

Sobre obras y lugares. El estatus de la naturaleza en la escultura valenciana desde la década de los noventa

Sara Losada Rambla

Investigadora en Formación dentro del programa “Atracció de Talent” de la Universitat de València.

Departament d'Història de l'Art.

Este artículo ha sido realizado dentro del proyecto I + D “Memoria y significado: Curso y recepción de los vestigios del pasado” (HAR2009-13209) del Ministerio de Ciencia e Innovación

RESUMEN

Atendiendo a las problemáticas que atraviesan las esculturas en el contexto valenciano desde la década de los noventa inscritas en el no menos problemático contexto de lo natural, entendido como entorno, espacio no urbanizado, territorio, lanzamos una propuesta de interpretación sobre cómo las esculturas entran en relación con dicho entorno a través de unas lógicas que operan en ellas y que ponen de manifiesto los conflictos que atraviesan nuestras formas de relación con el territorio.

Palabras clave: Escultura / Naturaleza / Entorno / Lógica / Arte contemporáneo valenciano.

ABSTRACT

Considering the problems that cross the sculptures in the Valencian context from the nineties registered in the no less problematic context of Nature, treated as environment, unsettled space, territory ... we launch a proposal interpretation of how the sculptures come in relation to that environment through a logical operating there and show the conflicts that cross our ways of relating to the territory.

Keywords: Sculpture / Nature / Environment / Logical / Valencian contemporary art.

PROBLEMAS Y CONTEXTOS

La naturaleza es un constructo cultural que se nos presenta como dado, como ajeno a algo humano, en una época en la que parecemos arrebatados por el sentimiento de separación de la misma y en la que se cree estar poniendo fin a la naturaleza de ayer, entendida como entorno. C. Rosset señala que “probablemente la naturaleza comparta con la feminidad el privilegio de no existir; de ahí procede la seguridad de una caza eterna, aunque sin riesgo de acabar con la captura.”¹ Al mismo tiempo una *naturaleza* distinta emerge y, además, es inevitable en tanto que nos relacionamos con ella, sea por medio de la técnica, de la mirada... la transformación, la interacción con la misma, es inevitable, y así lo ha sido siempre.²

En el presente artículo nos ocuparemos del arte y sus relaciones con los entornos no urbanizados, aunque también nos aproximaremos a algunas obras que operan en aquello que podríamos denominar pseudonaturaleza y que puede emerger tanto dentro como fuera de las ciudades. Este estudio nos permitirá problematizar el concepto “naturaleza” desde la práctica

artística, observando cómo se interpreta dicho concepto y cómo se relacionan con el mismo las esculturas y detectar, así, entre qué posibles tipos de interpretaciones del espacio *natural* se mueven las obras, porque también el arte manifiesta las tensiones y las distintas maneras de comprender aquello *natural* frente a lo *artificial*.

En el contexto internacional la vuelta a la naturaleza se produjo a finales de la década de los sesenta como crítica a la tradición académica y al Racionalismo, que reforzaron la escisión entre arte y técnica entendidos como dos espacios diferenciados, desvinculando al primero de cualquier relación con la naturaleza y situándolo en el ámbito de la creatividad, del espíritu, de lo metafísico. La salida de las obras desde el museo al entorno exterior como forma de recuperar las relaciones del arte con el mundo circundante, así como de romper con la idea del aura y la mercantilización, llevaron a numerosos artistas a buscar relaciones entre sus obras y la *naturaleza*. Todo ello cobró, en el contexto valenciano, un gran impulso a partir de los años los noventa. Aunque es cierto que ya algunos artistas habían trabajado en este ámbito con anterioridad, no fue hasta esta década cuando se produjo la eclosión de las esculturas en su relación con los entornos exteriores en la Comunidad Valenciana, cuyo contexto específico no podemos olvidar, pues la especulación ha provocado cambios drásticos en el territorio.³

1 ROSSET, Clément, *La anti-naturaleza. Elementos para una filosofía trágica*, Madrid, Taurus, 1974 (1ª ed. en francés, 1973), p. 18.

2 En relación a estos temas ver: DUQUE, Félix, *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 1986 y ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007 (1ª ed. en francés, 1997).

3 Dicha eclosión se explica, principalmente, debido al trabajo realizado por el Grup de Reüll, fundado en 1991. Sobre dicho grupo ver: www.de-reull.org 19/04/2011 y <http://grupdereull.blogspot.com.es>, 15/04/2013. En este mismo año el grupo organizó una exposición en el entorno de Benissa titulada *L'espai trobat*, iniciando así una trayectoria en este ámbito que con los años fue extendiéndose a otras poblaciones. Además, esta iniciativa, en el 2002, se transformaría en las convocatorias anuales de *Intervencions plàstiques a La Marina*. También en esta fecha surgió, por primera vez, el Proyecto denominado *Art i Natura*. Sin embargo, si observamos los trabajos realizados en convocatorias anteriores, así como las propuestas artísticas de otros proyectos pertenecientes a este circuito, veremos como la problemática de la relación del arte (o la escultura específicamente) con el entorno natural está presente en muchas de ellas. También cabe señalar que el circuito cambió de nombre en el año 2006, pasando a denominarse *Estiu Art Intervencions*. Dichas convocatorias perduraron hasta el año 2008 y el Grup de Reüll aún hoy sigue activo. Sin embargo, no debemos de olvidar otros proyectos que también han surgido en esta misma dirección así como el trabajo de artistas realizado al margen de cualquier convocatoria. Mencionamos, por último, algunos ejemplos de este tipo de iniciativas: *La ruta de les Ermites* desde 1997, el Espai d'Art Puig Campana creado en el 2004 o el *Espacio de Arte y Naturaleza* en la Font del Molí (monte Puig Campana de Finestrat, la Marina Baixa) desde 2009, todos ellos creados por Joan Llobell. También cabe señalar FIB-Art, desde 2001 o *Peregrinatio*, iniciada en 2006. Más recientemente cabría destacar *Biodivers Carrícola*. *Espai d'art mediambiental*, un proyecto con carácter bienal que tuvo su primera convocatoria en Carrícola en el 2011.

Al aproximarnos a las esculturas y su relación con el entorno en el que se encuentran (o lo han hecho puntual o efímeramente), hemos reconocido un conjunto de obras realmente heterogéneo, pero que, en última instancia, se mantiene gracias a unas estructuras de sentidos que, en distinto grado o modo, comparten. Hemos reconocido tres lógicas que creemos articulan las obras y que muestran su estructura común. Dichas lógicas serían: las intrínsecas a las obras, las naturales y las urbanizadoras.

En primer lugar, nos encontramos con obras en las que, aunque insertadas en el lugar, operan en ellas, parcialmente o en su totalidad, lógicas ajenas al mismo y que, por el contrario, remiten a la propia escultura: lógicas intrínsecas a las obras (en tanto que artificio). En segundo lugar, nos referiremos a aquellas obras en las que será el orden *natural* el que predominará, es decir, obras que se verán contagiadas por el espacio circundante y sus formas de funcionamiento, quedando éstas evidenciadas: lógicas naturales. Finalmente, están las esculturas que politizan el espacio natural, es decir, que introducen en él una ordenación externa, proveniente de la *polis*: lógicas urbanizadoras.⁴

Estas tres lógicas, que también podemos encontrar en las esculturas más destacadas del *Land Art* y *Earthworks*, no son excluyentes. Es decir, en la mayoría de los casos coexisten en las esculturas más de una lógica, pero también es cierto que, en muchas ocasiones, unas predominan sobre las otras. Reconocerlas nos permite comprender las tensiones que se suceden entre los diferentes elementos de interpretación en

el arte de las últimas décadas en el ámbito del arte y la *naturaleza* o, más bien, el entorno. Es precisamente el estatus de la naturaleza en estas obras lo que otorga sentido y cohesiona el fenómeno estudiado. La situación que ocupa el entorno en cada escultura, el funcionamiento de la misma en el espacio, nos permite observar cómo entra en relación con el entorno a través de la forma, la temática, la historia de lugar y/o el trabajo con los materiales. Encontramos formas escultóricas que se integran en el espacio o que, por el contrario, son independientes y ajenas al mismo. En ocasiones, se emplean materiales del lugar, y en otras, elementos externos a éste. También el tratamiento de dichos materiales puede responder a las lógicas procesuales que impone la escultura o a las propias lógicas materiales. Respecto a los temas, los hay que aluden a la naturaleza eterna, mítica, o al paisaje, a la ecología o a la naturaleza dinámica, fáctica, a la naturaleza urbanizada...

LÓGICAS INTRÍNSECAS A LAS OBRAS

¿Ha llegado la escultura monumental a su ocaso? Según Maderuelo, el concepto de monumento al dejar de ser conmemorativo, masivo, al ser crítico o al trabajar con formas y significados diferentes a los tradicionales se ha reconducido hacia el arte público (asociado a las ciudades).⁵ Para Krauss, desde finales del siglo XIX la escultura deja de trabajar con lógicas monumentales y pasa a ser autorreferencial, autónoma y, desde 1950, empieza a agotarse y a ser pura negatividad.⁶ Al referirnos en este texto a lógicas intrínsecas a las esculturas es porque consideramos

4 Con lógicas urbanizadoras no nos estamos refiriendo a las de lo urbano, sino que, siguiendo la distinción de Manuel Delgado, estarían más bien en relación a los procesos urbanizadores oficiales, los diseños políticos y urbanísticos determinados. “Más allá de los planos y las maquetas, la urbanidad es, sobre todo, la sociedad que los ciudadanos producen y las maneras como la forma urbana es *gastada*, por así decirlo, por sus usuarios. Son éstos quienes, en un determinado momento, pueden desentenderse –y de hecho se desentienden con cierta asiduidad– de las directrices urbanísticas oficiales y constelar sus propias formas de territorialización, modalidades siempre efímeras y transversales de pensar y utilizar los engranajes que hacen posible la ciudad.” En: Delgado, Manuel, *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama, 2008 (1ª ed. 1999), p. 181.

5 MADERUELO, Javier, *La pérdida del pedestal*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1994, pp. 13-19 y 53-78.

6 KRAUSS, Rosalind, “La escultura expandida”, en: Foster, Hal (coord.), *La Posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002, (1ª ed. en inglés en 1985). También en: <http://arteyactivismopolitico.blogspot.com/2008/11/rosalind-krauss-la-escultura-en-el.html>, pp. 64-66, 03/05/2011.

que hay presencia en ellas de ciertos aspectos que ya hoy consideraríamos artificios tradicionales, como es el caso de la autorreferencialidad o la imposición de la obra sobre el espacio. A pesar de que no sean necesariamente conmemorativas (aspecto además que se vincularía a las lógicas urbanizadoras) o que sí puedan re-significar en algún modo el paisaje en el que se ubican, se trata de esculturas que dominan el espacio en el que son emplazadas y en las que aún reside el eco de la escultura monumental.

En el ámbito internacional encontramos el predominio de estas lógicas en las esculturas de David Nash, Nancy Holt (aunque tiene presente los procesos naturales que rodean a la obra), las obras tardías de Oppenheim, las zanjas de Michael Heizer (que al mismo tiempo participan claramente de lógicas urbanizadoras) e, incluso a veces, en las de Goldsworthy o Nils-Udo. Este último se mueve, en realidad, entre las lógicas intrínsecas y las urbanizadoras, mientras que el primero utiliza tanto estas dos como las naturales.

D'un altra naturalesa (2006) de Bodo Rau consiste en cuatro piezas de hierro y acero a modo de fragmentos de naturaleza orgánica se disponen sobre el césped de la Universidad Politécnica de Valencia (UPV). Nos encontramos con imitaciones, representaciones de fragmentos orgánicos fosilizados sobre un espacio que también podría entenderse como pseudonaturaleza.

Son formas orgánicas fosilizadas y reconciliadas con el monocromo metal, enfriadas. Bodo Rau salpica el campus de un paisaje en vías de desaparición y adelanta el futuro: haremos arqueología de la naturaleza.

En uno de sus troncos surge grabada una dura sentencia de Rainer Maria Rilke en ale-

mán: “Lo bello cayó muerto y nunca jamás volverá”.⁷

Las figuras orgánicas interactúan con las geométricas que las acogen. La relación entre ambas no es incómoda. Sin embargo, sí que son ajenas al césped que las rodea. Parecen pequeños monumentos, recuerdos de una naturaleza viva en peligro de extinción que ahora trata de perdurar en la memoria a través de su fosilización. Si lo bello murió, de esos troncos, esas flores... sólo nos queda su representación... la *naturaleza* se está perdiendo (o más bien transformando) y las esculturas apelan a la nostalgia de lo que ya no volverá y que sólo recuperaremos a través del artificio. Esculturas que, desde una lógica formal tradicional, llaman la atención sobre lo *natural* en vías de “desaparición”, discurso ya casi diríamos habitual en el contexto posmoderno.⁸

Otras esculturas⁹ se depositan o distribuyen por el espacio como lugar expositivo. Funcionan según sus propias lógicas internas, al margen del entorno, y aportan discursos que tienen que ver, en muchas ocasiones, con contextos o temáticas más amplias. Álvaro Tamarit realizó *Plataforma de extracción de oxígeno* (2005). Observamos una escultura elevada, separada físicamente de entorno aunque hable del mismo, pues procesualmente no están dialogando. El espacio que rodea a la obra es el del presente, que será sustituido en el futuro por la plataforma. La propia temática de la obra revela la lógica con la que se ha trabajado en la misma: una escultura que funciona por sí misma y para sí misma porque lo que le rodea, nos dice, dejará de existir. Al mismo tiempo, no podemos pasar por alto la lógica política presente en el discurso de la obra. También *Ouvertures* (2008) de Jamila Lamrani explica muy bien

7 TEJEDA, Isabel y GARCÍA, Antonio, Álvarez, “La otra naturaleza”, 2009, en: www.bodorauprojects.blogspot.com, 13/05/2011.

8 En una línea similar nos encontramos con *Tótem Guardián* y *Tótem Protector* (2001) de Emilio Gallego, creadas para el conjunto escultórico “Piedras al Aire. Canto a la Naturaleza en Espiral”. Otras esculturas en las que dominan las lógicas intrínsecas a las mismas podrían ser *Galeras* y *Tartana de Denia* (2007) de Iraida Cano, *Periscopio* (2003) de Choni Escudero, *Reflejar en la tierra* (2007) de Eriel de Araújo o *Mirada* (2004) de Manuel Adsuara.

9 *Retour* de Amina Benbouchta o *De dentro* de Erica Landfors, ambas pertenecientes a la convocatoria de *EstiuArt Intervencions 2008* o *Acorde* (2005) de Claudia Martínez.



Fig. 1.- LAMRANI, Jamila: *Ouvertures*, 2008. Tejido, nylon y pompones. Tejido: 5 x 2,15 x 1,25 m. Ubicada desde el 21 de junio de 2008 hasta el 30 de septiembre de 2008 en Denia. Castillo de Denia. Dentro de *Estiu.Art Intervencions 2008*. Sección *Temps, Memòria VII*.

las lógicas intrínsecas, pues incita al visitante a mirar hacia el interior de la obra, al tiempo que deja de mirar hacia afuera, al entorno. Le sumerge en un espacio de la suspensión, la pausa, lo flotante, en un espacio de miradas que se cruzan a través de las aperturas de la tela, miradas que se encuentran esperada o inesperadamente mientras se suspenden en el aire pompones que nos desplazan a un universo diferente de aquel en el que se apoyan nuestros pies.¹⁰

De Sergio Ferrúa es importante destacar que sus esculturas están realizadas a partir de materiales encontrados y seleccionados en el paraje de La Jarra (Buñol) y, por ello, son efímeras. Generalmente, estos materiales conservan su aspecto exterior a no ser por las nuevas formas que adquieren. El material natural es forzado para así convertirse en elemento estructural o pieza constructiva de la obra. A pesar de que las formas de las obras remitan a elementos

¹⁰ Otros ejemplos podrían ser *Aigua Cavallera* de J. P. LLavería o *UESUM Museum* de J. Ramón Cardona, dos esculturas inscritas en el Proyecto *Temps, memòria*, desarrollado en el castillo de Dénia en el año 2003.

o tendencias naturales (la verticalidad, formas bulbosas...), las obras son el resultado de un proceso de selección, abstracción y combinación de lo que el artista encuentra a su alrededor para crear nuevas formas que terminan insertándose en el espacio. Con respecto a la temática, como ocurre en muchas de las esculturas aquí estudiadas, gira en torno a una naturaleza sumamente politizada, atravesada por fuertes interpretaciones culturales de la misma. Ferrúa, en concreto, introduce numerosas referencias a interpretaciones de las relaciones del ser humano con su entorno en las culturas primitivas y busca sus ecos en la actualidad.

¿Qué lógica predomina, sino una intrínseca a la obra, en una figura zoomórfica creada a partir de la manipulación elementos vegetales (*Protector de la floresta* (2009)? O ocurre algo similar en *Amuleto* (2009) o *Sin título* (2011), aunque no podemos dejar de lado la importancia que también tiene el juego entre las líneas del entorno y las de las esculturas, así como la ausencia de pedestales y la inserción de las obras en la tierra, señalando así la voluntad de anclar la obra al lugar. Pondremos un último ejemplo: *Insectaria* (2011) ¿Por qué la incluimos en este grupo? El trabajo de ordenación de las ramas es bastante esclarecedor: su nueva disposición provoca que dejen de ser un elemento vegetal para transformarse en las extremidades de un insecto imaginario.¹¹ Similar, aunque diferente, es *Caravane carbonisée* (2008) de Hassan Echair. El peso y la fuerza de cada piedra, la flexibilidad y tensión de la madera... las particularidades de los materiales se están poniendo de manifiesto al mismo tiempo que el conjunto marca un recorrido y, aunque tensionado por equilibrios y desequilibrios, se dispone marcando un discurso propio. Dos lógicas, en realidad, están trabajando en esta obra de Echair.

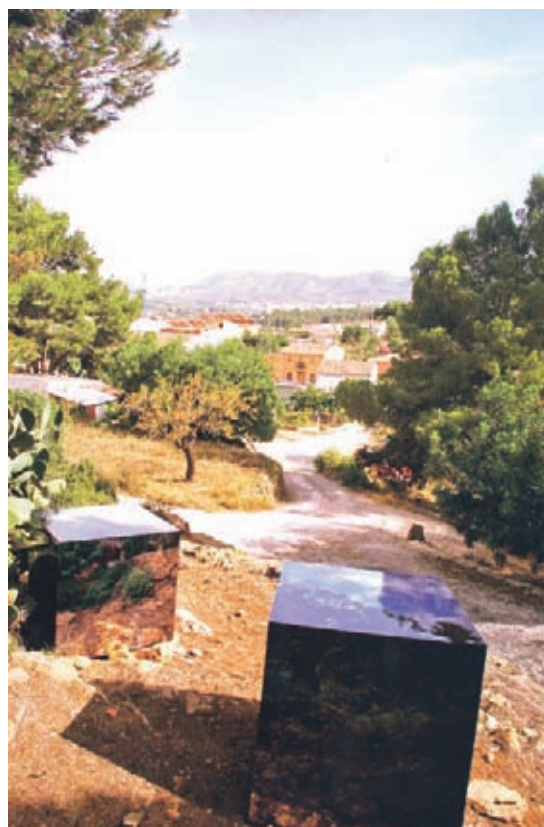


Fig. 2.- ARAÚJO, Eriel de: *Reflejar en la tierra*, 2007. Dos cubos de madera revestidos de plástico de espejo con impresión fotográfica Dimensiones desconocidas.

Ubicada desde el 12 de Julio de 2007 hasta el 16 de septiembre de 2007 en Jesús Pobre. Camí Depòsit. Dentro de *EstiuArt Intervencions 2007*. Sección *Art i Natura VII*.

Imitar elementos de la naturaleza es característico de algunas de las esculturas que aquí nos ocupan, lo que no significa, necesariamente, que se esté atendiendo a las lógicas del lugar y/o de los materiales. Así ocurre en *Teranyina per*

¹¹ Ahora bien, estas esculturas, aún presentadas en este primer grupo de obras, contienen en sí mismas, y no de manera irrelevante, aspectos de los tres elementos de interpretación que se están teniendo en cuenta para el estudio de las esculturas: lógicas naturales, urbanas e intrínsecas a las obras.

atrapar la llum (2002) de Anna Perles.¹² En cierto sentido, este tipo de esculturas podría denominarse, siguiendo a Rosset, artificios naturalistas. Según él, se trata de un doble artificio (primero, en tanto que artificio para el naturalista, se opone a la naturaleza y, segundo, aún se hace más artificial al tratar de imitarla. “Porque el artificio no resulta artificial hasta que no se disfraza de naturaleza; sin este disfraz, es verídico e inocente (...)”¹³

Hemos detectado otro grupo de obras con un alto grado de influencia pictórica en su planteamiento. *Los estrechos caminos de nuestro Conocimiento* (2004) de Bodo Rau, *Geometría i paisatge* (2005) de Amàlia Pérez Dalmau o *Exposició* (2001) de José Navarrete son ejemplos de ello.¹⁴ Estas esculturas muestran el espacio circundante como obra en sí. El entorno ha sido *artezalizado* añadiéndole unos marcos. El espectador no mira tanto la intervención del artista como el espacio que la escultura hace destacar por medio de su estetización. *7 mirades a la natura: paisatges?* (Ximo Canet, 2005) nos obliga a aproximarnos más a la obra y mirar a través de sus aperturas. Se trata de una mirada dirigida hacia fragmentos de lo *natural*; una toma de conciencia de que la mirada no está “limpia”, sino que lo que vemos lo interpretamos siempre y en relación a un contexto cultural en el que nos ubicamos. La obra alude a una mirada geometrizable, calculadora, que busca el espacio aprovechable, como también

a la proyección de una mirada estética sobre el territorio.¹⁵ La naturaleza aparece enmarcada, pero también como marco o fondo de la obra y, así, se abre la siguiente cuestión: ¿qué es lo natural y qué lo artificial? ¿Qué delimita a qué? ¿Qué es obra, qué es fondo y qué marco?... ¿o es que acaso es, quizá, todo parte de lo mismo?

Terminaremos este apartado con *Secretos en el viento* (Nacho Arantegui, 2002). Visualmente se aprecian los brillos que se proyectan desde el plástico; sonoramente, se perciben los sonidos que el plástico en movimiento emite con su roce. Es el material (plástico reflectante) el que permite que viento y luz *se expresen*, al tiempo que el propio plástico también está mostrando sus cualidades al irrumpir entre las fuerzas naturales. Lo que el espectador observa y escucha, ¿no es el material utilizado en la obra en contacto con otros factores circundantes y que podrían ser distintos?

LÓGICAS NATURALES

¿En qué consisten las lógicas *naturales*? Se trata del protagonismo de los materiales originarios y sus lógicas internas, de los procesos naturales o del lugar específico. En cualquier caso, siempre hay una intervención por parte del artista, algo que pone en evidencia la relación entre el saber hacer y el dejarse hacer por la tierra, siendo esta última resistencia, pero no de manera aislada, sino que reluce en la obra técnica o

¹² En esta misma línea encontramos *Niu urbà* (2007) de Anna Talens y Álvaro Tamarit. También *Como una habitación llena de luz* (2001) de Maribel Doménech por su tema, incluso su forma, podrían situarla entre las lógicas naturales, mientras que el tratamiento de los materiales o la relación con el lugar específico hace que también pueda incluirse en este primer grupo. También de Maribel Doménech podríamos incluir *Presencias imperceptibles* (2006), *Endémicas* de Jeannette Betancourt o *Margarines marines* de Gloria Molina, ambas del 2007.

¹³ ROSSET, Clément, *La anti-naturaleza. Elementos para una filosofía trágica*, op. cit., pp. 21 y 22.

¹⁴ Sobre *Exposició* cabe señalar que los paisajes enmarcados son casi abstractos, dependiendo del día, monocromos. El entorno, sus colores, pasan a enarbolarse como paisajes, es decir, a ser mirados estéticamente. Y este proceso de *artezalización* ya no es *in visu*, sino *in situ*. Vemos el entorno en sí, y no su representación, como paisaje. Sobre el término *artezalización* ver: ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, op. cit.

Otras obras que trabajan con la imagen circundante, su acentuación o reflejo, serían: *Fulles nugades* (Mariló Perles, 2006), *Un exquísito metro cuadrado* (María José Pascual Santacruz, 2005) o *Naturaleza reflejada ¿basta cuándo?* (Nanci Novais, 2008).

¹⁵ *Intervencions plàstiques a La Marina 2005* [cat. exp.], Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 152.

artística.¹⁶ Pero en estas colaboraciones lo *natural* “domina” a la creación, aunque no por ello ésta queda escondida. Más que nunca, el arte “«desoculta» tierra”, como diría Félix Duque en relación al Land Art americano,¹⁷ aunque no siempre se trate de evidenciar las tensiones entre el ser humano y el entorno, sino que, en ocasiones, se pretenda suavizarlas.

Dentro de las lógicas naturales destacan, por ejemplo, las caminatas de Hamish Fulton y Richard Long en tanto que experiencias de lo *real*, pues el protagonista es en ellas la experiencia vivida. Ruiz de Samaniego señala, en un artículo sobre el pensamiento nómada y corporal de Nietzsche, que éste tiene ecos claros en las acciones de estos dos artistas. Caminar es aquí interpretado como una aventura política, pues “no es, desde luego, una escapada o una dejación de responsabilidades, ni siquiera una evasión en lo imaginario, sino al contrario: se trata de huir para *producir lo real*, para intensificar la experiencia de la vida y la realidad.”¹⁸

¿Por qué en *Medusea* (2006) predominan las lógicas naturales? La intervención de Monique Bastiaans imita elementos naturales, pero la clave no reside en este aspecto, sino en la relación de la obra con el espacio, pues no sólo es lugar sobre el que desplegar la creación artística, sino que la escultura tiene un efecto directo sobre el suelo, convirtiéndolo en una parte más de la intervención. Las formas que se dibujan no son tampoco nuevas para el espacio en que se sitúa la obra, sino que ésta consigue recrear procesos

naturales que sólo pueden darse en el lugar específico de la orilla marítima.¹⁹

Ya hemos apuntado que en las obras pueden y suelen transitar más de una lógica, predominando en mayor o menor medida, la mayoría de las veces, unas sobre otras. Aunque algunas de las esculturas de Sergio Ferrúa las hemos visto en relación a las lógicas intrínsecas a las obras, los materiales naturales con los que las construye, en muchas ocasiones, no pierden algunas de sus cualidades expresivas. O en una escultura suspendida en el aire como es el caso de *Pájaro arbóreo* (2011) es la propia rama, elevada y blanqueada, la que se convierte en creación del artista. Esta escultura parece aludir a lo mágico del lugar, a un territorio donde todos sus elementos forman parte del mito de la Naturaleza, cuya importancia y significado quedan reflejados en los objetos-ofrenda, objetos-protectores, objetos-amuleto...

Otro ejemplo de la asunción por parte del arte de la lógica natural o, si se prefiere aquí, de lo *natural* o *naturalizado* de las relaciones técnicas, sería *Murs, abancalaments i margens* (Pilar Crespo, 2006), una intervención de juegos cromáticos sobre el muro de piedras de un bancale.²⁰ Y esto lo ha logrado sin insertar nuevas estructuras ni reorganizar elementos encontrados, sino pintando una construcción humana pre-existente. Si observamos el soporte o la forma final de la obra adaptada a éste, podría decirse que la escultura trabaja con lógicas naturales; por otro lado, si atendemos al juego cromático de la

¹⁶ DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001, p. 53.

¹⁷ *Ibidem*, p. 58.

¹⁸ RUÍZ DE SAMANIEGO, Alberto: “Revelación del lugar. Apuntes sobre el caminar”, en Maderuelo, Javier (dir.): *Paisaje y arte*, Madrid, Abada, 2007, p. 67.

¹⁹ Otras obras similares de Bastiaans serían *Fosforita fosforita*(1996) o *Adéu tristesa* (2000), aunque cabe destacar que, por un lado, presentan un discurso profundamente enraizado con el lugar específico mientras que, por otro, tiene puntos de contacto con esculturas incluidas en las lógicas intrínsecas a las obras. También muy parecida a la obra comentada sería *Blue ambition* (Cristina Ghetti, 2004) o algunas esculturas de Inmaculada Abarca como *Homenaje* (2004), *Epífitas rojas (Cuscuta Epithymum)* (2007) o *Parásitas* (2006). Finalmente quisiéramos señalar *Savia* (2007) de Rocío Gárriga, que despliega tejidos *orgánicos* descolgados de las ramas de un algarrobo en los que se han depositado semillas y esquejes.

²⁰ Sobre las relaciones técnicas entre el ser humano y la naturaleza ver: DUQUE, Félix, *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, *op. cit.*

obra, hablaríamos de lógicas intrínsecas artísticas. Además, como ocurría por ejemplo en *Adéu tristesa*, se trata, en ambos casos, de usar como parte y/o estructura de la obra distintos tipos de organización política del territorio.²¹

Por último, haremos mención a algunas obras de Manuel Bellver²². *Cendra* (2004): un cono de ceniza como recién caído de entre las manos del artista, en la cima del Xocainet, rocosa, agrietada, por la que se esparce entre las grietas del suelo. La intencionalidad poética va de la mano de la expresividad matérica de la ceniza, su fragilidad, su tendencia a la dispersión. De este mismo año es *Celebració*²³, donde la naturaleza se presenta como azarosa, espontánea. Un montículo de piedras que podría haberse presentado de infinitas maneras, pero ésta es la que ha resultado y los hilos dorados la celebran. En estas obras, el entorno y sus materiales son los que determinan a la escultura. “(...) El sujeto admite la radical inversión de papeles, se vacía, se despoja para servir de caja de resonancia del espacio. / El campo es restituido como voz generadora, como entorno de los sucesos, politizado en sentido estricto, regulado según lógicas internas (...)”²⁴

Es necesario destacar que no existe un discurso dual entre el material natural y el artificial, pues Bellver puede combinar ambos, el no intervenido por el ser humano y el procesado, haciéndolos entrar en relación, sin encubrir sus orígenes, respetando el lugar, pero dejando constancia de la intervención artística en el mismo. Para Bellver todo es natural (o artificial),



Fig. 3.- BASTIAANS Monique: *Medusea*, 1996. Poliéster. 13 medusas: 2 m. de diámetro cada medusa. Extensión: 300 m² aprox. Ubicada en la primavera de 1996 en la Playa de la Malvarrosa, Valencia. Dentro de la Exposición *Movimiento e Inercia*. Exposición posterior, desde el 1 de marzo de 2006 hasta el 19 de abril de 2006, en Valencia. Sala de Exposiciones de la UPV. Exposición *Germinal*.

21 En sentido inverso, encontramos otras esculturas que trasladan elementos o fragmentos de la naturaleza a espacios urbanizados. Piénsese, por ejemplo, en *A Ciceró* (Jaume Gisbert, 2007), *Reconstrucción* (Alejandro Jiménez, 2003) o *Jardín transportable-portátil* (Julián Martínez, 2004). También lo sería *Ocult* (2005-2007), obra de Manuel Bellver realizada dentro de *Exili*, un trabajo que se inició en el año 2004 y aún hoy sigue en proceso de realización. Por un lado, traslada procesos naturales al espacio de la galería y los descontextualiza, por el otro, la obra se carga de significados culturales ajenos a las lógicas naturales.

22 Bellver puede considerarse uno de los pioneros en el trabajo con esculturas en espacios exteriores en la Comunidad Valenciana, ya que lleva realizando obras dentro de este ámbito desde el año 1977.

23 Obra ubicada en el Bosc de Sant Espirit (Gilet).

24 PLA VIVAS, Vicente: “Ida y vuelta desde el lugar de origen al origen del lugar. –Sobre las esculturas de Manuel Bellver–”, en: *Manuel Bellver, Eremita* [cat. exp.], Valencia, Club Diario Levante, 2005, p. 46.



Fig. 4.- BELLVER Manuel: *Celebració*, 2004. Hilo de oro sobre piedras in situ. Dimensiones variables. Ubicada en enero de 2004 en el Bosque de Sant Espirit, Gilet.

todo es parte de lo mismo, y busca las relaciones más evocadoras, más poéticas, entre los distintos tipos de materiales.

Bellver realizó un año más tarde, en Jesús Pobre, *S/T (lloc d'abandonament)*. Lugar donde abandonar y abandonarse, donde estar afuera, en el margen de. (...) se levanta entre el pensar y la renuncia al pensamiento. (...) En tierra, la piedra, trabajada en forma de pila, contiene dos elementos antagónicos: agua y aceite. Lugar donde abandonarse entre el decir y el callar. Entre la Pregunta y la contemplación.²⁵ En una misma pila, el aceite y el agua *se expresan* a sí mismos, se relacionan el uno con el otro *natural-*

mente. Pero es el artista quien los hace convivir en un mismo espacio, poniendo en evidencia la relación entre contrarios. Por el otro, la piedra sigue siendo piedra, pero un nuevo emplazamiento la re-significa. Se apoya sobre vigas de madera, sobre un material intervenido técnicamente, sin que ello sea disimulado y se dispone siguiendo las formas que los árboles proponen. La apertura de un espacio para el abandono, junto con los aspectos ya comentados, plantea una forma determinada de relacionarse con el mundo. Para Manuel Bellver la pureza no está en el lugar en sí, sino en la relación que cada individuo establece con el espacio, la posibilidad

²⁵ *Intervencions plàstiques a La Marina 2005* [cat. exp.], *op. cit.*, p. 148.

de reconocer en cada elemento del mundo lo sacro. Se trata, en definitiva, de un cambio en la relación con uno mismo y con el entorno, del vaciamiento del yo para acoger lo que le rodea.

Tot caminant per un pla de muntanya esclata una forta tempesta. Agenollat i recollint el meu cos en posició fetal, rep sobre mi tot el que cau. No deixes de repetir, amb veu baixa, els mots “aigua”, “pedra”, “llamp”. Ho dic tantes vegades al llarg de setanta minuts que acabe confonent els mots i allò que signifiquen.²⁶

La tormenta domina, construye la acción, sobre el cuerpo del artista. A pesar de las palabras que tratan de nombrar aquello que le rodea, significado y significante acaban confundiendo, el lenguaje ya no sirve, el entorno se extiende más allá de las palabras que se tornan inservibles. La lógica dominante, aplastante, es la del lugar, la de los fenómenos que escapan a los encorsetamientos del lenguaje frente a la experiencia *real*.

LÓGICAS URBANIZADORAS

Finalmente mencionaremos una serie de obras que se caracterizan por trasladar lógicas urbanas, políticas, al espacio natural. Se produce así una ordenación del espacio no urbano, una apertura en el mismo, una actuación en/sobre el mismo que se hace evidente por encima de cualquier otra lógica, ya sea para resaltar un espacio natural y cargarlo de significados culturales, para *proteger* a un ecosistema que se reconoce como agredido, para crear un espacio habitable para el ser humano o para generar espacio para pensar... o dejar de pensar, entre otros. La tierra es inhabitable, nos dice Félix Duque, por ello se hace necesario abrir espacios.²⁷ Este

grupo de obras muestra esas aperturas físicas en el espacio por las cuales se introducen los discursos ajenos al mismo. Se insertan en el entorno lecturas traídas de la *polis* para interpretarlo y actuar sobre el mismo a partir de las mismas. Se producen procesos de ordenación, de regulación, de ampliación...

Este tipo de lógicas operan en esculturas de Robert Smithson, Michael Heizer o las primeras de Denis Oppenheim. Duque explica que, así como la tierra es inhabitable y se hace necesario abrir espacio, en el caso del Land Art (en referencia a Estados Unidos) el espacio es succionado, se dejan de crear lugares habitables para el ser humano, liberando así a la tierra de la posibilidad de ser poseída por otros y evidenciando que, de por sí, sin colaboración, sin interactuar con la misma, no es posible que el ser humano la habite.²⁸ ¿Y qué es la negación del uso de la tierra sino un acto político? Al tiempo que abren la tierra para que esta *se exprese*, intervienen sobre y en la misma con lógicas urbanas (redistribución de la tierra) a través de las cuales la huella humana tiene una presencia destacada.

Crear, recrear, reinterpretar, inundar espacios con discursos y ordenaciones culturales, provenientes de *lo que no es naturaleza* en aquello que se ha establecido como tal. Imaginemos una hendidura en las rocas rellena con una leyenda persa²⁹ por medio de formas esféricas, organizadas sobre una red, que emulan perlas. Se trata de *Moony* (Monique Bastiaans, 2002), una forma de ordenación/explicación del mundo que Bastiaans recupera para la crisis actual de los mitos de la Modernidad, unos referentes de otras culturas y momentos históricos, aunque transformándolos, adaptándolos y reinterpretándolos.

26 BELLVER, Manuel, *Accions*, Rafelbunyol, Revista *L'Aljama*, 2005, p. 22. La acción transcrita es la número 16 y pertenece a esta recopilación de acciones por parte del artista que fueron iniciadas en 1979. Algunas de ellas son ideas, otras fueron realizadas primero y luego escritas, y otras, por el contrario, primero se escribieron y luego se llevaron a la acción.

27 DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*, op. cit., pp. 140-146.

28 *Ibidem*, pp. 140-146.

29 “Cuenta como la lluvia al caer sobre la tierra firme, da nacimiento al trigo y cuando cae sobre el mar, nacen las perlas...” En: *Intervencions plàstiques a la Marina 2002* [cat. exp.], Valencia, Grup de Reüll 2002, p. 48.

Cuando Ferrúa comenzó a trabajar en Buñol realizó *Vida, muerte y resurrección* (2002)³⁰. La estructura piramidal en cuya base se dibujaron tres círculos de piedras no era sino el espacio que permitía la acción: el fuego de la hoguera encendida en su interior como forma de consagración del lugar en el que el artista iba a intervenir.³¹ La escultura, formalmente, se construye en relación a la acción, al tiempo que esta última permite que la primera se active. Y todo ello se produce en torno a la necesidad, por parte de Ferrúa, de marcar el territorio con la huella humana, a través de la técnica, para poder trabajar en el mismo, como forma de renovar, purificar el espacio, y “pedirle permiso” para intervenir en el mismo. También en *Conciencia, conexión, prolongación en línea de espiral* (2009) encontramos una ordenación de los elementos con la que se plasma una forma de entender la relación del ser humano con entorno y rendirle culto. Esta y otras obras de Ferrúa³² tienen lugar en un espacio circular que el artista encontró en La Jarra, pues el círculo está cargado, culturalmente, de significados (perfección, eternidad...) que él utilizada en su discurso visual sobre lo natural, en el que lo mágico entronca con la recuperación/ revisión de los mitos como forma de aproximación al entorno.³³ Una aproximación en la que se crean santuarios, que no son sino formas de colonización del territorio.

Y el círculo, marca límite del santuario fundado, vuelve a tener lugar. *Halga (Cercle Sa-*

grat) (2002) de Josep Ginestar: espacio circular que el artista sacraliza y hace impenetrable. Lo sagrado se concibe como una figura geométrica simple, un círculo perfecto, donde todo entra en armonía y contacto. Pero esa naturaleza que ritualizamos no es geométrica, sino que cada uno de sus elementos es singular, especial, distinto, como lo son los palos irregulares, con su carácter accidental, distinto cada uno del otro, ahora transformados por la pintura blanca llenando así el círculo de luz, de pureza, y como es la propia naturaleza que se refleja en el espejo central. Como en algunas obras de Ferrúa, entran en convivencia lógicas urbanizadoras y naturales.

Naturaleza y artificio ¿Opuestos? ¿Complementarios? ¿Constructos? En *Escena* (s.d.),³⁴ de Anna Moner y Sebastià Carratalà, encontramos un puente artificial que simula en la superficie un suelo *natural*. Pura escenografía urbanizadora. Se está poniendo así en cuestión la escisión entre lo que es natural y lo que es artificial, al tiempo que se pone de manifiesto la construcción cultural de la naturaleza.

Rosalía Banet, con su *Jersey para árbol* (2003), propone otra política, que es la de proteger el entorno, lo vivo (la sangre roja) de la especulación salvaje.³⁵ ¿Pero es acaso la naturaleza un sujeto? Como señala Roger, la Naturaleza no puede ser un sujeto de derecho, pues ni habla ni firma.³⁶ Y tampoco puede ser un organismo vivo, pues ningún organismo se alimenta de sus propios deshechos.³⁷ La naturaleza no puede

³⁰ El artista nos ha confirmado este título como el correcto, y no *Localización de lo sagrado*, como aparece en: www.sergioferrua.bolgs-pot.com, 12/04/2011.

³¹ Sergio Ferrúa ha señalado la influencia que tuvo su convivencia con la cultura Mapuche en esta acción. También explica como la sacralización del lugar ha venido siendo un ritual frecuente a lo largo del tiempo y entre las diferentes culturas. En: *Ibidem*.

³² Por ejemplo *Proteger/Purificar/Fertilidad* (2009) o *Naturaleza equilibrada* (2010).

³³ Otra obra que se aproxima al entorno según las necesidades del lugar sería *El paso de la serpiente* (2009), en la que se produce una re-apertura de espacio al recuperar un paso en el río Buñol a modo de serpiente.

³⁴ La imagen fotográfica de esta obra se presentó, junto con otras que recogen algunas de sus esculturas en entornos exteriores, en la exposición *Escena* (2010-2011) en la Sala Pictograma (Castellón).

³⁵ Observamos la misma tendencia en *Espacios aislados* (Nacho Arantegui, 2002), *Árboles vestidos* (Encarna Sáenz, 2007) o *Llàgrimes llampants* (Joan Llobell, 2006).

³⁶ ROGER, Alain, *Breve tratado del paisaje*, op. cit., pp. 167-171.

³⁷ MARGULIS, Lynn, *Una revolución en la evolución. Escritos seleccionados*, Valencia, Universitat de València, 2003, p. 229.



Fig. 5.- PERLES, Anna:
Espai sommiat, 2004.
 Loneta, espuma de acolchar, madera,
 poliéster, fibra de vidrio y agua.
 15 x 7 x 3 m.
 Ubicada desde el 23 de julio de 2004
 hasta el 30 de septiembre de 2004
 en Denia. Castillo de Denia. Dentro
 de *Intervencions plàstiques a La Marina*
 2004. Secció Temps, memòria III.

ser un sujeto sino, quizás, en el ámbito religioso o mitológico.³⁸

De nuevo, la lógica de la *polis* es trasladada al campo en forma de refugios, habitáculos destinados a los habitantes del campo. Así ocurre en *Almanazel* (2003) de Tere Martínez o *Refugios* (2002) de Patricia Zuriaga. Dentro de la misma lógica pero con un discurso diferente encontramos la propuesta del Equipo Anca. En *Claustrofília* (2004) la lógica urbana, la ordenación política del espacio *natural*, no pretende ser refugio

tranquilizador, sino que, como si de pequeños chalets se trataran, las figuras geométricas de vidrio rojo distribuidas por los árboles sirven para criticar una política urbanística que agrede al entorno y al propio ser humano: viviendas despersonalizadas, uniformes, que distribuyen monotonía, repetición.³⁹

Continuando con la creación de espacios pseudourbanos en el campo, encontramos *Espai sommiat* (Anna Perles, 2003). Un espacio construido, ordenado, en el que se delimita el inte-

³⁸ Y tampoco lo es en el mito cosmogónico según Félix Duque, pues los mitos son *tautegóricos*, no alegóricos. “No puede sustituirse el Sol kepleriano por Marduk, porque no son denominaciones distintas de una misma cosa.” En: DUQUE, Félix, *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, *op. cit.*, pp. 123.

³⁹ *Intervencions plàstiques a la Marina 2004* [cat. exp.], Valencia, Generalitat Valenciana, 2004, p. 178. *Ibidem*, p. 178.

rior y exterior; el mundo de los sueños y el de la realidad.⁴⁰ Que la obra se ubique en un espacio natural permite la inexistencia paredes, dejando que los sonidos y la luz del exterior entren en este espacio abierto, pero que no deja de ser *otro* espacio. Es un lugar para soñar, para evadirse de lo cotidiano, situándose al margen de. Como en los jardines musulmanes o franceses, hay una barrera sumamente definida entre dentro y fuera, lo salvaje y lo geométrico, lo incontrolable y lo que está sujeto, tan sólo la cubierta se muestra más flexible, quizás es en ella donde tenga lugar, se haga posible, el mundo de los sueños o, quizás, sea la tranquilidad del lugar lo que nos permita soñar. También *Refugis per a somniadors* (2008) de Sara Vilar, como en la obra anterior, crea espacios para el aislamiento del ser humano con respecto del mundo exterior.⁴¹

La complejidad de la cuestión no es poca cuando se trata del entorno y el habitar. ¿Qué modos de relación con la naturaleza conviene que el ser humano establezca con el territorio, qué relaciones técnicas, en definitiva? Antonio Gallud y Miguel del Rey son los autores de *Fragmentos en la naturaleza* (2004). Seis fotografías de distintos fragmentos arquitectónicos distribuidos en mitad de un bosque y que parecen construir un nuevo espacio, ordenado, delimita-

do, un espacio arquitectónico, un espacio habitable. El entorno y la memoria colectiva se ven así afectados, transformados, pero el sentimiento de pérdida con respecto a entornos menos antropizados no es nuevo: en cada cambio de estadio, ese sentimiento se repite, como explica Félix Duque, pues la sociedad anterior se ha visto siempre más natural que la que le sucedía, suponiendo esto un claro prejuicio naturalista.⁴² Los cambios son inevitables, incluso atractivos, los abusos no.

Y después de la vida, llega la muerte. Cementerios para todo y para todos. En *Chajara* (Younès Rahmoun, 2003) los árboles, sino muertos, con aspecto de estarlo, pasan a insertarse en el mundo ritual humano al ser envueltos en tiras de tela blanca (a modo de mortaja). Bajo ellos se sitúan sus tumbas pétreas, rectangulares y bañadas en cal. Dos ejes parecen indicar el destino de estos árboles: el horizontal, la piedra y la tierra, el vertical, el lugar de las almas. Los árboles tienen ya tumbas en las que descansar. Tumbas en las que se desintegra el cuerpo físico, pero no el alma.⁴³

Aún más urbanizador, si cabe, es trasladar los *mass media* a ámbitos no urbanizados. Así ocurre en *Territori Ocupat* (2006)⁴⁴ de Mijo Miquel o en *Implosió impugnada* 5⁴⁵ (2005) de Rafa Tormo.

40 Se trata de un discurso distinto al que encontramos en la obra de Marible Doménech *Andar por las ramas* (2003), donde el espacio se ha entretreído por encima de nuestros cuerpos buscando como puntos de apoyo los árboles del entorno, y creando un contacto directo entre realidad y sueño. Por el contrario, en *Espai somniat*, éstos son dos ámbitos distintos, separados arquitectónicamente.

41 En relación con la arquitectura encontramos *Llocs comuns # 1* (2006) de Xavier Arenós, *La casa abierta* (2007) de Ana Esquedo y Mariguela Pueyrredon, en la que se abren las paredes de la casa para que lo público y lo privado disuelvan sus límites, el refugio *Brobdingnag provisional* (2007) de Luis Gómez o *Barrera arquitectónica* (2006) de Silvia Sempere, en la que se traslada, en forma de crítica, una forma de organización del espacio típica de las urbanizaciones costeras a los jardines de la UPV.

42 *Ibidem*, pp. 138 y 139.

43 Esta humanización de los árboles se produce al insertarlos dentro del ritual de la muerte, en este caso de la religión musulmana, en el que hay cuerpo y alma. Leemos en una entrevista al artista realizada por Jérôme Sans: “JS: ¿Viste normalmente ese sudario de luz como un cuerpo vivo, como un farol? / YR: Para mí, el sudario representa lo físico, el cuerpo. La luz que inunda ese cuerpo metafórico encarna el alma. Al igual que en otras religiones, la creencia musulmana quiere que haya una vida eterna en el más allá una vez que uno ha muerto. La luz designa este alma tranquila, en suspense, dispuesta a despertarse.” En: www.younesrahmoun.com, 03/10/2011.

Otras obras que llevan la ritualización de la muerte a entornos no urbanizados serían *Ripcaracol* (Pablo Ruiz, 2003) o *Sepultados por el olvido* (Lázaro Saavedra, 2008), siendo esta última un cementerio simbólico para las personas olvidadas. En: *Estiu.Art Intervencions 2007* [cat. exp.], Valencia, Editorial de la UPV, 2007, p. 110.

44 Esta obra está compuesta por una valla publicitaria, tarjetas postales, un foro virtual y una tertulia en la sala de cultura del pueblo.

45 *Implosió impugnada 5* según la página web del artista (www.deja-vou.com, 07/06/2011) e *Implosió impugnada 4* según *Intervencions plàstiques a La Marina 2005* [cat. exp.], *op. cit.*, p. 80.



Fig. 6.- RAHMOUN, Younés: *Chajara*, 2003.
Piedras pintadas de cal y tiras de tela blanca.
3,5 x 2 x 0,60 m. cada base. Árboles:
dimensiones variables.
Ubicada desde el 25 de julio de 2003 hasta el
15 de septiembre de 2003 en Jesús Pobre. Camí
Depòsit Dentro de *Intervencions plàstiques a la
Marina*. Sección *Art i Natura II*.

En esta última entran en relación la Edad Media (el castillo de Dénia) y la Posmodernidad a través de la politización del espacio: frente a la actual especulación del territorio, aparecen 28 paneles en estructuras giratorias en los que se cuestiona la relación que hoy se establece con el mismo. “No deja de resultar sorprendente que las fuerzas retardatarias actuales sean los colectivos de ciudadanos que se rebelan ante la pérdida diaria de paisajes reales, pero también de actitudes y formas de vida que pertenecen a una memoria colectiva y que resultan casi imposible de mantener vivas.”⁴⁶ Aquí cabría remarcar que desaparece, no el paisaje en general, sino aquel

que se ha convertido, con el paso del tiempo, en seña de identidad.

En *Implosió impugnada 6* (2006), en la UPV, Tormo recupera un fragmento geométrico de césped para un campo de tomateras: un pequeño espacio para la supervivencia de la tradición agrícola del lugar frente a los edificios que se van expandiendo mientras transforman el paisaje. Un paisaje en vías de desaparición, seguido por un paisaje homogeneizador y, de nuevo, la recuperación del primero para dejar constancia de las transformaciones que se están sucediendo.⁴⁷ A ello se suma la *masclètà*, una tradición valenciana que el artista recupera en un

⁴⁶ <http://deja-vou.com/implosio5/intro.pdf>, s.p.

El discurso conservacionista se sitúa entre los monos de trabajo de la peña *Foc seguit* con restos de explosiones de cohetes (aparece aquí lo incendiario, la necesidad de hacer explotar discursos desarrollistas) y la actividad de distintos colectivos implicados en cuestiones medioambientales.

⁴⁷ Señalar que, aunque la lógica urbanizadora sea aquí la dominante, también la relación específica de la obra con la historia del lugar hace que las lógicas naturales participen en la misma.

intento de que su carácter popular perviva, al tiempo que hace explotar, saltar por los aires, la tradición agrícola del lugar. El artista señala que, con la *masclètà*, quiere explotar, incendiar, la ideología desarrollista que se impone hoy y que provoca estas transformaciones a nuestro alrededor.⁴⁸ No olvidemos, sin embargo, que la naturaleza *se crea* constantemente. El origen no está en un punto remoto, sino que “el origen no es, sino que sucede históricamente (*geschichte*).”⁴⁹ Cada relación técnica con lo que nos rodea creará una nueva naturaleza, un nuevo ámbito de aquello que no controlamos y trataremos de ver cómo resolver nuestra relación con lo que se nos escapa. El problema reside en cómo proponer nuestra relación con el entorno en relación a prácticas técnicas para que una nueva naturaleza surja, desde el desequilibrio, para el equilibrio del ser humano con la misma: una nueva naturaleza y una nueva forma de verla y entenderla.⁵⁰

Desde la idea de la que partimos, de una naturaleza como construcción cultural, detengámonos ahora en *S/T* (2007) de Manuel Bellver. Las palabras se plasman sobre las piedras en un proceso de humanización del material pétreo.⁵¹ Cada una, con su correspondiente dibujo/signo, está atrapada en la piedra. Porque las palabras se refieren a la *realidad* pero, al mismo tiempo, la condicionan, la clasifican, la encajonan. Al mismo tiempo, la piedra se mantiene irregular sin discursos impositivos, homogeneizadores. Esta expresión de la rugosidad, de lo diferente

y desigual, esa búsqueda de lo casual, de lo espontáneo dentro de lo organizado, que también vuelve a mostrarse en el trazo de los dibujos, en la plasmación del gesto. Y todo ello, sin embargo, en torno a un discurso de ordenación de la realidad a través de las palabras y sus representaciones, aun sabiendo que la realidad se escapa, se fuga en espiral, más allá de cualquier intento de clasificación. Hay un proceso de culturalización que se pone en evidencia y que muestra una forma de relacionarse con el entorno,⁵² con una naturaleza en continua transformación, que se nombra, pero que no por ello queda detenida.

Detengámonos, en último lugar, en *Memento*, una instalación que funciona a la vez como obra y como registro de momentos de exilio de Bellver entre 2005 y 2007. No se trata de una lógica urbana en un espacio natural, sino que los objetos naturales y los otros con los que en el exilio se ha trabajado, se han desgajado de su lugar original para llegar hasta una sala de exposiciones. Elementos como las telas y las piedras estarían dentro de las lógicas naturales, sin embargo, hay una lógica que atraviesa a la instalación en su conjunto: los materiales se han organizado política y poéticamente, reconstruyen su propio discurso a la vez que se ven cargados de otros nuevos. Se trata de una naturaleza que, aunque no ha perdido su identidad, su propio discurso, sí que ha sido intervenida, urbanizada, estetizada. “Toda producción natural expulsada de su lugar pierde su caja de resonancia, pero algunas operaciones construyen en ellas un nuevo

48 *Estiu Art Intervencions 2006* [cat. exp.], Valencia, Editorial de la UPV, 2006, p. 54.

Otras obras de Rafa Tormo que también son ejemplo claro del traslado de lógicas urbanas a espacios *naturales* son: *Axis mundi* (1995), *Caixes* (1999) o *Implosió impugnada 9* (2008).

49 El origen no está en un punto remoto, sino que “el origen no es, sino que sucede históricamente (*geschichte*).” En Duque, Félix, Duque, Félix, *Filosofía de la técnica de la naturaleza*, *op. cit.*, p. 56.

50 Además de Félix Duque, autores como Ismael Clark, María Novo o Michaela Mayer defienden la idea de que ciencia y técnica juegan un papel determinante en la búsqueda de nuevas formas de relación con el entorno, de encontrar equilibrios. Sus propuestas se recogen en un libro colectivo: NOVO, María (dir.). *Ciencia, Arte y Medio Ambiente*, Madrid (etc.), Mundi-Prensa, 2002

51 *Manuel Bellver, S/T* [cat. exp.], Alcora, Ajuntament de l'Alcora, 1999, s.p.

52 Otro buen ejemplo sería la recuperación o construcción de refugios pétreos, pertenecientes a *Exili* (2004-), sobre los que coloca veintidós palos dorados como símbolo de culturalización, de sacralización del lugar en tanto que constatación de un espacio habitado para el arte, para el conocimiento, la reflexión, para entrar en contacto con lo que le rodea.

cuerpo que sustenta sentidos propios, enunciados de sí.”⁵³ Por ello, esta instalación se sitúa entre la lógica orgánica de los materiales y la ordenación política de los mismos.

CONCLUSIONES DE LO INCONCLUSO

En el presente artículo nos hemos adentrado en cómo la escultura valenciana se relaciona con los entornos exteriores desde los años noventa. La eclosión de dichas esculturas, aparentemente vinculadas por el factor común de su relación con los entornos exteriores, se explica dentro del contexto posmoderno y la dicotomía entre arte y naturaleza heredada de la Modernidad y el Academicismo. Con el criterio de análisis propuesto en este artículo se ve, sin embargo, que este cuerpo de obras está atravesado por unas problemáticas y necesita estudiarse a través de diferentes líneas de interpretación que parecen, en principio, opuestas. Proponemos entonces una estructura de análisis que problematiza un corpus de obras en principio homogéneo, pero que está atravesado por unas lógicas que hacen del mismo un conjunto heterogéneo, pues dichas lógicas, como hemos visto, pueden ser intrínsecas a las obras artísticas, naturales y urbanizadoras.

Son obras que se balancean entre puntos muy diversos, opuestos incluso, en lo que se refiere a su relación con la naturaleza, su concepción de la misma, su presencia en el espacio, su tratamiento de obra y entorno... Abrir vías de interpretación en base al cuestionamiento aquí realizado sobre la uniformidad estructural de sentidos en este corpus de obras, así como la necesidad de reflexionar sobre conceptos como el de naturaleza, pero también sobre lo artificial, lo urbano, el arte... es lo que se pretende con este artículo.



Fig. 7.- TORMO, Rafael: *Implosió impugnada 5*, 2005. 14 estructuras de hierro con ejes giratorios y luz estroboscópica en su interior. Impresión digital sobre papel. 28 paneles perforados de dm. 225 cm. x 65 x 20 cm. cada estructura. Extensión variable. Ubicada desde el 25 de julio de 2005 hasta el 30 de septiembre de 2005 en Denia. Castillo de Denia. Dentro de *Intervencions plàstiques a La Marina 2005*, Sección *Temps, memòria IV*. Otras ubicaciones: desde el 3 de marzo de 2006 hasta el 9 de marzo del 2006 en Gandía. Palau Ducal. El 25 de octubre de 2006 en L'Alcúdia. Antic Convent.

53 PLA VIVAS, Vicente: “IX proposiciones sobre el exilio de Manuel Bellver”, en: *Bellver, Manuel, Exili* [cat. exp.], Sagunt, Ajuntament de Sagunt, 2007, p. 44.