SUPPORT/SURFACE

EL SENTIDO DE LA PIEL: SOPORTE Y DESVELAMIENTO

ekfrasis & scuoiatura

UNIVERSITAS Miguel Hernández

Cañada Blanch FUNDACION

GENERALITAT VALENCIANA CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT

SUPPORT/SURFACE

EL SENTIDO DE LA PIEL: SOPORTE Y DESVELAMIENTO

ekfrasis & scuoiatura

SUPPORT/SURFACE

EL SENTIDO DE LA PIEL: SOPORTE Y DESVELAMIENTO

ekfrasis & scuoiatura

Bajo este título hemos recogido este conjunto de ensayos, la mayor parte son consecuencia y reflexión de las actividades, ponencias, comunicaciones y diálogos sobrevenidos tras el sexto congreso internacional, Support Surface. El sentido de la piel: soporte y desvelamiento. *Ekfrasis & scuoiatura*, celebrado los días 6, 7 y 8 de noviembre de 2014. Reasumidas por sus autores muchas de aquellas comunicaciones cobran aquí una relevancia escrita, tanto de concisión documental como temática, que no impregnaba el sentido vivo y directo del acto del congreso.

Presidente: Kosme de Barañano Letamendía

Directores del Congreso:
Pilar Escanero De Miguel y Alfonso Sánchez Luna

6, 7 y 8 de noviembre de 2014

Cátedra de Metodología de la Historia del Arte y de la Escultura
Facultad de Bellas Artes de Altea
Vicerrectorado de Investigación e Innovación
Universidad Miguel Hernández de Elche
Fundación Cañada Blanch, Valencia

UNIVERSITAS Miguel Hernández

Cañada Blanch FUNDACIÓN

GENERALITAT VALENCIANA

Comité Científico:
Kosme de Barañano, Pilar Escanero de Miguel,
Alfonso Sánchez Luna, Renato Bocchi y Jaime Siles

Comité de Redacción:
Kosme de Barañano, Pilar Escanero de Miguel, Alfonso Sánchez Luna,
Renato Bocchi, Jaime Siles, Ana Esther Maqueda y José Sánchez Segovia

Agradecimientos: *Al margen de las instituciones que nos han apoyado y que aparecen con sus logotipos, queremos que conste nuestro agradecimiento a los becarios Leónidas Spinelli, Ana Esther Maqueda, José Sánchez Segovia, Elena Torelishvili y José Luis Palacios. De igual manera hacemos extensivo el agradecimiento a Tomás Pérez, de la Casa Mercedes Benz de Altea.*

Editores: Kosme de Barañano y Pilar Escanero de Miguel.

Coordinación editorial: Ana Esther Maqueda, José Sánchez Segovia y Leónidas Spinelli.

Diseño y maquetación: José Sánchez Segovia

Copyright textos: Sus autores

Copyright fotografías artísticas: Sus autores

Cubierta: Serigrafía realizada por Barbara Eichhorn
Guardas: Dibujo realizado por Barbara Eichhorn

Depósito Legal: V2493-2015
ISBN: 978-84-930140-6-3
Imprime: Ingra Impresores S.L. - Alicante
Impreso en España
Edita: Fundación Cañada Blanch

ÍNDICE

Kosme de Barañano
SOPORTE y DESVELAMIENTO ekfrasis & scuoiatura 9

Maki Na Kamura
Leuchtluke im Schattenreich
[Traducción del alemán Kosme de Barañano]
Escotillas de Luz en el Reino de las Sombras 56

Barbara Eichhorn
VOM ZEICHNEN UND DER HAUT
[Traducción del alemán Kosme de Barañano]
Del dibujo y de la piel 80

Gustav Schörghofer
"ZUR ARBEIT VON BARBARA EICHHORN IN DER KONZILSGEDÄCHTNISKIRCHE WIEN, DEZEMBER 2014"
[Traducción del alemán Kosme de Barañano]
Sobre el trabajo de Barbara Eichhorn en la iglesia Konzilgedachtniskirche 84

Mario Ruffini
DAL NUDO MASCHILE ALL'ANIMA FEMMINILE
Bellezza, figura e danza nella pittura di Giovanni Colacicchi 89

Pilar Escanero
La piel de la naturaleza en la obra de Miguel Ángel Blanco 147

Julián Díaz
Escritura y sentido del tacto. La ekfrasis en Proust 161

Alfonso J. Sánchez Luna
Desvelar la huella 177

Prudencio Irazabal
Desarmar el color 191

Aurora Alcaide Ramírez
Naturofagia: un proyecto sobre el desencuentro con lo Otro 203

Joan Llobell
Una mirada desde lo alto, en la dermis de la montaña 245

Javier Molins Pavía
Cine y Pintura: Artistas retratados por la cámara 265

Amparo Serrano de Haro
La gabardina de Warhol: la piel de plástico 243

Ana Esther Maqueda
La huella de arte sobre la piel de la naturaleza 287

José Sánchez Segovia
Desde la superficie: caminos de inmaterialidad
Vinculación entre Göbekli Tepe y James Turrell 299

Leónidas Spinelli
El modelo español: Alberto García-Alix 319

Elena Torelishvili
Pintor y escena. Pavel Tchelitchew 335

Irene Gracia
La piel de Artemisa 351

Aurora ALCAIDE RAMÍREZ

Naturofagia: un proyecto sobre el desencuentro con lo Otro

1. Introducción

La Historia del Arte recoge numerosos episodios de acercamiento entre el hombre y la naturaleza. Bien a través del género del paisaje, de las deambulaciones surrealistas, las prácticas del *land art* o más recientemente del ecoarte, la naturaleza y las relaciones del ser humano con ella ha ocupado el interés de una parte importante de la producción artística anterior y posterior al siglo XX, experimentando un gran aumento a partir de la segunda mitad de éste.

En la actualidad, algunos artistas como los fotógrafos alemanes Axel Hütte (Essen, 1951) o Thomas Struth (Geldern, 1954) dedican varios de sus proyectos a la búsqueda de la naturaleza perdida, mostrando en sus fotografías parajes vírgenes, paisajes sublimes a los que el hombre solo ha accedido con su mirada. Otros, sin embargo, centran sus poéticas expresivas en visibilizar todo lo contrario, la acción devastadora que ejerce el hombre sobre su entorno, como Edward Burtynsky (St. Catharines, Canadá) o Eric Aupol (París, 1969). En ocasiones la naturaleza se toma la revancha, provocando grandes catástrofes naturales (terremotos, tsunamis, erupciones volcánicas etc.), registradas por artistas como Raúl Belinchón (Valencia, 1975) o Andreas Seibert (Suiza, 1970) entre otros.

Este artículo pretende analizar la producción artística personal, poniendo el acento en el último proyecto realizado titulado *Naturofagia* (2014-), aún en proceso. Para ello primero se revisarán varios conceptos relacionados con el marco teórico que lo sustenta: los vínculos entre hombre y naturaleza; a continuación se estudiarán diversos proyectos de tres artistas estrechamente vinculados con la propuesta personal, que como se verá está focalizada en la antropización del paisaje. Por último, se reflexionará sobre el proyecto realizado, dilucidando sobre su génesis, objetivos, proceso creativo y resultado final.

2. Del paisaje *entrópico* al *antrópico* y sus puntos de confluencia: *enantropía*[1]

Si buscamos en el *Diccionario de la lengua española* la definición de "entropía" descubrimos que según la física es la "medida del desorden de un sistema. Una masa de una sustancia con sus moléculas regularmente ordenadas, formando un cristal, tiene entropía mucho menor que la misma sustancia en forma de gas con sus moléculas libres y en pleno desorden" (Real Academia Española, 2001). En virtud de esta definición y extrapolando su significado al entorno natural, se podría afirmar sin temor a errar que la naturaleza en su estado más primigenio posee un grado de entropía superior a, por ejemplo, un campo de cultivo, espacio "antropizado", es decir, alterado por la acción del hombre en donde el caos natural ha sido sustituido por el orden impuesto por la manipulación humana.

De lo anterior se podría deducir que a mayor entropía menor antropía y viceversa; sin embargo, esto no siempre sucede así, ya que existen determinados lugares -generalmente situados en la periferia urbana, aunque también se localizan en los núcleos urbanos (descampados, solares etc.)- en los que entropía y antropía se encuentran. Se trata de lugares abandonados por el hombre, en donde quedan restos de su presencia, pero en los que también se advierte la reapropiación ejercida por la naturaleza. Francesco Careri los define como "zonas (…) condenadas al olvido (…), territorios en los que se percibe el carácter transitorio de la materia, del tiempo y del espacio, y en donde la naturaleza recupera una nueva *wilderness*, un estado salvaje híbrido, ambiguo y antropizado, que escapa al control humano para poder ser reabsorbido por la naturaleza" (2002, p. 174). Estos lugares están conectados con la segunda definición de "entropía" recogida por la RAE: "Magnitud termodinámica que mide la parte no utilizable de la energía contenida en un sistema" (2001), ya que se trata de áreas inútiles para el hombre, y que gracias a ello, "asumen los caracteres de una nueva naturaleza entrópica" (Careri, 2002, p. 170).

---

[1] Parte del contenido de este apartado ha sido extraído del texto "Del paisaje entrópico al antrópico y sus puntos de confluencia", publicado en el catálogo de la exposición *Naturofagia. O cómo disfrutar de la naturaleza sin salir de casa*, de la autora de estas palabras (Alcaide Ramírez, 2014, p. 4).

Persiguiendo un juego de palabras, se ha optado por denominar a estos espacios en los que antropía y entropía se abrazan, en los que se localizan "monumentos autogenerados por el paisaje, heridas infligidas por el hombre a la naturaleza y que han sido reabsorbidas por ésta transformando su sentido, aceptándolas en una nueva naturaleza y en una nueva estética" (Careri, 2002, p. 172): Paisajes "enantrópicos."[2] Uno de los primeros artistas en apreciar el potencial estético de estos lugares fue Robert Smithson, convirtiendo a uno de ellos en protagonista de su célebre artículo "The Monuments of Passaic", que fue publicado en diciembre de 1967 en la revista *Artforum* y que posteriormente adquirió el formato de libro -cambiando su título por el de *A Tour of the Monuments of Passaic, New Yersey*-, así como de exposición. En este texto el autor narra un paseo-excursión por los suburbios de la ciudad de Passaic siguiendo la ribera de su río homónimo, capturando instantáneas de los restos industriales que, al contrario de lo que pudiera parecer, ante su mirada se mostraban sugerentes y dotados de un gran capacidad de evocación, adquiriendo la entidad de un auténtico monumento:

> Cerca, en la ribera del río, había un cráter artificial que contenía una charca de agua pálida y límpida, y del lado del cráter sobresalían seis tuberías grandes que vertían agua de la charca al río. Esto constituía una fuente monumental que sugería chimeneas horizontales que parecían estar anegando el río con humo líquido. (Smithson, 2006 [1967], p. 18)

No obstante, en nuestra opinión, el sentido de enantropía va más allá de lo explicado, permeando a todos aquellos territorios urbanizados que han sucumbido a algún desastre natural, siendo transformado su orden, pulcritud, seriación y estética controlada, por el caos impuesto por la naturaleza en su versión más aguerrida (piénsese, por ejemplo, en las imágenes mostradas a través de los medios de comunicación del tsunami que en 2004 arrasó las costa de países como Tailandia, Indonesia o Malasia; o el terremoto que en 2010 cambió la vida de miles de haitianos). En este caso, la naturaleza no aprovecha el abandono del hombre para recuperar el espacio que le era propio, sino que ejerce sus derechos territoriales de forma violenta, borrando

[2] Vocablo creado por la autora a partir de la conjunción de los términos entropía y antropía.

enérgicamente la huella de aquel. En ocasiones consigue anular totalmente su presencia, originando paisajes plenamente entrópicos, que son prueba de esa vuelta de la naturaleza a su estado salvaje primigenio que la historia ha demostrado que es cíclica. Pero en otras -la mayoría de las veces- los restos del hombre siguen estando visibles, aunque en proporción variable en función de los casos; es a estos paisajes a los que nos referimos en la segunda acepción de enantropía.

En los últimos años numerosos artistas (entre los que se encuentran los se han señalado en la introducción) se han interesado por las particularidades de las tres tipologías de paisajes estudiadas (entrópicos, antrópicos y enantrópicos), abordado en sus proyectos sus múltiples facetas y generando piezas de distinta índole y con intencionalidad diversa. A pesar del interés que suscita el análisis de la obra de todos estos artistas, tal empresa conllevaría un volumen de tiempo, dedicación y extensión que sobrepasaría los límites fijados para este artículo; por ello en las páginas que siguen se ha optado por centrar la atención solo en una de las tipologías de paisaje señaladas: el antrópico. Se comenzará realizando una breve introducción sobre los conceptos principales a tener en cuenta, para continuar abordando los proyectos más significativos de una selección de creadores que trabajan dentro de esta temática, con el objetivo de contextualizar el propio proyecto personal, al que -como ya se ha adelantado en la introducción- se le dedica la parte final de este texto.

3. Paisajes antrópicos bajo el prisma del arte

Desde el origen del Hombre, su vinculación con el medio natural ha sido una constante. No se puede pensar en la vida humana sin contextualizarla dentro del entorno natural en el que ha surgido y se ha desarrollado. Lo que sí ha variado a lo largo de los años y en función de la comunidad, civilización o sociedad, ha sido el tipo de relación establecida entre ambos, evolucionando desde un mínimo impacto del ser humano en la naturaleza en los primeros años de su existencia, cuando atravesaba “el espacio [natural] (…) con el fin de encontrar alimentos e informaciones indispensables para la propia supervivencia” (Carreri, 2002, p. 20); a una convivencia sostenible en épocas y zonas rurales, considerándose “el territorio rural como encuentro entre la naturaleza y la cultura humana” (Sabaté Bel, 2008), hasta una práctica desaparición

de aquella en los núcleos urbanos fuertemente industrializados y tecnificados en los que se han convertido muchas ciudades de la geografía mundial en los últimos años, porque, como afirma Rosa Olivares: "Lo (…) cierto es que la humanidad ha ido paulatinamente dándole la espalda a la naturaleza, cerrándole la puerta del jardín, alejándose de ella por imperativos de la evolución, del desarrollo" (2011, p. 8). Estas graduaciones que se perciben en el proceso de humanización del territorio a lo largo del tiempo y el espacio y sus características específicas, son objeto de estudio para diversos artistas, entre los que destacan -por su conexión con el propio proyecto personal-: Carma Casulá (Barcelona, 1966), Paula Anta (Madrid, 1977), LLorenç Ugas Bubreuil (Sabadell, 1976), Jörg Sasse (Bad Salzuflen, Alemania, 1962) Lucia Ganieva (Olenegorsk, Rusia, 1968), Borja Morgado (Madrid, 1975) o Domingo Campillo (Barcelona, 1965). A continuación se lleva a cabo una revisión crítica de una selección de los proyectos más significativos, en relación a la temática que nos ocupa, de los tres primeros.

3.1 Carma Casulá

Aunque nacida en Barcelona, Carma Casulá inicia sus estudios artísticos en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid especializándose en pintura (1989). Sin embargo, pronto encamina su trayectoria artística hacia la fotografía, cursando Estudios Superiores de Fotografía en el Instituto Europeo di Design de Milán (1992), que amplía en el International Center of Photography de Nueva York. En 2011 se Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Becada y premiada en numerosas ocasiones, ha participado en diversos festivales y ferias de arte como PHOTOESPAÑA y ARCO y ha realizado cuantiosas exposiciones individuales y colectivas tanto en España como en distintos países de la geografía mundial (Rusia, Italia, Costa Rica y Dinamarca, entre otros). Es una artista viajera, que se nutre de sus experiencias de la movilidad, y que utiliza el recorrido a pie y en coche como metodología a través de la cual generar sus instantáneas. Enfoca sus proyectos artísticos hacia una doble línea de investigación, el fotodocumentalismo y la "transformación y antropización del Territorio, el Paisaje, y la huella de éste sobre el individuo" (Casulá, s.f.b), abordando esta última línea en varias de sus series, entre las que destacan *Jardins* (1999-2000), *Piel Ibérica* (2000-2004),

Una cartografía verde para Genalguacil (2005), *De-construcción* (2007-2009) y *Al Natural* (2010-2015).[3]

La primera vez que Carma Casulá se interesa por la temática de la humanización del territorio es en el año 1999, a raíz de una estancia en París y entrar en contacto con los espacios verdes existentes en esta ciudad y sus alrededores, como la propia artista comenta en su página web (s.f.d). De esta experiencia surge el proyecto *Jardins*, compuesto por tres series, dos fotográficas: *El cono y el hombre y Conceptos* y otra escultórica, titulada *Conos*.

La manipulación de la naturaleza encuentra en el jardín uno de sus hitos más representativos. Merecen especial atención los jardines reales europeos, entre los que destacan por su magnitud y estética los franceses, como el del Palacio de Versalles (S.XVII). Estos jardines, que en un principio estaban destinados al deleite privado de la monarquía y la nobleza "que sin ser estorbada se abandonaba, en los parques vedados a la burguesía, al vano placer del ver y del ser visto" (Gawoll, 1994, p. 93), con la Revolución francesa se abrieron al público popular procedente de todas las clases sociales. Paseantes de distintos estamentos coincidían en los parques franceses constituyendo una prueba tangible de la igualdad lograda a finales del siglo XVIII. No obstante, y como señala Hans-Jürgen Gawoll,

> (…) este pasear (…) no es únicamente expresión del ocio libre, en especial, del ocio respetable libre de la ocupación

[3] Carma Casulá también desarrolla una importante labor pedagógica y de investigación, destacando su colaboración como docente en el MAAC / Master Arte Architettura Mittà dirigido por Francesco Careri del Laboratorio di Progettazione Urbana Roma Tre y MAXXI, Roma (IT) y en el Curso Internacional de Pos-graduado *Landscape Quality Assessment and Spatial Planning* del Centro de Estudos de Geografia e Planeamento y Universidade Nova de Lisboa (PT). Asimismo, ha formado parte del equipo interdisciplinar I+D sobre *Arte y Ecología. Estrategias de Protección del Medio Natural y Recuperación de Territorios Degradados* que alía a varias universidades españolas nacido bajo el Ministerio de Ciencia e Innovación (01/2012-12/2014) y ha realizado el proyecto específico Al Natural _PRS, incluido en el libro del equipo *Arte y Ecología* recientemente publicado (UNED 2015) aportado como capítulo "Al Natural_PRS. Parque Regional Sureste de la Comunidad de Madrid" como proyecto artístico, además de análisis y otras actividades complementarias.

> del trabajo, sino que está ligado también a una nueva comprensión de la naturaleza. Ésta, conformada como totalidad en virtud del jardín plantado artificialmente, es considerada como objeto de goce estético, propio de las artes plásticas. En lugar de la vasta naturaleza, cuya indomable condición produce un efecto amenazador, se prefiere la superficie pequeña y acotada. Lo que gusta es el paisaje -abarcable con la mirada- de un jardín inglés, en el cuál la naturaleza ha sido sometida y modificada por la mano humana. La multiplicidad contenida en un espacio lo más reducido posible es el ideal de una concepción ilustrada y democrática de la naturaleza. (1994, pp. 93-94)

Carma Casulá reflexiona sobre la relación espacial de esta naturaleza construida con tan carismáticas arquitecturas vegetales y la forma en la que los paseantes se relacionan con ella en *El cono y el hombre* (ver Fig. 1-A), mientras que en *Conceptos* se centra en cinco de "los aspectos que consider[a] más representativos de los espacios verdes públicos ya sean clásicos como contemporáneos como playa, cono, estanque, muro vegetal y bosque" (Casulá, s.f.d.) (ver Fig. 1-B). En *Conos*, en cambio, parte de la utilización de planos antiguos e imágenes de los instrumentos que se utilizaban para podar y dar forma a los jardines reales, para profundizar en su estructura y diferentes elementos compositivos: "sus laberintos, sus aguas, sus bosques o sus arquitecturas vegetales" (ID) (ver Fig. 1-C). En las tres series, el cono actúa como hilo conductor y nexo de unión, al ser un elemento presente en todas ellas.

En el año 2000 la artista es invitada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) a participar en la exposición *España ayer y hoy: escenarios, costumbres y protagonistas de un siglo*, encargándole la realización de una serie fotográfica focalizada en escenarios o paisajes del territorio español. Y es así como surge su proyecto *Piel Ibérica*, con el que analiza la transformación del paisaje a través de las "las seis carreteras nacionales radiales que conforman la red básica de comunicaciones de España" (Casulá, s.f.e) y que, partiendo desde Madrid, se extienden por todo el territorio Español.

El sendero, el camino, la carretera y, especialmente, la autovía y la autopista constituyen intervenciones del hombre en el entorno natural que provocan una transformación significativa del paisaje que depende

Figura 1 (A-C). Carma Casulá, *El cono y el hombre/4, conceptos/playa y conos*, de la serie *Jardins*, 1999-2000. Fotografía en blanco/negro en *el cono y el hombre* y fotografía a color en *conceptos* encapsuladas y montadas sobre soporte de aluminio con marco en hierro forjado de 60 x 60 cm. Escultura en escayola con estructura metálica y objetos en su interior, con una medida de media 55 cm. de diámetro de base x 165 cm. de altura. Imágenes cortesía de la artista.

Figura 2. Carma Casulá, *N.III-Restaurante abandonado en la antigua nacional*, de la serie *Piel Ibérica*, 2000-2004. Fotografía en blanco y negro encapsulada y montada sobre soporte de aluminio, 85 x 70 cm., cada una de las piezas de la serie. Imagen cortesía de la artista.

-en gran medida- de su orografía. Desde una perspectiva ecológica son interpretadas como heridas en la naturaleza producidas por la acción humana, que destruyen el ecosistema de los territorios a través de los cuales se expanden. Bajo una visión más positiva, son consideradas como activadoras de la comunicación y el comercio entre zonas alejadas, potenciando el turismo, el intercambio de mercancías, la movilidad de personas etc.

Tony Smith es considerado por algunos autores como el primer artista en percibir el potencial estético de las vías de comunicación, tanto del objeto en sí, como del recorrido a través de ellas. En un artículo que escribió para la revista *Artforum* en diciembre de 1966, describe su experiencia nocturna en coche a través de la inacabada New Yersey Turnpike como "una experiencia reveladora", afirmando que, aunque "la carretera como gran parte del paisaje eran artificiales y, por tanto, no podían ser considerados como una obra de arte (…) [le] produjeron un efecto que jamás el arte [le] había producido" (citado en Careri, 2002, p. 120). Carma Casulá recorre la geografía española impregnada de este espíritu, prestando atención a las vías por las que discurre, pero también a los múltiples paisajes que se generan a su alrededor: gasolineras y hoteles en desuso, áreas de descanso, puentes, túneles, embalses, tendidos eléctricos, repoblación forestal y deforestación, vallas publicitarias, zonas agrarias, expansión urbanística… (Casulá, s.f.e); una auténtica cartografía *on the road* de la Península ibérica (ver Fig.2).

Las carreteras unen poblaciones y ciudades; en ellas la vinculación del hombre con la naturaleza se desarrolla de forma muy diferente a como acontece en las áreas periurbanas y anexas a las vías de comunicación. En el caso de las zonas rurales, esta relación suele caracterizarse por la "domesticación sostenible", es decir, por la búsqueda de un equilibrio entre la voluntad ordenadora del hombre, y la tendencia hacia el caos de la naturaleza; diferenciándose así de los núcleos urbanos, en los que el hombre tiende a imponer su control sobre el entorno natural de una forma más contundente. Cuando "las acciones de la transformación del territorio se desarrollan de una manera artesana, a pequeña escala y empleando casi en exclusiva la energía muscular", escribe Fernando Sabaté, "(…) [se producen] resultados mucho más orgánicos, bien articulados a los factores locales y, en consecuencia, de notable armonía e integración en el paisaje" (2008). Es lo que ocurre en el pueblo de Genalguacil, situado en la Sierra Bermeja de Málaga,

y que Carma Casulá registra con una exquisita sensibilidad en su serie *Una cartografía verde para Genalguacil* (2005).

En las fotografías que la integran se pueden apreciar macetas con alargados cactus que compiten en esbeltez con un árbol cercano, intentando alcanzar el cielo como la montaña que se vislumbra en el horizonte; frondosos potos y flores de plástico que adornan el techo de una vivienda de una casa, repitiendo la estructura formal de la lámpara que se encuentra entre ellos; a un sauce que se afianza al terreno gracias a su robusto macetero o a un pájaro que se siente menos aprisionado al estar colgada su jaula de una rama de un árbol en medio de un bosque… (Ver Fig. 3). En palabras de la artista, su intención en este proyecto era analizar "cómo (…) [los] habitantes de [Genalguacil, enclavados dentro de un medio privilegiado por la naturaleza], tratan el espacio verde más íntimo, tanto ornamental como de uso, y aquel que les rodea. Cartografiar las plantas hogareñas, los jardines, las calles, los huertos, los bosques" (Casulá, s.f.f).

Sensible a las transformaciones acaecidas en las periferias de las grandes ciudades, fruto en gran medida del *boom* inmobiliario que experimentó España a principios del siglo XXI, la artista siente la necesidad de analizarlas en una de sus series, generando el proyecto *Deconstrucción* (2007-2009), en el que reflexiona sobre la destrucción del territorio natural del extrarradio de Madrid, para permitir la expansión de la ciudad mediante la construcción de nuevas urbanizaciones, parques, vías de acceso etc. En estos lugares el paisaje artificial sustituye al natural que, paradójicamente, le ha servido de materia prima (Casulá, s.f.c). Movimientos de tierra, taludes, cortes en el terreno, allanamientos del suelo o pantallas estéticas y acústicas realizadas con grandes volúmenes de tierra y elementos vegetales (ver Fig. 4), protagonizan las fotografías de esta serie persiguiendo reconstruir un "mapa de la topografía 'artificial' que acaba conformando nuestro paisaje habitual, que se asumen como 'natural' al ser nuestro cotidiano" (Casulá, s.f.c).

Para huir del estrés de la ciudad el hombre tiende a buscar la tranquilidad que le ofrece la naturaleza. Por ello en los últimos años, junto al turismo de playa, ha aumentado el de montaña y el dirigido hacia otros espacios naturales alejados del ritmo acelerado y el exceso tecnológico que acecha a las grandes urbes. Este nuevo turismo no está exento de las características del tradicional, clasificado por Santiago Alba como "caníbal" (2005), en virtud de su capacidad para transformar

Figura 3. Carma Casulá, *6*, de la serie *Una cartografía verde para Genalguacil*, 2005. Fotografía a color montada en metacrilato siliconado sobre aluminio de 20 x 20 cm. Imagen cortesía de la artista.

Figura 4. Carma Casulá, *Entrevías*, de la serie *De-construcción*, 2007-2009. Fotografía a color adherida a metacrilato mate, 64 x 96 cm. Imagen cortesía de la artista.

Figura 5. Carma Casulá, *Doñana II*, de la serie *Al Natural*, 2010-2013. Fotografía a color encapsulada y montada sobre soporte de aluminio, 90 x 133 cm. Imagen cortesía de la artista

("comerse") el lugar al que se desplaza, de forma directa (producción de basura, masificación del paisaje, generación de ruido…) o indirecta (construcción de infraestructuras para procurar su confort y facilitar la accesibilidad, como restaurantes, albergues, puentes, rampas, caminos, tiendas de *souvenirs* etc.).

Carma Casulá aborda en su proyecto *Al Natural* (2010-2013) estos nuevos destinos turísticos centrándose, principalmente, en los Espacios Naturales Protegidos (ENP) de España, subrayando el hecho de la elevada antropización que sufren, a pesar de su carácter salvaguardado. En una de las fotografías la artista recoge una vista del Parque Nacional de Doñana (Huelva y Sevilla) en la que numerosas huellas de los visitantes que se pierden entre las dunas, dan testimonio de la intensa actividad humana que ha precedido a la toma de la instantánea (ver Fig. 5); en otra capta el interior de las Cuevas de El Soplao (Cantabria) iluminadas con un arco iris artificial que ambientan el lugar como si fuese una suerte de *pub*; otra muestra un frágil e inestable puente colgante que se abre camino entre los árboles a una altura indeterminada en la Reserva biológica Bosque Nuboso Monteverde (Costa Rica); pero tampoco faltan imágenes de playas: la de Las Catedrales (Galicia), Los Escullos (Almería), la de Castilla (Huelva) o la de Los Genoveses (Almería), entre otras, cada una de ellas afectada de una manera u otra por la acción humana. Un total de sesenta imágenes que muestran según afirma la propia artista, a un "'turismo de naturaleza' atraído notablemente por los Espacios Naturales Protegidos (ENP), un arma de doble filo para estos lugares tan delicadamente adjetivados" (Casulá, s.f.a).

3.2 Paula Anta

Al igual que Carma Casulá, la trayectoria vital y profesional de Paula Anta está marcada por los numerosos viajes realizados, gran parte de ellos, bajo el auspicio de alguna beca, como la recibida para estudiar en el Colegio de España en París en 2012-2013: la beca FormArte de Artes Plásticas y Fotografía; la Beca MAEC-AECID de la Academia de España en Roma, que obtuvo un año antes; la Ayuda para la creación y difusión del arte contemporáneo INICIARTE de la Junta de Andalucía, conseguida en 2009, o la Beca de creación artística *Atelierfrankfurt* en Alemania, que recibió en 2007 (Anta, s.f.a). Estos viajes y otros

muchos realizados a nivel particular, le han permitido aproximarse a la naturaleza antrópica desde distintos ángulos y contextos, convirtiéndose en la temática central de su poética expresiva.

El primer proyecto que realiza en este sentido es el titulado *Palmehuset* (2007-2010), Casa de Palmeras en danés, según indica la propia artista (s.f.c), en donde se interesa por jardines botánicos situados en distintas ciudades europeas, especialmente del norte de Europa, como Bergen, Oslo, Copenhague, Londres, Edimburgo, Lyón, Viena, Salzburgo, Ámsterdam, Berlín, Frankfurt, Lisboa o Madrid. Ciudades cuyo clima no propicia el desarrollo de determinadas especies vegetales, como las palmeras, más afines a climas tropicales con una humedad elevada. Al no ser autóctonas de estos lugares, su cultivo tiene que realizarse de forma artificial, en jardines botánicos donde se "fabrica" el ambiente idóneo para su crecimiento y desarrollo.

"El jardín botánico nace de la necesidad del hombre de domesticar las plantas para comprender su naturaleza, aprovechar sus valores alimenticios y profundizar en la técnica de la selección, aclimatación, hibridación y clasificación" (Biblioteca…, s.f.). y, aunque hay constancia de la existencia de jardines con plantas medicinales en Antigüedad clásica y en la época medieval, el origen del jardín botánico tal y como hoy lo concebimos, hay que situarlo en el Renacimiento, en conexión con algunas materias impartidas en las facultades de medicina (ID). A medida que fueron proliferando las expediciones científicas, primero a la recién "descubierta" América y después a otros lugares del planeta considerados por los europeos como exóticos, fue creciendo el deseo -especialmente entre los nobles y familias reales de la época- de conocer y poseer una muestra de su gran biodiversidad vegetal (ID). Fue así cómo los jardines botánicos fueron llenándose de flores y plantas procedentes de otras latitudes que, perfectamente ordenadas y clasificadas, en nuestra opinión, eran reflejo (o se pretendía que lo fuesen) de la supremacía económica, social y cultural de sus patrocinadores, de idéntica manera a como ocurría con los gabinetes de curiosidades, según señala Estrella de Diego (1999, pp. 16-17).

La estructura arquitectónica del jardín botánico, obra del hombre y reflejo del control que ejerce sobre la naturaleza, paradójicamente tiene una doble función; por un lado sirve de límite a la vegetación que contiene, evitando que ésta crezca y se extienda con total libertad, pero a su vez la protege del exterior, de la contaminación, del clima inhóspito y del ritmo acelerado de la ciudad (Anta, s.f.c). Esta dualidad

se aprecia en las obras que integran la serie *Palmehuset*, así como la competitividad que existe entre las plantas por abrirse hueco, por apoderarse de un poco de espacio y de luz, hasta que chocan con las paredes de su jaula de cristal, entendiendo que solo les queda resignarse y optar por la convivencia con el hombre, renunciar en cierta medida al caos al que de manera innata tienden, y adaptarse a su nuevo hogar (ver Fig. 6). Y de este modo, en palabras de la artista,

> (...) la lucha se transforma apaciblemente en una convivencia, donde las tuberías se convierten en raíces y las hojas de nenúfares en fuentes. Los colores se funden todos en verdes y tierras y el óxido de los metales se envuelve en verdín. La estructura de hierro, que contiene esta orgía de vidas, se vuelve poco a poco orgánica pero sólo hacia sus interiores, sólo sus tripas respiran el oxigeno de las plantas, hacia fuera permanece inmóvil, fuerte, fría pero magnánima. (Anta, s.f.c)

En el año 2008 Paula Anta viaja a Corea del Sur y allí percibe la existencia de lo que podría ser entendido -a juzgar por sus instantáneas-, como una evolución extrema del jardín botánico, aquel que sustituye la domesticación de la flora que alberga por especies creadas íntegramente por el hombre, en donde los artificial llega a su máxima expresión; nos referimos a las tiendas de plantas y flores de plástico, de las que los bazares asiáticos que inundan las ciudades de la geografía española constituyen su versión menos especializada.

Con la imitación, la copia "perfecta", perseguimos un ideal de belleza de la naturaleza que solo existe en nuestra imaginación, un sueño de paraíso natural que nunca acabamos de alcanzar porque, como asevera Rosa Olivares, "posiblemente la naturaleza no sólo no sea confortable sino tampoco perfecta, y tal vez esa belleza que le adjudicamos no exista más que en nuestros ojos y es por eso que su representación no llega a satisfacernos" (2011, p. 9). Olivares pronuncia estas palabras en la editorial del número 41 de la revista *Exit*, titulado *Paraísos artificiales*, denominación que coincide con la que Paula Anta asigna a su serie sobre las floristerías manufacturadas de Corea del Sur, cuyas imágenes están tomadas en Seúl, Busán y Daegu.

Según la fotógrafa madrileña, estos "paraísos artificiales" son posibles y cobran su máximo sentido en el contexto de la cultura asiática, una sociedad que es amante del trabajo minucioso y tenaz y que posee una tendencia innata a reproducirlo todo, con un grado de perfección tan elevado, que en ocasiones el resultado supera a la propia

Figura 6. Paula Anta, *MAPORA_MADRID*, serie *Palmehuset*, 2007.
C-Print. 140x113 cm. Imagen cortesía de la artista.

Figura 7. Paula Anta, *DAEGU 03*, serie *Paraísos artificiales*, 2008.
C-Print. 188x158 cm. Imagen cortesía de la artista.

realidad, borrándose "el límite entre lo que es y su imitación perfecta" (Anta, s.f.d) (ver Fig. 7). Asimismo, la asiática es una sociedad bastante práctica, que rápidamente ha advertido las ventajas derivadas de la "naturaleza plastificada", cobrando ésta un creciente protagonismo tanto en los espacios públicos de sus ciudades, como en los privados de los hogares. En Asia, sentencia Paula Anta, "la Naturaleza plastificada se diversifica en todas sus formas y para todos sus fines hasta convertir el aire en moléculas sintéticas" (s.f.d).

Siguiendo en la línea de los paraísos artificiales y de la naturaleza manufacturada, la artista realiza el proyecto *Faunia* (2008-2009) en el zoo nocturno de Madrid. La serie está compuesta por 8 imágenes en las que registra varios espacios de este recinto en donde se recrea el hábitat de diferentes animales, vistos bajo una iluminación psicodélica que recuerda a la que ambientaba la cueva de El Soplao, captadas por Carma Casulá en una de las fotografías de su serie *Al Natural*. Las composiciones están protagonizadas por enormes vitrinas de cristal decoradas con piedras, troncos y vegetación inerte creadas con el propósito de exhibir a determinadas especies animales, persiguiendo como único fin entretener al visitante. Porque, aunque originariamente el zoológico surgió como lugar para el estudio de mundo animal, lo cierto es que con el paso del tiempo su uso se ha ido desvirtuando -al igual que ocurrió con los jardines botánicos a raíz de las expediciones científicas al "Nuevo Mundo"-, convirtiéndose en auténticas atracciones turísticas. No hay más que leer la publicidad en la web de las noches del Zoo Aquarium de Madrid:

> Desde el año 2001 el Zoo abre sus puertas los fines de semana de Julio y Agosto para ofrecer un espectáculo diferente. Los lémures trasnochan para recibir su visita, la tradicional exhibición de delfines se ve complementada con la presencia de un espectáculo de luz, sonido y nuestro equipo de cuidadores.
>
> ¿Se imagina disfrutar del Zoo en exclusiva para su empresa? ¿Cerrar las puertas y poder invitar a los clientes y proveedores más importantes del sector? Las noches del Zoo lo hacen posible. (Zoo Aquarium…, s.f.)

Y todo esto acompañado de una oferta gastronómica sin parangone, pensada para generar una velada en la que los auténticos protagonistas del zoo pasan a un segundo plano, desapareciendo del foco de atención del visitante, al igual que se desvanecen del encuadre de las fotografías de Paula Anta, debido al tiempo prolongado de

Figura 8. Paula Anta, *SHADOW 03*, serie *Faunia*, 2009.
C-Print. 90x150 cm. Imagen cortesía de la artista.

Figura 9. Paula Anta, *VAINSA*, serie *Zanjón*, Lima, 2009.
C-Print. 60x110 cm. Imagen cortesía de la artista.

exposición. En las imágenes de la artista, por tanto, únicamente se muestra visible lo inmóvil, lo inanimado, lo teatral, el espacio inventado que sirve de escenografía a una realidad que tampoco es tal, porque está descontextualizada y porque además, es mostrada a través de la copia, de la imagen fotográfica. Esta ambigüedad está implícita en la composición de la piezas, ofreciendo al espectador "dos lecturas paralelas; por un lado nos encontramos con un cuadro dentro de otro (existen dos encuadres en la imagen) y por el otro con una realidad dentro de otra" (Anta, s.f.b) (ver Fig. 8).

La comercialización de la naturaleza que se aprecia en *Faunia*, no es exclusiva de esta serie, sino que la artista ya abordó esta temática en el proyecto *Paraísos artificiales*, si bien de una forma indirecta, y vuelve a retomarla en el proyecto *Zanjón*, realizado en Lima un año más tarde. En este caso, Anta critica la privatización del espacio natural público en esta ciudad, concretamente de los jardines situados en los márgenes del paseo de la República, también conocido como Zanjón, según comenta en su web (s.f.e). Se trata de seis kilómetros de zonas verdes que acompañan a los coches que circulan a lo largo de esta transitada avenida, por lo que se convierte en un lugar privilegiado para lanzar mensajes publicitarios. Conscientes de esta oportunidad, "diferentes compañías se han apoderado de su porción de césped y a cambio de su mantenimiento (y por lo tanto de su existencia) se han adueñado del diseño del verde que les corresponde" (Anta, s.f.e), ocupándolo con el logotipo o nombre de la empresa patrocinadora, realizado con flores de su color (ver Fig. 9). Resulta paradójico que un espacio natural público tenga que ser esponsorizado para sobrevivir; huir de la especulación urbanística implica para estos espacios verdes, por irónico que parezca, ceder a su privatización (ID).

3.3. LLorenç Ugas Dubreuil

A diferencia de Carma Casulá y Paula Anta, Llorenç Ugas focaliza su atención en su entorno inmediato, optando por reflexionar -en la mayoría de sus proyectos- sobre paisajes cercanos que, a pesar de no mostrar rastro humano, denotan su presencia. En opinión de Oscar García, en sus "fotografías los protagonistas son el vacío y el silencio" (2011) que quedan en un determinado lugar tras el paso del hombre, metáfora de la huella que éste deja en el espacio tras haberlo usado (Ugas en García García, 2011). Iniciado en la fotografía en su infancia, completó su formación en el *Institut d'estudis fotografics* de Cataluña y también en Escuela de Artes y Oficios *Illa* de Sabadell. Ha

participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas y en ferias de Arte como ARCO y PHOTOESPAÑA, y ha recibido premios de gran relevancia como el Primer Premio de Artes Plásticas de la Fundación Colegio de Arquitectos de León (2011) o el Premio de adquisición en el Certamen de Artes Plásticas y Fotografía de la Diputación de Alicante (2009 y 2011), así como la Beca Fundación Arte y Derecho (2010) (Ugas Dubreuil, s.f.d).

De todos sus proyectos, se han seleccionado los que desarrolla en el entorno natural, en los que, como se ha comentado anteriormente, el rastro del hombre está muy presente. Quizás el más significativo en este sentido es el titulado *En ningún lugar*, realizado en 2012 a raíz de un incendio producido por "unas colillas mal apagadas en el parking de Partús" en la Junquera, a 150 km de Sabadell, donde reside el artista (Ugas Dubreuil, s.f.b). Este descuido humano, sumado a unas condiciones climatológicas adversas, provocó un gran incendio que arrasó "10.000 hectáreas de bosque" y quemó, "casas, empresas, (…) un camping…" generando cuatro muertos y una "veintena de heridos", según señala el propio artista en su web (ID). A los pocos días de iniciarse el incendio el olor a quemado llegó hasta la vivienda Ugas, fue entonces cuando tomó conciencia de que aquel desastre medioambiental -que hasta ese momento había visualizado a través de las noticias emitidas por la televisión- era real, y se había producido muy cerca de él, más de lo que pensaba. Tras extinguirse el incendio visitó la zona afectada y quedó tan impactado por lo que vio, que decidió tomar unas fotografías con la única cámara que llevaba, la de su móvil, anotando paralelamente su geolocalización. Esto le permitió buscar posteriormente la imagen por satélite de las zonas en donde había realizado un registro fotográfico y comparar el antes y el después de aquellos paisajes. El resultado es desolador, las fotografías finales de este proyecto muestran parajes fértiles de un verde intenso en su parte inferior, que contrastan con la sequedad y los tonos grises de las situadas en la mitad superior; auténticos testimonios de un territorio reducido a la nada, en donde -como apunta el artista- "un silencio sobrecogedor domina el paisaje" (s.f.b) (ver Fig. 10).

Como se ha visto, en el proyecto *En ningún lugar*, el impacto del hombre en la naturaleza puede ser calificado de catastrófico; sin embargo, en la serie titulada *Between the line*, realizada entre 2012 y 2013, Llorenç Ugas opta por analizar otras acciones del hombre en el medio natural menos dramáticas y con resultados, en algunos de los casos, reversibles. En las fotografías que la integran muestra espacios límite en los que objetos ubicados por el hombre compiten con

Figura 10. LLorenç Ugas Dubreuil, de la serie *En ningún lugar*, 2012. Técnica C-print. Imagen cortesía del artista.

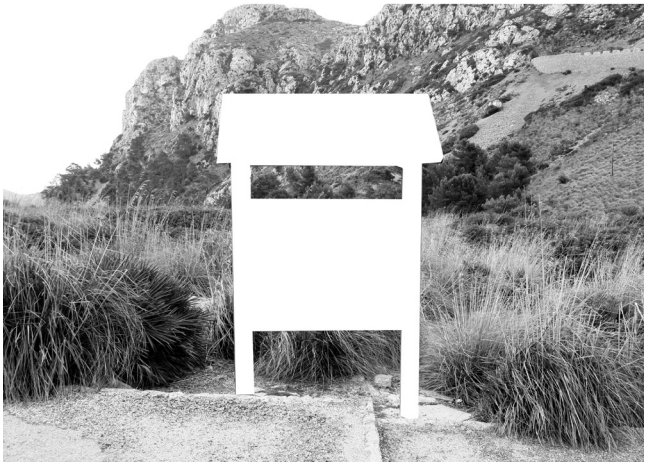
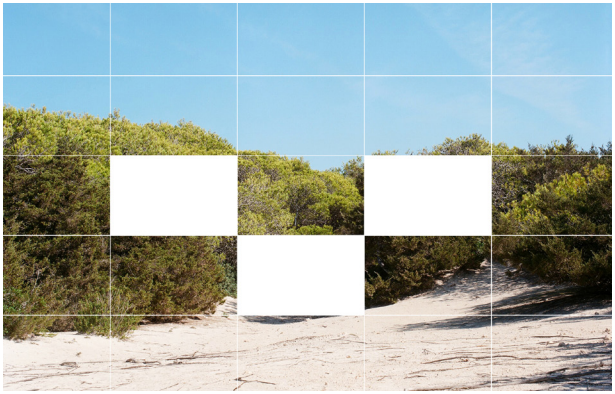


Figura 11. Llorenç Ugas Dubreuil, *Formentor, Mallorca*,
de la serie *Between the line*, 2012-2013.
Técnica C-print. Imagen cortesía del artista.



Figuras 12 A y B. Llorenç Ugas Dubreuil, de la serie *Es Trenc*, 2012-2013. Técnica C-print. Imagen cortesía del artista.

la naturaleza por el dominio del territorio. Generalmente, se trata de elementos con una marcada estructura geométrica que contrastan visualmente con las líneas orgánicas e irregulares del entorno agreste. Esta dualidad se ve acentuada por el hecho de que los elementos artificiales están presentes únicamente por el área que ocupan, como si estuviesen recortados de la fotografía y solo se mostrasen a través de la sombra en negativo que proyectan sobre el paisaje. Arrancando "las huellas que hemos dejado en la memoria del paisaje" (Ugas Dubreuil, s.f.a) lo que el artista pretende es devolver a la naturaleza, aunque sea de una manera simbólica, el espacio arrebatado por el hombre.

Una valla publicitaria situada junto a un camino de tierra en El Bruc (Barcelona), un banco en medio de un bosque de Sabadell (Barcelona), una red de voleibol en la playa de Castelldefels (Barcelona), una caseta informativa con un paisaje rocoso y matorrales de fondo en Formentor (Mallorca) o una casa invadiendo la arena en la Playa de Sant Pol (Barcelona), son algunas de las historias de ocupación y manipulación del hombre del entorno natural que narra Llorenç Ugas en este proyecto, y que reescribe, paradójicamente, al borrar su presencia de las instantáneas originalmente tomadas (ver Fig. 11). No obstante, a pesar del esfuerzo del artista en cancelar ese pasado antrópico de los paisajes retratados, al contemplar las imágenes que componen la serie el fantasma de la intervención humana deviene de forma inevitable, porque aunque las heridas cicatrizan, todos sabemos que dejan una huella indeleble…

La manipulación que ejerce el ser humano sobre la naturaleza encuentra dos de sus facetas más destructivas en la especulación urbanística y el turismo. Ambos temas han sido objeto de estudio de Carma Casulá en sus series *De-construcción* y *Al Natural*, respectivamente, como se ha comentado en el apartado 3.1, pero también son abordados -en paralelo- por Llorenç Ugas en su proyecto *Es Trenc* (2012-2013). A diferencia de Casulá, Ugas contextualiza su proyecto en un lugar concreto, la playa de *Es Trenc*, situada al sur de la isla de Mallorca "un paraje natural" –según describe el artista- "de arena blanca, aguas transparentes y dunas que se pierden entre pinos mediterráneos" (s.f.c), que lamentablemente no pudo evitar caer en las fauces del *boom* del ladrillo. En el año 1994 se inició en este paraíso un proyecto urbanístico de viviendas de lujo que no acabó de construirse, pero que durante mucho tiempo tampoco pudo demolerse, debido a que las autoridades competentes no se pronunciaban ni en un sentido ni en el otro (Ugas Dubreuil, s.f.c). Mientras tanto, el hormigón convivió con la vegetación y la arena, intentando estas dos últimas recuperar

progresivamente el espacio que les había sido robado. Los edificios ilegales de *Ses Covetes*, finalmente fueron demolidos en la primavera del año 2013, realizándose acciones para que la zona fuese restituida a su estado original ("Las obras de demolición...", 2013).

Sin embargo, la especulación urbanística no es la única amenaza de la playa de Es Trenc, sino que existe otra que, a diferencia de la anterior, difícilmente pueda desaparecer algún día, nos referimos a los turistas, que atraídos por las peculiaridades del paraje y las buenas temperaturas de la isla, invaden su geografía de primavera a otoño. En este proyecto Ugas critica el fuerte impacto medioambiental que causan estos bañistas debido a su comportamiento irresponsable. Parafraseando al artista, "Es Trenc reflexiona sobre cómo el paisaje se ve transformado por el tránsito de turistas en él y de cómo estos son alterados para adaptarse al turismo, que muchas veces es la fuente principal de ingresos para estos territorios" (Ugas Dubreuil, s.f.c).

El proyecto está estructurado en dos partes, una de ellas compuesta por ocho imágenes de las dunas de arena y los pinares, divididas a su vez en varias piezas numeradas y firmadas, con el objetivo de que el espectador pueda llevarse a casa un fragmento del paisaje si lo desea, anulando parte del mismo, al igual que los miles de turistas que lo huellan anualmente, o bien optar por no alterarlo, para que "todas las personas [puedan] disfrutarlo de la misma manera" (Ugas Dubreuil, s.f.c) (Ver Fig. 12-A). La segunda parte está integrada por diversas fotografías de la urbanización que quedó a medio construir, que contribuyen a situar al espectador en el contexto en el que se desarrolla la obra y la tragedia ecológica que entraña (ver Fig. 12-B).

4. Proyecto personal: *Naturofagia. O cómo disfrutar de la naturaleza sin salir de casa*[4]

Transitar por la ciudad y la naturaleza puede devenir una experiencia creativa si la persona que la realiza es sensible a las particularidades del entorno circundado, y a los acontecimientos que puedan sucederse durante ese deambular.

---

[4] Parte del contenido de este apartado ha sido extraído del texto "Del paisaje entrópico al antrópico y sus puntos de confluencia", publicado en el catálogo de la exposición *Naturofagia. O cómo disfrutar de la naturaleza sin salir de casa*, de la autora de estas palabras (Alcaide Ramírez, 2014, p. 4-5).

El pasado mes de abril de 2014 tuve la oportunidad de poder participar en el taller *Transigrafías*, impartido por los artistas Carlos Albalá e Ignasi López en el Centro Damián Bayón de Santa Fé (Granada). Durante dos días y partiendo de una metodología colaborativa dividida en varias fases de trabajo -entre las que se encontraba un paseo por la ciudad y sus afueras para realizar un mapeado fotográfico-, desarrollamos un proyecto colectivo que se tituló *Blowup: La metáfora del Donut*, en el que reflexionamos sobre las relaciones entre la naturaleza y el ser humano, poniendo en evidencia las distintas etapas evolutivas de esta convivencia:

• Etapa inicial. La naturaleza se organiza libremente en el territorio, sin ningún tipo de domino o coacción por parte del hombre; una especie de estado primigenio, anterior a la presencia humana. (Entropía)

• Segunda fase. El hombre se apodera del territorio que era propio del medio natural, domesticándolo y controlándolo, y en el que la naturaleza se ve reducida a pequeñas muestras -generalmente ordenadas y reguladas-, o bien a representaciones y simulaciones caracterizadas por su artificialidad. (Antropía)

• Tercera etapa. La naturaleza se rebela ante la presión ejercida por el hombre, aprovechando el abandono de determinados lugares, para ir recuperando discretamente el territorio que se le había expropiado; un abandono que, por otra parte, también es un indicativo de la crisis social, económica, de valores etc. en la que se ve sumida la humanidad en la actualidad (¿tal vez porque no ha sabido convivir en armonía con la naturaleza y consigo mismo?). (Enantropía)

• Fase final o inicial, si entiende este proceso como cíclico (de fuera hacia adentro y de dentro hacia afuera, como en un donut). Configurada por distintos episodios en los que la naturaleza muestra su faceta más aguerrida y furiosa, arrasando el planeta y con ello al ser humano; se trata del punto cero de la existencia, y la vuelta al estado libre original (núcleo). (Entropía y enantropía)

Esta experiencia y los conceptos abordados en ella, especialmente los relacionados con la fase dos de la relación entre la naturaleza y el ser humano, han servido de punto de partida para el proyecto *Naturofagia*, que se ha concretado en la exposición *Naturofagia. O cómo disfrutar de la naturaleza sin salir de casa*, realizada en la Casa del Cultura de El Campello, Alicante, del 22 de noviembre de 2014 al 3 de enero de 2015. Esta exhibición ha sido concebida como la primera de una serie de muestras cuyo objetivo principal es reflexionar sobre las

conexiones que se establecen entre el ser humano y la naturaleza en el ámbito de la casa, la ciudad, la periferia urbana y los lugares alejados de las áreas metropolitanas, así como sobre los paisajes generados fruto de esta relación (entrópicos, antrópicos y enantrópicos). Más allá de plantear cuestiones éticas o ecológicas, lo que se pretende es visibilizar este hecho, para que sea el espectador quien realmente juzgue la trascendencia e implicaciones del mismo en función de su criterio personal.

El proyecto *Naturofagia* se centra concretamente en la antropización del paisaje, en cómo el hombre va imponiendo progresivamente su orden en la naturaleza, apoderándose de su territorio, domesticándola, manipulándola y reduciéndola a pequeñas muestras fácilmente controlables o a meras representaciones y simulaciones de aspecto manufacturado o plastificado, en los casos más extremos (ver Figs. 13A-B). Porque, como apunta Rosa Olivares,

> nos hemos vuelto ciudadanos, vivimos en las ciudades, en las que un árbol, tal vez un parque, un jardín a veces, unos tiestos de vez en cuando, conforman la idea de naturaleza. Si el paisaje es una construcción cultural, la naturaleza es un recuerdo desvaído. Parte de una memoria colectiva que se aleja cada vez más rápido y de la que cada uno tiene una añoranza diferente. Nos hemos ido alejando de la naturaleza, pero la idea de lo que es, de la apariencia de la naturaleza, la hemos reconstruido, la hemos domesticado y la hemos convertido en elemento decorativo. Como todo lo perdido, la naturaleza se fija en nuestro inconsciente más profundo, y ese inconsciente hace que nos compremos una camisa de flores, un vestido que parece un jardín; hace que llenemos la casa con jarrones de flores, que guardemos flores secas entre las páginas de un libro… (Olivares, 2011, p. 8)

De manera análoga a cómo el hombre se apodera de la naturaleza en un acto de canibalismo simbólico, en las obras que integran este proyecto me apropio de las fotografías de paraísos vírgenes -cedidas amablemente por los fotógrafos Domingo Campillo García y Borja Morgado Aguirre-, alterando tanto la realidad representada como el punto de vista e intencionalidad de sus creadores, pero también la técnica y el formato elegidos para materializarlas. Al intervenir digitalmente y con técnicas pictóricas sobre estas imágenes ajenas, las hago mías, transformando el caos, heterogeneidad y estado salvaje original de la naturaleza captada, en orden, homogeneidad y modularidad; le impongo

límites, circunscribiéndola a una simple representación seriada y simplificada -inspirada en el papel de empapelar y en la tela de tapizar-, que sin duda dista mucho de la riqueza y biodiversidad de la naturaleza real (ver Figuras 13C-D)[5].

Progresivamente, a lo largo de las diferentes obras que componen la muestra, el nivel de antropización -de deglución- va aumentando, a la par que va disminuyendo el de iconicidad, pasando de propuestas en las que la pintura y los motivos florales añadidos tienen una presencia mínima en la composición (ver Fig. 13A), a otras en las que la imagen fotográfica prácticamente ha desaparecido al ser engullida casi en su totalidad por la pintura y los patrones vegetales (ver Fig. 13E). En algunas obras esta tendencia expansiva se aprecia incluso fuera del perímetro de su formato, afectando al marco, que también sucumbe a la presencia de la naturaleza artificial (ver Fig. 13F).

Imágenes de parajes naturales de Tailandia, Ghana, España o la Antártida, son borradas mediante la superposición de módulos vegetales pintados con acrílico, metáfora -como se ha señalado- de la acción que el hombre ejerce en todos los rincones del planeta. De este

[5] En realidad las imágenes de partida también ponen límites a la naturaleza real. El surgimiento de la fotografía permitió mostrar que "el mundo era abarcable y demostrable. Algo que se asienta definitivamente en el siglo XX. Aparecía un modelo de memoria no experiencial desconocido. Lo natural, lo salvaje, lo atávico adquiría entonces un carácter incluso de domesticidad" (Lucas, 2011, p. 18). Se pasa de un concepto romántico de la naturaleza como algo sagrado, sublime, inabarcable… a otro en donde la naturaleza se puede medir y acotar. Domingo Campillo apunta en esta dirección que no tiene lógica pensar "que la observación de los lugares vírgenes sin huellas humanas sea objetiva y diáfana: ¿acaso es posible desprenderse y desimpregnarse de la experiencia de haber estado allí con el simple hecho de ausentarse o desaparecer de la escena? La toma fotográfica que sirve de rememoración y de reconocimiento del territorio hollado abunda precisamente este sentido, justificando la aserción, ampliamente difundida a través de las postales turísticas, 'Yo he estado aquí y me he acordado de ti': un modo de apropiación del territorio registrado a través de la imagen fotográfica que habilita y confirma la atribución sensual que otorga la toma -esta vez física- de ese lugar. La imagen ejerce de artefacto fedatario que constata la ocupación, subrepticia por íntima, de ese territorio e insta al receptor a reconocer la experiencia y la localización geográfica del emisor como hecho cierto, de forma que con su aceptación (¿deglución?) habilite al emisor como usufructuario cierto; aunque nunca haga pie ni haga un paso en la escena representada" (Campillo, 2014, p. 9).

Figura 13A. Aurora Alcaide Ramírez, *Abstract vector seamless pattern I* (1-4), de la serie *Naturofagia*, 2014. Técnica mixta sobre papel hahnemühle, 70x100 cm. (Fotografía del fondo cortesía de Loly Alcaide).

Figura 13B. Aurora Alcaide Ramírez, *Opera marrón-beige I* (1-4), 2014. Técnica mixta sobre papel hahnemühle, 70x100 cm. (Fotografía del fondo cortesía del artista Borja Morgado).

Figura 13C. Aurora Alcaide Ramírez, *Oporto berenjena I* (1-4), de la serie *Naturofagia*, 2014. Técnica mixta sobre papel hahnemühle, 100x70 cm. (Fotografía del fondo cortesía del artista Domingo Campillo).

Figura 13D. Aurora Alcaide Ramírez, Imagine gótico beige I (1-4), de la serie *Naturofagia*, 2014. Técnica mixta sobre papel hahnemühle, 100x70 cm. (Fotografía del fondo cortesía del artista Domingo Campillo).

proceso no queda eximida ni siquiera la Antártida, último continente en ser descubierto, pero que no por ello se ha librado de la especulación humana y de una de sus actividades más destructivas: el turismo. Aunque el Tratado Antártico regula el número de barcos y de pasajeros que pueden desembarcar diariamente en determinados lugares, lo cierto es que en la década de los ochenta los turistas que viajaron a la Antártida no llegaron a los 2.000, cifra que difiere bastante de los 40.000 registrados en la temporada 2013-2014 (Casassus y Velázquez, 2014). Varias piezas que integran La exposición *Naturofagia. O cómo disfrutar de la naturaleza sin salir de casa* reflexionan acerca de esta problemática (ver Figs. 13G-H); en una de ellas, titulada *Feelgood Damasco gris* y concebida a modo de instalación (ver Fig. 13J), una alfombra de césped artificial emulando al que se utiliza en los campos de golf dirige la atención del espectador hacia una fotografía de la Antártida que queda parcialmente oculta tras un rollo de papel de empapelar, ¿quizás en el futuro la manipulación de este continente sea tan elevada que incluso se podrá practicar este deporte sin el obstáculo de las inclemencias meteorológicas, tal vez bajo una burbuja que proteja a una ciudad completamente artificial? Estas y otras cuestiones son planteadas por las obras que integran el proyecto *Naturofagia*, sin proponer ninguna respuesta concreta, dejando su interpretación abierta a las posibles lecturas de los espectadores.

Conclusiones

Si en los últimos años el interés de las investigaciones artísticas personales se ha dirigido hacia la exploración de la otredad humana, especialmente de la cultural, abordando los movimientos migratorios -fundamentalmente los que tienen como destino España-; con el proyecto *Naturofagia* se abre una nueva línea de indagación, si bien conectada con la anterior, ya que se pasa del estudio del (des)encuentro con “el Otro” (resto de hombres y mujeres) a reflexionar sobre el (des) encuentro con “lo Otro”, el entorno natural.

A lo largo de este artículo se han revisado diferentes ejemplos de artistas que trabajan con la naturaleza y el impacto que ejerce el hombre sobre ella, así como varios conceptos fundamentales que han contribuido a contextualizar y fundamentar teóricamente el proyecto personal y a vislumbrar su grado de innovación.

Figura 13E. Aurora Alcaide Ramírez, *Feelgood Damasco verde* (1-4), de la serie *Naturofagia*, 2014. Acrílico, lápices de colores e impresión digital sobre lienzo, 116x81 cm. (Fotografía del fondo cortesía del artista Borja Morgado).

Figura 13F. Aurora Alcaide Ramírez, *Classic Background I*, de la serie *Naturofagia*, 2014. Técnica mixta sobre lienzo, 65x50 cm. (Fotografía del fondo cortesía del artista Borja Morgado).

Figura 13G. Aurora Alcaide Ramírez, *Imagine gótico beige II* (1-4), de la serie *Naturofagia*, 2014. Técnica mixta sobre papel de algodón, 80x60 cm (90x90 cm con el marco). (Fotografía del fondo cortesía del artista Domingo Campillo.

Figura 13H. Aurora Alcaide Ramírez, *Accents marrón I* (1-4), de la serie Naturofagia, 2014. Técnica mixta sobre papel de algodón, 80x60 cm. (Fotografía del fondo cortesía del artista Domingo Campillo).

Figura 13J. Aurora Alcaide Ramírez, *Feelgood Damasco gris*, de la serie *Naturofagia*, 2014. Instalación compuesta por una impresión digital sobre papel de algodón de 81x60cm (Imagen cortesía del artista Domingo Campillo), un rollo de papel de empapelar de 53x1000 cm y una alfombra de césped artificial de 200x500 cm.

Aunque cada uno de los artistas analizados ofrece una visión de la antropización del territorio particular, sus proyectos manifiestan determinados puntos de confluencia, como la utilización de la fotografía como técnica para plasmar las ideas subyacentes en cada proyecto y focalizar cada uno de ellos en un lugar concreto, actuando la imagen fotográfica como registro documental de las características del espacio captado, a la vez que como herramienta crítica. El proyecto *Naturofagia*, en cambio, acude al híbrido pintura fotografía para materializarse y reflexiona sobre la antropización del paisaje de forma general, sin situar su foco de atención en ninguna zona específica, con la salvedad de las piezas que parten de fotografías de la Antártida, en las que el lugar geográfico en el que se localizan sí es importante para la comprensión de la obra.

Realizar este proyecto ha supuesto un aumento de la sensibilidad y del respeto hacia el medioambiente, y si en un principio se partía de un posicionamiento meramente descriptivo e informativo de la realidad localizada en el entorno inmediato, tras llevarlo a cabo la ideología inicial ha mutado, situándose próxima a las teorías ecosóficas -que no ecológicas- de Chatall Maillard, que promueven un mayor acercamiento y, por tanto, sentimiento de la naturaleza, sustituir el "dominar y proteger" por el

> volver a sentir, oír, a oler incluso, a comprender oliendo, a saber sintiendo. En vez de la pancarta 'no tocar' en los espacios protegidos, la invitación a la hierba, la educación del sentir, la *religiosa* invitación a saberse hierba y a pisarla como se pisa un templo en Oriente: con los pies descalzos. (Maillard, 2001, p. 13)

Esta nueva concepción de la naturaleza sin duda impregnará los futuros proyectos que sobre el binomio hombre-naturaleza se piensan desarrollar, augurándose la progresiva desaparición de esta dualidad para convertirse en una unidad, tal y como defiende Maillard.

Referencias

Alba Rico, S. (2005). Turismo: la mirada caníbal. *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura* (68), 7-16. Recuperado el 20 de noviembre de 2014 de http://www.rebelion.org/noticia.php?id=26032

Alcaide Ramírez, A. (2014). Del paisaje entrópico al antrópico y sus puntos de confluencia. *En Naturofagia. O cómo disfrutar de la naturaleza sin salir de casa – Aurora Alcaide Ramírez* (catálogo de exposición) (pp. 4-7). Alicante: Autoedición.

Anta, P. (s.f.a). About. Web personal de la artista. Recuperado el 20 de diciembre de 2014 de http://www.paulaanta.com/about

--- (s.f.b). Faunia. Web personal de la artista. Recuperado el 22 de diciembre de 2014 de http://www.paulaanta.com/geografias-nocturnas

--- (s.f.c). Palmehuset. Web personal de la artista. Recuperado el 21 de diciembre de 2014 de http://www.paulaanta.com/palmehuset

--- (s.f.d). Paraísos artificiales. Web personal de la artista. Recuperado el 18 de diciembre de 2014 de http://www.paulaanta.com/parsos-artificiales-2008

--- (s.f.e). Zajón. Web personal de la artista. Recuperado el 18 de diciembre de 2014 de http://www.paulaanta.com/zanjn-2009

Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid. (s.f). Jardín Botánico. Recuperado el 15 de diciembre de 2014 de http://biblioteca.ucm.es/foa/exposiciones/11JardinesPapel/Capitulo.V.htm

Campillo, D. (2014). Las lindes temporales. *En Naturofagia. O cómo disfrutar de la naturaleza sin salir de casa – Aurora Alcaide Ramírez* (catálogo de exposición) (pp. 8-11). Alicante: Autoedición.

Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

Casassus, A. y Velázquez, J. (2014, 19 de enero). Turismo en la Antártida: el precio del destino más remoto. Periódico *ABC* digital. Recuperado el 15 de febrero de 2015 de http://www.abc.es/sociedad/20140119/abci-turismo-antartida-impacto-201401110229.html

Casulá, C. (s.f.a). Al natural. *Proyectos*. Web personal de la artista. Recuperado el 10 de diciembre de 2014 de http://www.carmacasula.com/proyecto3.php?idioma=esp&pro=3

--- (s.f.b). *Bio*. Web personal de la artista. Recuperado el 10 de diciembre de 2014 http://www.carmacasula.com/bio.php?idioma=esp&pro=6

--- (s.f.c). *De-construcción. Proyectos*. Web personal de la artista. Recuperado el 10 de diciembre de 2014 de http://www.carmacasula.com/proyecto2.php?idioma=esp&pro=2

--- (s.f.d). Jardins. *Proyectos*. Web personal de la artista. Recuperado el 10 de diciembre de 2014 de http://www.carmacasula.com/proyecto5.php?idioma=esp&pro=5

--- (s.f.e). Piel Ibérica. *Proyectos*. Web personal de la artista. Recuperado el 10 de diciembre de 2014 de http://www.carmacasula.com/proyectos.php?idioma=esp&pro=1

--- (s.f.f). Una cartografía verde para Genalguacil. *Proyectos*. Web personal de la artista. Recuperado el 10 de diciembre de 2014 de http://www.carmacasula.com/proyecto6.php?idioma=esp&pro=6

De Diego, E. (1999). *Quedarse sin lo "exótico"*. Lanzarote: Fundación César Manrique.

García García, O. (2011, 17 de febrero). Entrevista a Llorenç Ugas Dubreuil. *Plataforma de Arte Contemporáneo* (PAC). Recuperado el 10 de enero de 2015 de http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/entrevista-llorenc-ugas-dubreuil/

Gawoll, H-J. (1994, Septiembre). El paseo (ensayo sobre la anticuada usanza del andar). *Revista Occidente*, nº 160, 83-100.

Las obras de demolición y regeneración de Ses Covetes acabarán a finales de mayo. (2013, 10 de mayo). *Mallorca confidencial.* Recuperado del 15 de enero de 2015 de http://mallorcaconfidencial.com/blog/20130510-las-obras-de-demolicion-y-regeneracion-de-ses-covetes-acabaran-a-finales-de-mayo#

Lucas, A. (2011). Paraísos fingidos: *el sex appel* del artificio. Revista *Exit* (41), 16-29.

Maillard, Ch. (Ed). (2001). *El árbol de la vida. La naturaleza en el arte y las tradiciones de la India.* Barcelona: Kairós.

Olivares, R. (2011). El paraíso en la sala de estar. Revista *Exit* (41), 8-9.

Real Academia Española (2001). Entropía. *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Recuperado el 1 de noviembre de 2014 de http://lema.rae.es/drae/?val=entropía

Sabaté Bel, F. (2008). El territorio rural como encuentro entre la naturaleza y la cultura humana. Reflexiones sobre su construcción histórica y su crisis contemporánea. *Rincones del Atlántico* (5), *Arquitectura y paisaje. La arquitectura tradicional en el medio rural de Canarias*. Recuperado el 20 de noviembre de 2014 de http://www.rinconesdelatlantico.es/num5/3_fernando.html

Smithson, R. (2006 [1967]). *Un recorrido por los monumentos de Passaic*, Nueva Yersey. Barcelona: Gustavo Gili.

Ugas Dubreuil, L. (s.f.a). Beetwen the line. *Obra*. Recuperado el 10 de enero de 2015 de http://www.llorensugasdubreuil.com/

---(s.f.b). En ningún lugar. *Obra*. Recuperado el 11 de enero de 2015 de http://www.llorensugasdubreuil.com/

---(s.f.c). Es Trenc. *Obra*. Recuperado el 11 de enero de 2015 de http://www.llorensugasdubreuil.com/

---(s.f.d). *CV*. Recuperado el 9 de enero de 2015 de http://www.llorensugasdubreuil.com/textos/cv.pdf

Zoo Aquarium de Madrid. (s.f.). *Noches del zoo*. Recuperado el 20 de enero de 2015 de http://zoomadrid.com/eventos/noches-del-zoo