones es el descontento social de un colectivo ciudadano (afectado por el estado insostenible o destrucción de un espacio que posee importantes

¹⁹ Veremos fotografías de la obra de Aviva Rahmani en el apartado de referentes artísticos al encontrar estrechos vínculos entre esta artista y nuestra producción artística.

valores) el que emprende las primeras acciones visibilizadoras del mismo, a las que se unen muchos artistas sensibilizados con el problema que complementan las acciones legales ciudadanas con el arte para activar social y culturalmente dichos lugares y potenciar sus valores.

Resulta paradigmático el caso de El Cabanyal, un antiguo barrio marinero de la ciudad de Valencia que, a pesar de ser declarado Bien de Interés cultural en 1993, se ha visto amenazado por la especulación con la declaración en 1997 de un plan de reforma urbanística que pretendía prolongar la Avenida de Blasco Ibáñez hasta el mar dividiendo el barrio en dos partes. El descontento de los vecinos del barrio resultó inmediato, creándose en 1998 la **Plataforma Salvem el Cabanyal**²⁰ la cual hasta la actualidad ha emprendido diversas acciones y ha convocado manifestaciones y asambleas en defensa del valor patrimonial y cultural del lugar, deteniendo la puesta en marcha de dicho plan urbanístico. Asimismo, cabe destacar el florecimiento de un colectivo de artistas dentro de la plataforma y la creación de la convocatoria artística *Portes Obertes*, celebrada cada año con una colaboración ejemplar de los vecinos los cuales ofrecen sus hogares para que todos aquellos artistas interesados realicen diferentes intervenciones artísticas abiertas al público para visibilizar el barrio, y el *Festival Cabanyal Intim* de artes escénicas independientes y performance; unión entre arte y vida que se ha convertido en un instrumento fundamental de compromiso social y que ha demostrado las múltiples posibilidades culturales del barrio. En la actualidad, tras diecisiete años de lucha, un cambio de gobierno en el Ayuntamiento de Valencia ha propiciado un vuelco inesperado a la vez que deseado en los acontecimientos, suspendiendo el citado plan de reforma urbanística (Pepri) que amenazaba a El Cabanyal en favor de la rehabilitación inmediata del barrio y de los inmuebles afectados, apoyando la actividad de la Plataforma Salvem el Cabanyal.

²⁰ Plataforma Salvem el Cabanyal [en línea]. [Consulta: 20 Junio 2015]. Disponible en: <<http://www.cabanyal.com/>>

Otros artistas se han encargado de poner en valor espacios abandonados a los que nadie presta atención, como es el caso de la artista **Lara Almarcegui**. Almarcegui aborda esta cuestión desde un enfoque más artístico pero con tintes críticos. Los descampados de la urbe sobre los que se va a edificar de forma inminente o los edificios de carácter histórico abandonados o que van a ser demolidos han sido algunos de los espacios abordados en sus proyectos, evidenciando los valores de dichos espacios que pasan desapercibidos.



Fig. 10. Lara Almarcegui. *Mapa de descampados de Amsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad Amsterdam*. 1999.

En la obra *Un descampado se abre al público* (2000-2002) Almarcegui consiguió un permiso para poder abrir durante una semana al público un descampado vallado en Ámsterdam, Bruselas y Alcorcón sin realizar ninguna intervención más que permitir el acceso del público a dichos espacios; en otras obras opta por incitar un cuestionamiento y crítica social en torno a la pérdida de la memoria de los lugares con su destrucción por la especulación (cabe destacar su acción efímera de restaurar en 1995 el Mercado Gros de San Sebastián, edificado en 1923, realizada a pesar de que éste iba a ser demolido días después).

Algunas de las obras de esta artista se convierten en un acto de activismo frustrado “pero al mismo tiempo muy cargado de contenido”²¹, al activar los espacios de forma poética a la vez que crítica. Su realización, asimismo, de guías escritas (como *Mapa de descampados de Amsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad Amsterdam*, 1999) en las que recoge la documentación obtenida durante sus trabajos de campo en algunos espacios sirve para ofrecer al espectador alternativas de interacción con los mismos y para hacerle comprender su estado (ver Fig. 10).

La influencia que ejerce el consumismo sobre el paisaje, condicionando tanto la mirada que proyectamos hacia éste como su construcción, y la consecuente necesidad de conservar la memoria en el territorio suponen preocupaciones latentes en la actualidad que abordan artistas como **Bárbara Fluxá**. La obra e investigación de esta artista gira en torno a la relación entre el arte y la naturaleza (de forma que Fluxá desempeña un importante papel en la difusión de esta cuestión), realizando una obra reflexiva respecto a las cuestiones de patrimonio, la cultura y la memoria del paisaje.

El trabajo de campo en el paisaje presenta una gran importancia en su obra *Fábrica de Luz* (2006) la cual rememora, a través de una instalación compuesta por una serie de videos y una recopilación de documentos y archivos, la memoria histórica de la central hidroeléctrica abandonada de Salto de Segade (Caldas de Reis, Pontevedra) y su paisaje cultural industrial (ver Fig. 11).

Además de visibilizar el patrimonio olvidado, en otras obras trae a la memoria lugares ya desaparecidos: en *Mapa de un lugar desaparecido* (2011) muestra un pueblo sumergido por las aguas de un pantano fusionando fotografías aéreas históricas del lugar con la visión actual de las ruinas sumergidas y del pantano (Fig. 12).

²¹ JARQUE, Fietta. “Lara Almarcegui y la ambigua magia de los descampados” en *El País* [en línea], 2013. [Consulta: 17 Diciembre 2014]. Disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/11/actualidad/1357921788_198485.html>



Fig. 11. Bárbara Fluxá. *Fábrica de Luz*. 2006.

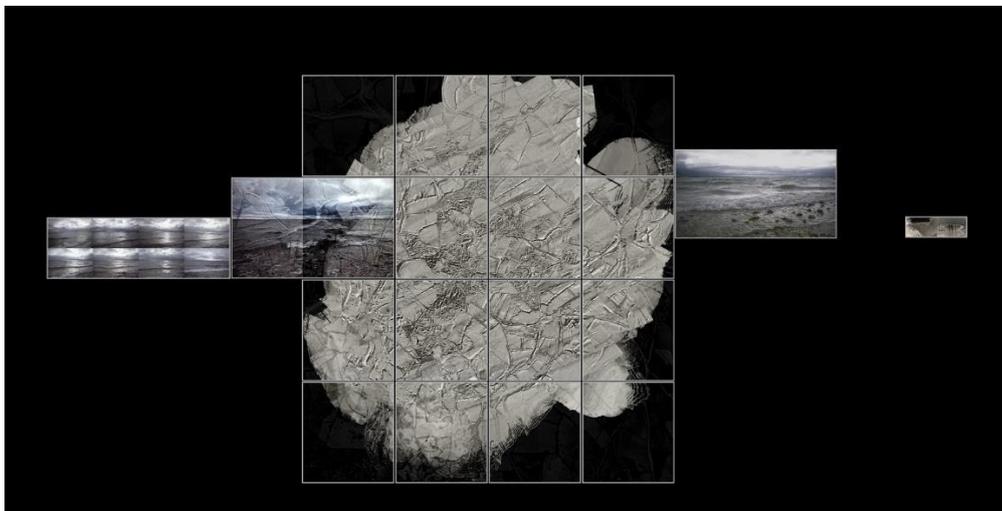


Fig. 12. Bárbara Fluxá. *Mapa de un lugar desaparecido*. 2011.

Las transformaciones que genera en el territorio la sociedad actual suponen el eje central de la obra de **Cristina Ferrández Box**, la cual reflexiona sobre las implicaciones identitarias, sociales y culturales en el paisaje, desarrollando propuestas para la recuperación de paisajes naturales además de buscar vínculos entre lo natural y lo urbano a través del arte. Su obra *Auto y Consciencia* (2007) supone una intervención site-specific en un bosque incendiado en la que establece una acción reconciliadora entre el lugar y el ser humano (a través del cuerpo, la creación de un nido con ramas quemadas y cuencos de cerámica llenos de agua) que pretende generar una conciencia colectiva sobre nuestro impacto en el paisaje (Fig. 13).



Fig. 13. Cristina Ferrández Box. *Auto y Consciencia*. 2007.

La destrucción y deterioro del paisaje, entendido como herencia cultural y patrimonio, supone una realidad muy presente en el discurso artístico contemporáneo, conformando los artistas señalados anteriormente tan sólo unos ejemplos puntuales de la necesidad que manifiesta el arte por mostrar de forma crítica y poética esta cuestión de carácter global. El planteamiento que ofrecemos en nuestro TFM parte de la consideración del

arte como un medio comprometido con el abandono de un paisaje cultural concreto y de su papel fundamental para activar su existencia y evidenciar sus valores.

Nuestra obra presenta un eminente carácter documental, reflexivo y evocador, no suponiendo un posicionamiento ecologista ya que no recurrimos a herramientas para la sustentabilidad del paisaje abordado sino que ahondamos en cuestiones sociales, culturales y antropológicas, centrándonos en un paisaje antropizado cuyo pasado industrial tradicional generó unos valores culturales que lo definen y que merecen ser preservados. No obstante, sí compartimos con el enfoque ecológico la incorporación en la obra artística de mecanismos de transmisión de información (el cartel y el mapa, concretamente) que por su idiosincrasia resultan accesibles a todo tipo de público y nos permiten potenciar la sensibilización en torno al tema de forma pedagógica aportando información esencial de los valores de este paisaje enraizado en el pasado.

Concedemos una importancia primordial al trabajo de campo, la búsqueda de contacto real con el paisaje y la metáfora, lo que supone un punto de conexión con algunos de los artistas mencionados anteriormente. En las diferentes obras realizadas incorporamos de forma fotográfica y física materiales pertenecientes al lugar estudiado (esparto) refiriéndonos a su transformación como fibra a través de diferentes procesos manuales, además de integrar de forma efímera una de las series en distintos enclaves del paisaje abordado (teniendo en cuenta las huellas del pasado en el mismo), con lo que propiciamos nuevos diálogos y percepciones sobre el paisaje sin realizar una modificación directa del mismo.

De este modo, las obras realizadas en el presente TFM se sitúan ante esta coyuntura de forma reivindicativa a través de la reflexión y la evocación, lo que conforma un posicionamiento fundamental para propiciar en un futuro cercano una conciencia mayor e incluso una posible reivindicación de la rehabilitación de dichos paisajes por parte de los organismos responsables.

1.3. La imagen del mapa como representación de los valores y evolución del paisaje.

El paisaje y el territorio han sido “representados en dibujos o planos y recogidos en fotografías”²² desde hace siglos, suponiendo la imagen del mapa la forma de representación de la superficie terrestre con mayor potencial.

El mapa constituye un elemento cotidiano que nos ayuda a comprender el mundo y a situarnos en el mismo. Los mapas suponen una representación aproximada del territorio al recurrir a una visión sintética y fragmentada del mismo, mostrando una selección de información que responde a unos intereses o funciones específicos: desde la simple orientación geográfica, su utilización como instrumento de carácter ideológico por el capitalismo y el poder (siendo ejemplos de ello los mapas eurocéntricos, los mapas nazis, etc.) hasta su uso como herramienta para la ordenación y gestión del territorio, siendo estos dos últimos aspectos los más utilizados en los dos últimos siglos.

De este modo, los mapas ofrecen una visión concreta y subjetiva del mundo que, a su vez, los convierte en documentos de gran valor testimonial para comprender la percepción del territorio según cada época.

La representación del territorio ha supuesto desde tiempos inmemoriales el nexo común entre la cartografía y la pintura. Los sistemas de representación del mundo a través de líneas perpendiculares en el mapa tuvieron su traslación a la pintura a través del sistema de perspectiva, compartiendo los mapas y la pintura en el pasado un mismo valor artístico y estético. La inclusión del mapa dentro de la obra pictórica tuvo su máximo esplendor en el arte Holandés del siglo XVII, incorporación propiciada por las circunstancias culturales y religiosas del momento. El desarrollo de la imprenta junto con los avances en cartografía facilitaron la reproducción y difusión de los mapas, mientras que la expansión del protestantismo llevó a un interés por la pintura de género y de paisaje, incorporando

²² MADERUELO, Javier. “Introducción: El Paisaje” en *El paisaje: Arte y Naturaleza, op. cit.*, p. 10.

las obras reproducciones de mapas o incluso añadiendo los cartógrafos en los propios mapas dibujos de carácter artístico.

La pintura contribuyó con el paso de los siglos a la conformación del concepto de paisaje, mientras que el mapa, según Elena Odgers²³, ha afectado hasta nuestros días la visión y configuración del paisaje, encarnando las identidades y valores inscritos en éste a la vez que se ha visto constantemente modificado por los cambios paisajísticos, ya que a través de la cartografía se gestionan en la actualidad la morfología y dinámicas del paisaje.

Una función del mapa que suele pasar desapercibida es la condición de testimonio del territorio y de los diferentes nexos conformados con el mismo a lo largo de la historia; el paisaje tiene una dimensión temporal, encontrándose sometido a una serie de procesos físicos y humanos que lo modifican constantemente y que no siempre pueden aprehenderse de forma inmediata ya que presentan un carácter dispar. Esta cualidad del mapa ha sido considerada en la obra artística realizada en el presente Trabajo Final de Máster, desarrollando un estudio de las distintas etapas de cambio de tres paisajes del esparto ya que “[e]l paso del tiempo se aproxima mediante la constatación de las fases del proceso”²⁴, buscando con ello un acercamiento a la evolución, dinámicas y valores de dichos paisajes.

En el caso que nos ocupa, la cartografía ha sido utilizada como recurso para analizar y mostrar un tipo de paisajes ausentes en las cartografías convencionales, al suponer escenarios que se encuentran en los márgenes de la urbe en estado de abandono y faltos de uso al evidenciar rasgos de una ocupación tradicional pasada que se encuentra muy distanciada de la situación y ritmo de vida actual. Ignasi Solà-Morales califica este tipo de espacios abandonados (solares, áreas industriales, etc.) utilizando el concepto francés *terrain vague*, con el cual define la condición imprecisa, vacía y obsoleta a la vez que

²³ ODGERS ORTIZ, Elena. *La imagen del mapa en la pintura mexicana de la década de los 90 (1990-2000)*. Tesis Doctoral, (por atención del tutor). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006, p. 30.

²⁴ ESPAÑOL ECHÁNIZ, Ignacio. “Los ritmos y dinámicas del territorio y su percepción” en *Paisaje y Territorio*, *op. cit.*, p.219.

fluctuante que caracteriza a este tipo de lugares que forman parte de la ciudad contemporánea y que son rechazados por ésta, haciendo hincapié en la libertad de actuación que permiten dichas áreas. Asimismo, Solà-Morales señala la alternativa que ofrecen estos espacios como “experiencia de la memoria, de la romántica fascinación por el pasado ausente como arma crítica frente al presente banal y productivista”²⁵, hecho que ejemplifican los paisajes del esparto los cuales, abandonados y fragmentados por el desarrollo de la ciudad, nos ofrecen una visión de su pasado y opciones de interacción diferentes a los modelos impuestos por el contexto urbano. Por su parte, Gilles Clément acuña el concepto *Tercer Paisaje*²⁶ para denominar estos fragmentos de territorio, de los que destaca su naturaleza diversa, heterogénea y cambiante. Una de las tres categorías que Clément define dentro del *Tercer Paisaje* son los *residuos*, los espacios abandonados tras una explotación que podemos extrapolar al caso de los paisajes del esparto, señalando el autor la tensión existente entre el *Territorio Antropizado* (la ciudad) y el *Tercer Paisaje* y cómo en las pequeñas ciudades el trazado urbano rodea de forma abierta estos espacios permitiendo conservar su diversidad y potencial, siendo ésta también la situación de los paisajes del esparto (cuya ubicación en la periferia y cerca del paisaje rural impide su urbanización).

De este modo, esta condición de los paisajes del esparto produce un choque paisajístico que contribuye a la invisibilidad e incompreensión de los mismos, lo cual pretende ser superado a través de la creación de mapas evolutivos generados a partir de la interpretación de fotografías aéreas de los paisajes del esparto seleccionados en diferentes décadas, lo que nos ha permitido conocer cada paisaje en su totalidad así como mostrar y visibilizar lugares concretos de difícil acceso, ocultos e incluso desaparecidos.

²⁵ SOLÀ-MORALES, Ignasi. “Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades” en AA. VV., *Presente y futuros. Arquitectura en las grandes ciudades*. Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya / Centre de Cultura Contemporània, 1996, p. 23.

²⁶ CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

Estos mapas evolutivos parten de ortofotografías (fotografías aéreas de carácter detallado que ofrecen una visión totalmente perpendicular a la tierra similar a la obtenida con el plano al ser sometidas a una corrección digital para eliminar deformaciones de perspectiva) pertenecientes a IDERM (Infraestructura de Datos Espaciales de referencia de la Región de Murcia) de las cuales se ha extraído la morfología general del terreno y los elementos vinculados al uso y trabajo del esparto, síntesis de las diferentes fases de cambio con las que se ha realizado un traslapo obteniendo estos mapas evolutivos de las dinámicas de los principales paisajes del esparto, en los cuales ahondaremos en el apartado de descripción de la obra artística desarrollada para el TFM.

Los mapas que surgen de las derivas situacionistas resultan una aproximación de los mapas desarrollados entorno a los paisajes del esparto: el situacionismo partía del hecho de experimentar la ciudad buscando las emociones que ésta despierta en el sujeto, conduciendo a éste a la localización de espacios concretos, fragmentos de la urbe que se desmarcan del orden establecido y que son puestos en valor por la capacidad que tienen los mismos de generar “situaciones”. Los paisajes del esparto también se escapan de lo instaurado en el núcleo urbano, suponiendo espacios desordenados cuya presencia se hace manifiesta a partir de un interés explorador dentro de lo cotidiano basado en la búsqueda de paisajes que despierten sentimientos vinculados a unos valores culturales e identidades colectivas, construyendo mapas evolutivos que pretenden recomponer el significado de paisajes desconectados físicamente pero con un pasado común.

Por su parte, el Observatori del Paisatge de Catalunya ha realizado una serie de catálogos de paisaje que proponen representaciones, a través del mapa, de las transformaciones del paisaje y de sus identidades y valores, aspectos que nunca habían sido abordados por la cartografía antes (Fig. 14). Asimismo, en la actualidad han aparecido nuevos tipos de mapas que ofrecen visiones renovadas del territorio atendiendo no solo a su realidad física sino también al lado intangible del paisaje. Estos nuevos estudios se sirven cada vez más de datos ofrecidos por internet a través de las redes sociales, siendo este el caso de los mapas de olores (ver Fig. 15) y de los mapas de amistades que muestran el grado de interconexión que tiene cada país con el resto del mundo a través de Facebook; o a través

de google maps, herramienta utilizada por el artista Christian Nold²⁷ con la que realiza mapas emocionales que permiten a los turistas conocer los lugares de la ciudad que provocan emociones más intensas a partir de un trabajo colaborativo con personas voluntarias cuyas reacciones al recorrer el territorio quedan registradas a través de un dispositivo creado por el artista (Fig. 16).

Asimismo, nos podemos encontrar con otros tipos de mapeado, como los mapas sobre la contaminación lumínica y acústica o los mapas de calor, que nos proporcionan información de carácter ambiental. De este modo, la cartografía en la actualidad se ha abierto a nuevas posibilidades en cuanto a las relaciones intangibles y subjetivas entre el ser humano y su entorno, lo que abordamos en el presente Trabajo Final de Máster.

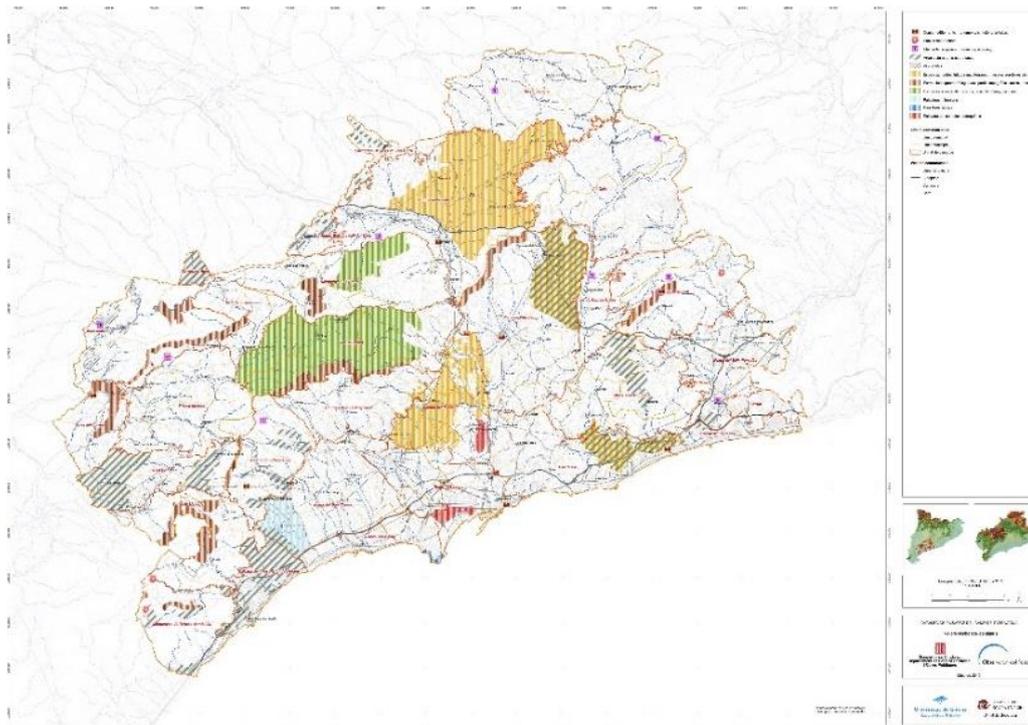


Fig. 14. Mapa de los valores simbólicos del Campo de Tarragona realizado por el Observatori del Paisatge de Catalunya.

²⁷ NOLD, Christian. "Bio Mapping/Emotion Mapping" [en línea]. [Consulta: 23 mayo 2015].

Disponible en: <<http://biomapping.net/>>



Fig. 15. Daniele Quercia, Rossano Schifanella, Luca Maria Aiello y Kate McLean. *Smelly maps*.
Mapa del olor de la ciudad de Barcelona.

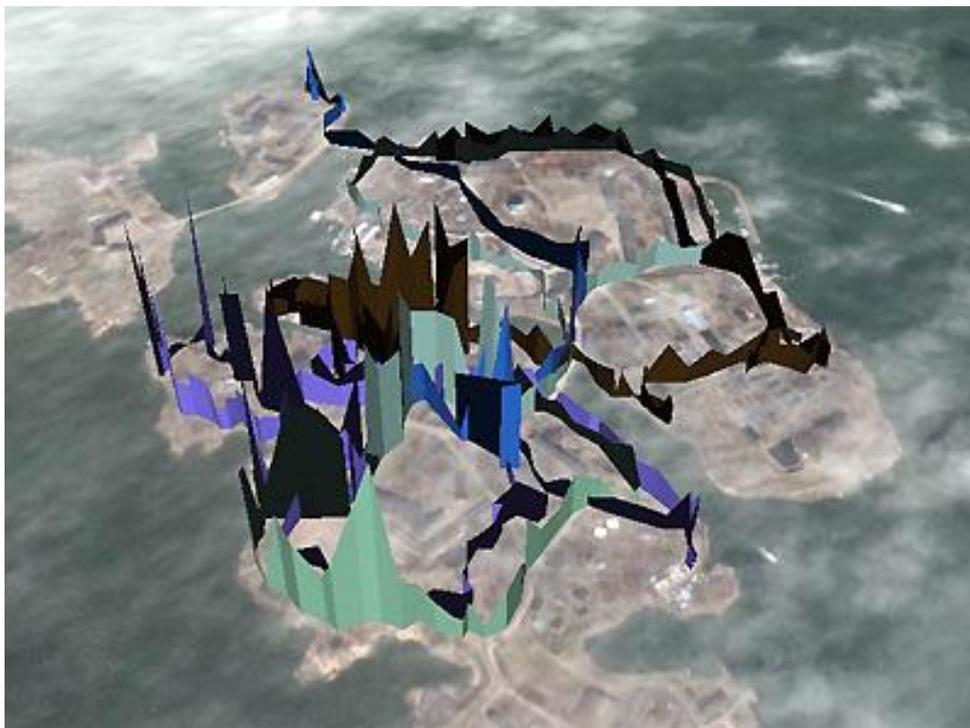


Fig. 16. Christian Nold. Suomenlinna, *Finland Emotion Map*.

1.4. La piel como territorio simbólico.

Tanto la piel como el territorio suponen una superficie dinámica y transformable por la cultura y, por tanto, albergan una memoria y una identidad.

Por su parte, la piel supone el órgano más grande del cuerpo y la superficie que nos pone en contacto con el mundo, encontrándose sometida a diferentes concepciones a lo largo de la historia según cada sociedad y pensamiento (a determinadas asociaciones o cánones de belleza, a diferenciaciones sociales según su color, a marcas tales como cicatrices, tatuajes, etc.). Sin embargo, al ser también el contenedor del cuerpo se le añaden historias personales concretas que le confieren a la vez un carácter personal e individualizador. Este doble carácter de la piel aporta un valor significativo a la influencia de la cultura en ella, la cual se manifiesta a través de una serie de huellas únicas e irrepetibles.

La constante necesidad del ser humano de dominar el territorio (especialmente a través del trabajo, en búsqueda del aprovechamiento y explotación de sus recursos) ha implicado la culturización de la superficie terrestre de igual modo que la de la piel de las personas implicadas en dicho afán. Los trabajos del pasado, con un fuerte anclaje en la tradición y apenas industrializados, manifiestan esto de forma subrayable; la manufactura ante la ausencia de mecanización implicaba un gran esfuerzo y desgaste físico mientras que el impacto en la naturaleza era más sostenible. Este es el caso de la actividad desarrollada por la Industria del Esparto la cual convirtió territorio y piel en dos superficies marcadas física y simbólicamente por una cultura de trabajo que quedó fuertemente arraigada en su población. No obstante, el reconocimiento de estas huellas y su significado dista de la visión que proyecta sobre la piel la sociedad actual. Ana Martínez Barreiro²⁸ señala que el cuerpo ha quedado convertido en un objeto de culto y

²⁸MARTÍNEZ BARREIRO, Ana. “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas” en *Papers: revista de sociologia* [en línea], nº 73, 2004. [Consulta: 7 julio 2015]. Disponible en: <<http://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n73/02102862n73p127.pdf>>

consumo cuyo aspecto modificamos sin remordimientos a través de la cirugía, el uso de productos cosméticos y la búsqueda de hábitos saludables, al asociar de forma obsesiva la identidad y el estatus social con la imagen que ofrecemos a la sociedad de nuestro cuerpo, dejándonos llevar por la búsqueda de una estética ideal que borra todo rasgo del paso del tiempo al asociarlo con la decadencia y la muerte.

En esta concepción del cuerpo como un objeto que podemos transformar según nuestros propios gustos es necesario destacar a la artista francesa Orlan, la cual es especialmente reconocida por tomar la cirugía plástica como medio artístico con el que transforma su rostro constantemente para poner en cuestión el ideal de belleza femenina a lo largo de la historia del arte; sus acciones critican de forma polémica estos cánones sirviéndose de los mismos medios que los exhortan, implicando cada intervención un punto de no retorno a su fisonomía original (Fig. 17).



Fig. 17. ORLAN. *The Reincarnation of Saint Orlan*. 1990-1993.

Por su parte, en el ámbito rural tradicional el cuerpo, y consecuentemente la piel, “solía considerarse un aspecto de la naturaleza”²⁹ y, por tanto, no existía una preocupación por sus cambios, los cuales eran causales en función de la vida y acciones de cada individuo. El cuerpo era concebido únicamente como un instrumento de trabajo y sus arrugas y

²⁹ MARTÍNEZ BARREIRO, Ana, *op. cit.*, p. 142.

cicatrices eran tomadas como parte de la experiencia vital, en la que el esfuerzo en comunión con la naturaleza era la base de la sociedad.



Fig. 18. La piel como superficie marcada por la manufactura del esparto y el paso del tiempo.

La aceptación de la piel como receptáculo de la memoria y testimonio irreplicable de historias colectivas y de experiencias individuales supone una puesta en valor de los modos de vida tradicionales, que implicaban una relación respetuosa entre el ser humano y el paisaje. El valor de estas huellas del tiempo y del trabajo sobre la piel (concretamente sobre la piel de las personas que trabajaron en la Industria del Esparto, ver Fig. 18) se supone aún mayor ya que se manifiestan de forma irreversible a la vez que precedera al depender de la longevidad de la persona que las alberga, mientras que en los paisajes del esparto el tiempo acumulado presenta un deterioro pausado debido a su prolongado abandono.

De este modo, la piel supone otro tipo de territorio o paisaje dotado de una gran carga semántica y simbólica que es necesario atestiguar. Hemos realizado una serie de obras fotográficas (cuya descripción queda referida en la segunda parte de este Trabajo Final de Máster), bajo el título de *Huellas Latentes*, que conceden gran importancia a estas marcas culturales del esparto en la piel y a su carácter evocador como paisaje.

1.5. La Industria del Esparto y su desarrollo particular en la ciudad de Cieza.

La manufactura del esparto se remonta al siglo XVIII, aunque no es hasta mediados del siglo XIX tras la muerte de Carlos III (quien había prohibido su exportación) cuando esta actividad crece en España y se expande. El esparto, planta propia de climas semiáridos y que se encuentra presente en todos los países del Mediterráneo, comenzó a manufacturarse debido a las grandes posibilidades y usos que ofrecía como fibra, siendo el esparto español reconocido como el de mejor calidad y concretamente el de Cieza (Murcia), ciudad que se convirtió en el primer centro manufacturero de España en la producción de hilatura y cordelería de esparto.

Cieza desarrolló una importante Industria del Esparto que supuso la única actividad que permitió a su población de clase humilde alcanzar una estabilidad económica en la primera mitad del siglo XX, implicando un amplio desarrollo en el mercado nacional e internacional especialmente tras la postguerra (durante el periodo de “autarquía económica”³⁰ impuesta por el franquismo) lo que, lamentablemente, conllevó a una explotación y condiciones precarias de trabajo para sus trabajadores, sin distinción de sexo ni edad.

Partiendo de unos orígenes tradicionales y rudimentarios, esta industria generó toda una serie de oficios relacionados con cada una de sus fases de su producción hasta conseguir un trabajo mecanizado en las etapas finales de manufactura de la fibra.

El esparto era recogido en las sierras por los ‘arrancaores’ (Fig. 19), los cuales se desplazaban andando hasta el lugar y se instalaban en tiendas de campaña durante semanas debido a la ausencia de medios de transporte (siendo el verano la mejor época de recogida del esparto); arrancaban el esparto con una varilla de acero a la que se enrollaba la cola de la fibra y se daba un tirón brusco para que la atocha se despegara de

³⁰ MARÍN MARÍN, José. “Las edades del esparto” en ASOCIACIÓN ATALAYA-ATENEO DE LA VILLA DE CIEZA, COLECTIVO DE ESTUDIOS LOCALES “TRASCIEZA”, PEQUEÑO MUSEO DEL ESPARTO DE CIEZA. *Tiempos de esparto. Memoria gráfica. Cieza siglo XX. Volumen I*. Cieza: Rústica Editorial, 2002, p. 80.

la tierra. El esparto recogido se cargaba a hombro hasta una balanza romana para ser pesado y después era tendido en el suelo en espacios abiertos en el monte (‘tendías’) para secarlo durante veinte o treinta días (ver Fig. 20).

Una vez seco el esparto, el cual pasa de verde a un tono amarillo claro, los ‘atadores’ lo ataban en haces y lo trasladaban a las fábricas en carros tirados por mulos para su manufacturado en crudo, o a balsas con agua para su manufacturado en cocido.



Fig. 19. ‘Arrancaor’ llevando el esparto hasta la romana.



Fig. 20. ‘Tendía’ de esparto en el monte tras su arrancado (años 80).



Fig. 21. Esparto cociéndose en balsas.

En las balsas (Fig. 21), el esparto quedaba totalmente sumergido en el agua, la cual se cambiaba varias veces debido al fuerte hedor que desprendía, cociéndose durante unos cuarenta días. En muchas ocasiones no podía cocerse todo el esparto a la vez, amontonándose este esparto sobrante en los alrededores de las balsas en hacinas de forma piramidal para ocupar el menor espacio posible. El esparto cocido era de nuevo tendido en el suelo para secarse, tras lo cual era atado de diferentes maneras según el tipo de uso y procesado posterior al que iba a ser sometido en la industria.

En las fábricas, las ‘picaoras’ picaban el esparto (para facilitar su posterior manejo) colocándolo sobre sillares de piedra que eran golpeados por mazos de madera mecanizados; las mujeres se encontraban sentadas en el suelo con las piernas metidas dentro de fosos (los cuales fueron creados ya que las trabajadoras no podían aguantar doce horas seguidas de trabajo con las piernas cruzadas) y con un pañuelo en la cabeza, situándose delante de las enormes bandas de mazos, los cuales daban cuarenta golpes por minuto y provocaban constantes polvaredas y un ruido ensordecedor (Fig. 22). Si las ‘picaoras’, las cuales llevaban en muchas ocasiones con ellas a sus hijos pequeños (ver Fig. 23), no llevaban cuidado podían acabar con la mano o algún dedo aplastados, lo que se remedió con el paso de los años sustituyendo los mazos por máquinas laminadoras.



Fig. 22. Interior de una fábrica con bandas de mazos.



Fig. 23. 'Picaoras' trabajando acompañadas de niños.

Tras el picado, los 'rastrillaos' (Fig. 24) peinaban el esparto para quitarle la parte leñosa con un rastrillo de púas de acero, que posteriormente fue sustituido por rastrilladoras; los desechos que quedaban del esparto tras su rastrillado eran aprovechados para hacer estropajo.

Tras esto, se procedía a la fabricación a mano de trenzado o lía (utilizado para asas de cajas y embalajes, para la industria del calzado, alfombras, diversos objetos para el hogar, etc.; ver Fig. 25) y, especialmente al hilado, labor que era realizada por parejas formadas por un niño ('menor') y un adulto ('maestro hilador') a través de una instalación formada por una rueda montada verticalmente sobre un caballete que permitía trenzar kilómetros de cuerda de esparto, la cual era movida a mano por el niño con una manivela, accionando unas correas que transmitían, a su vez, el movimiento a un juego de carretes montado sobre un pie de madera. En las correas en movimiento, el hilador enhebraba el esparto rastrillado (que llevaba sujeto en el pecho) añadiendo unas fibras a otras por torsión, con la mano derecha protegida con un paño, mientras que con la mano izquierda realizaba el filamento que llegaba a alcanzar cuarenta y cinco metros de longitud (ver Fig. 26). El resultado final era cordelería de diferentes clases: filástica (hilo de un solo cabo), filete (cuerda de dos cabos) o piolas (cuerdas de tres o cuatro cabos), siendo utilizadas en gran variedad de sectores como la agricultura, la pesca o la ganadería.

A partir de la segunda mitad del siglo XX el uso del esparto decayó debido a la importación de fibras sintéticas como el sisal o el yute, quedando totalmente obsoleto en los años 90. En la actualidad existe un Museo del Esparto en Cieza, reconvertido en Centro de Interpretación del Esparto y de su Industria, mientras que la actividad pervive de forma aislada como tradición artesanal en unos pocos hogares.



Fig. 24. 'Rastrillaor'.



Fig. 25. Mujer haciendo un capacho.



Fig. 26. Taller de Hiladores al aire libre.

1.5.1. Paisajes del esparto y sus transformaciones.

El abandono de esta actividad económica ha propiciado durante más de veinte años una transformación y degradación de los espacios utilizados por la misma, los cuales se encuentran vacíos, fragmentados por infraestructuras actuales e incluso han acabado convertidos en vertederos invadidos por la vegetación; no obstante, estos escenarios no han perdido totalmente su vínculo con el paisaje rural y con los espacios abiertos sin urbanizar al ocupar las zonas periurbanas.

El esparto era recogido en las solanas de los montes y en terrenos llanos sin roturación agrícola próximos a éstos, encontrándose en la actualidad las sierras donde se recogía el esparto dominadas por una entropía resultante del cese del aprovechamiento de la fibra. Cabe destacar la Sierra de Ascoy, la Sierra de Benís, la Sierra Larga, el Picarcho (Fig. 28) y la Cabeza del Asno en el norte de Cieza, y el Almorchón (Fig. 29), el monte de la Atalaya y la Sierra del Oro al sur del municipio. Los espartizales de mayor calidad se encontraban en los parajes de Los Losares y la Herrá (Almorchón) y en la solana del Almorchón.

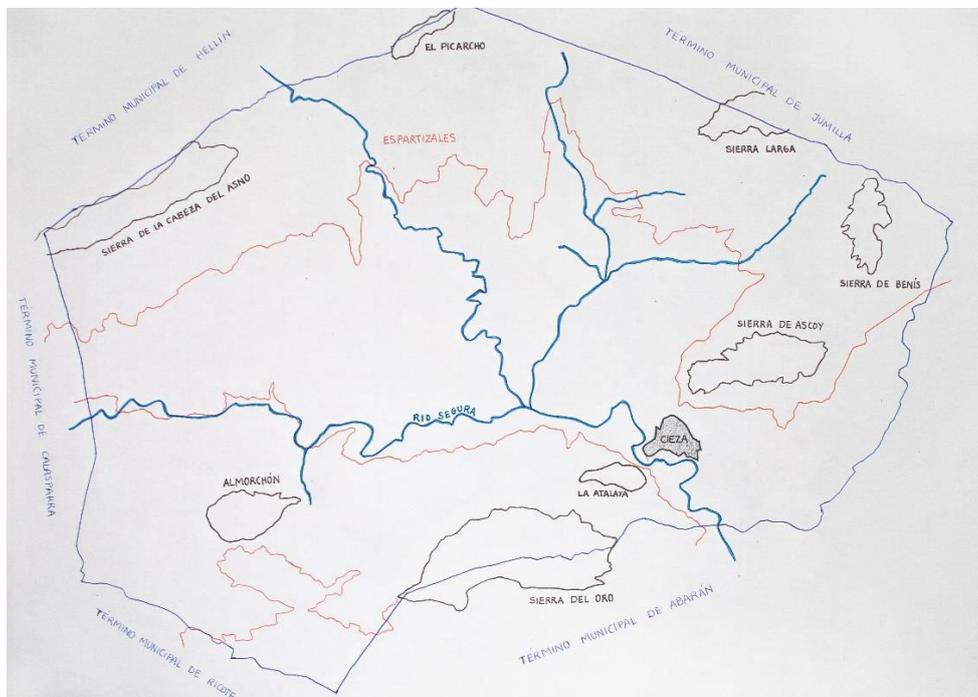


Fig. 27. Mapa de la localización de los principales montes y espartizales de Cieza.



Fig. 28. Solana del Picarcho, años 50.



Fig. 29. Almorchón.

En 1949 había 47 balsas para cocer esparto en el término municipal de Cieza (algunas de las cuales también se destinaban a uso agrícola): las más antiguas eran realizadas con piedra y mortero, mientras que las construidas con posterioridad incorporaron el uso del ladrillo, el cemento y un encalado final que les aportaba mayor estabilidad y permeabilidad. Por lo general presentaban forma rectangular, aunque ésta varía según las características del terreno, existiendo conjuntos de balsas adosadas o balsas exentas, socavadas en el suelo o elevadas sobre el terreno y apoyadas en muros de piedra y

mortero si se asentaban en territorios irregulares con el fin de evitar desprendimientos de tierra sobre las mismas. Su ubicación se encontraba condicionada por la presencia de agua, situándose en lugares próximos al río Segura (Balsas de Bolvax), cerca de fuentes naturales (Balsas de Federico de Arce), acequias (Balsa de la herradura) o acuíferos.

Estas balsas (de las cuales han sobrevivido doce) se ubicaban a las afueras del núcleo urbano y algunas cerca de las fábricas, las cuales tenían una distribución heterogénea y una presencia intensiva en la localidad siendo construidas con los mismos materiales que las balsas. Más de medio centenar de grandes y medianas empresas se asentaron en la ciudad, completándose la producción en los hogares (convertidos en casas taller) y en el exterior, a pie de calle, donde surgían de forma espontánea talleres de hiladores que se encontraban en continuo movimiento levantando grandes polvaredas junto con los carros que trasladaban el esparto manufacturado. Estos espacios, lamentablemente, desaparecieron con la urbanización y modernización de la ciudad a partir de los años setenta.



Fig. 30. Mapa de la localización de las balsas que existen en la actualidad en Cieza.

De este modo, la actividad industrial del esparto configuró tres tipos de paisajes de carácter disperso asociados a sus diferentes fases de producción: por un lado, los paisajes de montaña o espartizales (en un radio de 20 km del núcleo urbano, donde la fibra crecía de forma natural), por otro lado, el paisaje heterogéneo generado dentro de la ciudad con los conjuntos fabriles, y, por último, los paisajes vinculados a las balsas de cocido, las cuales se ubicaban de forma dispersa en espacios abiertos entre la sierra y la ciudad suponiendo el nexo entre el paisaje de explotación y el de manufactura.



Fig. 31. Ruinas de fábricas en la actualidad.

Así, la industria espartera abarcó una amplia superficie del territorio ciezano y aunque su impacto paisajístico en el espacio natural no fue agresivo debido a la extracción manual de la fibra, la ciudad si sufrió grandes alteraciones debido a la gran cantidad de empresas que albergó, impacto apenas perceptible en la actualidad permaneciendo muy pocas ruinas de fábricas.

Afortunadamente, los paisajes de las balsas sí evidencian la existencia pasada de la industria, ya que sus ruinas presentan un aceptable estado de conservación. Por este motivo, los paisajes de las balsas han sido tomados como objeto de estudio en este proyecto, seleccionando tres escenarios concretos por la relevancia de su enclave y estado cuyas dinámicas y morfologías relatamos a continuación.

1.5.2. Paisaje de las Balsas de Migaseca.



Fig. 32. Panorámica del paisaje de las Balsas de Migaseca.

El paisaje de las Balsas de Migaseca se encuentra en un terraplén (situado junto a la salida norte del municipio y en cuya zona más elevada se erige la Ermita del Santo Cristo del Consuelo) que constituye una zona abierta de tierra plagada de desniveles en la que crecen desordenadamente matorrales, piteras y paleras y que alberga, a una altura intermedia, dos balsas (una doble y otra sencilla). Las balsas se encuentran distanciadas entre sí y a distinta altura, además de encontrarse la balsa simple apoyada en un muro de ladrillo (Fig. 34) y la doble asentada en muros de piedra (Fig. 35) con mortero los cuales no solo sirven de apoyo a la misma sino que también vertebran unas terrazas que permiten el acceso a las balsas y que antaño alojaban oliveras, algunas de las cuales siguen existiendo.



Fig. 33. Camino de acceso a la balsa doble a través del sistema de terrazas con muros de piedra.



Fig. 34. Balsa sencilla situada en una altura ligeramente superior en el terreno.
Construida entre los años 70-80.



Fig. 35. Balsa doble situada a una altura intermedia del terreno y construida
entorno a los años 40.

Este terraplén se encuentra rodeado por bloques de edificios construidos en los años noventa sobre antiguas fábricas de esparto (Fig. 36), ofreciendo una vista privilegiada del monte de la Atalaya (que preside la ciudad de Cieza) y de otras sierras como el Almorchón. En la zona más baja del terraplén, conocida como 'la Isla', se alojaba otra fábrica y llegaba 'El Cauce' del río Segura (ver Fig. 37 y 38) creando el 'Salto de agua de la Ermitica' del que se extraía agua para las balsas y para dos pozos pequeños que se encuentran en las faldas del terraplén.



Fig. 36. Panorámica del paisaje de las Balsas de Migaseca desde la Ermita y con el monte de la Atalaya de fondo.



Fig. 37. ‘El Cauce’ en 1924.



Fig. 38. ‘El Cauce’ en la actualidad.



Fig. 39. Uno de los pozos.

Este paisaje ofrece un aspecto desolado al quedar convertido en una zona llena de escombros y en un vertedero; las balsas presentan grietas y se encuentran pintadas con graffitis, en su interior se arrojan botellas de cristal y las tuberías externas que llevaban el agua a las balsas están destruidas.



Fig. 40. Detalle de las tuberías rotas del sistema de llenado de la balsa doble.



Fig. 41. Detalle del sistema de vaciado de la balsa sencilla.



Fig. 42. Interior de la balsa doble.

1.5.3. Paisaje de las Balsas de Federico de Arce.



Fig. 43. Visión panorámica del paisaje de las Balsas de Federico de Arce desde el Cabecico Raya.



Fig. 44. Panorámica desde la carretera del paisaje de las Balsas de Federico de Arce.

El paisaje de las Balsas de Federico de Arce se ubica en una explanada (también situada cerca de la salida norte de Cieza) cubierta de oliveras centenarias y matorrales, los cuales rodean cuatro balsas adosadas y una construcción en ruinas tal vez utilizada como habitáculo para aparejos (Fig. 45 y 46).



Fig. 45. Balsas de Federico de Arce.



Fig. 46. Construcción para aparejos abandonada.

Los diferentes materiales constructivos de las balsas evidencian la existencia originaria de una balsa de piedra y mortero (que, además, presenta una arista irregular como consecuencia de un desprendimiento de tierra o debido las características irregulares del terreno) a la que se adosaron tres más a partir de los años 50 (una de las cuales tiene una escalera que permite acceder a su interior, ver Fig. 48), las cuales presentan una combinación heterogénea de ladrillo y cemento junto con la piedra y el mortero anteriores (Fig. 49).



Fig. 47. Primera balsa con arista irregular.



Fig. 48. Escalera en el interior de una de las balsas.



Fig. 49. Marcas de la utilización de diferentes materiales constructivos.

Esta explanada se encuentra muy próxima a la autovía y frente a un polígono industrial en el que se levantaban varias fábricas de esparto. La sierra de Ascoy, el monte de la Atalaya y un montículo, conocido como el Cabecico Raya (el cual era utilizado para tender el esparto tras su cocido en estas balsas) hacen de telón de fondo, encontrándose a escasos metros de las balsas la 'Fuente del Ojo' (fuente natural en la actualidad desaparecida, ver Fig. 50) que abastecía de agua a las balsas a través de tuberías, regaba las oliveras y proporcionaba agua a un antiguo lavadero (hoy en estado de ruina) ubicado al lado y a escasos metros de las balsas (Fig. 51 y 52).



Fig. 50. La 'Fuente del Ojo' en la actualidad.



Fig. 51. Lavadero de la 'Fuente del Ojo' en los años 80.



Fig. 52. Lavadero de la 'Fuente del Ojo' en la actualidad.

Este paisaje se encuentra oculto por la vegetación y también se ha convertido en un vertedero aunque sus balsas presentan un buen estado de conservación. El sistema hidráulico procedente de la 'Fuente del Ojo' se encuentra completamente destrozado (tanto las tuberías como las regueras), quedando en el interior de las balsas escombros y restos de esparto cocido seco; asimismo, hacinas de esparto abandonadas se extienden entre las oliveras lo que demuestra que fueron unas de las últimas balsas en funcionamiento.

1.5.4. Paisaje de las Balsas de Bolvax.



Fig. 53. Panorámica del paisaje de las Balsas de Bolvax.

El paisaje de las Balsas de Bolvax se encuentra en la parte baja de un terraplén entre el margen izquierdo del río Segura y una carretera convencional antigua que une los términos municipales de Cieza y Abarán. La vegetación del lugar queda conformada por cañaverales de gran espesor y frondosas higueras debido a la cercana presencia del río Segura, presentando este lugar dos balsas dobles asentadas en paralelo al curso del río (una socavada en el terreno y la otra levantada sobre el mismo), extrayéndose el agua del río para su llenado lo cual puede corroborarse por la presencia de dos guías metálicas que al ser elevadas abrían dos orificios de desagüe y llenado (ver Fig. 54 y 55). Al lado de estas balsas se extienden varias construcciones en ruinas pegadas a la carretera, una de ellas una fábrica de picar esparto (Fig. 56).



Fig. 54. Una de las balsas dobles.



Fig. 55. Segunda balsa doble.



Fig. 56. Ruinas de fábricas.



Fig. 57. Muro de la segunda balsa doble que indica su elevación sobre el terreno.

La inaccesibilidad y escasa visibilidad de este paisaje (tanto desde la carretera como desde el río) ha propiciado que las balsas presenten un inmejorable estado de conservación y que la cal que recubre la piedra y el mortero se encuentre prácticamente intacta, presentando una de las balsas dobles un pequeño muro de piedra. El interior de las balsas se encuentra limpio de escombros y solo con pequeñas plantas y maleza que han crecido y atravesado las grietas del mortero y la cal.



Fig. 58. Muro de la otra balsa doble.



Fig. 59. Construcción más cercana a las balsas.

Por su parte, los edificios presentan un estado lamentable de conservación: el más cercano a las balsas conserva en su interior restos de aparejos de trabajo y pequeñas hacinas de esparto cocido seco (Fig. 59 y 60), mientras que el resto de construcciones evidencian que fueron ocupadas por personas sin techo.



Fig. 60. Restos de esparto cocido abandonado en el interior de la construcción más cercana a las balsas.



Fig. 61. Interior de una de las fábricas.

1.6. Referentes artísticos.

Hemos distinguido una serie de referentes tanto formales como conceptuales, considerando tanto a autores con una larga, consolidada y prolífica trayectoria como a otros artistas cuya producción merece ser destacada y reconocida debido a la relación que presentan con las ideas tratadas en nuestro proyecto.

El trabajo de la pareja de fotógrafos María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970) supone un referente conceptual importante para nuestro proyecto. **Bleda y Rosa** se aproximan al paisaje a partir de las huellas de la memoria que encuentran en el mismo, reflexionando sobre la historia de diferentes lugares y la relación entre la cultura y la naturaleza en ellos. La evocación del recuerdo, del paso del tiempo y de la identidad en el paisaje, junto con el trabajo en series (utilizando en ocasiones la fragmentación de la imagen como recurso para mostrar el tiempo implícito en los lugares) suponen las principales características de su producción fotográfica y los puntos de conexión que encontramos con nuestra obra. Cabe destacar su serie *Campos de Batalla* (1999) en la que encontramos fuertes vínculos con nuestra percepción del paisaje como receptáculo de la memoria; la iluminación natural de los paisajes, el formato panorámico y la inclusión del nombre de los lugares y fecha histórica a modo de leyenda suponen una influencia para las series realizadas en este TFM.



Fig. 62. Bleda y Rosa. *Calatañazor, en torno al año 1000*. Serie *Campos de Batalla*. España. 1994-1996.

Edward Burtynsky (Ontario, Canadá; 1955) realiza fotografías que tienen como motivo central los paisajes industriales globales y su fuerte impacto sobre el planeta, mostrando los diferentes usos que el ser humano da al paisaje a partir de esta actuación. Muestra especial interés por los paisajes industriales en desuso (minas, canteras, etc.) y los cementerios de residuos cuya existencia pasa desapercibida a la sociedad.

A través de la fotografía pretende generar sentimientos contrapuestos en el espectador, uniendo el enfoque estético en contraste con la destrucción y profunda transformación de los escenarios, lo que convierte sus fotografías en “un placer prohibido”³¹. Supone un referente tanto formal como conceptual por el uso de la técnica fotográfica, aportando un enfoque concreto e inusual de cada escenario (lo que remite a las fotografías realizadas en el trabajo de campo de este proyecto), además de utilizar en numerosas ocasiones la “vista de pájaro” para poner énfasis y mostrar la escala de las transformaciones del paisaje a lo cual también se recurre en nuestro proyecto.

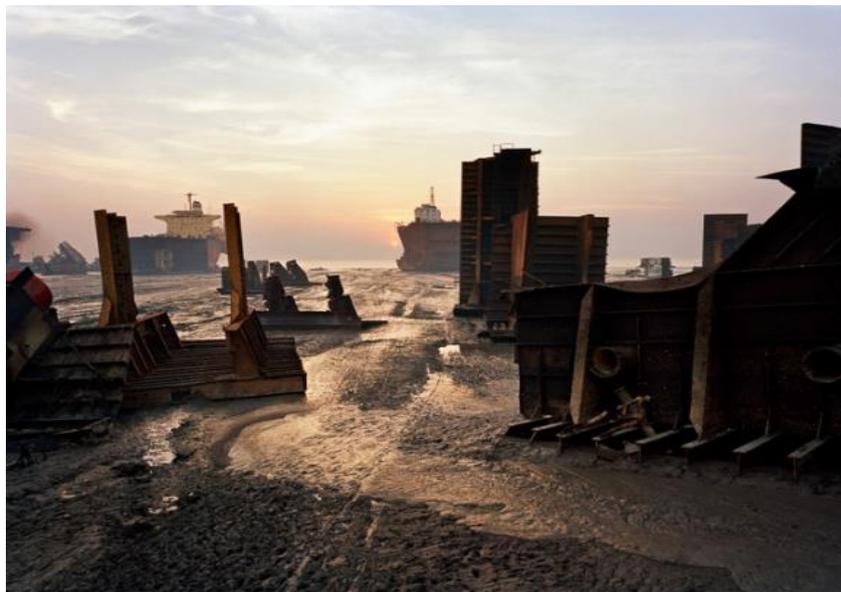


Fig. 63. Edward Burtynsky. *Shipbreaking #13*. 2000.

³¹ BURTYSKY, Edward. “Edward Burtynsky habla sobre paisajes manufacturados” en TED [en línea], 2006. [Consulta: 20 Abril 2015]. Disponible en: <https://www.ted.com/talks/edward_burtynsky_on_manufactured_landscapes/transcript?language=es>

Otro referente formal y conceptual de este TFM es el trabajo desarrollado por el matrimonio de fotógrafos alemanes **Bernd** (1931-2007) y **Hilla** (1934) **Becher**. Éstos realizan series de fotografías en blanco y negro de edificios industriales anónimos, en las que el edificio se sitúa en el centro de la imagen, aislado de su entorno. Con sus fotos transforman dichos edificios en objetos de admiración e interés uniendo la fotografía documental e histórica con el significado estético. Este tipo de fotografía ha influido en la serie de fotografías realizadas durante el trabajo de campo de este proyecto sobre el paisaje cultural industrial del esparto, focalizando y aislando en muchos casos elementos concretos de su entorno con el fin de destacarlos o analizarlos. Asimismo, Bernd y Hilla Becher presentaban sus fotografías formando retículas, trabajando en el presente proyecto artístico con la agrupación de una serie de piezas fotográficas que toman la piel como motivo central.



Fig. 64. Bernd y Hilla Becher. *Water Towers*. 1970-1998.

Antonio Alcaraz Mira (Alicante, 1963), cuya producción artística abarca la gráfica, la pintura, la escultura y la instalación, manifiesta un compromiso por la puesta en valor del patrimonio industrial, mostrando a través de su obra los valores estéticos e históricos de ruinas y paisajes industriales “que actualmente, [...], debido al crecimiento de las ciudades, forman parte del tejido urbano marcando su presencia visual como signo y huella de la historia de la ciudad”³², problemática que también marca nuestra obra personal constituyendo los paisajes del esparto y sus ruinas industriales tradicionales espacios situados en la periferia de la ciudad que forman parte de su identidad colectiva. El trasfondo de la obra de Alcaraz se encuentra desprovisto de tintes críticos, buscando únicamente conservar la memoria de dichos lugares (visión de la que parte nuestro proyecto aunque con un carácter más reivindicativo), desempeñando en la actualidad un papel fundamental en la difusión del patrimonio industrial valenciano.

La metodología de trabajo de Alcaraz (basada en el desplazamiento físico del artista hasta los diferentes espacios industriales abandonados, la realización de fotografías de los mismos y su indagación sobre la historia de cada lugar) remite de forma directa a la importancia que concedemos al trabajo de campo y a la documentación fotográfica obtenida del mismo en nuestra obra artística. Asimismo, la unión que establece este artista entre el lenguaje pictórico y las imágenes de carácter fotográfico dentro de la obra nos recuerda a nuestro interés por la fotografía como huella de la realidad y, desde un punto de vista formal, a los primeros ensayos pictóricos que realizamos para obtener mapas evolutivos de los paisajes del esparto (los cuales, a pesar de acabar descartados, dieron pie al desarrollo de nuestra serie *Dinámicas de los paisajes de balsas de esparto*). Alcaraz incorpora en este tipo de obra, asimismo, la vista en planta de las diferentes construcciones en ruinas que aborda a través de estructuras de hierro y madera, lo cual remite conceptualmente a los estudios cartográficos de nuestra serie mencionada

³² Aural Galería. “Fabrik. El límite de la ciudad/Antonio Alcaraz” [en línea], 2011. [Consulta: 27 Junio 2015]. Disponible en: <<http://www.auralgaleria.com/fabrik-el-limite-de-la-ciudad-antonio-alcaraz/>>

anteriormente y especialmente a nuestra serie *Espartarium*, en la que la apropiación de la forma geométrica de la planta de las balsas de esparto también es escultórica e incorpora en su interior imágenes pictóricas del paisaje.



Fig. 65. Antonio Alcaraz. *Altos Hornos de Sagunto*. 2010.



Fig. 66. Antonio Alcaraz. *Depósito PRODERAC, Valencia*. 1997.

Ana Donat (Valencia, 1966) se encuentra interesada en la interacción del ser humano con el paisaje y en la degradación que éste provoca sobre el medio natural, combinando en sus obras múltiples técnicas como el grabado, la serigrafía o la fotografía con objetos encontrados (diferentes tejidos, plásticos, etc.), además de incorporar dibujos y estudios de botánica, cartografías y referencias espaciales de paisajes concretos.

Las obras desarrolladas en Litografía Offset se conectan con las de esta artista al abordar una serie de paisajes en estado de abandono resultado de la intervención del ser humano a través de la cartografía y la obra gráfica; asimismo, la incorporación de diferentes objetos y materiales en la obra, su interés en la botánica y la introducción de coordenadas, indicaciones espaciales y palabras a modo de archivo y el interés en espacios industriales son referentes de nuestra obra y concretamente de nuestra serie *Espartarium*, que pretende recrear el carácter natural y cultural de los paisajes del esparto frente a su decadencia y destrucción.



Fig. 67. Ana Donat. *Peripheral Territories*. 2012-2015.



Fig. 68. Ana Donat. *For Everyday use*. 2013-2014.

Patricia Gómez y M^a Jesús González (Valencia, 1978) desarrollan proyectos conjuntos en los que buscan rescatar la memoria de lugares abandonados y abocados a desaparecer. Esta pareja de artistas interviene directamente dichos espacios utilizando técnicas de arranque mural y documentan cada lugar y sus acciones a través de la fotografía y el video, trasladando todo el material obtenido al espacio expositivo en forma de instalaciones escultóricas y series fotográficas. En *Proyecto para cárcel abandonada* registran la memoria impresa en los muros de una cárcel abandonada en 1992, no recuperando solamente las huellas de los acontecimientos o personas que allí vivieron sino también la memoria histórica del inmueble. Encontramos una conexión estrecha con la obra de estas artistas ya que reflexionamos sobre la memoria de una serie de paisajes abandonados, utilizamos al igual que éstas la cartografía y la fotografía para conocer y documentar cada lugar, así como compartimos con su obra la realización de intervenciones *in situ*: en nuestra serie *Espartarium* intervenimos de forma efímera sobre las paredes de balsas de esparto, utilizando la fotografía como registro de dicha obra que incluye la memoria, texturas y motivos impresos en dichas paredes.



Fig. 69. Patricia Gómez y M^a Jesús González. *Proyecto para cárcel abandonada*. 2008-2009.



Fig. 70. Patricia Gómez y M^a Jesús González. *Proyecto para cárcel abandonada*. 2008-2009.

Rhode Montero (Ciudad Real, 1985) realiza mapas que reflejan el paso del tiempo en la ciudad, buscando recuperar el pasado, la cultura, la huella y la memoria de trazados y morfologías. Su metodología de trabajo consiste en una estratificación por medio de la superposición de capas de pintura y texturas partiendo de cartografías históricas, suponiendo en este sentido un referente formal de nuestra serie desarrollada con Litografía Offset. Muestra de ello es su proyecto *Wandering Cities* (2014) en el que la pintura y la cartografía rememoran paisajes urbanos perdidos con un interés social y reflexivo.



Fig. 71. Rhode Montero. *Ensanche*. 2014.

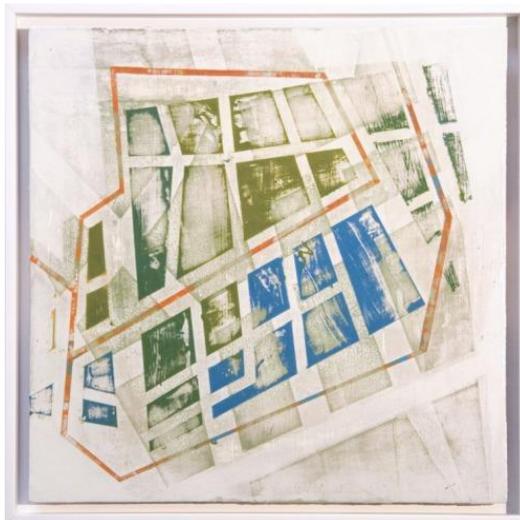


Fig. 72. Rhode Montero. *Despistando a la policía*. 2014.

Lara Almarcegui (Zaragoza, 1972) realiza acciones, intervenciones, actividades y proyectos respecto a lugares abandonados, a través de los cuales quiere despertar reflexiones en el espectador y mostrar la existencia de dichos lugares, que en la actualidad se encuentran olvidados e incluso a punto de ser derruidos. La relación de nuestro trabajo con el de esta artista es notable ya que al igual que Almarcegui trabajamos con un paisaje abandonado en ruinas, con el fin de mostrarlo al espectador y reivindicar su recuperación.

Otra conexión con esta artista se encuentra en el proceso de investigación que realizamos sobre los paisajes del esparto: Almarcegui realiza una guía o archivo de datos de cada lugar que recoge en un volumen en el cual indica la ubicación del sitio a través de un mapa, muestra fotografías de éste en blanco y negro e incluye un relato en el que habla sobre el mismo (ver Fig. 73).

De un modo parecido a Almarcegui, pero en función del desarrollo de este proyecto, realizamos un trabajo de documentación que no queda recogido en un libro pero sí recopilado como fase inicial fundamental para el desarrollo de la obra artística y sintetizado a través del diseño gráfico en un cartel, que comparte con las guías de Almarcegui el interés por hacer llegar al espectador un conocimiento general sobre el lugar en cuestión para hacerle comprender sus valores. Asimismo, la utilización de la imagen del mapa supone un nexo entre nuestra obra y el trabajo de esta artista, incorporándolo en nuestro caso en la producción artística a través de la obra gráfica.

Cabe destacar su serie de fotografías *Las ruinas de Holanda* (2008), en la que muestra ciento cincuenta y cuatro ruinas de los siglos XIX al XXI ubicadas en distintas ciudades de Holanda (y que recoge en la *Guía de las Ruinas de Holanda*); las fotografías de esta serie resultan una muestra de ese gran interés por la unión de la naturaleza y la ruina y las transformaciones y memoria en el paisaje que abordamos en este proyecto.



Fig. 73. Algunas de las guías realizadas por Lara Almarcegui.



Fig. 74. Lara Almarcegui. *Las ruinas de Holanda*. 2008.

Aviva Rahmani es una artista feminista de posicionamiento ecologista muy concienciada con el cambio climático y las transformaciones y la destrucción paisajística, realizando instalaciones y performances en paisajes degradados además de conseguir su rehabilitación. El marco de actuación de esta artista también se extiende al contexto museístico a través de un tratamiento didáctico de la información existente en torno a la problemática tratada, lo que se manifiesta en *Ghost Nets Project* (proyecto citado anteriormente) con la instalación *Transformation and degradation* (2002) a través del diseño de un mapa mural al que remite el cartel realizado en nuestra serie *Huellas del Esparto*.



Fig. 75. Aviva Rahmani. *Transformation and degradation*. 2002.

Lucía Loren (Madrid, 1973) realiza intervenciones específicas en el paisaje reflexionando sobre los paisajes culturales, los vínculos que el ser humano establece con los mismos y su degradación ambiental. Loren se sirve de los elementos naturales que le proporciona el lugar transformándolos a través de la artesanía, con lo que pretende “provocar una nueva lectura del paisaje que implique al espectador como conciencia viva y transformadora de su entorno”³³ al abordar cuestiones antropológicas y culturales.

Cabe destacar la concienciación que presenta esta artista con la desertización de los espartizales y la desaparición de especies animales y vegetales autóctonas en los mismos debido al cese del cultivo del esparto, lo que se conecta directamente con nuestra puesta en valor de este tipo de paisaje. Muestra de esta inquietud es su intervención *Islas de recursos* (2015) en la cual construye una serie de rollos con fibra de esparto que sitúa en los surcos y cárcavas de un barranco con el fin de generar un manto natural que permite la regeneración del suelo. Esta obra converge con nuestra obra personal en la consciencia de la degradación de los espartizales y en la utilización poética de la fibra de esparto para reivindicar su trabajo artesanal, encontrando diferencias en el enfoque ya que su obra presenta una perspectiva ecológica (utilizando la artesanía como recurso sanador y regenerador del territorio, reactivando su uso como fibra y la actitud del espectador), mientras que en nuestra obra el esparto y la intervención en el paisaje es utilizada para generar una conciencia y reflexión.

Por otro lado, su obra *Arqueología de la huerta* (2006) reflexiona sobre la pérdida del paisaje cultural de las huertas de Segovia debido a la expansión de la ciudad, realizando una intervención en el interior de las ruinas de una huerta consistente en rehabilitar la tierra con bancales donde la artista cultiva unos canastos realizados en mimbre que representan simbólicamente los cultivos a modo de huella. Nuestra serie *Espartarium* encuentra conexiones con este proyecto al activar y poner en valor un paisaje cultural en

³³ LOREN, Lucía. “Paisaje, artesanía y ciclo” en *Creatividad Social y Desarrollo Local. Asociación Cultural Red Espacio Guía* [en línea], 2009. [Consulta: 18 julio 2015]. Disponible en: <<http://espacioguia.blogspot.com.es/2009/07/paisaje-artesania-y-ciclo.html>>

ruinas a través de una serie de objetos que interactúan con el paisaje y remiten simbólicamente al mismo, utilizando elementos vegetales (en nuestro caso esparto), a la vez que concede importancia al paisaje local.



Fig. 76. Lucía Loren. *Islas de recursos*. 2015.



Fig. 77. Lucía Loren. *Arqueología de una huerta*. 2006.

Abigail Doan (Nueva York, 1966) se define a sí misma como “artista medioambiental de la fibra”³⁴. Los elementos vegetales y las fibras naturales son los materiales que fundamentan su producción artística, centrándose en sus cualidades y en los procesos de trabajo manual del tejido que en ocasiones hibrida con el diseño de moda y en otras relaciona con la sostenibilidad del medioambiente y el paisaje. Su defensa de la cultura de las técnicas artesanales con fibra supone el punto de conexión de esta artista con el tema de este TFM (ya que nos centramos en una industria tradicional que trabajaba con una fibra natural), interesándonos especialmente el vínculo que establece entre la fibra y el paisaje a través de la instalación. Doan genera objetos textiles que vincula con espacios rurales o fotografías de paisaje (trabajando en algunos casos con esparto), concediendo gran importancia al encuadre fotográfico para mostrar sus piezas, lo que supone una influencia notable en nuestras series *Huellas Latentes* y *Espartarium*.



Fig. 78. Abigail Doan. *Lost in Fiber*.



Fig. 79. Abigail Doan. *Lost in Fiber (Italy)*.

³⁴ DOAN, Abigail. “Bio” [en línea]. [Consulta: 10 Julio 2015]. Disponible en: <<http://www.abigaildoan.com/Abigail-Doan-Bio>>

John Coplans (Londres, 1920- Nueva York, 2003), crítico de arte, comisario y redactor, desarrolló su faceta artística como fotógrafo durante los últimos veinte años de su vida. Sus fotografías suponen autorretratos en los que rara vez aparece su rostro sino visiones fragmentadas de su propio cuerpo desnudo que suponen un minucioso estudio y puesta en valor de la piel marcada por el paso tiempo. Destaca su serie fotografías en blanco y negro *A body*, inspirada en los ataques a las torres gemelas, en la que muestra visiones inusuales de su cuerpo aislado de todo contexto, siendo la textura de la piel, los detalles y las formas los únicos protagonistas. Su interés en magnificar y mostrar una piel afectada por el paso del tiempo como superficie o paisaje lleno de atractivo es el que evocamos en el presente TFM.



Fig. 80. John Coplans. *Self-Portrait (Hands Spread on Knees), A body*. 1985.



Fig. 81. John Coplans. *Double Hand, Front, A body*. 1988.

Trinidad Martínez (Chile) realiza performances en las que presiona sobre su piel telas con costuras y bordados buscando únicamente su capacidad de registro, al concebir su cuerpo como un nuevo soporte o matriz de grabado. Esta artista no se encuentra interesada en una posterior estampación (como la obra de Vito Acconci *Trademarks*, 1971) sino en el carácter mismo de las huellas a modo de gofrado que quedan sobre su piel y que denomina *Marcas Efímeras*. Este tipo de intervención también es realizada en nuestras obras que reflexionan sobre la piel, presionando un material sobre ésta en búsqueda de la huella, el carácter dinámico de este órgano y sus vínculos con la memoria.



Fig. 82. Trinidad Martínez. *Marcas Efímeras*.



Fig. 83. Trinidad Martínez. *Marcas Efímeras*.

Peta Clancy (Melbourne, 1970) trabaja con diferentes medios entre los que destaca la fotografía, reflexionando todas sus obras sobre el cuerpo, concretamente sobre la piel y las cualidades que posee como superficie para mostrar el paso del tiempo, la edad y las transformaciones corporales. Cabe destacar su serie *She carries it all like a map on her skin* (2005-2006) en la que explora los detalles de la piel facial evidenciando sus marcas o arrugas al intervenir directamente el soporte de las fotos con una aguja, generando un gofrado que sigue el contorno de los pliegues, marcas y arrugas de la piel. Asimismo, es subrayable su serie *Paper Thin* (2007) en la que sigue explorando tanto las cualidades de la piel como las de la superficie del papel fotográfico el cual arruga y perfora. Compartimos con la obra de esta artista el interés por explorar la superficie de la piel y aunar imagen y soporte buscando una única superficie marcada por el tiempo en nuestra serie *Huellas Latentes*.



Fig. 84. Peta Clancy. *Lashes I. She carries it all like a map on her skin series*. 2005-2006.



Fig. 85. Peta Clancy. *Veronica's eye I. Paper Thin Series*. 2007.

2. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

2.1. Reflexión sobre el proceso de trabajo.

A continuación describimos el proceso de trabajo seguido, la evolución experimentada y los resultados obtenidos. Se han realizado tres series y una pieza (tituladas *Dinámicas de los paisajes de balsas de esparto*, *Huellas Latentes*, *Espartarium* y *Huellas del Esparto*, respectivamente) que comparten la realización de un trabajo de campo, una investigación bibliográfica y la consulta de archivos fotográficos antiguos sobre el tema como fase inicial de trabajo de carácter fundamental para el desarrollo de las obras.

Hemos visitado en distintas ocasiones los tres paisajes abordados intentando comprender *in situ* su morfología y funciones pasadas a través de los restos materiales que permanecen y elementos vegetales, además de buscar todas aquellas evidencias y rastros de elementos desaparecidos, extrayendo de dicha exploración un análisis del estado actual y una reflexión sobre el grado de deterioro y usos actuales de dichos paisajes.

La experiencia de inmersión en los paisajes donde se desarrolló este trabajo tradicional - el hecho de recorrer los espacios, caminar libremente dentro de los mismos sin seguir un sendero establecido, aproximarnos a zonas concretas, ser conscientes de las distintas perspectivas y desniveles del lugar y de los diversos puntos de vista que nos ofrecen- nos ha llevado a una lectura más íntima a la vez que cercana de la memoria de los mismos, de los acontecimientos y vivencias acaecidos no solo en el contexto concreto de la manufactura del esparto, sino de las distintas relaciones establecidas con el lugar hasta la actualidad. Durante estos recorridos, y como testimonio de la citada experiencia física, sensorial y exploratoria, se han realizado una serie de fotografías que han buscado captar las diferentes sensaciones activadas por el territorio y obtener un enfoque concreto hacia los distintos elementos, construcciones, huellas y puntos de vista significativos de cada lugar, con el fin de obtener una aproximación a los escenarios en profundidad.

Tras la recopilación de este material fotográfico documental y la investigación citada anteriormente, se han realizado las diferentes obras trabajando con diversos medios vinculados a la poética y a los conceptos referenciados.



Fig. 86. Fotografías de los diferentes paisajes y escenarios visitados.

2.1.1. Serie *Dinámicas de los paisajes de balsas de esparto.*

Para esta serie, tras la fase inicial de trabajo indicada anteriormente, se ha realizado una búsqueda cartográfica, recopilando vistas aéreas de los tres paisajes de balsas seleccionados en distintas décadas (anteriores a su transformación para la Industria del Esparto, durante esta actividad económica y de su abandono en los últimos veinte años hasta la actualidad), terminando de comprender las distintas transformaciones, dinámicas y cambios estructurales experimentados en cada espacio desde 1945 hasta nuestros días.

Inicialmente, partiendo de todo este material, consideramos la utilización de la imagen del mapa en la obra pictórica como elemento revelador de la evolución, las transformaciones y los valores culturales que han presentado estos paisajes a lo largo del tiempo; estimando, asimismo, la incorporación de la fotografía de trabajo de campo en el soporte pictórico entendida como testimonio de la huella de la memoria en el paisaje.

En primer lugar, se procedió a una superposición de las distintas cartografías de cada escenario (a modo de estratos translúcidos), buscando la obtención de una cartografía evolutiva única de cada paisaje en la que quedasen concentrados sus cambios y memoria, y sus elementos visibles e invisibles o desaparecidos.

El medio digital (trabajando con Adobe Photoshop CS6) fue utilizado como herramienta para agilizar este proceso de traslapo y para conseguir la transcripción deseada de la evolución de cada lugar sin que dicha estratificación generase ruido visual. Finalmente se consideró como solución invertir los colores de cada mapa con lo que los elementos de los mapas en blanco y negro quedaron perfectamente visibles destacando sobre los mapas superpuestos más recientes en los que, por su parte, al invertir su color la tierra y los tejados de los edificios quedaron en tonos fríos (azules, verdes y violetas); generando con estas superposiciones nuevos mapas que ofrecen una visión inusual a la vez que directa de las transformaciones de cada lugar.

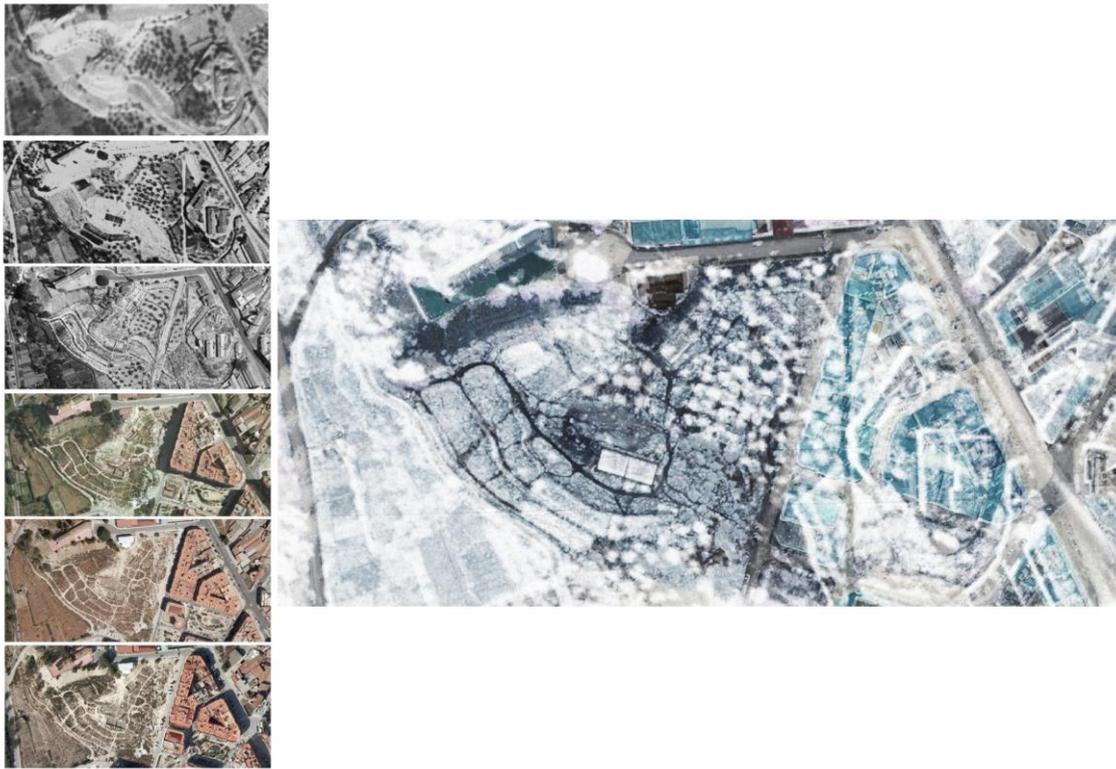


Fig. 87. Sucesión de mapas evolutivos del paisaje de las Balsas de Migaseca desde 1945 a 2015 (izquierda) y nuevo mapa generado a partir del traslape de los mismos (derecha).

Este resultado digital fue utilizado como boceto a partir del cual abordar estos mapas evolutivos de forma pictórica. De este modo, centrándonos en el mapa evolutivo obtenido de uno de los paisajes, se trabajó por primera vez la transferencia de algunas fotografías impresas en plotter con látex acrílico sobre piezas de contrachapado (imprimadas con gesso y lijadas), y se aplicó posteriormente pintura acrílica en forma de veladuras sobre estas transferencias, buscando que los distintos colores, tonos y transparencias generados con la pintura acercasen al espectador a las dinámicas y al tiempo acumulado en el paisaje. Las fotografías transferidas, por su parte, quedaron en un segundo plano, conformando visiones actuales del paisaje abordado que el espectador va encontrando conforme desplaza su mirada por la obra. El resultado final ofrecía una doble visión (horizontal y vertical) de dicho paisaje, sirviéndonos de la fragmentación del soporte, el transfer y el lijado de la pintura como recursos para reforzar las ideas de paso del tiempo en el paisaje y de la pérdida de memoria.



Fig. 88. *Dinámicas del paisaje de las balsas de Migaseca*. Transferencia y acrílicos/contrachapado. 89x168 cm. 2015. Obra descartada.

Sin embargo, este resultado no fue del todo satisfactorio ya que el acrílico, a pesar de ser utilizado con un médium, no nos aportaba la fluidez suficiente para generar profundidad y diálogos entre las diferentes veladuras (ver Fig. 88). Finalmente, acabamos descartando esta obra y se optó por cambiar de técnica probando con las posibilidades expresivas que ofrecen el óleo y la encáustica.

En la siguiente búsqueda pictórica se consideró conceder una importancia fundamental al cromatismo, sintetizando la evolución de cada paisaje en cuatro décadas (siendo seis en la obra anterior) a las que se le asoció un color concreto con el fin de generar un código cromático asociado a la lejanía y proximidad temporal de las transformaciones sufridas en los paisajes. De este modo, se trabajó en encáustica y óleo una serie de capas de color blanco (1945), azul (1956), violeta (1981) y ocre (2015), generando un políptico en el que las piezas de contrachapado fueron compuestas en función de la distribución de los diferentes elementos del paisaje dentro de las mismas y conformando una estructura irregular en la que se establece un diálogo entre los colores, las formas y la materia (buscando acabados planos y geométricos para las vistas en planta de los edificios, y más matéricos y orgánicos para la vegetación). Además, se incorporaron varias fotografías al soporte para subrayar la presencia de las balsas. Sin embargo, este resultado tampoco supuso una solución definitiva, quedando como una experimentación técnica (Fig. 89).



Fig. 89. *Dinámicas del paisaje de las balsas de Bolvax*. Encáustica y óleo s/contrachapado.

91x110 cm. 2015. Obra descartada.

Finalmente, optamos por trabajar estas ideas a través de la Litografía Offset, resultando el medio gráfico más versátil para ofrecer al espectador una visión más clara de la compleja evolución de cada paisaje. Para su realización se ha continuado con las cuatro fases de cambio extraídas de cada escenario (1945, 1956, 1981 y 2015) y sus colores correspondientes, considerando la realización de dos mapas para cada paisaje de balsas (un total de tres dípticos), mostrando en cada mapa dos décadas al querer jugar con el traslapeo de colores y no generar ruido visual.

Tras concretar el dibujo digital de cada transformación (utilizando Adobe Illustrator CS6), se ha añadido un título (identificador de cada paisaje de balsas) y una leyenda que explica en cada caso los diferentes elementos que aparecen en los mapas y las correspondencias cromáticas con cada año; asimismo, se ha decidido incorporar tres imágenes diferentes de esparto (trabajando con imágenes de esparto fotocopiado en diferentes estados de

manufactura) como fondo de estos mapas evolutivos, enriqueciendo los mapas al añadir detalle y grafismo frente a los dibujos de tinta plana y alto contraste realizados.

El trabajo con Litografía Offset, utilizando planchas de aluminio en lugar de piedra litográfica, ha facilitado la superposición de los diferentes colores, aunque se han utilizado un gran número de planchas (un total de quince) ya que las diferentes imágenes dibujadas e impresas sobre poliéster conforman un total de quince fotolitos que han sido insolados en las planchas.

Esta técnica ha enriquecido y ha completado el significado de las obras al obtener resultados muy interesantes con la transparencia de las tintas litográficas en superposición lo que, además, ha contribuido a la visión sintética y explicativa buscada en estos mapas evolutivos. Los tres dípticos realizados se presentan en el apartado 2.2. junto a los resultados obtenidos en el resto de las obras que integran este TFM.

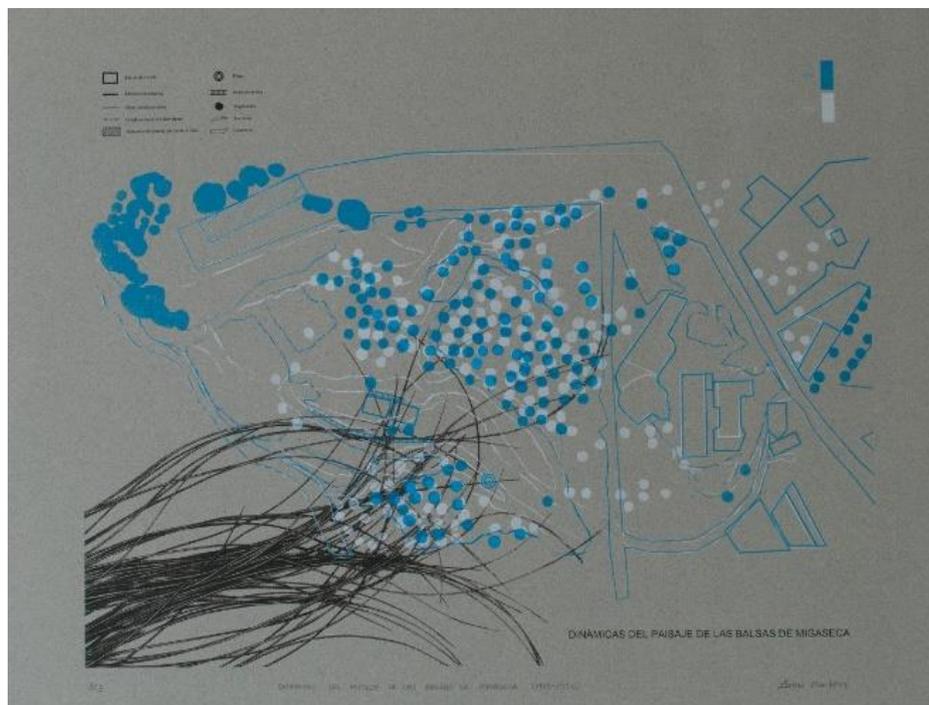


Fig. 90. Una de las obras realizadas en Litografía Offset, perteneciente al díptico *Dinámicas del paisaje de las Balsas de Migaseca (1945-2015)*.

2.1.2. Serie *Huellas Latentes*.

Huellas Latentes engloba una serie de treinta y cuatro obras que abordan otros ‘paisajes del esparto’ que han pasado aún más desapercibidos; las personas vinculadas a dicho trabajo tradicional y concretamente la piel de sus manos suponen el motivo central de estas obras, entendiendo la superficie de la piel como un paisaje físico y simbólico que recoge un testimonio directo del esfuerzo y dureza que implicó dicho trabajo.

La fotografía ha sido el medio utilizado para la realización de *Huellas Latentes* debido a su gran capacidad de captación de detalles y registro. Por una parte, se han fotografiado las manos de dos personas mayores que trabajaron en esta actividad tradicional (centrándonos en la morfología y textura de su piel conformada por marcas, huellas, cicatrices y arrugas de los gajes del oficio y del paso del tiempo), mientras que, por otro lado, ha sido fotografiada nuestra propia piel, que no ha sido marcada físicamente por dicha actividad sino metafóricamente a través de varias intervenciones (presionando la fibra de esparto sobre la misma grabando hendiduras fugaces). El contraste que producen unas manos marcadas por el paso del tiempo y por una profesión en confrontación con la utilización de una piel con unas marcas provocadas, oponiendo la presencia de unas huellas indelebles con la de unas huellas de carácter pasajero, pretende generar una reflexión sobre la herencia cultural que este trabajo ha dejado sobre su población, una herencia que marca su piel de forma intangible; memoria de esfuerzo y penurias en progresivo olvido que queda evidenciada metafóricamente a través de estas huellas impresas que se van desdibujando poco a poco hasta desaparecer por completo.

Las fotografías recogen tanto visiones completas como fragmentos o planos detalle de ambos tipos de manos interactuando con esparto (el cual se muestra en diferentes estados según sus fases de manufactura), mostrando las manos y la piel aisladas de todo contexto y a través de planos picados, cenitales y rasantes, principalmente. Las imágenes han sido tomadas con luz natural en diferentes horas del día, explorando juegos de luces y sombras contrastados (buscando unas condiciones lumínicas similares a cuando era trabajada la fibra) y luces rasantes para extraer detalles.

Ha sido utilizada una cámara réflex Nikon D3000 y un objetivo de focal fija 35 mm F1.8 buscando encuadres de gran detalle y próximos a la fotografía macro, sirviéndonos para ello de la luminosidad que proporciona este objetivo además de jugar con la profundidad de campo, sustrayendo detalles concretos de la piel y desenfocando el resto de la imagen (en algunos de los encuadres fragmentados creando imágenes más abstractas) o generando imágenes con profundidad de campo en las que todas las texturas quedan presentes.

Las diferentes direcciones de la luz natural junto con el resto de elementos mencionados han sido los recursos utilizados para generar múltiples composiciones que muestran visiones insólitas de la piel, la cual adquiere una personalidad propia y se convierte en el único sujeto de la obra, predominando las fotografías de las pieles marcadas directamente por dicho trabajo tradicional.

Todas las fotografías han sido tomadas en formato RAW y reveladas, aplicándoles un virado final que tiende al tono sepia (y que remite al tono que adquiere el esparto tras pasar por todas las fases de manufactura) con el fin de integrar y hacer hincapié en las texturas e iluminación y no generar confusiones cromáticas.



Fig. 91. Ejemplo de fotografía de piel marcada directamente por el trabajo.



Fig. 92. Ejemplo de piel intervenida con hendiduras de esparto.

A la hora de trasladar las imágenes fotográficas a un soporte físico quedó descartada su impresión sobre papel fotográfico, optando por la utilización de la transferencia debido al carácter de huella que confiere a la imagen y a su capacidad de integrar la fotografía

en un soporte pictórico (extrayendo estas conclusiones de las pruebas iniciales realizadas para *Dinámicas de los paisajes de balsas de esparto*).

De este modo, se han impreso las fotografías en plotter sobre papel para ser transferidas sobre piezas de contrachapado con látex. Se ha escogido un formato pequeño (17x12 cm) realizando pruebas con imprimaciones de diferente color hasta escoger una imprimación ocre claro que, tras llevar a cabo la transferencia sobre la misma, mantiene de forma aproximada el color original de las fotografías además de ocultar total o parcialmente las vetas del contrachapado.



Fig. 93. Diferentes pruebas de imprimación para las transferencias.

Las transferencias resultantes generan sobre las tablas una huella de cada foto con calidad junto a pérdidas de tinta, manchas y arañazos (que afectan especialmente a los fondos y a las zonas más oscuras de la imagen y que quedan integrados en la misma al dejar a la vista el color de la imprimación), buscando con ello convertir fotografía y soporte en un solo objeto, en una superficie o territorio con marcas vinculadas al paso del tiempo, el trabajo y la cultura (piel) y al olvido o pérdida de dicha memoria (en los desconchados de la tinta transferida).

La elección de este tamaño concreto para las transferencias pretende invitar al espectador a acercarse a la obra y observar sus detalles, además de permitir generar

diferentes relaciones entre las fotos en el espacio expositivo; teniendo en cuenta para ello la iluminación, el contenido y la composición de cada foto. De este modo, se han establecido tres tipos de vínculos o agrupaciones: un grupo de doce planos generales horizontales y otro de diez planos detalle verticales (relacionados por parejas) de piel marcada por el tiempo y un tercer grupo de seis planos detalle horizontales de esta piel junto con otras seis transferencias de piel con marcas provocadas (ver Fig. 94).

Finalmente, todas las transferencias han sido cubiertas con dos capas de Barniz de Protección Ultravioleta mate debido a la gran sensibilidad a la luz de la tinta de las fotografías transferidas.

En definitiva, se ha buscado evidenciar las múltiples cualidades morfológicas, expresivas y evocativas que tiene la piel interpretada de forma poética como paisaje o superficie de carácter mutable y testimonial con una inevitable conexión con la cultura y la identidad. En el apartado Resultados queda recogida la serie completa.

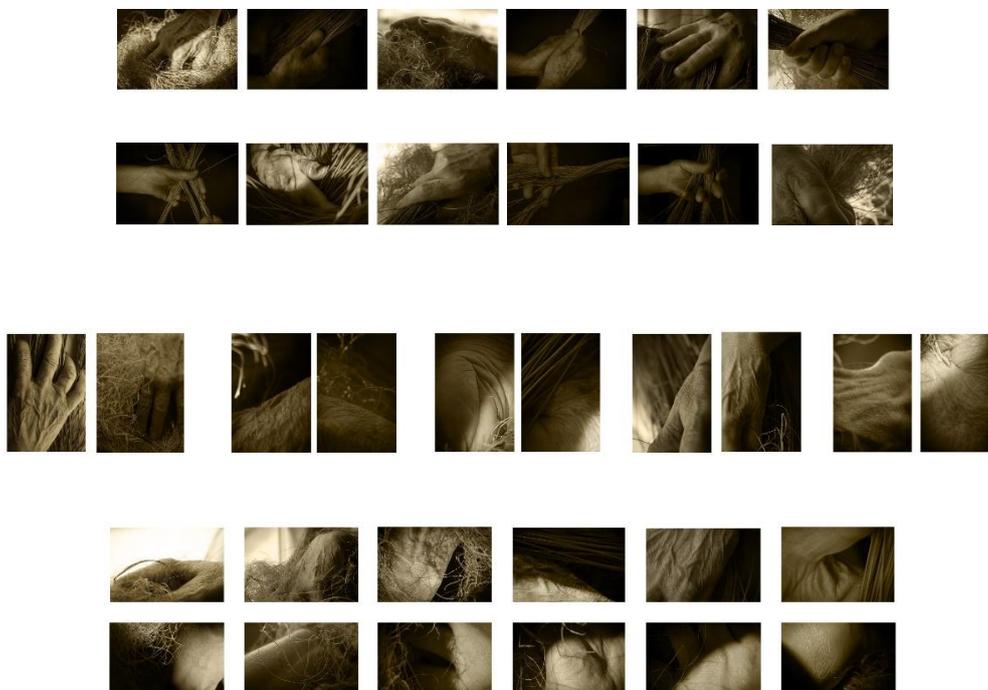


Fig. 94. (De arriba abajo) Grupo de doce planos generales horizontales, grupo de diez planos detalle verticales y grupo de doce planos detalle horizontales.

2.1.3. Serie *Espartarium*.

La serie *Espartarium* supone una aproximación más directa y poética a los paisajes del esparto partiendo de la morfología arquitectónica de las balsas de esparto (concretamente de las pertenecientes a los tres paisajes abordados en este TFM), entendiendo estas ruinas industriales como centro neurálgico de la actividad espartera y como receptáculo simbólico de los paisajes del esparto y de sus valores tangibles e intangibles. Extrayendo la forma geométrica de dichas balsas (a través de los estudios cartográficos realizados para la serie *Dinámicas de los paisajes de balsas de esparto*) hemos realizado una abstracción escultórica de las mismas configurando una serie de cajas-balsas de material plástico. Partiendo de un total once balsas (tres balsas dobles, un conjunto de cuatro balsas y una balsa sencilla) hemos decidido mostrarlas de forma sintetizada según la visión que ofrecen en conjunto, quedando cada agrupación representada por una caja de diferente formato obteniendo un total de cinco cajas. Estas cajas-balsas se encuentran perforadas en sus cuatro caras laterales y son transparentes en su totalidad incluyendo la base, remitiendo al carácter invisible y estado ruinoso que presentan las balsas en la actualidad debido al abandono de la actividad industrial del esparto; asimismo, algunas de estas cajas presentan un tinte azul que remite a su uso en el pasado cuando se encontraban llenas de agua.



Fig. 95. Detalle de los orificios y transparencia de las cajas.

En el interior de cada una de estas cajas-balsas se han dispuesto distintas acuarelas (que se adecúan a las dimensiones de las bases) que muestran una visión del paisaje que rodea a cada balsa, además de incluir el nombre de las mismas para su identificación y sus coordenadas físicas (obtenidas a través de Google Maps) que permiten su geolocalización, siendo esto transcrito sobre las acuarelas a través de la técnica del transfer. Por su parte, los orificios realizados en las cajas han sido utilizados para introducir fibras de esparto en diferentes estados (al natural, deteriorado por el abandono en el monte, cocido y manufacturado) el cual atraviesa las cajas sobrepasando sus límites e interconectándolas.

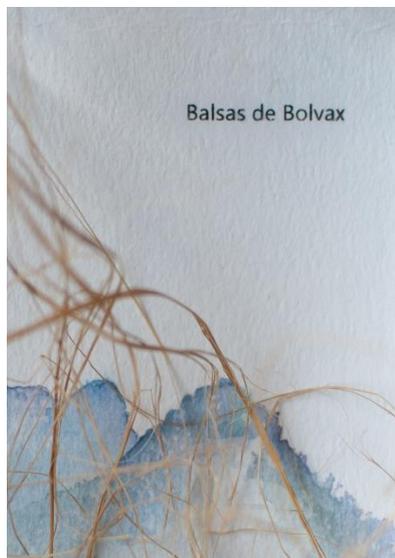


Fig. 96. Detalle de la acuarela con el nombre de las Balsas de Bolvax.

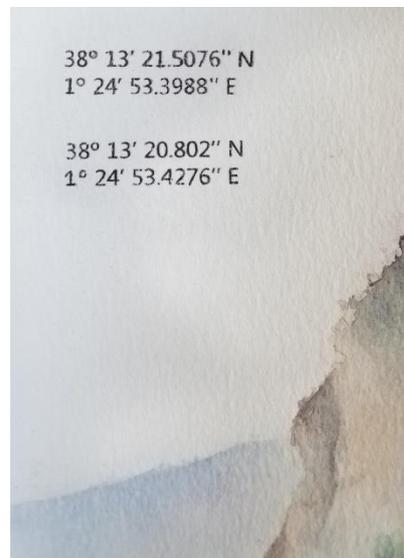


Fig. 97. Detalle de la acuarela con las coordenadas de las Balsas de Bolvax.

Estas cajas-balsas han sido pensadas para ser mostradas colocadas de forma perpendicular a la pared y sobre el suelo (siempre dispuestas en función de la posición que ocupan en el mapa) de modo que las acuarelas del interior puedan verse y el esparto aparezca delante de las mismas integrándose visualmente en los paisajes que muestran éstas; las cajas configuran un marco o recipiente cuyos límites se encuentran desdibujados por el elemento vegetal que, al expandirse hacia el exterior, conforma una metáfora de la gran extensión de los paisajes del esparto y de los valores intangibles asociados a la industria.

De este modo, las Balsas de Migaseca han sido representadas a través de una caja rectangular transparente (balsa doble) y una cercana a un formato cuadrado de color azul transparente (balsa sencilla) presentando sus acuarelas el nombre de las balsas y sus coordenadas geográficas, respectivamente. En los orificios de la balsa doble se ha introducido esparto de color ocre (seco y sin manufacturar, ver Fig. 98), mientras que la balsa sencilla alberga esparto muerto (que ha completado su ciclo de vida al no ser arrancado debido al abandono de los espartizales); realizando un pequeño trenzado en el esparto seco saliente que conecta estas cajas-balsas.

Por su parte, para las Balsas de Federico de Arce se ha utilizado una caja de formato rectangular transparente más grande (en representación de sus cuatro balsas anexas) introduciendo en ésta dos acuarelas que dividen visualmente la caja-balsa en dos partes (al suponer dos balsas dobles adosadas) incluyendo también sus correspondientes coordenadas y su denominación. En este caso se ha introducido esparto verde (tal y como podemos encontrarlo en el monte) de forma entrecruzada simulando la forma de la planta de esparto (Fig. 99).

Las Balsas de Bolvax, por último, han sido representadas a través de dos cajas-balsas de forma rectangular (una de color transparente y otra azul transparente) al ser dos balsas dobles; a diferencia de las otras balsas mencionadas anteriormente, la orientación de estas cajas es vertical (respondiendo, como las otras, a su posición geográfica real), presentando sus acuarelas las mismas características que las anteriores. En este caso se ha introducido en los orificios de una caja esparto cocido (en fase inicial de procesado) remitiendo a la forma de los haces de esparto en las balsas (Fig. 100) y en la otra esparto en una de sus formas finales de manufactura (estropajo).

Estas piezas son entendidas como objetos cuyo significado se completa instalándolos temporalmente en las paredes y el suelo de las balsas a las que hacen referencia, documentando fotográficamente dicha intervención y las relaciones que se establecen entre las piezas y el espacio o paisaje (lo cual queda recogido en el apartado Resultados).



Fig. 98. Interior de una de las cajas-balsas de las Balsas de Migaseca.



Fig. 99. Interior de la caja-balsa de las Balsas de Federico de Arce.



Fig. 100. Interior de una de las cajas-balsas de las Balsas de Bolvax.

En dichas fotografías buscamos los juegos de luces y sombras que ofrece la luz natural en diferentes horas del día (los orificios de las cajas y su carácter transparente enriquecen la obra cromática y compositivamente, destacando las cajas-balsas azules que generan diferentes tipos de sombras de color), además de considerar las diferentes texturas de las paredes externas e internas de las balsas y su orientación espacial. Asimismo, la presencia en el interior de las balsas de algunos objetos abandonados pertenecientes al trabajo del esparto y de otros elementos que se han ido arrojando en su interior con el paso de los años (principalmente escombros) se ha aprovechado para generar diferentes relaciones y evocaciones con las cajas-balsa que complementan la visión de las paredes. La presencia de hacinas de esparto cocido abandonado en las Balsas de Federico de Arce y de dos guías metálicas en las Balsas de Bolvax (que antaño fueron utilizadas para su llenado y vaciado) y de barro cuarteado en el suelo de éstas (que denota su uso reciente en el tiempo) han supuesto elementos de gran interés. Las Balsas de Migaseca, por su parte, se encuentran llenas de vidrio por lo que no se ha podido acceder a su interior pero si se ha trabajado con sus paredes exteriores y la visión de su entorno.

Estas cajas son concebidas como parte de los paisajes de balsas e integradas en estos, por lo que el fin de la intervención implica coger metafóricamente parte de esos paisajes, suponiendo las cajas-balsas un fragmento encapsulado de cada paisaje que genera un juego metafórico site/non-site que se completa con las fotografías tomadas en el lugar. De este modo, en el espacio expositivo se mostrarían las cajas-balsas y las fotos realizadas de las mismas durante la intervención efímera en dichos paisajes.

2.1.4. Huellas del Esparto.

A partir del exhaustivo trabajo de campo realizado, consideramos los conocimientos y fotografías obtenidos como un recurso fundamental para ayudar a comprender y centrar la mirada en los paisajes del esparto, ya que, como se ha señalado anteriormente, su estado de abandono impide un acercamiento o interés hacia los mismos al alejarse por completo de la visión apacible y turística que hoy en día es buscada en el paisaje. De este modo, se ha considerado el diseño (a través del cartel) como un medio que permite generar una visión general a la vez que integradora del estado de esta cuestión y como herramienta que complementa la visión de las series realizadas, ofreciendo un conocimiento previo sobre el tema en el que lo visual presenta una gran importancia.

Así, utilizando Adobe Photoshop y Adobe Illustrator CS6, se ha realizado un cartel de carácter didáctico en el que se ha utilizado el concepto de diagrama para presentar con claridad la información fundamental sobre la configuración y gran importancia cultural de los paisajes vinculados a la Industria del Esparto de Cieza.

En este cartel-diagrama (con el mismo título del TFM) la silueta de la ciudad de Cieza ocupa la zona inferior, ubicando por encima de ésta tres grandes líneas horizontales que salen de forma alternada de los márgenes derecho e izquierdo del cartel, a modo de líneas del horizonte o escalones que, con distintos grosores (siendo la línea más gruesa la más cercana), remiten a la distancia de los paisajes con respecto a Cieza, quedando colocadas diferentes fotografías de los paisajes sobre éstas. La línea horizontal superior corresponde a los paisajes de monte, unificando sus fotografías utilizando un tono verde conformando una única silueta y eliminando su fondo con lo que la idea de línea de horizonte o paisaje queda reforzada, mientras que en la línea horizontal intermedia e inferior las fotos de balsas y fábricas son mostradas con un formato circular, unas al lado de otras y con un virado sepia (ver Fig. 101). En el extremo y debajo de cada una de estas tres líneas horizontales aparece un título con un número que designa el tipo de paisaje y su orden, respectivamente, y un pequeño texto explicativo sobre el mismo; asimismo, por encima de estos títulos y textos, sobre cada línea horizontal, se ha colocado una imagen de esparto con el aspecto que presenta según cada tipo de paisaje, obteniendo

estas imágenes fotocopiando esparto al igual que en los mapas evolutivos realizados en Litografía Offset (ver Fig. 102).

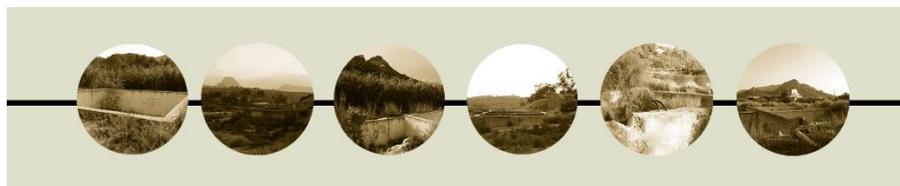


Fig. 101. Detalle del formato circular de las fotografías.

Por otro lado, se ha considerado utilizar fotografías antiguas correspondientes a las diferentes fases de industrialización, mostrándolas en formato circular y aplicándoles un virado azul que las destaca del fondo a la vez que alude a su lejanía temporal. Estas fotografías han sido situadas en el diagrama en el extremo de una serie de líneas verticales que salen de cada línea horizontal, presentando diferentes longitudes y un grosor inferior al de sus perpendiculares con lo que en cada paisaje se presentan sus respectivas fotos antiguas de una forma escalonada que refleja el orden de las fases de trabajo en ellas, a la vez que supone un elemento conector entre las líneas horizontales. Esta disposición de las fotos antiguas (junto a las cuales se han escrito conceptos clave relacionados con las fases de trabajo que representan) acaba conduciendo la mirada hasta la silueta del pueblo donde se ha colocado una foto antigua en umbral que hace referencia a cómo era transportado el esparto.

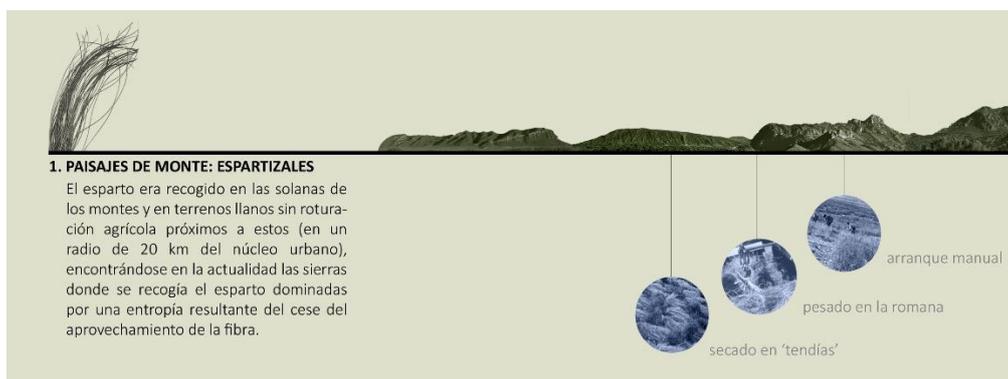


Fig. 102. Detalle de uno de los textos y de la distribución de los diferentes elementos.

Asimismo, en el cartel se ha incluido un texto explicativo general en la zona inferior derecha que se ha diferenciado del resto al poner su letra en cursiva y en negrita y sobre un recuadro con las esquinas redondeadas de color sepia transparente. Por su parte, los conceptos que se encuentran junto a las fotografías antiguas se destacan con un color gris claro.



Fig. 103. Detalle del cartel.

Las distintas tonalidades del cartel representan simbólicamente el cromatismo vinculado al esparto y a su manufactura. Este cartel va dirigido a todo tipo de público, pudiendo tener una aplicación museística y turística debido a su carácter didáctico.

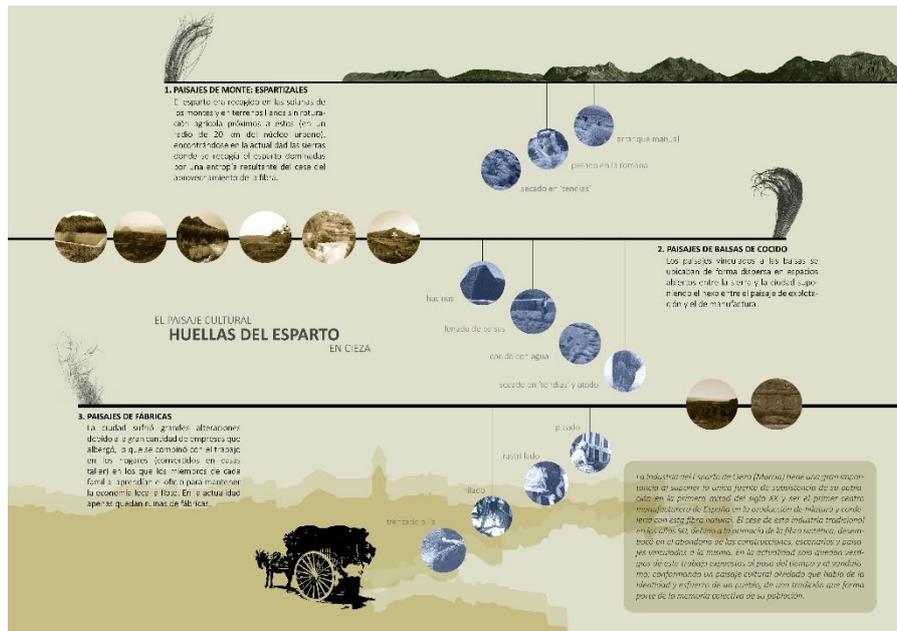
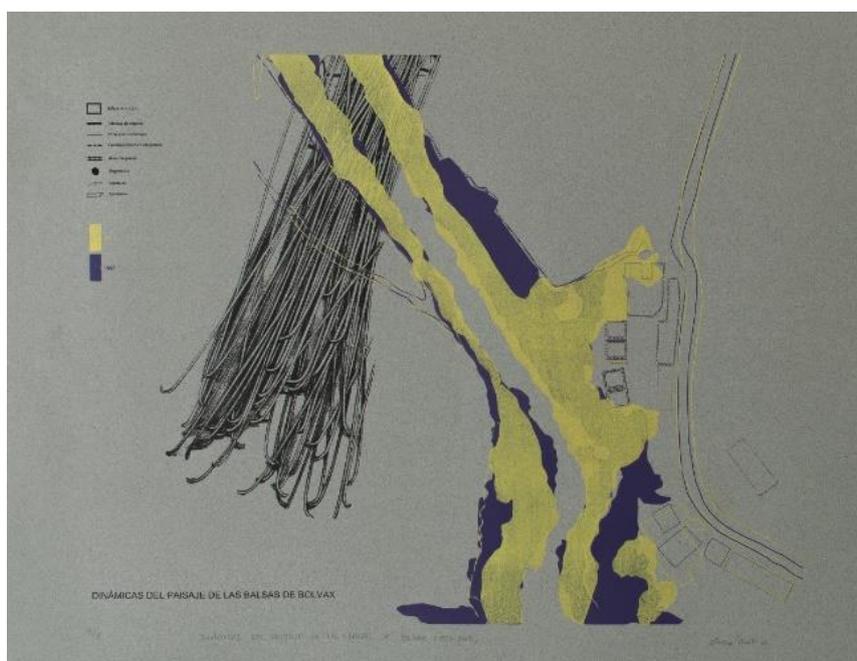
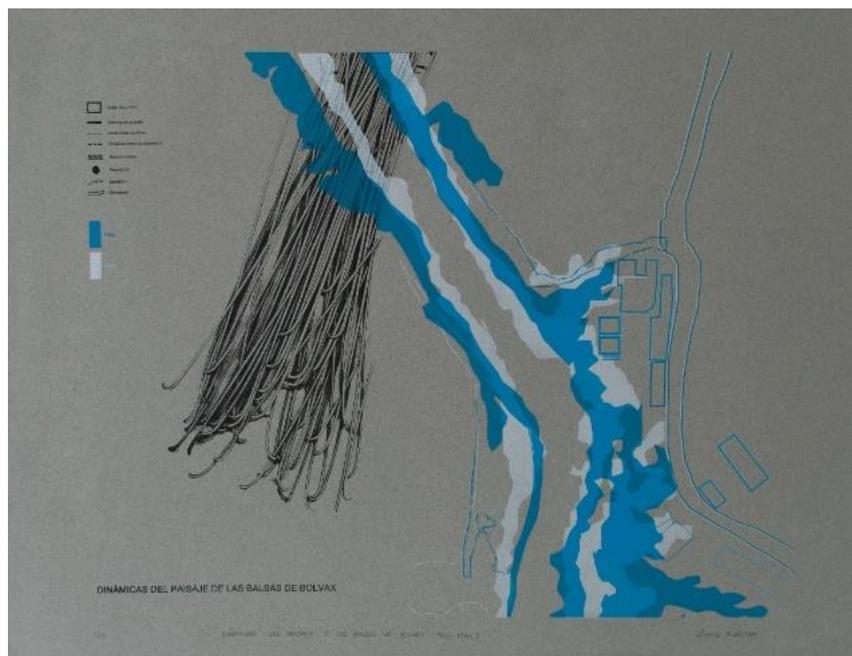


Fig. 104. Cartel *Huellas del Esparto*.

2.2. Resultados.

*SERIE DINÁMICAS DE LOS PAISAJES DE BALSAS DE
ESPARTO*

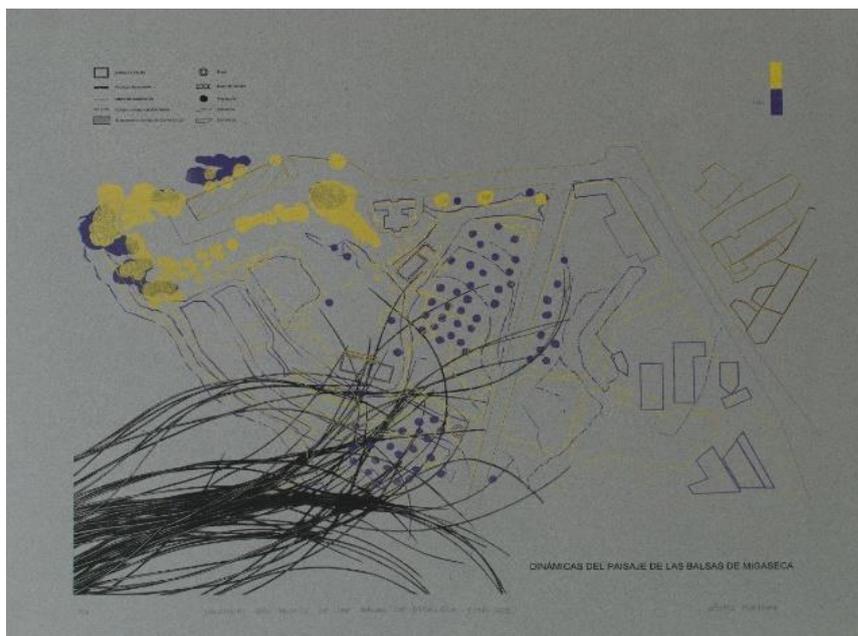
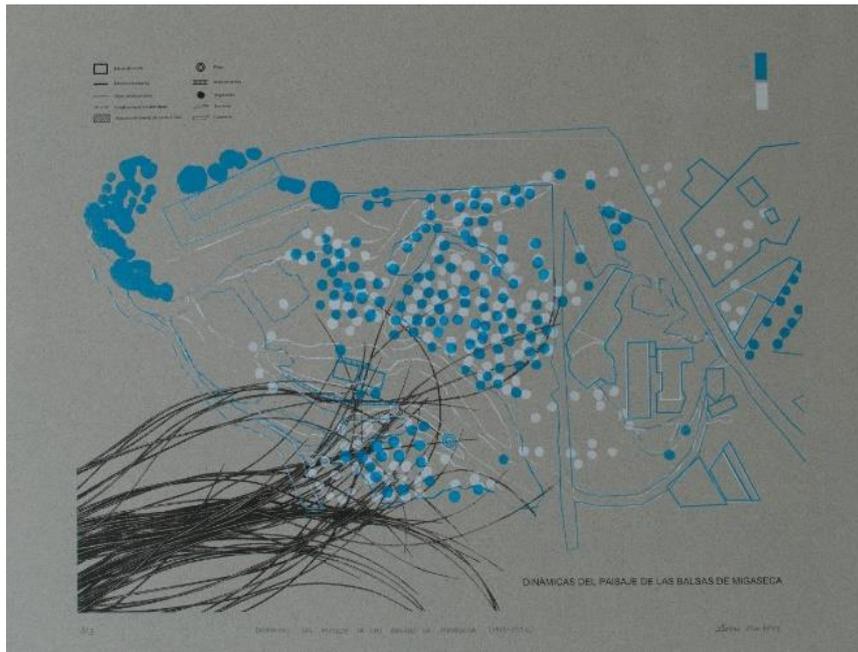


Dinámicas del paisaje de las balsas de Bolvax (1945-2015) de la serie Dinámicas de los paisajes de balsas de esparto.

2015

Litografía Offset s/papel Canson Mi-Teintes color gris.

50x130 cm

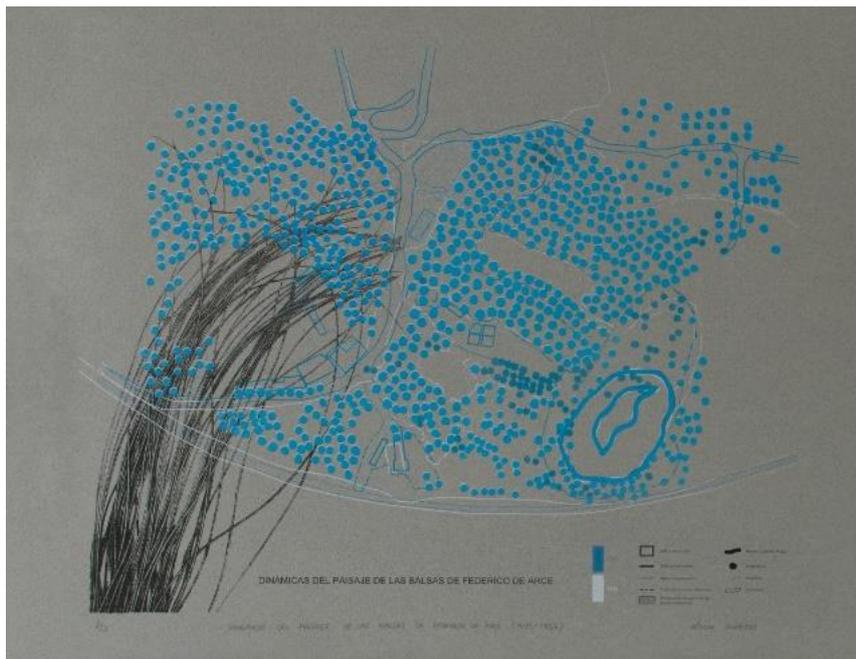


Dinámicas del paisaje de las balsas de Migaseca (1945-2015) de la serie Dinámicas de los paisajes de balsas de esparto.

2015

Litografía Offset s/papel Canson Mi-Teintes color gris.

50x130 cm



Dinámicas del paisaje de las balsas de Federico de Arce (1945-2015)
de la serie *Dinámicas de los paisajes de balsas de esparto*.

2015

Litografía Offset s/papel Canson Mi-Teintes color gris.

50x130 cm

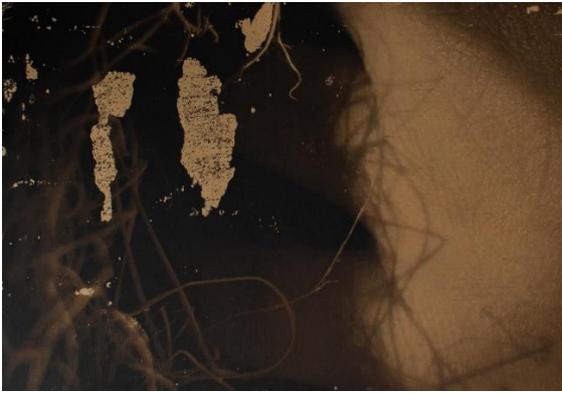
SERIE *HUELLAS LATENTES*













Serie *Huellas Latentes*.

2015

Transferencia fotográfica s/ contrachapado.

Veinticuatro piezas de 12x17 cm; diez piezas de 17x12 cm. Serie de dimensiones variables.

SERIE *ESPARTARIUM*







*Balsas de Migaseca de la serie *E Spartarium*.*

2015

Acuarela y esparto s/papel de acuarela Guarro 240 gr. grano fino, plástico duro, objetos encontrados, pared y suelo de balsa de esparto.

Piezas de 60x26,5x6 cm y 45x25x6 cm. Serie de dimensiones variables.







Balsas de Federico de Arce de la serie Espartharium.

2015

Acuarela y esparto s/papel de acuarela Guarro 240 gr. grano fino, plástico duro, objetos encontrados, pared y suelo de balsa de esparto.

Pieza de 44x63x6 cm. Serie de dimensiones variables.







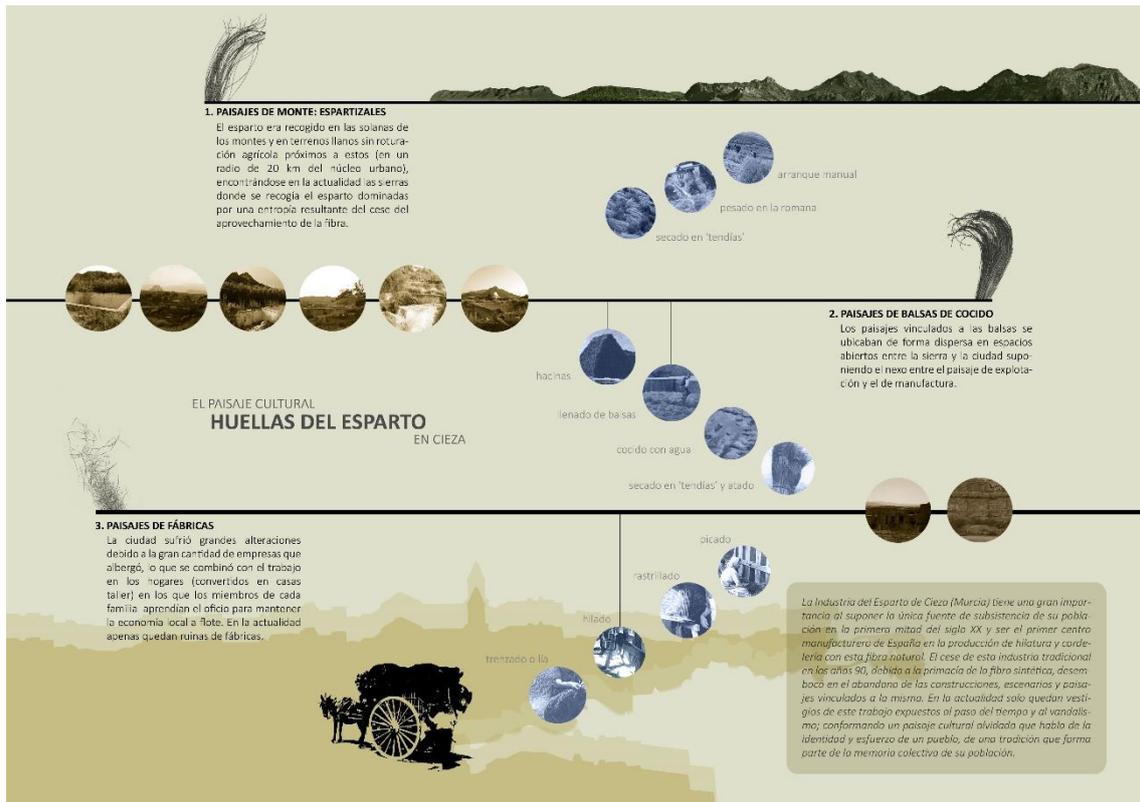
Balsas de Bolvax de la serie Espartarium.

2015

Acuarela y esparto s/ papel de acuarela Guarro 240 gr. grano fino, plástico duro, objetos encontrados, pared y suelo de balsa de esparto.

Piezas de 38x12x6 cm y 50x11,3x6 cm. Serie de dimensiones variables.

HUELLAS DEL ESPARTO



Huellas del Esparto.

2015

Impresión digital s/papel offset.

29,7x42 cm

3. REFLEXIÓN Y CONCLUSIONES

Como hemos venido señalando desde el inicio de estas páginas, la relación del ser humano con el paisaje no se reduce únicamente a su contemplación, ya que el paisaje supone una realidad viva de la que formamos parte y como tal habla de nosotros mismos, de nuestras acciones, cultura, pasado e identidad. La mirada artística que aportamos hacia esta cuestión en el presente TFM parte del sentimiento de identidad y arraigo que despierta un paisaje de carácter local que ha definido a lo largo del tiempo unas formas de vida y cultura únicas en una población concreta, además de encontrarnos motivados por el apego a una persona familiar vinculada al mismo, y de la consciencia de la pérdida de memoria y de valores tangibles e intangibles que implican su abandono y destrucción.

Al principio consideramos que el hecho de plantear un proyecto artístico para visibilizar los paisajes del esparto de Cieza iba a implicar serias dificultades, ya que el carácter residual y el avanzado estado de abandono de dichos paisajes y su dispersión y desdibujamiento con la expansión urbanística han llevado al padecimiento por parte de su población de una total amnesia que le impide reconocer la herencia cultural que estos representan, lo que ha contribuido también a la devaluación y destrucción de los mismos. La consideración de los paisajes de balsas (y concretamente la elección de tres de ellos) como ejemplo paradigmático de los paisajes del esparto, debido a su condición y estado, ha resultado fundamental para focalizar y sintetizar esta problemática.

Las propuestas realizadas presentan un enfoque antropológico y un carácter exploratorio (al considerar el trabajo de campo y la investigación documental como estrategias fundamentales para construir y potenciar la producción artística) que ha llevado a la convergencia de lo artístico con la necesidad de propiciar una reflexión a través de lo didáctico y la evocación, aspectos que confluyen en el cumplimiento del objetivo principal de este TFM: la puesta en valor de un paisaje cultural cuyo abandono implica la pérdida irreparable de una historia e identidad colectiva.

De este modo, la pieza *Huellas del Esparto* y la serie *Dinámicas de los paisajes de balsas de esparto* aportan una visión comunicativa sobre la condición y estado de estos paisajes, mientras que las series *Huellas Latentes* y *Espartarium* contribuyen a una percepción poética que reactiva sus valores culturales. Consideramos que la articulación de este

proyecto a través de tres series y una pieza resulta enriquecedora debido su carácter multidisciplinar y a los diferentes aspectos puntuales sobre el tema en cuestión que aprecian. La piel considerada como un paisaje simbólico del esparto y las cajas-balsa han supuesto un punto de apertura hacia nuevos procedimientos y conceptualizaciones que no habíamos trabajado anteriormente.

Asimismo, este TFM abre vía a varias propuestas de carácter colaborativo con el Ayuntamiento de Cieza. Por un lado, consideramos la realización de una exposición temporal de este proyecto artístico en la localidad; por otro lado, estimamos la posibilidad de incorporar la obra y la serie de carácter pedagógico y comunicativo (el cartel y los mapas evolutivos) en el archivo documental y exposición permanente del Museo del Esparto de Cieza e incluso la integración del cartel *Huellas del Esparto* en el espacio físico cerca de dichos paisajes. Estas dos últimas posibilidades poseen una aplicación turística ya que impulsarían la mirada consciente que buscamos hacia dichos paisajes y una aproximación directa al significado de dichos espacios.

De este modo, en este TFM entendemos la producción artística como un medio esencial para aportar una nueva percepción, consecuente y poética, de los paisajes del esparto, buscando generar una reflexión sobre el deterioro de los mismos y sobre la pérdida de memoria colectiva que ello conlleva, lo que en un futuro podría propiciar actuaciones hacia su rehabilitación y valoración como patrimonio.

Por último, debemos señalar que esta problemática que presentamos es extensible al ámbito regional e incluso nacional: las raíces históricas y tradiciones que quedan recogidas en el paisaje se enfrentan cada vez más a un mayor peligro de desaparición por múltiples razones, siendo necesaria una labor visibilizadora (en nuestro caso desde el arte) como fase inicial para su puesta en valor ante su destrucción inminente. En este sentido, la preocupación por el paisaje local puede suponer un ejemplo paradigmático de gestión responsable del paisaje, al atender a la especificidad de sus características.

Fuentes documentales.

Monografías

- ÁLVAREZ MUNÁRRIZ, Luis. *Antropología de la Región de Murcia*. Murcia: Editora Regional de Murcia, 2005.
- ARRIBAS, Diego. *Minas de Ojos Negros, un filón por explotar*. Calamocha: Centro de Estudios del Jiloca, 1999.
- ASOCIACIÓN ATALAYA-ATENEO DE LA VILLA DE CIEZA, COLECTIVO DE ESTUDIOS LOCALES "TRASCIEZA", PEQUEÑO MUSEO DEL ESPARTO DE CIEZA. *Tiempos de esparto. Memoria gráfica. Cieza siglo XX. Volumen I*. Cieza: Rústica Editorial, 2002.
- BUSQUETS, Jaume; CORTINA, Albert. *Gestión del Paisaje. Manual de protección, gestión y ordenación del paisaje*. Madrid: Ariel Patrimonio, 2009.
- CLÉMENT, Gilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- COLAFRANCESCHI, Daniela. *Landscape + 100 palabras para habitarlo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2007. (Land&ScapeSeries)
- CRUZ PÉREZ, Linarejos; ESPAÑOL-ECHÁNIZ, Ignacio. *El paisaje. De la percepción a la gestión*. Madrid: Editorial Liteam, 2009.
- MADERUELO, Javier. *El paisaje: Arte y Naturaleza*. Huesca: Diputación Huesca, 1996. (Pensar el Paisaje, 2)
 - *Paisaje y Territorio*. Madrid: Abada, 2008. (Pensar el Paisaje, 3)
 - *Paisaje e historia*. Madrid: Abada, 2009. (Pensar el Paisaje, 4)
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo; ORTEGA, Nicolás. *El paisaje: valores e identidades*. Soria: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2010.
- NOGUÉ, Joan. *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2008. (Paisaje y Teoría, 4)
- NOGUÉ, Joan; PUIGBERT, Laura; BRETCHA, Gemma; LOSANTOS, Ágata (eds.). *Reptes en la cartografia del paisatge. Dinàmiques territorials i valors intangibles*.

- Olot: Observatori del Paisatge de Catalunya, 2013. (Colección Plecs de Paisatge, Serie "Eines", 3).
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.
 - ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2007. (Paisaje y Teoría, 2)
 - RUANO RÍOS, Raimundo; RIQUELME GARCÍA, Alonso; SALMERÓN JUAN, Joaquín. *Cieza Cien años en imágenes. Volumen I*. Cieza: Excmo. Ayuntamiento de Cieza y Asociación Cultural Fahs, 1997. (Siyâsa Nº1)
-*Cieza Cien años en imágenes. Volumen III*. Cieza: Excmo. Ayuntamiento de Cieza y Asociación Cultural Fahs, 1997. (Siyâsa Nº3)

Artículos y capítulos de libro

- ADVISORY BODY EVALUATION. "Agave Landscape and Ancient Industrial Facilities of Tequila" en UNESCO [en línea], 2006. [Consulta: 27 junio 2015]. Disponible en: <<http://whc.unesco.org/en/list/1209>>
- ARRIBAS, Diego. "Arte contemporáneo en una mina abandonada" en *Boletín Gestión Cultural: Arte Público* [en línea], nº 16, 2008. [Consulta: 25 junio 2015]. Disponible en: <http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1316602232_bgc16-DArribas.pdf>
- Aural Galería. "Fabrik. El límite de la ciudad/Antonio Alcaraz" [en línea], 2011. [Consulta: 27 Junio 2015]. Disponible en: <<http://www.auralgaleria.com/fabrik-el-limite-de-la-ciudad-antonio-alcaraz/>>
- BARRIENTOS BARRÍA, Natalia. "Mapas sonoros: Un paso para reducir la contaminación acústica" en *Plataforma Urbana* [en línea], 2011. [Consulta: 23 julio 2015]. Disponible en: <<http://www.plataformaurbana.cl/archive/2011/03/25/mapas-sonoros-un-paso-para-reducir-la-contaminacion-acustica/>>

- BENITO DEL POZO, Paz. “Patrimonio industrial y cultura del territorio” en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 34. Madrid: Asociación de Geógrafos Españoles, 2002.
- CALVO SERRALLER, Francisco. “Concepto e historia de la pintura de paisaje” en *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 1993.
- *Cieza en la Red*. “Solicitan la protección de los espartales de Cieza y su declaración como Z.E.P.A.” [en línea], 2014. [Consulta: 6 oct. 2014]. Disponible en: <<http://www.ciezaenlared.com/index.php/local/28-local/solicitan-la-proteccion-de-los-espartales-de-cieza-y-su-declaracion-como-z-e-p-a>>
- COSTA, Marina. “Los Altos Hornos de Sagunto cambian minerales por turistas” en *Las Provincias* [en línea], 2012. [Consulta: 24 junio 2015]. Disponible en: <<http://www.lasprovincias.es/v/20120530/horta-morvedre/alto-horno-cambia-minerales-20120530.html>>
- CRUZ PÉREZ, Linarejos. “Los paisajes de la industrialización” en *Revista Bienes Culturales. IPHE. Plan de Patrimonio Industrial* [en línea], nº 7, 2007. [Consulta: 15 mayo 2015]. Disponible en: <<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/bienes culturales/n-7/capitulos.html>>
- EP. “El Ayuntamiento desiste de adaptar el Plan del Cabanyal e inicia su derogación” en *Las Provincias* [en línea], 2015. [Consulta: 31 julio 2015]. Disponible en: <<http://www.lasprovincias.es/valencia-ciudad/201507/30/ayuntamiento-desiste-adaptar-plan-20150730115552.html>>
- *EUROPAPRESS*. “Antonio Alcaraz recupera el patrimonio industrial de la Comunitat convertido en arte en el centro del Carmen” [en línea], 2014. [Consulta: 24 mayo 2015]. Disponible en: <<http://www.europapress.es/comunitat-valenciana/noticia-cultura-antonio-alcaraz-recupera-patrimonio-industrial-comunitat-convertido-arte-centro-carmen-20140123152432.html>>
- GIMÉNEZ, Miguel. “La rehabilitación del Alto Horno recibe el premio Europa Nostra de manos de la Reina Sofía” en *Morvedre.info* [en línea], 2012. [Consulta: 25 junio 2015]. Disponible en:

- <<http://www.morvedre.info/nacional/la-rehabilitacion-del-alto-horno-recibe-el-premio-europa-nostra-de-manos-de-la-reina-sofia>>
- GÓMEZ ARRIOLA, Luis Ignacio. “El papel de las comunidades locales en un paisaje cultural: el paisaje agavero de Tequila” en *Revista PH. Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico* [en línea], nº 87, 2015. [Consulta: 27 junio 2015].
Disponible en:
<<http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/3590/3596#.VZPRoPntmko>>
 - JARQUE, Fietta. “Lara Almarcegui y la ambigua magia de los descampados” en *El País* [en línea], 2013. [Consulta: 17 Diciembre 2014]. Disponible en:
<http://cultura.elpais.com/cultura/2013/01/11/actualidad/1357921788_198485.html>
 - MARÍN GONZÁLEZ, Pascual. “Memoria del Esparto (II)” en *Cieza Digital* [en línea], 2006. [Consulta: 17 marzo 2015]. Disponible en:
<<http://www.enciezadigital.com/detallenoticia.asp?Idnoticia=141>>
 - MARÍN RUIZ, Carmen. “Arte medioambiental y ecología. Elementos para una reflexión crítica” en *Arte y políticas de Identidad*, vol. 10-11. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Región de Murcia, 2014.
 - MARTÍN, Alberto. “Bleda y Rosa” en *Bleda y Rosa* [en línea]. [Consulta: 29 Noviembre 2014]. Disponible en: <<http://bledayrosa.com/files/martin.pdf>>
 - MARTÍNEZ BARREIRO, Ana. “La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas” en *Papers: revista de sociología* [en línea], nº 73, 2004. [Consulta: 17 julio 2015]. Disponible en:
<<http://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n73/02102862n73p127.pdf>>
 - MATA OLMO, Rafael. “El paisaje, patrimonio y recurso para el desarrollo territorial sostenible. Conocimiento y acción pública” en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, nº 729. Madrid: Editorial CSIC, 2008.
 - Museo Universitario Arte Contemporáneo (MuAC). “Colectiva internacional: una fábrica, una máquina, un cuerpo...” en *Arte en la red* [en línea], 2009. [Consulta:

- 17 abril 2015]. Disponible en: <<http://www.arteenlared.com/2009/colectiva-internacional-una-fabrica-una-maquina-un-cuerpo--en-el-muac.html>>
- NAVARRO, Mariano. “Lara Almarcegui. Memoria de los lugares vacíos. Ruinas de Holanda” en *El Cultural* [en línea], 2008. [Consulta: 24 dic. 2014]. Disponible en: <<http://www.elcultural.es/revista/arte/Lara-Almarcegui-Memoria-de-los-lugares-vacios/24179>>
 - PARRA, Fernando. “La cultura del territorio: la naturaleza contra el campo” en *CIUDAD Y TERRITORIO Estudios Territoriales*, nº29. Madrid: Ministerio de Vivienda, 2007.
 - PAPERZKOA, Gara [Crónica]. “La industria como fábrica del paisaje” en *Observatori del Paisatge de Catalunya* [en línea], 2005. [Consulta: 21 abril 2015]. Disponible en: <<http://www.catpaisatge.net/dossiers/pindustrials/esp/premsa2.php?idReg=1344>>
 - PENCO VALENZUELA, Rocío. “Entrevista a Rhode Montero” en *Mito. Revista Cultural* [en línea], 2014. [Consulta: 10 dic. 2014]. Disponible en: <<http://revistamito.com/entrevista-al-pintor-rhode-montero/>>
 - PERIZ, Ingrid. “Skin doesn’t have roots, it peels away easy as paper” en *Australian Art Collector* [en línea], nº 42, 2009. [Consulta: 2 mayo 2015]. Disponible en: <http://www.artcollector.net.au/Assets/390/1/42_clancy.pdf>
 - *Región de Murcia Digital*. “Relieve de Cieza” [en línea]. [Consulta: 13 sept. 2014]. Disponible en: <http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,78,c,365,m,1753&r=ReP-4396-DETALLE_REPORTAJES>
 - *Revista El Ecologista*. “Arte y Naturaleza” [en línea], nº 76, 2013. [Consulta: 28 abril 2015]. Disponible en: <<http://www.ecologistasenaccion.org/article25345.html#nb2-11>>
 - RÖSSLER, Mechtild. “Los paisajes culturales y la Convención del Patrimonio Mundial Cultural y Natural: resultados de reuniones temáticas previas” en MUJICA BARREDA, Elías. *Paisajes culturales en los Andes. Memoria Narrativa*,

Casos de Estudio, Conclusiones y Recomendaciones de la Reunión de Expertos. Arequipa y Chivay, Perú, de 17 al 22 de mayo de 1998 [en línea], Lima, 2001.

[Consulta: 15 Junio 2015]. Disponible en:

<http://www.condesan.org/unesco/paisajes_culturales_andes.htm>

- SABATÉ, Joaquín. “De la preservación del patrimonio a la ordenación del paisaje” en *Revista Urbano* [en línea], vol. 7, nº 10, 2004. [Consulta: 13 mayo 2015].
Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19871009>>
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. “Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades” en AA. VV., *Presente y futuros. Arquitectura en las grandes ciudades*. Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya / Centre de Cultura Contemporània, 1996.
- SOLÀ-MOLARES, Ignasi. “Terrain Vague” en *Index of Potential* [en línea].
[Consulta: 14 mayo 2015]. Disponible en: <<http://indexofpotential.net/terrain-vague-%E2%80%93-ignasi-de-sola-morales/>>
- TORRES, Salva. “Alcaraz, las ruinas industriales como arte” en *MAKMA. Revista de artes visuales y cultura contemporánea* [en línea], 2015. [Consulta: 24 mayo 2015]. Disponible en: <<http://www.makma.net/alcaraz-las-ruinas-industriales-como-arte/>>
- UNESCO. “Cultural Landscapes” [en línea]. [Consulta: 15 junio 2015]. Disponible en: <<http://whc.unesco.org/en/culturallandscape#1>>
- UNESCO. “The Operational Guidelines for the Implementation of the World Heritage Convention” [en línea], 2013. [Consulta: 15 junio 2015]. Disponible en: <<http://whc.unesco.org/en/guidelines>>
- UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID. “Demoliciones, huertas urbanas y descampados. Lara Almarcegui” en *Boletín CF+S: Arquitectura del siglo XXI: más allá de Kioto* [en línea], 38/39, 2006. [Consulta: 2 Julio 2015]. Disponible en: <<http://habitat.aq.upm.es/boletin/n38/alalm.html>>
- VÁZQUEZ, Cristina. “El ayuntamiento de Valencia deroga el plan de Barberá para el Cabanyal” en *El País* [en línea], 2015. [Consulta: 31 julio 2015]. Disponible en: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/07/30/valencia/1438245422_684725.html>

- VELERT, Sara. “El Cabanyal se abre al arte” en *El País* [en línea], 2008. [Consulta: 20 Junio 2015]. Disponible en:
<http://elpais.com/diario/2008/10/18/cvalenciana/1224357490_850215.html>

Trabajos académicos

- BATISTA DA ROCHA, Marlene. *POSINDUSTRIAL. Fragmentos de una era*. Trabajo Final de Máster. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2012. [Consulta: 12 abril 2015]. Disponible en: <<https://riunet.upv.es/handle/10251/19189>>
- LEHENBAUER, Margaretha. *Land Art as Expression of Culture, Aesthetics and Sustainability in the Regeneration of Postindustrial Landscapes. MacLeod Tailings Reclamation Project as Example*. Trabajo Final de Máster. Viena: University of Natural Resources and Life Sciences, 2012. [Consulta: 17 julio 2015]. Disponible en:
<https://zidapps.boku.ac.at/abstracts/oe_list.php?paID=3&paCF=0&paLIST=0&paSID=10466>
- MARÍN JORDÁ, Eva. *De las Intervenciones en la Naturaleza a la naturaleza de la Intervención. Un Recorrido Metafórico por el Jardín del Arte; Ian Hamilton Finlay*. Tesis Doctoral, (por atención de la autora). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1994.
- MARTÍNEZ ROSSI, Sandra. *La piel como superficie simbólica. Procesos de transculturación en el arte contemporáneo*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada, 2008. [Consulta: 12 mayo 2015]. Disponible en:
<http://digibug.ugr.es/handle/10481/2040#.VdWiM_ntmko>
- ODGERS ORTIZ, Elena. *La imagen del mapa en la pintura mexicana de la década de los 90 (1990-2000)*. Tesis Doctoral, (por atención de la tutora). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

Consultas web

- Asociación PINHA. “Lectura: Manifiesto del Tercer Paisaje. Gilles Clément” [en línea], 2012. [Consulta: 12 mayo 2015]. Disponible en:
<<http://asociacionpinha.org/?p=476>>

- Ayuntamiento de Ojos Negros. “Orígenes históricos” [en línea]. [Consulta: 25 junio 2015]. Disponible en:
<<http://www.ojosnegros.es/InternetRural/ojosnegros/home.nsf/documento/historia>>
- BERNAL PÉREZ, María del Mar. “Grabado y performance” en *Técnicas de grabado. Blog*. [en línea], 2012. [Consulta: 25 mayo 2015]. Disponible en:
<<http://tecnicasdegrabado.es/2012/grabado-y-performance>>
- Bleda y Rosa. “Campos de Batalla” [en línea]. [Consulta: 4 dic. 2014]. Disponible en: <<http://www.bledayrosa.com/index.php?/proyectos/campos-de-batalla/>>
- BURTYNSKY, Edward. “Edward Burtynsky habla sobre paisajes manufacturados” en TED [en línea], 2006. [Consulta: 20 Abril 2015]. Disponible en:
<https://www.ted.com/talks/edward_burtynsky_on_manufactured_landscapes/transcript?language=es>
- BURTYNSKY, Edward. “Projects” [en línea]. [Consulta: 20 Abril 2015]. Disponible en:
<http://www.edwardburtynsky.com/site_contents/Photographs/introPhotographs.html>
- Carl Solway Gallery. “John Coplans. Photographs 1984-2000” [en línea], 2014. [Consulta: 4 mayo 2015]. Disponible en web:
<http://www.solwaygallery.com/john_coplans_exhibition.html>
- *Cartografía Russafa. Mapa relacional de identidades urbanas*. “2. Los mapas como experiencia” [en línea]. [Consulta: 10 mayo 2015]. Disponible en:
<<https://cartografiarussafa.wordpress.com/2-los-mapas-como-experiencia/>>
- Cartomur. Infraestructura de datos espaciales de referencia de la Región de Murcia. “Ortofotos 3D” [en línea], 2015. [Consulta: 22 Octubre 2014]. Disponible en: <<http://cartomur.imida.es/visorcartoteca/>>
- Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. “Terrain Vague” en *Atributos urbanos* [en línea]. [Consulta: 12 julio 2015]. Disponible en web:
<<http://www.atributosurbanos.es/terminos/terrain-vague/>>

- CLANCY, Peta. “Works” [en línea]. [Consulta: 2 mayo 2015]. Disponible en: <<http://petaclancy.com/works/>>
- COLORADO, Óscar. “El paisaje industrial de Bernd y Hilla Becher” en *Oscar en fotos. Reflexiones e ideas en torno a la fotografía* [en línea], 2013. [Consulta: 26 nov. 2014]. Disponible en: <<http://oscarenfotos.com/2013/09/29/el-paisaje-industrial-de-bernd-y-hilla-becher/>>
- Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. “Espacios industriales: patrimonio de futuro” [en línea], 2014. [Consulta: 24 mayo 2015]. Disponible en: <<http://www.consorciomuseos.gva.es/ESPACIOS-INDUSTRIALES.asp>>
- Coordinadas Geográficas en Google Maps. [en línea]. [Consulta: 10 Julio 2015]. Disponible en: <<http://www.coordenadas-gps.com/>>
- DOAN, Abigail. “Bio” [en línea]. [Consulta: 10 Julio 2015]. Disponible en: <<http://www.abigaildoan.com/Abigail-Doan-Bio>>
- DONAT, Ana. “Some Works-Exhibitions” [en línea]. [Consulta: 15 Mayo 2015]. Disponible en: <<http://botanica-anadonat.jimdo.com/other-works/>>
- DUEÑAS VILLAMIEL, Jorge. “Orlan. Arte carnal” en *Realidades inexistentes* [en línea], 2013. [Consulta: 12 mayo 2015]. Disponible en: <<http://www.realidadesinexistentes.com/orlan-arte-carnal>>
- FERRÁNDEZ, Cristina. “Visual projects” [en línea]. [Consulta: 13 Mayo 2015]. Disponible en: <http://www.cristinaferrandez.com/visual_projects.html>
- GÓMEZ, Joaquín. “Las balsas de cocer esparto” en *El Pico de la Atalaya. Blog literario de Cieza (Murcia)* [en línea], 2006. [Consulta: 20 agosto 2014]. Disponible en: <<http://jqngomezcarrillo.blogspot.com.es/2006/07/las-balsas-de-cocer-esparto.html>>
- GONZÁLEZ, María. “Estos mapas muestran los olores de una ciudad basándose en las etiquetas de las fotos de las redes sociales” en *Xataka* [en línea], 2015. [Consulta: 23 julio 2015]. Disponible en: <<http://www.xataka.com/aplicaciones/estos-mapas-muestran-los-olores-de-una-ciudad-basandose-en-las-etiquetas-de-las-fotos-de-las-redes-sociales>>

- Joseph Bellows Gallery. “John Coplans” [en línea]. [Consulta: 4 mayo 2015]. Disponible en: <<http://www.josephbellows.com/artists/john-coplans/images/#5>>
- JOYA. Arte+ecología. “Lucía Loren. Artist in Residence. March-April 2015” [en línea], 2015. [Consulta: 17 julio 2015]. Disponible en: <<http://www.joyaarteyecologia-blog.org/lucia-loren/>>
- *Latitudes. The blog of the Barcelona-based curatorial office.* “19 May 20h: ‘An evening with Lara Almarcegui’, TENT, Rotterdam” [en línea], 2011. [Consulta: 24 febrero 2015]. Disponible en: <<http://ltds.blogspot.com.es/2011/05/19-may-20h-evening-with-lara-almarcegui.html>>
- LATORRE LATORRE, Conchín. “Puerto de Sagunto” en *Antropología-Camp de Morvedre. Blog para el curso de Antropología Cultural de nuestro entorno* [en línea], 2011. [Consulta: 23 junio 2015]. Disponible en: <<http://mayores.uji.es/blogs/antropmorve/2011/11/12/puerto-de-sagunto/>>
- LISTON, Danielle. “Michael Heizer-Effigy Tumuli” en *Environmental Art. Ephemera Art* [en línea], 2013. [Consulta: 13 julio 2015]. Disponible en: <<https://enviromentalart.wordpress.com/2013/04/23/michael-heizer-effigy-tumuli/>>
- LOREN, Lucía. “Intervenciones” [en línea]. [Consulta: 17 julio 2015]. Disponible en: <<http://lucialoren.com/>>
- LOREN, Lucía. “Paisaje, artesanía y ciclo” en *Creatividad Social y Desarrollo Local. Asociación Cultural Red Espacio Guía* [en línea], 2009. [Consulta: 18 julio 2015]. Disponible en: <<http://espacioguia.blogspot.com.es/2009/07/paisaje-artesania-y-ciclo.html>>
- MARTÍNEZ ANIESA, Luis. “John Coplans” en *Cada día un fotógrafo/fotógrafos en la red* [en línea], 2013. [Consulta: 4 mayo 2015]. Disponible en: <<http://www.cadadiaunfotografo.com/2013/04/john-coplans.html>>
- MARTÍNEZ, Trinidad. “Marcas Efímeras” en *MAV Canal Cultural* [en línea], [Consulta: 25 mayo 2015]. Disponible en: <http://www.mav.cl/marcas_efimeras/index.html>

- Medien Kunst Netz. “ORLAN «The Reincarnation of Saint Orland»” [en línea]. [Consulta: 12 mayo 2015]. Disponible en: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/reincarnation/images/2/>>
- MONTALVO, Blanca. “El arte como herramienta de lo social” [en línea], 2011. [Consulta: 20 Junio 2015]. Disponible en: <<https://blancamontalvo.wordpress.com/2011/01/19/el-arte-como-herramienta-de-lo-social/>>
- NEWMAN, Mia. “Interactive: Mapping the World’s Friendships” en *Facebook stories* [en línea]. [Consulta: 2 agosto 2015]. Disponible en: <<http://www.facebookstories.com/stories/1574/interactive-mapping-the-world-s-friendships#color=continent&story=1&country=ES>>
- NOLD, Christian. “Bio Mapping/Emotion Mapping” [en línea]. [Consulta: 23 mayo 2015]. Disponible en: <<http://biomapping.net/>>
- Observatori del Paisatge de Catalunya. “Activitat de l’Observatori. Catàlegs de Paisatge” [en línea]. [Consulta: 23 Febrero 2015]. Disponible en: <<http://www.catpaisatge.net/cat/catalegs.php>>
- Plataforma Salvem el Cabanyal [en línea]. [Consulta: 20 Junio 2015]. Disponible en: <<http://www.cabanyal.com/>>
- Plataforma Salvem el Cabanyal. “Portes Obertes” [en línea]. [Consulta: 20 Junio 2015]. Disponible en: <<http://www.cabanyal.com/nou/portes-obertes/?lang=es>>
- RAHMANI, Aviva. “Creative work samples. Transformation and Degradation” [en línea], 2006. [Consulta: 6 Julio 2015]. Disponible en: <<http://avivarahmani.com/creative-work-samples/10>>
- RAHMANI, Aviva. “What the World Needs Now is a Good Housekeeper” [en línea], 2006. [Consulta: 6 Julio 2015]. Disponible en: <http://www.ghostnets.com/ghostnets_book.shtml>
- ROBLES GUZMÁN, Alejandro. “Luz y sombra en los agaves” en *Panoramio* [en línea], 2010. [Consulta: 27 junio 2015]. Disponible en: <<http://www.panoramio.com/photo/36260511>>

- Scanlines. Media Art in Australia Since the 1960s. “Peta Clancy” [en línea]. [Consulta: 2 mayo 2015]. Disponible en: <<http://scanlines.net/person/peta-clancy>>
- TARASEN, Nick. “Effigy Tumuli” en *Double Negative* [en línea]. [Consulta: 13 julio 2015]. Disponible en: <http://doublenegative.tarasen.net/effigy_tumuli.html>
- TATE. “John Coplans: 1920-2003” [en línea]. [Consulta: 4 mayo 2015]. Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/art/artists/john-coplans-2353>>
- *Territorios ecológicos*. “1.2.2.1. Gilles Clément/Manifiesto del Tercer Paisaje” [en línea], 2011. [Consulta: 12 mayo 2015]. Disponible en: <<https://territoriosecologicos.wordpress.com/2011/01/21/1-2-2-1-gilles-clement-manifiesto-del-tercer-paisaje/>>
- The Center for Land Use Interpretation. “Land Use database: Effigy Tumuli” [en línea]. [Consulta: 13 julio 2015]. Disponible en: <<http://clui.org/ludb/site/effigy-tumuli>>

Índice de ilustraciones.

1. Lorena Martínez. Ruinas de la Balsa de esparto del Menjú. Paraje del Menjú, Cieza (Murcia).
2. Pascual Marín González. Recinto de la fábrica de hilados José García Silvestre (Cieza, alrededor de 1915), hoy calle Santiago en su confluencia con el Camino de Madrid.
3. Transporte de los manojos de esparto en carros (hacia 1950). *Cieza Cien años en imágenes. Volumen III*, p. 64.
4. Conchín Latorre Latorre. Hornos de Cok, desde el parque de minerales del Puerto de Sagunto (septiembre 1950).
5. Balsas de esparto por *Las Pulguinas* (Cieza, años 40). *Tiempos de esparto. Memoria gráfica. Cieza siglo XX. Volumen I*, p. 234.
6. Bartolomé Martínez Bernal. Espartizal en el Picarcho (Cieza, años 90).
7. Alejandro Robles Guzmán. "Luz y sombra en los agaves", Jalisco (México).
8. Michael Heizer. *Catfish. Effigy Tumuli*. 1983-1985.
9. Michael Heizer. Señar para *Catfish. Effigy Tumuli*. 1983-1985.
10. Lara Almarcegui. *Mapa de descampados de Amsterdam, una guía de los lugares vacíos de la ciudad Amsterdam*. 1999.
11. Bárbara Fluxá. *Fábrica de Luz*. 2006.
12. Bárbara Fluxá. *Mapa de un lugar desaparecido*. 2011.
13. Cristina Ferrández Box. *Auto y Consciencia*. 2007.
14. Mapa de los valores simbólicos del Campo de Tarragona realizado por el Observatori del Paisatge de Catalunya. Catálogo de Paisaje del Camp de Tarragona, 2012.
15. Daniele Quercia, Rossano Schifanella, Luca Maria Aiello y Kate McLean. *Smelly maps*. Mapa del olor de la ciudad de Barcelona.
16. Christian Nold. *Suomenlinna, Finland Emotion Map*.
17. ORLAN. *The Reincarnation of Saint Orlan*. 1990-1993.
18. Lorena Martínez. Manos de un hombre hilando esparto.

19. Paco "Macarrones" con el haz a sus espaldas camino de la romana. *Tiempos de esparto. Memoria gráfica. Cieza siglo XX. Volumen I*, p. 210.
20. Tendía de esparto en el Picarcho, Cieza. *Tiempos de esparto. Memoria gráfica. Cieza siglo XX. Volumen I*, p. 220.
21. Balsas de "cocer" esparto "de Torres", junto a la Escuela Pública de la Fuensantilla. *Cieza Cien años en imágenes. Volumen I*, p. 20.
22. Fábrica de picar esparto con bandas de mazos (años 1950). *Cieza Cien años en imágenes. Volumen III*, p.66.
23. "Sección parcial de Majados" de la Fábrica "Manufacturas Mecánicas de Esparto, S.A." (principios del siglo XX). *Cieza Cien años en imágenes. Volumen I*, p. 19.
24. Juan Jiménez *el Trespelos* repelando esparto en el rastrillo (años 50). *Tiempos de esparto. Memoria gráfica. Cieza siglo XX. Volumen I*, p. 277.
25. Mujer haciendo un capacho. *Tiempos de esparto. Memoria gráfica. Cieza siglo XX. Volumen I*, p. 74.
26. Hilando a la sombra de una olivera en la fábrica de Pozas, inmediaciones de la Ermita del Santo Cristo del Consuelo. *Cieza Cien años en imágenes. Volumen III*, p. 67.
27. Lorena Martínez. Mapa de la distribución de los principales montes y espartizales de Cieza.
28. El Picharcho. *Tiempos de esparto. Memoria gráfica. Cieza siglo XX. Volumen I*, p. 67.
29. Lorena Martínez. Monte Almorchón.
30. Lorena Martínez. Mapa de la distribución de las ruinas de balsas que existen en la actualidad en Cieza.
31. Lorena Martínez. Ruinas de fábricas de esparto en Cieza.
32. Lorena Martínez. Panorámica del paisaje de las Balsas de Migaseca.
33. Lorena Martínez. Camino de acceso a la balsa doble a través del sistema de terrazas con muros de piedra.
34. Lorena Martínez. Balsa sencilla situada en una altura ligeramente superior en el terreno. Construida entre los años 70-80.

35. Lorena Martínez. Balsa doble situada a una altura intermedia del terreno y construida entorno a los años 40. A lo lejos se puede ver el Almorchón.
36. Lorena Martínez. Panorámica del paisaje de las Balsas de Migaseca desde la Ermita y con el Monte de la Atalaya de fondo.
37. Puente sobre 'el Cauce', junto a la "Carretera de las Ramblas". Al fondo, la Ermita del Santo Cristo (1924). *Cieza Cien años en imágenes. Volumen I*, p. 31.
38. Lorena Martínez. 'El Cauce' o 'Salto de agua de la ermitica' desaparecido en la actualidad.
39. Lorena Martínez. Uno de los pozos junto a las balsas.
40. Lorena Martínez. Detalle de la balsa doble con las tuberías rotas del sistema de llenado y vaciado de la balsa.
41. Lorena Martínez. Detalle del sistema de vaciado roto de balsa sencilla.
42. Lorena Martínez. Interior de la balsa doble.
43. Lorena Martínez. Visión panorámica del paisaje de las Balsas de Federico de Arce desde el Cabecico Raya.
44. Lorena Martínez. Panorámica desde la carretera del paisaje de las Balsas de Federico de Arce.
45. Lorena Martínez. Balsas de Federico de Arce.
46. Lorena Martínez. Construcción para aparejos abandonada.
47. Lorena Martínez. Primera balsa con arista irregular.
48. Lorena Martínez. Escalera en el interior de una de las balsas.
49. Lorena Martínez. Marcas de la utilización de diferentes materiales constructivos en las balsas.
50. Lorena Martínez. La 'Fuente del Ojo' en la actualidad.
51. Lavadero de la 'Fuente del Ojo' (Cieza, años 80). *Cieza Cien años en imágenes. Volumen I*, p. 93.
52. Lorena Martínez. Lavadero de la 'Fuente del Ojo' en la actualidad.
53. Lorena Martínez. Panorámica del paisaje de las Balsas de Bolvax.
54. Lorena Martínez. Una de las balsas dobles.
55. Lorena Martínez. Segunda balsa doble.

56. Lorena Martínez. Ruinas de fábricas.
57. Lorena Martínez. Muro en la segunda balsa doble.
58. Lorena Martínez. Muro de piedra de la otra balsa doble.
59. Lorena Martínez. Construcción más cercana a las balsas.
60. Lorena Martínez. Restos de esparto cocido abandonado en el interior de la construcción más cercana a las balsas.
61. Lorena Martínez. Interior de una de las fábricas.
62. Bleda y Rosa. *Calatañazor, en torno al año 1000*. Serie *Campos de Batalla*. España. 1994-1996.
63. Edward Burtynsky. *Shipbreaking #13*. 2000.
64. Bernd y Hilla Becher. *Water Towers*. 1970-1998.
65. Antonio Alcaraz. *Altos Hornos de Sagunto*, 2010.
66. Antonio Alcaraz. *Depósito PRODERAC, Valencia*. 1997. 200x200 cm.
67. Ana Donat. *Peripheral Territories*. 2012-2015.
68. Ana Donat. *For Everyday use*. 2013-2014.
69. Patricia Gómez y M^a Jesús González. *Proyecto para cárcel abandonada*. 2008-2009.
70. Patricia Gómez y M^a Jesús González. *Proyecto para cárcel abandonada*. 2008-2009.
71. Rhode Montero. *Ensanche*. 2014.
72. Rhode Montero. *Despistando a la policía*. 2014.
73. *Latitudes*. Algunas de las guías realizadas por Lara Almarcegui.
74. Lara Almarcegui. *Las ruinas de Holanda*. 2008.
75. Aviva Rahmani. *Transformation and degradation*. 2002.
76. Lucía Loren. *Islas de recursos*. 2015.
77. Lucía Loren. *Arqueología de una huerta*. 2006.
78. Abigail Doan. *Lost in Fiber*.
79. Abigail Doan. *Lost in Fiber (Italy)*.
80. John Coplans. *Self-Portrait (Hands Spread on Knees), A body*. 1985.
81. John Coplans. *Double Hand, Front, A body*. 1988.

82. Trinidad Martínez. *Marcas Efímeras*.
83. Trinidad Martínez. *Marcas Efímeras*.
84. Peta Clancy. *Lashes I. She carries it all like a map on her skin series*. 2005-2006.
85. Peta Clancy. *Veronica's eye I. Paper Thin Series*. 2007.
86. Lorena Martínez. Fotografías de los diferentes paisajes y escenarios visitados.
87. Lorena Martínez. Sucesión de mapas evolutivos del paisaje de las Balsas de Migaseca desde 1945 a 2015 (izquierda) y nuevo mapa generado a partir del traslape de los mismos (derecha).
88. Lorena Martínez. *Dinámicas del paisaje de las balsas de Migaseca*. Transferencia y acrílico s/contrachapado. 89x168 cm. 2015. Obra descartada.
89. Lorena Martínez. *Dinámicas del paisaje de las balsas de Bolvax*. Encáustica y óleo s/contrachapado. 91x110 cm. 2015. Obra descartada.
90. Lorena Martínez. Una de las obras realizadas en Litografía Offset, perteneciente al díptico *Dinámicas del paisaje de las Balsas de Migaseca (1945-2015)*.
91. Lorena Martínez. Ejemplo de fotografía de piel marcada directamente por el trabajo.
92. Lorena Martínez. Ejemplo de piel intervenida con hendiduras de esparto.
93. Lorena Martínez. Diferentes pruebas de imprimación para las transferencias.
94. Lorena Martínez. Grupo de doce planos generales horizontales, grupo de diez planos detalle verticales y grupo de doce planos detalle horizontales. Composición de la serie *Huellas Latentes*.
95. Lorena Martínez. Detalle de los orificios y transparencia de las cajas.
96. Lorena Martínez. Detalle de la acuarela con el nombre de las Balsas de Bolvax.
97. Lorena Martínez. Detalle de la acuarela con las coordenadas de las Balsas de Bolvax.
98. Lorena Martínez. Interior de una de las cajas-balsas de las Balsas de Migaseca.
99. Lorena Martínez. Interior de la caja-balsa de las Balsas de Federico de Arce.
100. Lorena Martínez. Interior de una de las cajas-balsas de las Balsas de Bolvax.
101. Lorena Martínez. Detalle del formato circular de las fotografías.

102. Lorena Martínez. Detalle de uno de los textos y de la distribución de los diferentes elementos del cartel *Huellas del Esparto*.

103. Lorena Martínez. Detalle del cartel *Huellas del Esparto*.

104. Lorena Martínez. Cartel *Huellas del Esparto*.