

TFG

ARTE Y ECOLOGÍA. LÍMITES PARA LA RECUPERACIÓN DE ESPACIOS DEGRADADOS.

Presentado por David Heredia Tauste

Tutora: Mijo Miquel Bartual

Facultat de Belles Arts de Sant Carles

Grado en Bellas Artes

Curso 2017-2018



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

RESUMEN

Encontrándonos en plena crisis ecológica global, he querido centrar este proyecto en estudiar la trayectoria del arte unido a la naturaleza y, en particular, el arte ecologista, en el que se enmarca este trabajo final de grado. Este consiste en la realización de una serie de *performances* o acciones en determinados lugares que han sido degradados por la mala praxis del hombre. Dichas acciones, donde se trabaja con el concepto frontera-límite, serán documentadas a través de medios visuales. Estas nuevas imágenes y el proceso seguido hasta obtenerlas tienen un carácter de concienciación de los problemas medioambientales actuales. Por tanto, el objetivo ideal de este proyecto sería provocar mediante esta visibilización una determinada transformación de la sociedad, que se encuentra en un estado generalizado de desconexión con la naturaleza, sus desequilibrios, y la problemática ecológica.

PALABRAS CLAVE

Naturaleza, crisis ecológica global, arte ecologista, *performance*, *collage*, concienciación.

RESUM

Trobant-nos en plena crisi ecològica global, he volgut centrar aquest projecte en estudiar la trajectòria de l'art unit a la natura i, en particular, l'art ecologista, en el qual s'emmarca aquest treball final de grau. Aquest consisteix en la realització d'una sèrie de *performances* o accions en determinats llocs que han estat degradats per la mala praxi de l'home. Aquestes accions, on es treballa amb el concepte frontera-límit, seran documentades a través de mitjans visuals. Aquestes noves imatges i el procés seguit fins a obtenir-les tenen un caràcter de conscienciació dels problemes mediambientals actuals. Per tant, l'objectiu ideal d'aquest projecte seria provocar mitjançant aquesta visibilització una determinada transformació de la societat, que es troba en un estat generalitzat de desconexió amb la natura, els seus desequilibris, i la problemàtica ecològica.

PARAULES CLAU

Natura, crisi ecològica global, art ecologista, *performance*, *collage*, conscienciació.

ABSTRACT

In the midst of a global ecological crisis, I've wanted to focus this project on studying the trajectory of art linked to nature and, in particular, environmental art, in which this final degree project is framed. This consists in the realization of a series of performances or actions in certain places that have been degraded by the wrongdoing of man. These actions, where we work with the concept of borderline, will be documented through visual media. These new images and the process followed to obtain them have the disposition of raise awareness about the current environmental problems. Therefore, the ideal goal of this project would be to cause through this visibility a certain transformation of society, which is induced in a generalized state of disconnection with nature, its imbalances, and ecological problems.

KEY WORDS

Nature, global ecological crisis, environmental art, performance, collage, awareness.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	8
2.1. <i>Objetivos</i>	8
2.2. <i>Metodología</i>	9
2.3. <i>Mapa mental</i>	10
3. MARCO TEÓRICO	11
3.1. <i>Introducción</i>	11
3.2. <i>Arte y ecología. Conceptos</i>	13
3.3. <i>Lo natural en el arte japonés</i>	13
3.3.1. <i>Sabi, Wabi, Shibui</i>	14
3.4. <i>Tierra salvaje, buena tierra, tierra sagrada</i>	16
3.5. <i>Movimiento Chipko</i>	17
4. MARCO REFERENCIAL	19
5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	24
5.1. <i>Acción I: cantera clausurada</i>	24
5.2. <i>Acción II: incendio provocado</i>	27
5.3. <i>Acción III: vertedero ilegal</i>	30
5.4. <i>Proyecto expositivo</i>	32
5.2.1. <i>Redes sociales</i>	32
5.2.2. <i>Muestra</i>	33
6. CONCLUSIONES	34
7. BIBLIOGRAFÍA	36

1. INTRODUCCIÓN

Como proyecto final grado quería trabajar sobre una de mis inquietudes que es la problemática ecológica actual y la ardua tarea de concienciación sobre la misma. Como medios expresivos con los que abordar la práctica artística me he centrado en la fotografía, documentando las *performances* realizadas, y en programas de edición digitales de imágenes y video, *Adobe Photoshop* y *Adobe Premiere*. Quería poner los conocimientos adquiridos en el grado, mis habilidades y experiencia a trabajar por la causa del cambio climático y la degradación del territorio.

De ahí nace este proyecto que centra su atención en realizar acciones en lugares degradados, concretamente dentro del territorio de la Comunidad Valenciana. Esta acción se realiza básicamente con el propio cuerpo en contacto con la naturaleza (o lo que queda de ella) intentando rodearla, creando una frontera. De esta manera, a través del arte, tratamos de crear metáforas culturalmente comprensibles sobre los riesgos medioambientales. Este límite que construye el cuerpo simboliza una tierra que se debe dejar en reposo, frenando el daño que se ha estado produciendo. Y ante las bajas posibilidades de regeneración del territorio y paisaje (la cual no devolvería al medio su pureza inicial, sino que regresaría a un determinado momento del proceso de transformación), dejar que la naturaleza actúe y se recupere por sí misma, creando nuevas formas de naturaleza.

El límite que comentamos además representa el *yo ecológico*, la conciencia ecológica que debe florecer en la mente de la sociedad, ser asumida, y desarrollada para preservar el entorno natural, y luchar contra el cambio climático, la degradación de los espacios naturales: talas indiscriminadas e incendios provocados, invasión por especies foráneas, etc.

*La relación entre el arte y la naturaleza ha ido transitando de la abstracción a lo concreto y de la distancia a la cercanía. Esta proximidad desembocará finalmente en una inmersión simbólica: el artista, como representante metafórico de la cultura, intervendrá en una naturaleza ya materializada, tangible, que se puede modificar, destruir o proteger.*¹

Aunque sigamos negándolo, la realidad es que no son pocos los problemas ecológicos a los que nos enfrentamos en la actualidad. Para hacer cambiar el rumbo de esta grave situación debemos concienciarnos, y apostar por medidas eficaces, no seguir dejando que corra el tiempo, pues está en riesgo la conservación de la biodiversidad de nuestro planeta, incluida nuestra especie.

Cada día se agravan más problemas como el cambio climático. Nuestras acciones han repercutido de tal manera en el entorno que los ciclos naturales han sido perjudicados, y muestra de ello son los insólitos cambios meteoroló-

¹ ALBELDA, J. *Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del dialogo arte-naturaleza*; en PARREÑO, J. M., y RAQUEJO, T. *Arte y Ecología*, p. 221.

gicos que han ocurrido en los últimos años. Un uso indebido de los recursos naturales y la contaminación son la causa del cambio climático, una amenaza que según los expertos es irreversible. No obstante, tenemos la obligación de no seguir empeorando la situación y cambiar nuestros hábitos de consumo, creando modelos de desarrollo respetuosos con el medio ambiente.

Como decíamos, el mal uso de los recursos naturales es otro hito dentro de la crisis ecológica. Algunos procesos industriales y la desmesurada explotación de recursos limitados como el petróleo y el cobre, entre otros, ha producido la desaparición de especies animales y migraciones atípicas para lograr la supervivencia, si bien, fuera de su hábitat natural. En la sentencia anterior también hacemos referencia a poblaciones humanas que se han visto obligadas a desplazarse a causa del hambre.²

Algunas enfermedades como ictus, infartos, enfermedades respiratorias e incluso cáncer de pulmón son diagnosticadas cada vez con más regularidad. Este aumento se debe a la contaminación atmosférica. Las basuras que generamos son mayores que la capacidad de regeneración de la Tierra. Así, plásticos y otras sustancias químicas tóxicas que a día de hoy podemos hallar en ríos, océanos, el suelo, y el aire que respiramos perjudican nuestra salud y la vida de múltiples especies naturales. Además, es la presencia de químicos como el cloro y el cromo en el aire la que fomenta el agujero en la capa de ozono y el calentamiento global. Al no actuar esta capa como escudo de los fuertes rayos solares, han surgido catástrofes ambientales como el deshielo de los polos, las sequías... Y también ha impulsado enfermedades como el cáncer en la piel.

Después de esta enumeración no podemos sino aceptar el Antropoceno como nuestra era geológica. Pensamos que sería uno de los primeros pasos que nos llevarían a una actuación y defensa del entorno natural. *Reconocer el Antropoceno como el nuevo marco natural así como los efectos devastadores que de ello se derivan a escala planetaria nos permite hacer una relectura epocal de lo salvaje.*³

² OXFAM INTERNATIONAL (7 de julio de 2009). *Millones de personas sufren hambre a causa del cambio climático*. Recuperado de: <https://www.oxfam.org/es/sala-de-prensa/notas-de-prensa/2009-07-07/millones-de-personas-sufren-hambre-causa-del-cambio>

³ MIQUEL, M. *Modificaciones del concepto de lo salvaje en el Antropoceno*.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

2.1. OBJETIVOS

Teniendo presentes los factores e intereses establecidos, este trabajo, con el que se completa la formación de Grado en Bellas artes, pretende cumplir los siguientes objetivos:

- Consolidar y servirse de los conocimientos adquiridos, fruto del aprendizaje y experiencia establecida en los años de formación en el grado. Específicamente se pretende exponer de la manera más apropiada, ordenadamente y con claridad la realización de un proyecto creativo, siguiendo una organización y clasificación de la información y del contenido, al mismo tiempo que se aprende a establecer y relacionar conceptos.
- Generar una metodología de proyectos adaptada a las necesidades de este proyecto, y enfocada a aplicarla en futuros trabajos.
- Documentarse sobre la situación de crisis multifactorial que actualmente se vive, concentrándose en las consecuencias para con la naturaleza, además de estudiar movimientos y filosofías ecológicas.
- Analizar el trabajo de artistas referentes del arte ecológico, de los cuales hemos aprendido conceptos de vital importancia y cuya influencia es primordial en este trabajo.
- Explorar espacios abandonados de la Comunidad Valenciana, que tienen una relación inmediata con nosotros por su cercanía a nuestros hogares y actividades sociales.
- Estudiar las características de dichos territorios, conocerlos, para saber hacer llegar al público la conexión entre el espacio, la naturaleza y el hombre; además de profundizar en el concepto de límite y de *yo ecológico*.
- Señalar la importancia de proteger estos espacios para su auto-regeneración y resurgimiento de la naturaleza esencial y lo *salvaje*.
- Elaborar y presentar un pensamiento divergente que enlace y diferencie *tierra salvaje*, *buena tierra*, *tierra sagrada*, y que resalte la importancia ignorada de estos conceptos en el Antropoceno.
- Reflejar la degradación del espacio a través del uso de la cámara desde una serie de impresiones fotográficas realizadas desde un punto fijo, así como a través de una *performance* que rodea el punto más relevante de degradación de cada territorio seleccionado.
- Alterar mínimamente el medio en el que trabajemos, y evitar la contaminación por desplazamiento, intentando utilizar siempre que sea posible la red de transporte público.
- Editar posteriormente a través de programas de edición de imágenes como *Adobe Photoshop* o de video como *Adobe Premiere*.

- Trabajar la divulgación de las obras realizadas a través de muestras y exposiciones en determinados lugares, focos de encuentro social y cultural. Además de hacer uso de las redes sociales para expandir el alcance de la difusión.
- Concienciar a la sociedad del impacto de las acciones perjudiciales que se han producido invariablemente a través de los años.

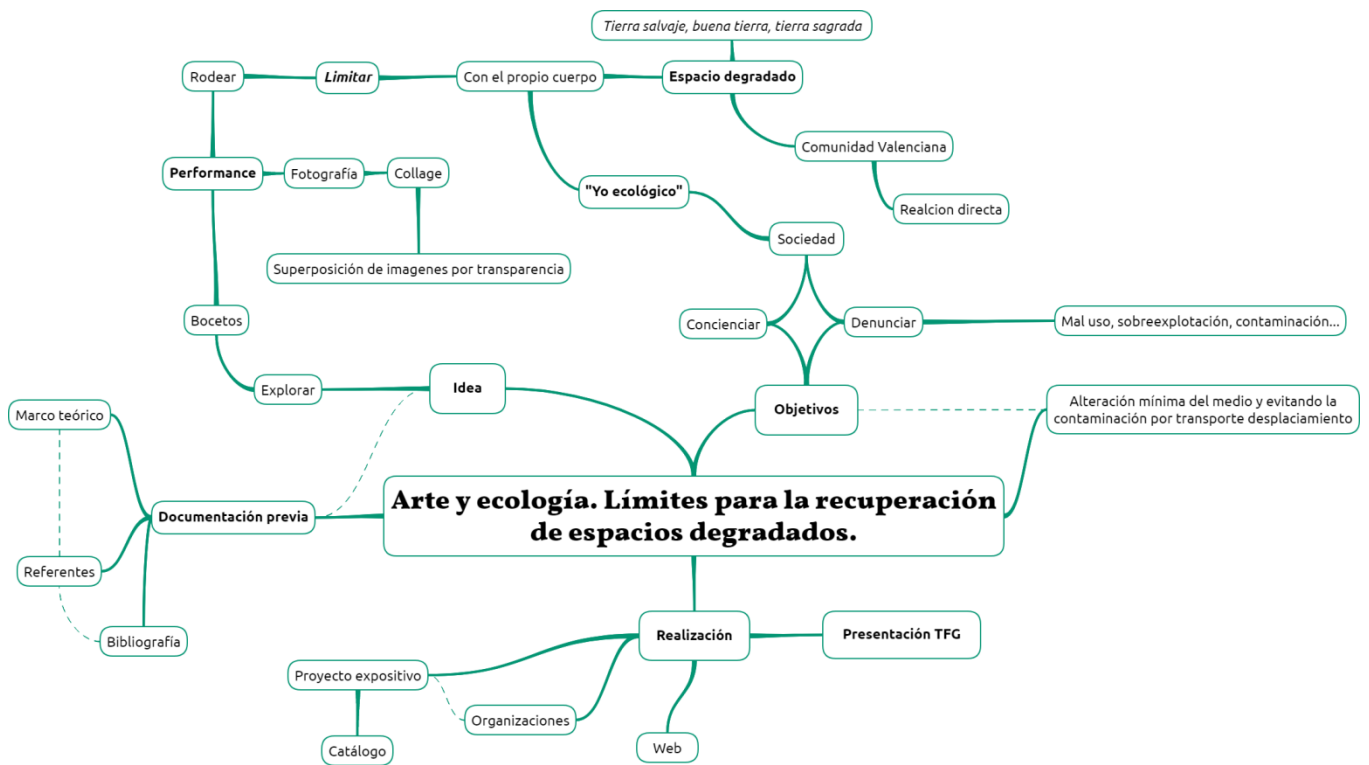
2.2. METODOLOGÍA

La metodología que hemos desarrollado y empleado para realizar el trabajo consta de una parte práctica y otra bibliográfica. Por un lado, se han explorado espacios diversos, caminando a través de ellos, tocando la tierra que pisamos, tomando conciencia del lugar en cuestión. Se han buscado diferentes puntos desde donde percibimos el espacio de manera diferente, así como la manera de enfrentarse a la degradación que ha sufrido. Además, se han probado diferentes posturas y gestos para la *performance*, con el fin de lograr una escenificación lo más adaptada posible al lugar y sus circunstancias.

Por otro lado, era esencial un estudio y documentación previa para situar y poner en contexto las ideas principales del proyecto y encauzar la práctica artística. Cabe mencionar que, al proponernos realizar un proyecto artístico unido a la naturaleza, en un primer momento estuvimos tentados de trabajar una visión más romántica del medio natural, influenciados por el *Land art* europeo y sus delicadas estructuras con materiales autóctonos. No obstante, tomando conciencia de la crisis ecológica en la que estamos inmersos, quisimos reorientar el trabajo hacia un arte que conciente y aporte su granito de arena para frenar la tendencia general de destrucción de los ecosistemas. Por lo tanto, se han encontrado y analizado gran variedad de recursos teóricos, conceptos, movimientos, y referentes artísticos que trabajan el arte unido a la ecología cuya influencia ha sido notable para el desarrollo y la producción artística.

2.3. MAPA MENTAL

Al principio del proyecto, según fueron surgiendo diferentes ideas y modos de actuación alrededor de unos mismos objetivos, fue necesaria la representación, a través del siguiente mapa mental, de dichos pensamientos. Este es anterior a la realización de las *performances*, por lo que nos ha servido de guía y nos ha permitido organizar, además de las ideas del trabajo, su estructura y futuros proyectos dentro del mismo. Por tanto, podríamos decir que este mapa mental resume en gran parte este trabajo y muestra de una manera rápida y visual su esencia.



3. MARCO TEÓRICO

3.1. INTRODUCCIÓN

Desde la Roma imperial con proyectos como la Villa de Adriano en Tívoli, pasando por los jardines ingleses de paisajistas como Capability Brown, el arte ligado a la naturaleza cuenta con una larga trayectoria. En la historia de culturas ajenas a la europea, característicamente en China y Japón, donde el paisaje ocupa la posición central que en el arte europeo se le concede a la figura humana, hallamos otros paralelos. De una manera más formal, podemos encontrar los jardines establecidos por emperadores mongoles en el norte de India.

Con la actividad artística del Land Art, localizamos diferentes construcciones como las de los artistas americanos Richard Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, Charles Ross y James Turrell, que precisan de un proyecto y un equipo instrumental y dada su monumentalidad han sido llamadas megalómanas por la crítica. Por otro lado, encontramos obras conectadas fundamentalmente a la *performance* como las de Dennis Oppenheim.

Simultáneamente, principalmente de la mano de artistas europeos como Richard Long y Andy Goldsworthy, hallamos obras más íntimas que hacen de su condición efímera una virtud. Estas parecen ser fruto del bricolaje, con un mínimo instrumental e intrínsecamente relacionadas con el medio, situadas «a mitad de camino entre preceptos y conceptos».⁴ El único aspecto perdurable de las mismas es el registro fotográfico que realiza el artista. La relación entre obras de este tipo y la filosofía oriental, especialmente Zen, es evidente.⁵

Un paseo por el bosque o un parque produce innumerables estímulos, y nuestros sentidos captan todo eso, ya sea consciente o inconscientemente. Aprendemos de la naturaleza al percibir la asombrosa variedad de formas, materiales y combinaciones de materia que en ella existen. En palabras de Gary Snyder: *Aquí afuera uno está en constante relación con innumerables plantas y animales. Ser bien educado significa haber aprendido los cantos, proverbios, cuentos, dichos, y también, tecnologías, que llegan al reparar en los miembros no humanos de la comunidad ecológica local. Es primordial la práctica en el campo, "al aire libre". Caminar es la gran aventura, la primera meditación, un ejercicio de vitalidad y alma esencial para la humanidad. Al caminar uno descubre dónde hay comida. Y se topa con historias reales de primera mano (...) También es un aprendizaje para estar mentalmente alerta y preparado.*⁶

Para algunos artistas cuyo trabajo se suscribe al Land art, o a tendencias que resaltan el problema de la crisis ecológica global, el legado del modernis-

⁴ RAQUEJO, T. *Land Art*.

⁵ LUCIE-SMITH, E. Prólogo; en GRANDE, J. K. *Dialogos Arte-Naturaleza*, pp. 9-11.

⁶ Gary Snyder (San Francisco, 1930) es un poeta, traductor, ensayista, conferencista y activista del medio ambiente estadounidense, perteneciente a la Generación Beat y al renacimiento de San Francisco. Cita: *La práctica de lo salvaje*, p. 34.

mo y del posmodernismo en el arte ha sido la pérdida del medio ambiente y la separación de la actividad artística y la naturaleza. El progreso económico suele conducir a un planteamiento cuantitativo del arte. La historia materialista presenta la evolución del arte como una superposición sucesiva de movimientos y vanguardias. Esta postura ideológica desafía al individualismo y promueve «egosistemas de expresión» que alimentan una visión explotadora de la cultura y la historia. Como explica James George, *tenemos una cultura dominante que es, en sentido objetivo, una contracultura, porque en la práctica va en contra de la naturaleza*.⁷

A la hora de hablar de la relación entre arte y ecología en el presente, debemos ubicarla en el amplio contexto de reflexión e investigación plástica contemporánea que se configura a partir del Land Art.⁸

Mientras que en las obras agrupadas dentro del Land Art no hay un objetivo manifiesto de concienciación o mejora ambiental, y sobre todo se trabaja el plano estético sensitivo, en el arte unido a la ecología hay una finalidad clara de denuncia y/o concienciación medioambiental; o incluso la propia intervención artística genera una mejora de las condiciones ecosistémicas del medio.

La obra de Joseph Beuys *7000 Robles* (1982) enlaza estas dos tendencias. En dicho proyecto se parte de un cúmulo de rocas de basalto ante el Museo Fridericianum. A continuación, mediante la labor de incontables voluntarios, se dispersan por la metrópoli aumentando el número de árboles del ecosistema urbano al plantar un nuevo roble al lado de cada roca trasladada. Encontramos en este trabajo una doble metáfora: *de lo inerte a lo vital; y la obra de arte concentrada frente al templo de la cultura que progresivamente se va difuminando a lo largo del tiempo y del espacio convirtiéndose en naturaleza*.⁹

En los siguientes apartados expondremos conceptos y recorreremos formas de expresión artísticas que dialogan con los problemas ecológicos o ambientales. Estos puntos no siguen un orden cronológico, ya que nos parecía de vital importancia comenzar explicando el arte ligado a la ecología desde una concepción contemporánea actualizada. Seguiremos con términos claves del arte y la cultura japonesa, nuevos conceptos y filosofías que redefinen lo salvaje, además de movimientos activistas internacionales cuya relevancia es clave en este proyecto en el que nos hallamos inversos.



Joseph Beuys: *7000 Robles*, Kassel, Alemania, 1982.

⁷ GEORGE, J. *Asking for the Earth: Waking Up to the Spiritual/Ecological Crisis*. 2002.

⁸ ALBELDA, J. *Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del dialogo arte-naturaleza*; en PARREÑO, J. M., y RAQUEJO, T. *Arte y Ecología*, p. 220-223.

⁹ Véase nota anterior (nº8).

3.2. ARTE Y ECOLOGÍA. CONCEPTOS

Aquí explicaremos definiciones relacionadas con el arte ligado a la sostenibilidad y a la ecología, diferenciando entre procedimientos, que en un primer momento pueden parecer confusos.

Fernando Arribas matizaba de la siguiente manera el concepto arte ecológico, en el II Seminario de Arte y Ecología de la Universidad de Alcalá:

(...) En primer lugar, «arte ecológico», en sentido general, sería el arte respetuoso con el entorno, tanto en lo que concierne a su resultado final, como durante el proceso de su realización. A esta categoría le cuadraría mejor el apelativo de «arte sostenible» y no implica necesariamente que la obra de arte haya de guardar relación directa con la naturaleza, la ecología o la ética ecológica: le basta con no producir una excesiva huella ecológica.

En segundo lugar, hemos concebir un arte que tiene como fin despertar alguna clase de concienciación ante la gravedad de la crisis ecológica y que podría definirse como «arte ecologista» o «ecologizante». Este arte no es necesariamente sostenible en lo que respecta a su realización y difusión.

En otras palabras, el arte ecológico es aquel que conduce o muestra los principios de la ecología. Por tanto, acepta que todas las formas de vida son interdependientes; la estabilidad de los sistemas es mayor cuanto mayor es la diversidad y complejidad; las materias primas son limitadas y también es limitado el crecimiento de los seres vivos. Así mismo, se consideraría arte ecológico el que presenta la alteración, destrucción y degradación de los ecosistemas. A partir de los materiales y procesos que construyen la obra podemos valorar su cualidad ecológica.

Una vez introducidos en el arte vinculado a la ecología, diferenciamos dos vertientes por sus lenguajes y objetivos, aunque se complementan entre ellas. Por un lado, el arte ecologista tiene un marcado carácter activista, defiende un cambio de modelo de desarrollo fundamentado en la autocontención y la transformación del sistema productivo. Los artistas, para lograr el objetivo de transformación cultural hacia rutas más sostenibles, habitualmente colaboran con organizaciones ecologistas.

Por otro lado, el arte ecológico responde a la crisis ecológica desde una posición ética del equilibrio y la mejora medioambiental. Construido con conocimientos científicos, realiza intervenciones eficaces de regeneración y rehabilitación.

3.3. LO NATURAL EN EL ARTE JAPONÉS

A continuación, profundizaremos en las características esenciales del arte japonés, cuya filosofía gira en torno de la simplicidad y la naturaleza, y lo diferencian del arte occidental e, incluso, del arte de otras naciones y culturas de Oriente.

En la escultura de los tiempos más antiguos, como se puede observar correlativamente en la pintura, y también en la escultura posterior a los periodos de esplendor, hallamos una marcada tendencia hacia la simplicidad, que le otor-



Casa tradicional japonesa en la aldea de Michinoku.



El interior de una casa tradicional japonesa en Honshū.

ga, no obstante, una sorprendente carga expresiva a las piezas. Así mismo, expresa una sólida cercanía e íntima conexión con la naturaleza y el Universo.

Donde mejor se percibe esta unión con el entorno natural es posiblemente en las particularidades que componen la arquitectura japonesa. Mientras que en pintura es meramente una imagen que plasma este vínculo sobre la seda o el papel, *en arquitectura es la realidad misma la que expresa el amor por la naturaleza circundante*¹⁰. Las construcciones niponas forman parte del paisaje en el que se encuentran, armonizan y se encuentran sumergidas en la naturaleza, y ésta penetra en sus estructuras; cuando esta disposición no es posible, siempre un jardín reemplaza la falta del paisaje. En el Japón tradicional casi se podría decir que la casa es una parte del jardín. Semejante amor por la naturaleza se refleja especialmente en las edificaciones sintoístas, ya que es una religión que venera en particular a las fuerzas naturales.

Con la siguiente descripción explica García Gutiérrez la elección y procesos de los materiales arquitectónicos, y el interior del hogar tradicional japonés: «El mismo amor por la naturaleza hace que la arquitectura japonesa emplee siempre los materiales tomados directamente de la naturaleza y guardando sus cualidades naturales: así en la arquitectura tradicional la madera se empleará siempre en su color y muchas veces casi sin ser tallada. Los suelos de las casas estarán siempre hechos de unas esteras de juncos prensados, tatami. Cuando se emplean rocas para la construcción de jardines o adornos de los edificios, éstas conservarán su forma natural. De tal modo, las construcciones no desentonan del paisaje en que se encuentran, sino que naturalmente parecen formar parte de él». Así, superficies pintadas en construcciones como templos y palacios tradicionales se observa solo en contados ejemplos donde se ha producido un encuentro con influencias continentales. Siendo entonces la regla principal de la arquitectura nipona la simplicidad, la hallamos también en la decantación por diseños lineales, con planos asimétricos que le da al conjunto una incuestionable energía y dinamismo. Sin embargo, los elementos dinámicos, como los grandes espacios vacíos de las construcciones (casas abiertas hacia el exterior, la naturaleza) están equilibrados siempre con otros estáticos, generando una profunda impresión de algo perfecto en sus líneas.

3.3.1. *Sabi, Wabi, y Shibui*

Sabi y *Wabi* son dos de los conceptos estéticos japoneses clave. Sus definiciones no son exactas, por esta razón hemos intentado hacer balance del significado que se le ha dado a estas palabras en la historia y cultura nipona. Con el tiempo, estos conceptos se combinaron para formar una nueva palabra, *Shibui*, que expresa una sensibilidad estética que incluye estas dos ideas relacionadas.

El primero en descubrir y aplicar al arte el concepto de *Sabi* fue Zeami Motokiyo.¹¹ Este esteta, impregnado por el concepto fundamental del Zen de la

¹⁰ García Gutiérrez, F (1989). *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XXI: El arte del Japón.*

¹¹ Zeami Motokiyo (1363-1443) fue un actor y dramaturgo japonés, esteta de la filosofía budista Zen.

tendencia hacia un desligamiento del mundo de los fenómenos hasta alcanzar el estado de *mushin* (vaciedad, nada), percibió el concepto de *Sabi* en esa carencia absoluta de distinciones entre sujeto y objeto. Dejando a un lado la belleza sensible, en medio de la soledad se encontrarán ennoblecidas, enriquecidas por múltiples facetas, todas las formas a las que renunciamos. Esto también incorpora una apreciación de los ciclos de la vida, así como una reparación cuidadosa e ingeniosa del daño.¹²

Mientras que *Sabi* dice relación más estrecha con el individuo, *Wabi* la hace con el estado de vida; son conceptos complementarios. *Wabi* se relaciona con la austeridad, el frescor, la simplicidad, unidos a la idea de «gozo indecible en la simplicidad». Profundizando un poco más en el concepto, hallamos una tendencia a despojar de lo ficticio a la belleza que se encierra detrás de todo, logrando un contacto directo con la belleza esencial. Por tanto, *Wabi* significa sinceridad vital consigo mismo. En los leves trazos del pincel, en la línea fácil de la arquitectura, en el diseño sencillo de las mejores piezas de cerámica, así como en otras tantas expresiones del arte japonés, encontramos esta simplicidad esencial. *La forma exterior es solo un vehículo para transmitir esa belleza; por tanto, cuanto más leve sea este medio, más pura aparecerá la belleza.*¹³

Como explica Sōetsu Yanagi¹⁴ en uno de sus ensayos recopilados en *Japonesa Folk Crafts*, etimológicamente, *Shibui* significa «astringente» y se usa para describir sentimientos profundos, sin pretensiones y silenciosos. «Este simple adjetivo es el criterio final para la forma más elevada de belleza».

Este último término, al que se le asocia comúnmente con lo rudo o inacabado, es el resultado de la generalización del *Sabi* y *Wabi*, es decir, una realización práctica de esos dos conceptos.

Para comprender mejor el concepto *Shibui* veamos como Sōetsu Yanagi relata en *The Way of Tea* (1953) los objetos utilizados por los antiguos maestros del té, y en los que encontraban la belleza superior del *Shibui*: «¿Escogieron, acaso, los maestros de la antigüedad objetos especialmente bellos para su uso, entre aquellas obras que habían sido hechas con el único fin de mostrar su belleza? Nada de eso. Sus compañeros más queridos fueron utensilios hechos para la vida vulgar de cada día. La belleza que ellos buscaban no era remota, sino cercana, al alcance de la mano. Sentían un afecto más cordial por la belleza palpable que la de la puramente ideal. Para ellos existía una belleza más profunda en la vida ordinaria que en las abstracciones intelectuales. Fueron capaces de cambiar el concepto de belleza, desde algo lejano, hasta hacerla enormemente cercana. Para ellos la verdadera belleza se basa en la familiaridad. De este modo unieron últimamente la belleza a la vida de cada día.»



Tazón de té, periodo Azuchi-Momoyama, siglo XVI.

¹² CHIAPPA, J. N. (traducción propia). *Wabi-Sabi*. Recuperado de: <http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc/>

¹³ GARCÍA GUTIÉRREZ, F. *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XXI: El arte del Japón.*

¹⁴ Sōetsu Yanagi (1889-1961) fue filósofo japonés y fundador del movimiento *mingei* (artesanía popular) en Japón durante la década de 1930 del siglo XX.

3.4. TIERRA SALVAJE, BUENA TIERRA, TIERRA SAGRADA

Gary Snyder distingue claramente entre los conceptos de tierra salvaje, buena tierra, y tierra sagrada en su libro *La práctica de lo salvaje*, donde plantea la recuperación de una condición esencial que nos vincule sinceramente con el territorio, la comunidad natural y con nuestro propio ser salvaje.

La percepción general que tenemos de «buena tierra» procede de la agricultura, de *buen suelo*, productivo, fértil. Pero en el cultivo de una pequeña selección de variedades predomina lo contrario a salvaje. Aquí salvaje son los bichos y pájaros que hay que ahuyentar para preservar la plantación, las malas hierbas que siguen creciendo, etc... aquello que desespera a quien cultiva. Así, se ignora la importancia de la naturaleza salvaje. En un lugar totalmente distinto encontramos a pueblos cazadores y recolectores cuya economía depende de esta riqueza salvaje. Los recolectores se desplazan grandes distancias aprovechando todo el territorio posible, mientras que los pueblos agricultores alrededor de nodos muy productivos.

Haciendo un pequeño recorrido histórico, los lugares considerados sagrados para los pueblos pre-agrícolas eran, claramente, salvajes. Más tarde en civilizaciones agrarias tempranas a veces se consideraba sagrada tierra cultivada mediante un ritual o cercana a los templos. Como explica Snyder: «La idea de lo cultivado se extendió conceptualmente para describir un tipo de formación en pautas sociales que garantizase la pertenencia a una élite». Siguiendo la metáfora del *cultivo espiritual*, un hombre santo era arrancado de las garras salvajes de su naturaleza. En la ganadería observamos una transformación de animales, como vacas y cerdos, inteligentes y despiertos en un entorno salvaje en «indolentes máquinas productoras de carne».¹⁵

Arboledas del bosque original sobrevivieron en tiempos clásicos como *templos* porque los trabajadores de la tierra todavía atendían el eco de hábitos antiguos, sabiduría tradicional anterior a la agricultura. La concepción de salvaje como sagrado se perdió, empezando por las talas de arboledas sagradas producidas por los reyes de Israel y que retomaron los cristianos, y volvió a Occidente con el Romanticismo, como una reacción contra el racionalismo formalista y el despotismo ilustrado. Hemos dejado muy atrás el tiempo en que bueno (productor de mucha vida), salvaje (natural) y sagrado era un todo y era disposición universal.

Retornando a conceptos propios de la historia y cultura de Japón relacionados con la naturaleza como hemos visto en apartados anteriores, presentamos el término *iworu*. Esta expresión era usada por los ainu, habitantes originales de Japón, para la sacralidad y aquello que hacía a todo un ecosistema especial; significa «campo» e implica una cuenca fluvial, comunidades de plantas y animales, y fuerza espiritual. El *iworu* del Gran Oso Pardo sería la mitad de la montaña donde el oso domina, así como el mito y el mundo espiritual del oso.

¹⁵ SNYDER, G. *La práctica de lo salvaje*, pp. 111-112.



Hiroki Masaki: *Hizen torii*.

En el Japón moderno, un próspero país industrializado y una potencia tecnológica, encontramos vestigios intactos de una conciencia de la sacralidad del paisaje. Por todas las islas niponas hay santuarios sintoístas. En la religión del Shinto (*camino de los espíritus*) los *kami* son una energía que lo envuelven todo, pero especialmente habitan en entidades destacadas como árboles muy antiguos o cataratas atronadoras, es decir, las singularidades del paisaje son signos de la presencia de *kami*. Como recuerda Snyder respecto a lo mencionado anteriormente, «el centro más grande de *kami* es el Monte Fuji. Ahora se cree que el nombre Fuji deriva del de la diosa del fuego Fushi Kamuy, la única que está por encima y puede regañar y corregir al Kimun Kamui, deidad de la montaña u Oso. Todo el monte Fuji es un santuario sintoísta, el más grande de la nación, desde mucho antes del límite de los árboles hasta la cima.

Por último mencionar una estructura que ha influido en este proyecto especialmente; se trata del torii, un arco tradicional japonés que suele encontrarse a la entrada de los santuarios sintoístas, marcando la frontera entre el espacio profano y el sagrado. Esta distinción y entrada a lo sagrado hemos querido representarla con recorridos ritualistas donde la posición del cuerpo tiene la función de ensalzar el paisaje natural necesitado de reposo y regeneración a causa de la anterior y/o continuada degradación.

3.5. MOVIMIENTO CHIPKO



Chipko, Valle Doon, 1986-1988.

Chipko es el nombre con el que se conoce a un movimiento ecologista formado en 1972 por dos discípulas directas de Gandhi, Mira y Sarala Bhen, y algunas otras líderes locales como Sunderlal Bahuguna, en algunos distritos de la denominada colina de Uttark-Hand. Los componentes del mismo son fundamentalmente, campesinos y pequeños artesanos empobrecidos de la India, destacando la participación de mujeres, especialmente notable. Sus acciones de resistencia no violenta surgen como respuesta a la explotación progresiva e irracional de los recursos forestales del lugar; donde se llevó a cabo la tala de bosques y la roturación de nuevas tierras para la agricultura extensiva y el pastoreo en los años 60, que estaban destruyendo los recursos y mermando las formas tradicionales de explotación y gestión comunal de la tierra.

La palabra Chipko, que procede de la lengua hindi, significa abrazar y alude a la acción más conocida del movimiento, donde los activistas, mujeres en su mayoría, se abrazaban a los árboles, desde 1986 a 1988, para entorpecer e impedir su tala llevada a cabo en el valle Doon. En realidad, cada mujer adoptaba un árbol y se ataba a su tronco, resistiendo hasta el agotamiento.

Las historias religiosas han servido para aumentar la conciencia medioambiental, relacionando a ciertas deidades hindúes, como Krishna, por su conocimiento sobre la bondad, utilidad y santidad de los árboles. Es un movimiento fiel a los ritos hinduistas, donde, por ejemplo, las mujeres rodean los árboles

con rakhis¹⁶ amarillos para señalar su relación con ellos y proporcionarles protección; en esta ceremonia procuran también lecturas del Bhagavad Gita¹⁷ para afianzar esa protección simbólica.

Aunque Chipko no ha podido frenar en seco la tala de árboles y la degradación medioambiental, tanto una como otra se han reducido. A nivel local, las acciones y los programas rurales de Chipko han producido significativas mejoras ecológicas y económicas como el desarrollo rural sostenible o la reforestación con especies autóctonas en algunas áreas. Respecto a lo social, las mujeres han conseguido un grado de participación y de gestión en la toma de decisiones y en la puesta en marcha de los programas hasta entonces impensables; y han aliviado sus condiciones de trabajo. Además, Chipko ha permitido reunir a castas diferentes, grupos de edad y grupos étnicos anteriormente separados o excluyentes.

Concluimos remarcando la conciencia medioambiental y el interés por la conservación de los Himalayas en Uttar Pradesh que el movimiento ha promovido; inspirando a otros movimientos ecologistas en India y el resto del globo, como en Canadá y Estados Unidos, donde grupos ecologistas han seguido las mismas técnicas de Chipko para frenar la tala de secuoyas centenarias.

¹⁶ Hilos sagrados

¹⁷ Texto sagrado del hinduismo

4. MARCO REFERENCIAL



Richard Long: *A Line Made by Walking*, St Martin's, Bristol, 1967.

Richard Long caminó hacia adelante y hacia atrás a lo largo de una línea recta sobre la hierba de la campiña inglesa, dejando una pista que luego fotografió en blanco y negro. *A Line Made by Walking* (1967), considerada un hito en el arte contemporáneo, se encuentra en la delgada línea entre la *performance* y la escultura. Esta obra ejemplo de arte efímero nos interesa especialmente por la relación íntima y directa entre hombre y naturaleza y sus implicaciones individuales. Además, destaca la experiencia del caminar. Y aquí hemos de mencionar a **Hamish Fulton**, quien se considera a sí mismo un «artista caminante»: a finales de la década de los sesenta, empezó a explorar el paisaje de un modo que suponía experimentarlo físicamente como parte del arte. Sus caminatas forman parte de su propio concepto artístico.



Ursula Biemann: Fotograma del vídeo-documental *Performing the border*, Suiza/México, 1999.

Ursula Biemann realiza video-ensayos cuyo tema central es el papel de la mujer en la economía capitalista mundial. En *Performing the border* (1999) trata dicho tema desde el atípico y multitemporal espacio de la frontera, en este caso concreto la que separa México y Estados Unidos en Ciudad Juárez. En palabras de la artista: «Mis vídeos de la frontera son proyectos geográficos en el sentido que se involucran en un proceso de visualizar las relaciones espaciales».¹⁸ La frontera va a ser un concepto frecuentemente analizado en sus producciones por la opresión sexual sistemática que las envuelve. La relación cuerpo-límite que desarrolla la artista es de gran interés para este proyecto donde lo hemos relacionado con la naturaleza y la temática ecológica.

Mediante la fotografía se refleja significativamente la degradación de los espacios naturales. Es el medio por el cual hemos registrado las *performances* en este trabajo; por lo tanto, tiene una importancia notable el trabajo de artistas como **Xavier Ribas** que representa el deterioro del paisaje consecuencia del uso recreativo en *Domingos* (1994-1997). Ribas nos muestra la contradicción que se forma al destruir el entorno mientras *uno* piensa que está disfrutándolo; así como la asimilación de este territorio erosionado por la sobreexplotación humana como *naturaleza*.

¹⁸ BIEMANN, U. *Counter-Geographies in the Sahara*. Art & Research, volumen 3, pp. 1-11. Recuperado de: <http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/pdfs/Biemann.pdf>

Xavier Ribas: Fotografía nº 24 de la serie *Domingos*, Barcelona, 1994-1997.



Lucía Loren: *Coser la cima*, Puebla de la Sierra, 2009.

En *Coser la cima* (2009) **Lucía Loren** literalmente hace uso de aguja e hilo para remendar la tierra agrietada, trabajando con una metáfora explícita de reparación ecológica. Esta artista propone soluciones simbólicas ante problemas como la erosión y la esterilidad del suelo. Estas trabajan la relación del ser humano con el medio, con cierto aire maternal, al centrar la intervención en delicadas metáforas de coser y abrigar, de velar por el territorio.

Daniel Canogar ha trabajado la problemática del exceso de residuos y la gravedad de suponen los vertederos tóxicos que se encuentran no solo en la superficie terrestre. Este artista centra especialmente la atención de sus creaciones en el nocivo vértice de plástico del Pacífico Norte; trata de llamar la atención sobre cuestiones como estas que pasan desapercibidas o son ignoradas, y cuya responsabilidad se evita acrecentando el peligro. En el mural *Vortice* (2011) se muestran personas flotando con los residuos plásticos resaltando la amenaza. Se denuncia la cultura del usar y tirar, el consumo desbocado, en particular la producción de plásticos, los residuos producidos, y las medidas insuficientes para controlar este ciclo vicioso en el que nos encontramos. *Vortices* es la exposición en la que Canogar presenta esta obra junto con una serie de videoinstalaciones y composiciones fotográficas similares, donde evidencia estas inquietudes a la vez que se reflexiona sobre la regla de las tres erres (reducir, reutilizar y reciclar).

Daniel Canogar: *Vórtice*, Fundación Canal YII, Madrid, 2011. Foto mural, 342 x 645 cm



Basurama, desde su fundación en 2001, se ha dedicado a la investigación, creación y producción cultural y medioambiental en relación a los residuos que generan los procesos productivos. Tratan de generar una nueva visión para concienciar del problema con la producción masiva de basura, y lo hacen a través de las posibilidades creativas que pueden resultar de estos desechos. El proyecto de este colectivo que remarcamos es **25 experimentos emocionales para testear la respuesta del paisaje a propuestas de ocio menos consumistas** (2013), por el pensamiento y actitud que deviene de la relación paisaje, *naturaleza*, y sujeto que desarrollan en esta propuesta. Algunos ejemplos de los experimentos que encontramos son: bailar mientras el paisaje observa, mirar al infinito o contar libélulas. Estas prácticas nos llevan irremediamente a reflexionar sobre el entorno y a ser más conscientes del paisaje, no solo como un espacio transitable que nos lleva a otro lugar, ni por la utilidad o explotación que podamos sacar de él, sino un espacio en que se puede descansar y observar la vida que hay en él. Esta esencia hemos querido llevarla también a nuestro proyecto para desarrollar un pensamiento más consciente con el entorno.

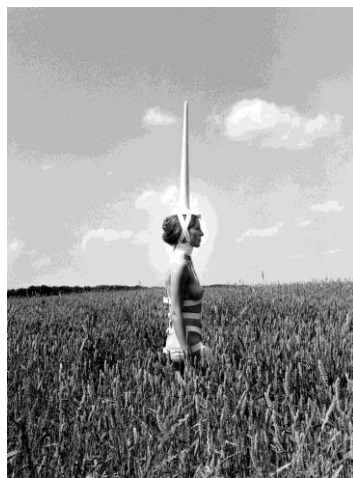
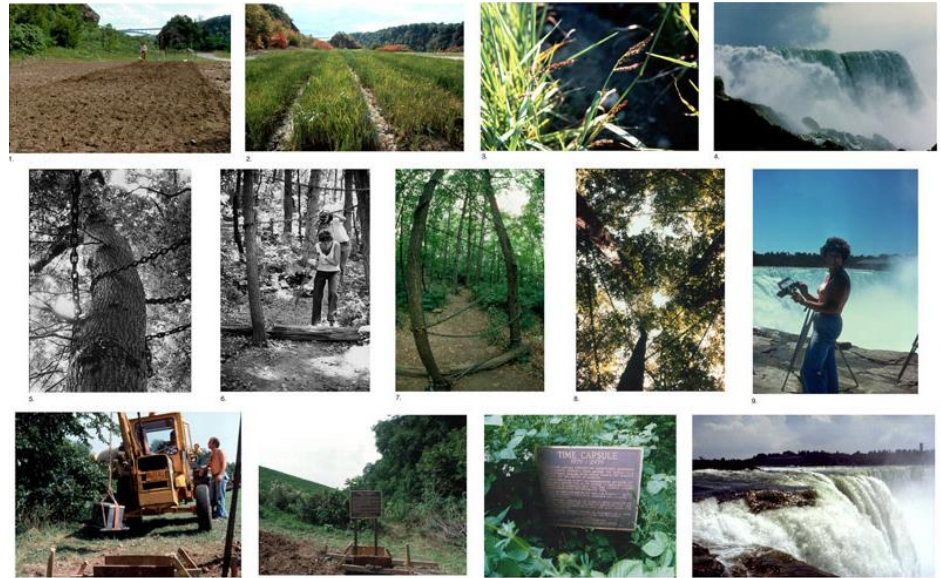


Regina José Galindo: *Paisaje*, Bienal de Arte Paiz, Ciudad de Guatemala, Guatemala, 2012.

Regina José Galindo explora las implicaciones éticas universales de las injusticias sociales, relacionadas con discriminaciones raciales, de género y otros abusos implicados en las desiguales relaciones de poder que funcionan en nuestras sociedades actuales en sus *performances*. Observamos la tendencia a mostrar en cuerpo invariable, en trance, mostrando una pasividad resignada en sus obras. *Paisaje* (2012) es un ejemplo de ello; junto a una cita del escritor Mario Monteforte Toledo, «El peligro de la belleza es su apariencia. Y el peligro del paisaje es que se traga la realidad – sublima la miseria.» hallamos esta descripción de la *performance*: De espaldas vemos la vida pasar. De espaldas esperamos la muerte. «De espaldas, junto a un hombre que excava una fosa, per-

manece de pie una mujer. Nunca se ven, él cava un agujero, un vacío, ella recibe la tierra que empuja la pala hasta quedar enterrada».¹⁹

Agnes Denes: *Rice Tree Burial*, comisionado por Artpark, Lewiston, New York, 1977-1979.



Rebecca Horn: *Einhorn*, 1970.

El carácter ritual de las intervenciones artísticas simbólicas de **Agnes Denes**, en especial la con un interés medioambiental, *Rice Tree Burial* (1977-1979), constituye un referente importante para este trabajo, por su manera de anunciar el propio compromiso ecológico con concepciones medioambientales y humanas. Esta serie de acciones consistieron en plantar arroz para representar vida (iniciación y crecimiento), encadenar árboles para mostrar la interferencia con la vida y los procesos naturales (cambio evolutivo, variación, decadencia y muerte), y enterrar un *haiku* propio para simbolizar la idea o el concepto (lo abstracto, lo absoluto, el poder intelectual humano, y la creación en sí misma). Estos tres actos constituyen una triangulación de transición para la transformación (tesis, antítesis y síntesis) y formaron el evento, el cual ya había realizado de forma privada en 1968.²⁰

Rebecca Horn ha centrado su obra artística en indagar el valor del cuerpo como objeto mecánico a través de múltiples técnicas artísticas. Persigue explorar el mundo de la metáfora haciendo del cuerpo un paisaje y su relación con la máquina, uno de los puntos clave de reflexión en su obra. Su obsesión con el cuerpo imperfecto y el equilibrio entre la figura y los objetos le ha llevado a generar obras protésicas exhibidas en un cuerpo femenino en movimiento. Es el caso de *Einhorn* (1970) pieza de *performance* creada para una compañera de estudios de la artista descrita como mujer «muy burguesa» y «de 21 años y

¹⁹ GALINDO, R. J. Recuperado de: <http://www.reginajosegalindo.com>

²⁰ DENES, A. (traducción propia). Recuperado de: <http://www.agnesdenesstudio.com>

lista para casarse»;²¹ una modelo camina por el campo en una mañana de verano vistiendo solo el cuerno blanco, que sobresale directamente desde la parte frontal de la parte superior de su cabeza, y las correas que lo sujetaban (casi idénticas a las lucidas en la pintura de Frida Kahlo, *Columna rota*). La imagen, con el trigo flotando alrededor de las caderas de la mujer, es simultáneamente mítica y moderna.²² Son el concepto de cuerpo como paisaje, y la armonía entre el cuerpo, aquello que lo cubre y el entorno, una gran influencia y valores a tener en cuenta a la hora de desarrollar las *performances* de nuestro proyecto.

²¹ WIKIPEDIA (traducción propia). *Rebecca Horn*. «Wikipedia, the free encyclopedia». Recuperado de: https://en.wikipedia.org/wiki/Rebecca_Horn

²² mon_copi. *Rebecca Horn, las extensiones del cuerpo*. Cultura Colectiva. Recuperado de: <https://culturacolectiva.com/arte/rebecca-horn-las-extensiones-del-cuerpo/>

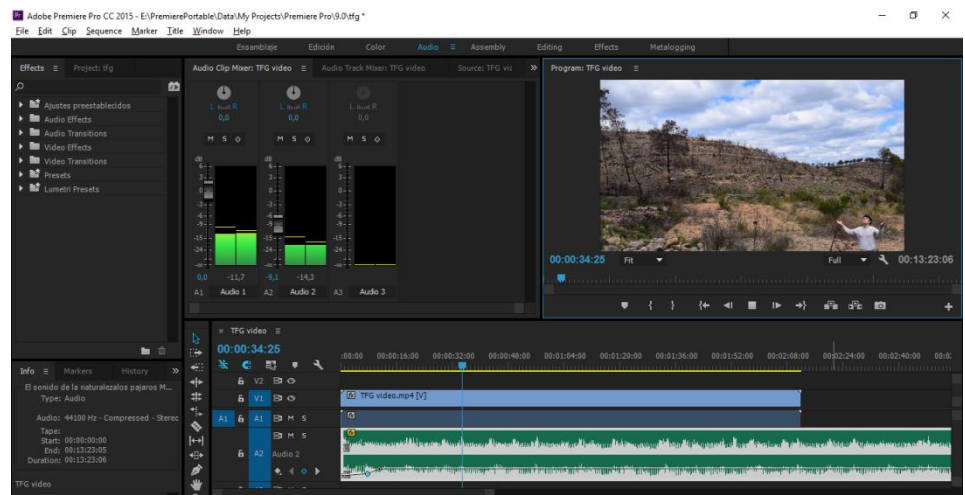
5. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

Presentaremos de manera cronológica las diferentes *performances* realizadas, explicando su localización, y la importancia de la recuperación ecológica para el lugar. Recordamos que en la medida de lo posible hemos buscado emplazamientos a los que acceder a través de la red de transporte público. No obstante, en una de las acciones, puesto que se trataba de un área un tanto aislada de monte incendiado, acudimos en automóvil propio.

Vamos a señalar unas bases que se muestran en todas las acciones, antes de ver con detalle cada una. Como hemos mencionado anteriormente, la *performance* consiste en prácticas de «poner el cuerpo», es decir, ocupar un foco de territorio degradado. Tomamos fotos de dicha acción para luego realizar un montaje que simule una frontera humana a través de medios digitales. Al bordear el espacio tomamos diferentes posturas y expresiones corporales que se relacionan con la situación de cada localización. Los fotogramas son tomados desde un mismo punto con cámara fija. El artista hace la *performance* mientras un ayudante supervisa la cámara, que ha sido previamente programada. Es esencial la coordinación entre ambos para que la documentación de la acción se lleve a cabo correctamente. Con respecto a la indumentaria del artista, decir que son prendas básicas con tonos tierra, que generan poco contraste; el objetivo no es camuflarse, ni contrastar en desmedida con el entorno convirtiéndonos en protagonistas, sino armonizar con este y contar una historia conjunta de apoyo al medio ambiente.

Además de fotomontajes de cada acción en cada espacio, hemos producido un vídeo recopilatorio con las mismas fotografías, bajo la técnica del *stop-motion*, para que pueda visualizarse con más detalle el recorrido realizado. Dicho vídeo se encuentra publicado en *youtube* acompañado de una breve descripción del proyecto. Visitar: <<https://youtu.be/tD9hNfxIXa4>>

Edición de vídeo y audio en *Adobe Premiere*.





David Heredia: *Cantera en Riba-roja de Túria*, marzo del 2018.

5.1. ACCIÓN I: CANTERA CLAUSURADA

La primera acción nos lleva hasta Riba-roja de Túria, donde encontramos dos canteras en desuso, cerradas por el Ayuntamiento por motivos ambientales y molestias a los vecinos. Este municipio deja una tercera cantera funcionando.

Las empresas que habían explotado durante casi 25 años estos territorios, *Cemex* y *Corporación Túria Cementval* pidieron prolongar su actividad de extracción de tierra y áridos hasta el 2024 o hasta el agotamiento del material. Según fuentes municipales, la actividad extractora en dichas zonas comenzó «sin ningún tipo de documento que lo avalase» hasta 2004, cuando se suscribió a un convenio para legalizarla.

Esta empresa que extrajo cerca de 83 millones de toneladas en un radio de actuación de dos kilómetros cuadrados, aspiraba a una ampliación del perímetro de extracción al pasar de 454.955 metros cuadrados a 2,1 millones de metros, de forma que modificaba la calificación no urbanizable de protección ecológica a no urbanizable común de explotación minera desprotegiendo la zona. No obstante, el ayuntamiento de Riba-roja de Túria finalmente fijó el cierre para final del año 2015. Después de que en 2013, en el mandato anterior, el PP concediera una prórroga de dos años pese al informe desfavorable de la Dirección General de evaluación Ambiental de la Generalitat. El informe alertaba de que una ampliación del perímetro de actuación de las canteras repercutiría directamente sobre el entorno: *los montes del entorno paisajístico se caracterizan por una presencia notable de vegetación arbustiva, una importante masa forestal y diversas especies autóctonas que podrían desaparecer si continúa la actividad extractora.*

Por otro lado, José Ángel Hernández, concejal de Medio Ambiente, ha defendido que es necesaria *la puesta en marcha de un plan de regeneración de la zona y apostar por un modelo sostenible ambientalmente por su cercanía al río Túria y a la línea defensiva de trincheras de la guerra civil el Puig-Carassols.*²³

Esta *performance* tuvo lugar la mañana del 11 de abril de 2018. Tomamos la línea 9 de *metrovalencia* y bajamos en Riba-roja. La cantera se encuentra a medio kilómetro entre la parada de Riba-roja y la de Masia de Traver. Al llegar a la zona la primera impresión es abrumadora por la magnitud de la cantera. Y da que pensar la gran cantidad de material que se ha tenido que explotar y extraer durante años para lograr tal hoyo kilométrico.

La visión que teníamos en mente era rodear el perímetro desde lo alto de esos artificiales acantilados. Pero era algo inviable; físicamente no se podía por la vegetación que había sobrevivido, los grandes socavones y desprendimientos que hacían el perímetro intransitable; y artísticamente, no era posible hallar un punto en el espacio donde colocar la cámara y captar el paisaje distin-

²³ PAU. *Ordenan el cierre de dos canteras por motivos ambientales y molestias a los vecinos.* InfoTúria.com. Recuperado de: <https://www.infoturria.com/riba-roja-de-turia/7327-ordenan-el-cierre-de-dos-canteras-por-motivos-ambientales-y-molestias-a-los-vecinos.html>

guiendo la *performance*, que, lejana, pasaba inadvertida al ojo humano. Por ello, decidimos voltear la cantera desde su interior, documentando la acción desde dos perspectivas opuestas, y cambiando la proximidad de la cámara a las paredes de la cantera. Por ello surgen dos obras de este mismo lugar, pero compuestas por la misma *performance*.

La postura adaptada para la escenografía es de pie con los brazos abiertos, extendidos. En el montaje podemos observar que los personajes casi pueden tocarse la punta de los dedos. Nos pareció que este ejercicio, común en manifestaciones y en el activismo político-social, evidenciaba la cantidad de metros que rodean el espacio recorrido de una manera atractiva visualmente. Además la posición simulaba un abrazo entre el hombre y las rocas del territorio.



David Heredia: *Cantera: Foto-recorrido I*, proyecto *Arte y ecología. Límites para la recuperación de espacios degradados*, Riba-roja de Túria, abril de 2018.

David Heredia: *Cantera: Foto-recorrido II*, proyecto *Arte y ecología. Límites para la recuperación de espacios degradados*, Riba-roja de Túria, abril de 2018.



5.2. ACCIÓN II: INCENDIO FORESTAL

En el verano de 2017 fueron muchos los incendios que se propagaron en diferentes lugares de España. En nuestra comunidad, se produjo también un incendio que arrasó la Sierra Calderona, intencionado, como se ha probado por tener múltiples focos de origen. Fue alta la dificultad para controlar y extinguir el fuego, por lo que según avanzaba el incendio, iba dejando montes de los alrededores de Gatova, Segorbe y Soneja, más de 1.200 hectáreas, calcinados. El *president* de la Generalitat Valenciana, Ximo Puig, desde el centro de mando aseguraba que la situación era «muy complicada» y que el cambio de viento y la orografía hacían muy difícil la estabilización del incendio. Según explicó, se tuvo que cambiar de estrategia en varias ocasiones por las condiciones del viento. El director del dispositivo de extinción, Fernando Kindelán, aseguraba que pese al efectivo trabajo de medios terrestres y aéreos, «nos enfrentamos a una masa muy espesa», formada especialmente por matorral y pinar; así como lo escarpado del terreno y la falta de accesos al lugar en el que se encontraban las llamas, dificultó los trabajos.²⁴

Se trata de una zona muy castigada por los incendios, donde existe «memoria» de desastres anteriores. Tres años antes, se produjo un incendio en la misma zona; en 2012 el siniestro forestal de la vecina Andilla obligó a desalojar esta población. Parte del área arrasada por las llamas fue afectada por los grandes incendios de 1994, que se caracteriza por acumular una tupida vegetación compuesta por millones de pinos, sin apenas desarrollo, surgidos de la regeneración natural post-incendio en los que no se ha intervenido nunca.

²⁴ MONLEÓN, A., y SIERRA, J. *Incendio en la Calderona: El incendio se apacigua tras quemar más 1.200 hectáreas*. Levante, el mercantil valenciano. Recuperado de: <http://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2017/06/30/incendio-gatova-segorbe-soneja-calderona-valencia/1587512.html>



Hayao Miyazaki: Fotogramas de la película *Mi vecino Totoro*, 1988.

Nosotros tomamos el coche y nos dirigimos, la mañana del 1 de mayo de 2018, hacia Soneja, Castellón. Habían pasado nueve meses desde el incendio y el ambiente seguía siendo desgarrador. Aunque habían empezado a crecer especies arbustivas, el suelo estaba negro y resbaladizo, encontrábamos restos de árboles que habían sido reducidos a cenizas a lo largo de nuestra subida a través de la colina límite donde se sofocó el fuego. Desde su cima, la vista panorámica era más terrible pues se observaban extensas áreas abrasadas, campo grises rodeados de la naturaleza que había sobrevivido y se había convertido en límite del incendio.

Como en este trabajo estamos construyendo límites con el cuerpo para la recuperación de diferentes zonas, establecimos el límite del incendio, donde se extinguió, como nuestro espacio de actuación.

En esta ocasión realizamos dos *performance* diferenciadas, en diferentes espacios calcinados y con diferentes posturas y expresiones. En la primera, se adopta una apariencia de cuerpo muerto, simbolizando la desaparición de la vegetación y de especies características de la zona. En la segunda, presentamos una pose de suplicante, arrodillado con los brazos flexionados, las palmas de las manos y el rostro mirando hacia el cielo. Esta *performance* fue especialmente dura ya que el terreno se fue escarpando a lo largo del recorrido, y la acción se convirtió en una verdadera penitencia con heridas en las rodillas. Esta figuración representaba las plantas, arboles, y especies afectadas en general, que perecieron con el incendio, pero esperamos con ilusión que resurjan con el paso del tiempo. Además la relacionamos con el ejercicio de crecimiento de árboles que acontece en la película *Mi vecino Totoro*, un icono cultural además de un clásico de *Studio Ghibli*, en la que Totoro, un espíritu del bosque hace brotar la naturaleza junto a las dos niñas protagonistas.



David Heredia: *Incendio: Foto-recorrido III*, proyecto *Arte y ecología. Límites para la recuperación de espacios degradados*, Soneja, mayo de 2018.



David Heredia: *Incendio: Foto-recorrido IV*, proyecto *Arte y ecología. Límites para la recuperación de espacios degradados*, Soneja, mayo de 2018.

5.3. ACCIÓN III: VERTEDERO ILEGAL

La última *performance* recogida en este trabajo se sitúa en uno de los vertederos ilegales que se hallan a las afueras de Paterna y su polígono industrial. Cerca del que nosotros elegimos para representar la acción había otros dos puntos de escombros ilegales. Encontramos esta localización a través de la magnífica plataforma *Vertedero virtual* de Arci,²⁵ en el que se denuncian vertederos ilegales, principalmente en la Comunidad Valenciana, y se hace un seguimiento de los mismos con la ayuda de los ciudadanos.

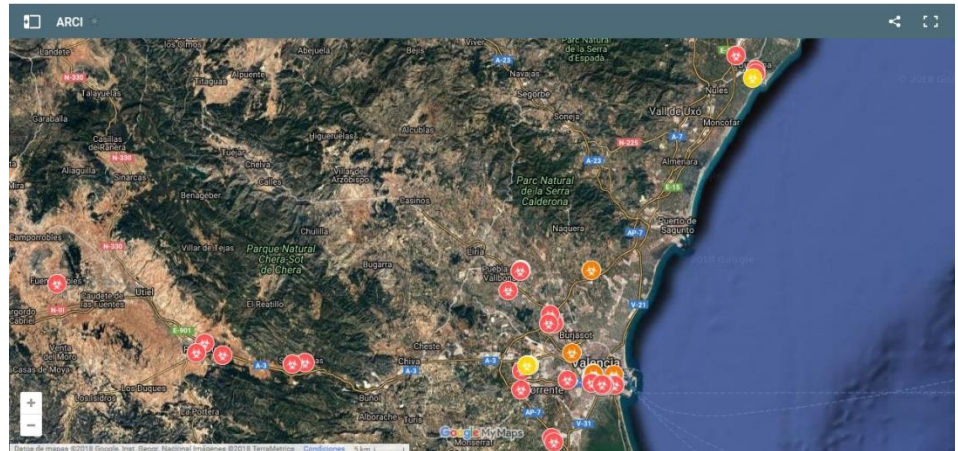
La tarde del 7 de mayo de 2018 cogimos la línea 2 de *metrovalencia* hasta la parada de Fuente del Jarro, desde donde caminamos aproximadamente kilómetro y medio buscando el vertedero. Al llegar se observa un infructuoso cartel de prohibido tirar escombros y pequeñas montañas de residuos, en su mayoría plásticos y material de construcción. Nos sorprendió encontrar tantos focos de basura teniendo el Ecoarque Emptre Paterna, el más grande del área metropolitana de Valencia, tan cerca.



David Heredia: *Vertedero ilegal en la periferia de Paterna*, mayo del 2018.

²⁵ Asociación de Empresarios de Selección y Reciclaje de Residuos de la Construcción y de la Industria. Recuperado de: <http://arcivalencia.com/vertedero-virtual/>

ARCI: Mapa de la plataforma Ver-
tedero virtual.



Con una bolsa de compra de plástico a modo de venda en los ojos, erguidos y con los brazos recogidos tras la espalda, queremos simbolizar la inconciencia de la sociedad, que sigue la cultura consumista de *usar y tirar*, además de representar la indiferencia y el mirar hacia otro lado, cuando se abandonan basuras fuera de los puntos de reciclaje y procesamiento de residuos, sabiendo de su ilegalidad y las consecuencias para el medio ambiente.

David Heredia: *Vertedero: Foto-recorrido V*, proyecto *Arte y ecología. Límites para la recuperación de espacios degradados*, Paterna, mayo de 2018.

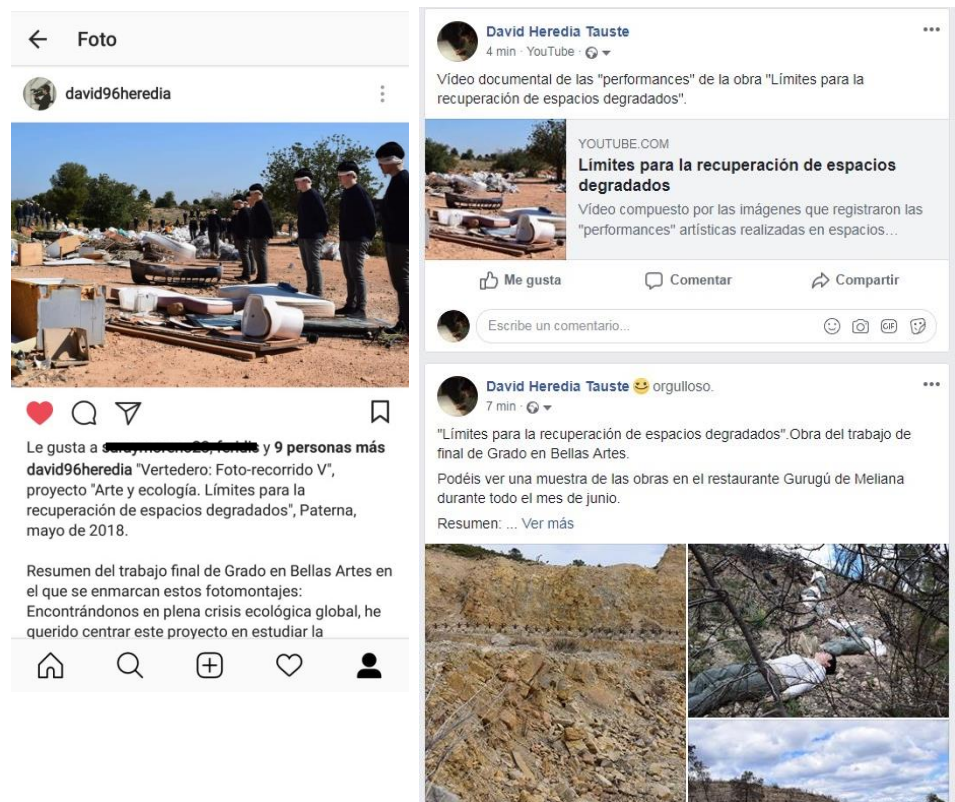


5.4. PROYECTO EXPOSITIVO

5.4.1. Redes sociales

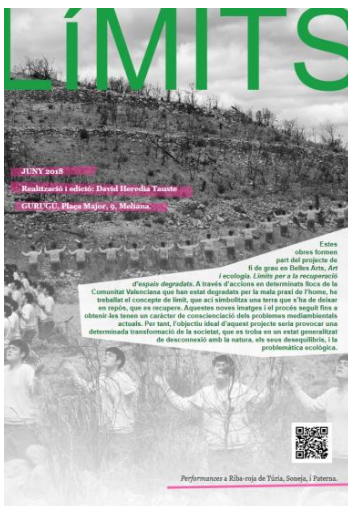
Una vez realizados los montajes de los diferentes lugares donde intervenimos, así como un video documental que acompaña a las imágenes. Decidimos empezar la divulgación por redes sociales. A través de una cuenta de Instagram dedicada a presentar los trabajos artísticos propios,²⁶ y de publicaciones en nuestra cuenta personal de Facebook, intentamos hacer llegar nuestro mensaje al público en general. Acompañando cada foto se puede encontrar una descripción breve del proyecto y su finalidad. Igualmente divulgamos a través de estos medios electrónicos la muestra artística en un restaurante de la que hablaremos a continuación, junto con carteles repartidos en centros y puntos estratégicos de Valencia y localidades cercanas.

Capturas de pantalla de las publicaciones en redes sociales: Instagram y Facebook.



²⁶ Perfil del artista en Instagram: <https://www.instagram.com/david96heredia/?hl=es>

5.4.2 Muestra



Límits, muestra artística del proyecto *Arte y ecología. Límites para la recuperación de espacios degradados*. Junio de 2018, Gurugú, Meliana.

David Heredia: *Cartel de la muestra expositiva* en el bar Gurugú.

Teniendo en cuenta que su objetivo esencial era la concienciación sobre la problemática ecológica, a la hora de presentar una muestra física al público pensamos hacerlo en una cafetería, por su relevancia como foco de encuentro social, en lugar de una sala de exposiciones en un centro cultural. Por otro lado, dado que se trata de un proyecto que recién empieza con su producción, que tenemos intención de continuar y añadir a las obras aquí mencionadas, nos pareció que la cantidad de material producido se adecuaba mejor a una muestra en un entorno más íntimo.

El lugar en cuestión es el café/restaurante *Gurugú* situado en la *Plaça Major* del municipio de Meliana, Valencia. Este acogedor establecimiento apoya el arte y suele exponer en sus paredes obras de diferentes temáticas y técnicas.

Para la muestra en dicho restaurante preparamos las fotografías, impresas en papel estucado de 250 gr. con tamaño de 30 x 40 centímetros, en un marco de madera de 40 x 50 con un *passepartout* de 10 centímetros. Durante la formación de grado pudimos probar diferentes formatos y soportes en exposiciones. Según nuestra experiencia y contemplando la naturaleza de este proyecto consideramos que en vez de opciones como la impresión en cartón-pluma o FOAM, optaríamos por una presentación en marco, elemento versátil y reutilizable para futuras exposiciones, sin cristal para evitar reflejos por la iluminación.

Las obras van acompañadas de un cartel con la descripción del proyecto y las obras, además de un código QR para acceder a más información y redes sociales. Además se puede reproducir el video, incluido en la exposición, donde se aprecia con mayor detalle la trayectoria de la acción.

6. CONCLUSIONES

Este proyecto ha supuesto ante todo una aventura. Una aventura personal, por ser un tema, la ecología, que me interesa especialmente y que se relaciona directamente con quién soy como individuo dentro de la sociedad. Por otro lado, se ha convertido en un viaje, que más allá de ser un paso más para completar la formación académica en Bellas Artes, según se iba desarrollando, con cada paso y decisión, ha servido como aprendizaje y experiencia vital, consolidando una metodología propia, y adentrándonos en la profesionalización de la actividad artística, incluyendo su divulgación. Por tanto, no se ha tratado de un proyecto más, sino de un proyecto con futuro, cuya obra y trayectoria estaremos orgullosos de ampliar.

Asimismo, nos gustaría hacer mención de los conceptos, tendencias, historia y culturas que hemos mencionado en el marco teórico y referencial de este trabajo, además de terminar de enlazar estos con la práctica artística realizada.

Primeramente, nos gustaría incidir en la consciente distancia existente entre nuestra raíz europea, y el enriquecimiento transcultural procedente de sociedades y antiguas culturas como la esquimal, los ainu, o los nativos americanos. Así, para evitar una pérdida de sentido al descontextualizar, recordamos que no abordamos estas reflexiones e ideas desde una visión post-colonial, ni ingenua o romántica de la naturaleza. Intentamos a través de lo ya establecido crear, renovar y/o adaptar algunos conceptos aquí tratados a la era contemporánea, esta época crítica en que vivimos, para a través del arte plantear nuevas soluciones e ideas respetuosas con el entorno.

Como hemos venido presentando a lo largo de esta memoria, el trabajo realizado se enmarca dentro del arte sostenible y ecologista y como decíamos, con este hemos querido concienciar de los problemas ecológicos desde la actuación en lugares propios y cercanos de nuestro entorno, minimizando la huella ecológica.

Nuestras *performances* gozan de una puesta en escena y vestuario simple, ritualista, y tienen la función de resaltar la naturaleza y su degradación. El cuerpo no es el protagonista, es la herramienta a través de la cual, al rodear el deteriorado territorio, evidencia al espectador en el problema ecológico explícito del lugar. Aquí recordamos la expresividad del *Wabi, Sabi* y *Shibui*. El video documental de la acción, así como los fotomontajes, muestran un recorrido en solitario que conecta al hombre con la naturaleza, con su belleza existente, con la belleza perdida, y con una posible restitución parcial de lo perdido. La regeneración del espacio a través del tiempo, solo es posible a través de la no explotación por parte del hombre.

La acción de rodear un foco de degradación se relaciona con la idea de tierra salvaje, que resurge entre la perturbación de la acción humana de producir, explotar, y sobreexplotar. Irónicamente, hemos creado límites físicos con el cuerpo para aislar la degradación producida por la trasgresión humana de los límites ecológicos. A través de nuestras fronteras humanas, hemos querido

llamar a la tierra salvaje, abrazarla y protegerla. Con un procedimiento similar al del movimiento Chipko, hemos querido proteger estas zonas estableciendo un perímetro que le confiera metafóricamente a estos territorios el título de tierra sagrada.

En conclusión, si le damos a estos espacios un trato renovado, un trato digno de tierra sagrada, tierra a proteger a toda costa, ayudamos a que sea una tierra que prospere y se recupere de nuestra mala praxis. Este proceso de rodear, proteger, resaltar y denominar que hemos llevado a cabo en espacios abandonados y damnificados promueve una operación semántica de resignificado que ayuda a la protección de estas zonas naturales.

7. BIBLIOGRAFÍA

ALBELDA, J. SABORIT, J; *La construcción de la naturaleza*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.

ARCI. *Vertedero virtual*. Disponible en: <<http://arcivalencia.com/vertedero-virtual>>

BASURAMA. *25 experimentos emocionales para testear la respuesta del paisaje a propuestas de ocio menos consumistas*. Tarragona, 2013. Disponible en: <<http://ociomenosconsumista.tumblr.com>>

BIEMANN, U. *Counter-Geographies in the Sahara*. «Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods», volumen 3 (nº1), 2010, pp. 1-11. Disponible en: <<http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/pdfs/Biemann.pdf>>

BIEMANN, U. *Performing the border*. Video documental, Suiza/México, 1999, 42 minutes.

BYLES, S. *Spencer Byles. Wild Forest Sculptor*. Francia. Disponible en: <<http://www.spencerbyles.net>>

CARERI, F. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

CHIAPPA, J. N. *Wabi-Sabi*. Massachusetts Institute of Technology. Disponible en: <<http://mercury.lcs.mit.edu/~jnc>>

DENES, A. Agnes Denes Studio, Web, Nueva York, E.E.U.U. Disponible en: <<http://www.agnesdenesstudio.com>>

GALINDO, R. J. Regina José Galindo, Web, Guatemala. Disponible en: <<http://www.reginajosegalindo.com>>

GEORGE, J. *Asking for the Earth: Waking Up to the Spiritual/Ecological Crisis*. 2002.

GRANDE, J. *Diálogos Arte-Naturaleza*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 2005.

GUTIÉRREZ, F. *Summa Artis. Historia general del arte. Vol. XXI: El arte del Japón*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A. 1989.

HERNANDO, J. *Visiones de la naturaleza: el arte y la sensibilidad ecológica*. En Ramírez J; Carrillo J. *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI* (pp. 53-84). Madrid, Catedra, 2004

MARCHÁN, S. *A la manera de los primitivos: trascender lo real*. En *Real/Virtual en la estética y la teoría de las Artes* (pp.127-151). Barcelona, Paidós, 2006.

MIQUEL, M. *Modificaciones del concepto de lo salvaje en el Antropoceno*. III Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales. ANIAV. GLOCAL. 2017. Disponible en: <<https://www.academia.edu>>

MIYAZAKI, H. *Mi vecino Totoro*. 86 min. Studio Ghibli, Tokio, Japón, 1988

mon_copi. (20 de noviembre de 2013). *Rebecca Horn, las extensiones del cuerpo*. Cultura Colectiva. Disponible en: <<https://culturacolectiva.com/arte/rebecca-horn-las-extensiones-del-cuerpo>>

MONLEÓN, A., y SIERRA, J. (30 de junio de 2017). *Incendio en la Calderona: El incendio se apacigua tras quemar más 1.200 hectáreas*. Levante, el mercantil valenciano. Disponible en: <<http://www.levante-emv.com/comunitat-valenciana/2017/06/30/incendio-gatova-segorbe-soneja-calderona-valencia/1587512.html>>

OXFAM INTERNATIONAL (7 de julio de 2009). *Millones de personas sufren hambre a causa del cambio climático*. Notas de prensa. Disponible en: <<https://www.oxfam.org/es/sala-de-prensa/notas-de-prensa/2009-07-07/millones-de-personas-sufren-hambre-causa-del-cambio>>

PAU, (24 febrero de 2016). *Ordenan el cierre de dos canteras por motivos ambientales y molestias a los vecinos*. InfoTúria.com. Disponible en: <<https://www.infotur.com/riba-roja-de-turia/7327-ordenan-el-cierre-de-dos-canteras-por-motivos-ambientales-y-molestias-a-los-vecinos.html>>

PARREÑO, J. M., y RAQUEJO, T. *Arte y ecología*. Madrid, UNED, 2015, pp. 219-273.

RAQUEJO, T. *Land Art*. Colección *Arte hoy*. San Sebastián: Editorial Nerea, 1998.

SEGURA, J. *Cronotopías liminales en Ursula Biemann*. CONTRA-NARRATIVAS. Revista de estudios visuales. Universidad de Murcia. Disponible en: <<http://www.um.es/artlab/index.php/espacialidades-desbordadas-y-temporalidades-heterocronicas-en-ursula-biemann>>

SNYDER, G. *La práctica de lo salvaje*. (FERNANDEZ, I., y REGOJO, J. L.). Varasek Ediciones, Colección *On the Road*, 12. Madrid 2016.

SŌETSU, Y. *The Way of Tea*. Honolulu Academy of Arts; 2ª edición, 1960.

SOTO, P. Tesis doctoral: *Arte ecología y consciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*. Universidad de Granada, 2017. Disponible en: <<https://hera.ugr.es/tesisugr/26758921.pdf>>

TANAKA I. *Arte japonés. Vol. 2, Escultura*. Tokio, Japón: Kōdansha, 1959.

TATE. *Unicorn*. Disponible en: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-unicorn-t07842>>

WALLIS, B; KASTNER, J. *Land Art y arte medioambiental*. Phaidon Press Limited, 2005.

WIKIPEDIA. *Rebecca Horn*. «Wikipedia, the free encyclopedia». Disponible en: <https://en.wikipedia.org/wiki/Rebecca_Horn>