



Ecologías

Este itinerario invita a hacer una lectura de la colección del IVAM en clave eco-social, desde la importancia de las prácticas artísticas en la creación de nuevos relatos que permiten ensayar formas diferentes de estar en el mundo e imaginar futuros deseables, más habitables y sostenibles.

Desde una perspectiva estricta, partiríamos de los años sesenta, con el auge del movimiento ecologista y la aparición de publicaciones como *Primavera silenciosa* de Rachel Carson (1962), que alertó sobre los efectos de los pesticidas. La confluencia del ecologismo con los movimientos feministas, pacifistas y antirracistas culminaría en el nacimiento del ecofeminismo, término acuñado por Françoise d'Eaubonne en 1974.

Sin embargo, aunque la relación entre arte y ecología suele ubicarse en ese contexto, sus raíces son mucho más profundas. Desde las pinturas rupestres —como las de la Cueva de la Araña de Bicorp, aquí en Valencia, donde pigmentos naturales dieron lugar a escenas como la de una recolectora de miel con su cesto a la espalda y abejas revoloteando a su alrededor — hasta prácticas modernas, el arte ha estado siempre ligado a los materiales, los territorios y los modos de vida.

Este trayecto interpretativo se formula desde el presente e incorpora prácticas que, de manera temprana apuntaron cuestiones que hoy resultan centrales para pensar la crisis ecosocial. Estas obras cuestionan la separación entre cultura y naturaleza, desdibujan la dicotomía entre lo natural y lo artificial y se oponen a las lógicas de control y crecimiento continuo propias de la modernidad industrial. Frente a ello, ponen en valor saberes vernáculos vinculados a los territorios, el uso de materiales naturales y otras fórmulas de reconexión con los lazos rotos con el entorno y la vida, invitándonos a adoptar una ética del cuidado y la interdependencia.



Protoecologías de vanguardia

SALA 1

Muchos de los problemas actuales —como la crisis climática, la contaminación global o la pérdida de biodiversidad— aún no se habían desarrollado plenamente en la primera mitad del siglo XX, aunque comenzaban a gestarse procesos como la urbanización masiva, la industrialización agrícola o el uso intensivo de combustibles fósiles. Si el consumo a gran escala de carbón había transformado de manera irreversible el sistema energético en el SXIX, durante el siglo XX emergieron nuevas formas de contaminación, como el *smog* urbano, que alteraron profundamente la calidad del aire y las condiciones de vida de las ciudades.

El inicio del itinerario nos muestra cómo, en paralelo, el arte moderno comienza a incorporar una mirada crítica hacia estos procesos. El collage y los ensamblajes introducen así una lógica de reaprovechamiento que anticipa preocupaciones contemporáneas. *La septième face du dé: Poèmes-Découpages* (1936), es una colaboración surrealista entre **Georges Hugnet y Marcel Duchamp**. La versión estándar de su cubierta, diseñada por Duchamp, basada en una fotografía de su *readymade Why Not Sneeze, Rose Sélavy?* (1921), parte de objetos industriales preexistentes y la sustitución del azúcar por mármol plantea una reflexión sobre la materia que remite a la manera en que lo humano procesa la naturaleza para convertirla en algo doméstico y consumible. El termómetro dentro de la jaula introduce la variable de la medición ambiental y sugiere una naturaleza atrapada o domesticada.

01

El trabajo de **Jindřich Štyrský**, *Sin título* (1935), puede leerse como una anticipación de sensibilidades ecológicas al poner en crisis la separación moderna entre sujeto y mundo en un contexto donde las fronteras entre lo humano y lo no humano se desdibujan. Vinculado al surrealismo, Štyrský construye imágenes a partir de asociaciones libres que rompen con la jerarquización entre sujeto y entorno, en la que los elementos —objetos, cuerpos y formas orgánicas— aparecen interconectados dentro de un mismo campo interespecie.

02

Olga Sacharoff participó en varios movimientos de la vanguardia histórica sin adscribirse plenamente a ninguno de ellos. *Jardin Zoologique* (1925) anticipa algunas cuestiones abordadas por los ecofeminismos medio siglo después, al cuestionar la masculinidad patriarcal mediante la inversión

03

de roles: el hombre sostiene el paraguas —tradicionalmente asociado a la indumentaria femenina— mientras el perro, símbolo de fidelidad, aparece junto a la figura femenina, quien parece darle instrucciones. En las obras de este periodo el bosque se convierte en hogar, proponiendo una visión del mundo en la que la naturaleza, los animales, la infancia y las mujeres parecen situarse en los márgenes —pero también en espacios de mayor libertad—frente a los dictados sociales.

04

En una línea similar puede leerse la serie *Sueños* (1948-1951) de **Grete Stern**, donde se articula una crítica a la naturalización del cuerpo femenino y se desafía la construcción cultural de la mujer como «ángel del hogar». En *Los sueños vegetales*, las ramas que brotan de la cabeza de la protagonista sugieren una subjetividad atrapada en una lógica biológica que anula su individualidad, así como en una construcción ideológica de la naturaleza que legitima su reducción a una función reproductiva. En *Los sueños de individuación* la ventana marca la frontera entre el espacio doméstico y la posibilidad de autonomía, mientras que el árbol antropomórfico refuerza la idea de una vida sometida al mandato de la fertilidad y ligada al hogar. Desde una perspectiva ecofeminista, ambas imágenes pueden interpretarse como un paralelismo entre la dominación de los cuerpos de las mujeres y de la naturaleza, entendidas como territorios de explotación.

Como contrapunto, el futurismo puede interpretarse como el reverso de toda sensibilidad ecológica. Encarnando una estética de la modernidad industrial y de la velocidad, este movimiento exalta el progreso científico e industrial por encima de la naturaleza, concebida como algo que debe ser dominado o superado mediante la tecnología. Esta postura se alinea con una lógica productivista y antropocéntrica, donde el progreso se identifica con la aceleración, la industrialización y, en muchos casos, incluso con la guerra entendida como fuerza regeneradora.

Sin ese componente tan radical, la fotografía experimental de los años veinte también muestra tanto la fascinación por la modernidad como las primeras señales de un mundo crecientemente artificializado. El uso del montaje y la apropiación introduce lógicas de ensamblaje y recombinación que pueden leerse como paralelas a los flujos materiales y energéticos de la sociedad industrial. La obra de artistas como **Man Ray**, **Horacio Coppola**, **Gustav Klucis** o **Eugen Wiskovsky**, se puede entender como un laboratorio visual donde se redefine la relación entre sujeto, tecnología y entorno en un mundo obsesionado con el progreso.

05

Trabajo, naturaleza y otros sistemas de relación

SALA 2

06

La obra de **Natalia Pinus**, *Mujeres trabajadoras, mujeres de la agricultura colectiva...* (1932), permite una representación ideológica de la relación entre sociedad, trabajo y naturaleza en el contexto del proyecto soviético de industrialización. La imagen exalta la movilización colectiva y, especialmente, el papel de las mujeres en la transformación productiva del campo, a través de una visión de la naturaleza como recurso susceptible de ser organizado racionalmente mediante el trabajo planificado. No obstante, esta lógica productivista subordinaba los ritmos ecológicos al crecimiento económico y a la modernidad industrial, aunque también visibilizó la incorporación de las mujeres al ámbito laboral.

07

En esta misma sala, *Bauhausbücher 2* (1925), de **Paul Klee**, permite leer el cuaderno pedagógico del artista más allá de un manual de composición visual, como un ensayo sobre las formas y las relaciones de interdependencia presentes en los sistemas vivos. En el contexto de la Bauhaus, la obra de Klee se adscribe a la dimensión social del proyecto, que buscaba una síntesis entre arte, técnica y vida. Su relación con la naturaleza resulta especialmente significativa, ya que esta no aparece como un recurso pasivo ni como un modelo formal, sino como un sistema activo de relaciones simbióticas.

SALA 3

08

Esta línea se intensifica en las demás vanguardias históricas, donde, como pudimos ver en la primera sala, se produce el paso de la representación a la presentación mediante la incorporación de materiales reales: desechos, objetos encontrados y fragmentos urbanos. Artistas como **Kurt Schwitters** (*Plastische Merzzzeichnung*, 1931) desarrollan prácticas basadas en la reutilización, recogiendo residuos y reorganizándolos en nuevas configuraciones. Su concepto de *Merz* funciona como un sistema abierto que evidencia la interdependencia entre materiales y contextos, y culmina en el *Merzbau*, una estructura en permanente proceso que puede entenderse

como un antecedente de instalación protoecológica, donde recortes, pedazos de madera, cuerdas y alambres reivindican lo provisional y lo frágil como formas tempranas de esta sensibilidad.

La crisis ecosocial de la Gran Depresión y la importancia de la fotografía

Las fotografías de Walker Evans, Dorothea Lange y Paul Strand constituyen un relato visual de la transformación estructural en la relación entre las personas y su entorno a lo largo del siglo XX. Reflejan el paso de formas de vida vinculadas a la tierra hacia sistemas productivos agroindustriales y extractivos, en los que se inscriben las condiciones materiales de vida en el sur rural estadounidense durante la Gran Depresión. Las imágenes muestran cómo los cuerpos —sus gestos, miradas y posturas— se convierten en el lugar donde se inscriben las consecuencias de los cambios socioecológicos: el desgaste físico, el desarraigo o la dependencia.

Sin embargo, conviene distinguir entre los contextos desde los que estos autores desarrollaron sus proyectos documentales. Mientras Evans y Lange participaron en la labor de la Farm Security Administration (FSA), programa gubernamental vinculado al New Deal que utilizó la fotografía para documentar los efectos sociales y ambientales de la crisis económica, **Paul Strand** trabajó desde iniciativas independientes y una concepción más autoral del documental social. Pese a estas diferencias institucionales, compartía preocupaciones semejantes por las condiciones materiales de vida de las poblaciones rurales y trabajadoras. En sus retratos, la figura humana aparece como testimonio de una economía de subsistencia tensionada por los procesos de modernización, donde la textura de la piel y la ropa hablan del desgaste físico marcado por la dureza del trabajo.

En las imágenes producidas en el marco de la FSA, el paisaje productivo —la plantación, la maquinaria o las estructuras económicas que organizan el trabajo— permanece con frecuencia fuera de campo. Las estructuras que generan la desigualdad quedan invisibles, mientras que sus consecuencias humanas se hacen visibles. Es el caso de la obra de **Dorothea Lange**, quien no necesita mostrar directamente la tierra erosionada o los campos industriales, sino que la violencia aparece inscrita en los retratos del campesinado, transformado en población trabajadora migrante. La sobreexplotación del suelo, combinada con sequías extremas, provocó la pérdida masiva de tierras cultivables y el desplazamiento forzado de miles de personas. **Evans** abordó la vida cotidiana de tres familias de aparceros en Alabama: los Burroughs, los Tenge y los Fields. La frontalidad de la

09

10



fotografía de una de las hijas, Lucille Burroughs, con su mirada fija y expresión contenida, revela un sistema agrícola basado en el monocultivo del algodón, profundamente ligado a la erosión del suelo y a formas de trabajo precarias como el *sharecropping*, que mantenía a las familias en una dependencia cíclica de la tierra y del mercado. El cultivo intensivo del algodón contribuyó a la degradación del suelo, agravando fenómenos como el *Dust Bowl*. Evans evita el dramatismo excesivo y muestra la dureza de las condiciones sin anular la dignidad de la persona retratada.

En clave ecosistémica

SALA 4

11

André Masson plantea una visión en la que la vida se define por su capacidad de transformación, conectando imaginarios surrealistas con una sensibilidad que hoy puede leerse en clave ecosocial. *Un grain de mil (Un grano de mijo)* (1942) pertenece al periodo en que el artista residía en una casa de campo en Connecticut (Estados Unidos), una etapa en la que introduce claras alusiones a la naturaleza. Aunque esta ya estaba presente anteriormente, en estas obras Masson establece metáforas ecosistémicas entre los elementos naturales y los ciclos vitales, inspirándose en la cosmovisión indígena iroquesa y en su espiritualidad vinculada a la tierra. Por su parte, *Chrysalides (Crisálidas)* (1956) introduce la idea de la metamorfosis como principio estructural y como proceso continuo de cambio, una reflexión sobre la interdependencia entre los seres vivos y los ciclos de transformación.

12

Tanto **André Derain** como **Pablo Picasso** mostraron un interés sostenido por las producciones de otras culturas y por las artesanías populares, adoptando una posición crítica frente al academicismo y acercándose a saberes vernáculos y epistemologías no occidentales. El acto de modelar rostros en arcilla implica una vuelta a un gesto ancestral y una reconexión con la materia previa a la institucionalización de la escultura y la pintura modernas. Tras la Primera Guerra Mundial, **Derain** utilizó materiales bélicos desechados para crear rostros mediante el corte y plegado del metal, incorporando restos de la industria y del conflicto en su práctica artística. Desde la década de 1930, tras la aparición de un yacimiento de barro en su jardín por una tormenta, el artista comenzó a emplear este material para modelar rostros con resonancias arcaicas. Frente a la creciente industria-

lización, los pigmentos manufacturados y los soportes estandarizados, Derain opta por una materia local, efímero y no procesada, estableciendo una relación directa con el entorno.

13

En *Océanie, le ciel* y *Océanie, la mer* (1946–1949), de **Henri Matisse**, flora, fauna marina y aves comparten un mismo espacio onírico, en línea con la idealización y el exotismo propios de las representaciones coloniales de los territorios del Pacífico. Se trata de una evocación de los recuerdos del artista en Tahití, elaborada durante su convalecencia en su estudio en París, más de una década después de su estancia. Las formas recortadas generan un ritmo visual en el que los organismos conviven en una suerte de ecologías afectivas, situadas entre la utopía sensorial y un entorno artificializado.

Materialidades y saberes vernaculares

SALA 5

Las prácticas artísticas del informalismo español trabajan con la materia como gesto contra una modernidad industrial que tendía a separar lo humano de su entorno. Tierras, hierro, arpilleras y pigmentos actúan como formas de restituir un vínculo con lo telúrico y lo geológico.

14

En el caso de **Juana Francés**, la incorporación de arenas de río, agua y pigmento introduce en la pintura procesos físicos que se convertirán en una de sus señas de identidad dentro del grupo El Paso, del que fue miembro fundacional. Aunque la obra aquí presentada, *Sin título (JF 152)* (1957), precede a esta fase, ya se percibe en ella una voluntad de desbordar la superficie pictórica tradicional y abrirla a lo contingente. Las incisiones, los grafismos y la distribución dinámica del color sugieren una relación activa entre los elementos, en la que la imagen emerge a partir de la intervención de fuerzas materiales como la gravedad, la humedad o la textura.

15

En **Martín Chirino**, esta relación se articula a partir de un interés profundo por la tierra y por la memoria aborígen guanche, en una reivindicación de lo ancestral. *La Espiga* (1957) puede entenderse como un antecedente de su manifiesto *La reja y el arado* (1959), donde define su práctica como una labor que «surge desde la tierra». La obra traduce el crecimiento vegetal y las herramientas agrícolas en hierro forjado,

estableciendo una conexión entre cuerpo y territorio. La tensión entre el material industrial y las formas orgánicas sugiere una búsqueda de reconciliación con la modernidad, al recuperar una relación con la tierra erosionada por los procesos de industrialización.

16

Estrechamente vinculado a Chirino, tanto en lo personal como en el interés por el pasado guanche, **Manolo Millares** integra materiales tradicionales con una atención a lo vernáculo. En sus arpilleras —desgarradas, cosidas o perforadas— la materia se convierte en registro de violencia, ruptura y memoria. La presencia de arena, cal o madera remite a un mundo atravesado por el trauma, donde la degradación de lo humano y la de la materia aparecen inseparables.

17

La obra de **Moisés Villèlia** se caracteriza por el uso de materiales humildes y por una práctica basada en elementos vinculados a su entorno —calabazas, bambú, cortezas o tallos— que combina con hilos, alambres y botones. En *Sin título, Mataró* (1958), realizada con corcho y palillos de madera lacados, construye una forma mínima que remite a ramificaciones o sistemas en crecimiento. El corcho, material natural y renovable propio del ecosistema mediterráneo, introduce una relación cíclica con el entorno, ya que su extracción no implica la tala del árbol. La pieza se articula mediante un equilibrio inestable en el que el vacío adquiere tanto protagonismo como la materia, generando una estructura que parece expandirse orgánicamente en el espacio.

Consumo, artificialización y resistencias

SALA 6

El arte pop emerge a finales de los años cincuenta y durante la década de los sesenta, en el cénit de la denominada Gran Aceleración iniciada a partir de 1945, caracterizada por el crecimiento exponencial de la producción industrial, el consumo, el uso de energía, la urbanización y la transformación de los ecosistemas, sin considerar los límites de un planeta finito. En este contexto, el pop revela el marco cultural que hará posible la crisis ecológica contemporánea: la naturaleza queda relegada a decorado o recurso en una fase de hiperconsumo que desvincula a las personas de los ciclos materiales de producción y las condiciones que sostienen la vida.

Gerhard Richter, en *Kanarische Inseln / Islas Canarias* (1970), nos remite a un territorio concebido como espacio de consumo de naturaleza y profundamente afectado por los procesos de desarrollismo de la época. Se trata de una imagen figurativa difuminada, característica del Richter de los años sesenta y setenta, que trabaja a partir de fotografías —probablemente postales turísticas o imágenes de prensa— trasladadas a la pintura. Richter introduce la pérdida de definición y la erosión de una imagen aparentemente bella pero distante, casi fantasmagórica. Las islas aparecen como territorios especialmente vulnerables a procesos de explotación turística, presión urbanística y transformación ecológica, sugiriendo que la relación con el entorno está mediada por sistemas culturales y tecnológicos que convierten el paisaje en objeto de consumo simbólico.

Gilles Aillaud puede considerarse un pionero de una aproximación postantropocéntrica, al cuestionar las formas en que la modernidad representa y organiza la naturaleza. Su obra se centra en espacios como zoológicos, acuarios y otros entornos donde animales y paisajes aparecen confinados en recintos artificiales. En *Le jour et la nuit* (1963), la oposición entre día y noche opera como metáfora de los modos cartesianos mediante los cuales la cultura moderna ha clasificado la naturaleza, transformándola en sistema gestionado, en lugar de reconocerla como entidad autónoma. Su trabajo critica la separación entre lo humano y lo no humano, así como la distancia establecida entre los sistemas ecológicos y sus representaciones, evidenciando cómo el entorno natural está mediado por dispositivos de control y poder.

La práctica de **Robert Rauschenberg** introduce restos, fragmentos y residuos. *Prize* (1969) apunta a una conciencia emergente sobre los límites del progreso y la interdependencia global. En esos mismos años, *Ape* (1970) se sitúa en un momento en que el artista intensifica su sensibilidad ambiental —como evidencia también su diseño del emblemático póster para el Primer Día de la Tierra—, donde los animales aparecen como síntomas de una naturaleza amenazada. En las obras de Rauschenberg no existe una jerarquía clara entre lo humano, lo animal y lo tecnológico, sino una dimensión relacional en la que todo aparece conectado. Esta perspectiva se intensifica en obras posteriores como *Photem Series I* (1981) o *Soviet American Array III* (1989-1990), donde la circulación de imágenes se convierte en metáfora de la circulación de recursos, configurando el planeta como un entramado de dependencias materiales que afectan tanto a los territorios como a los cuerpos.

Inicios y aproximaciones al eco-art

SALA 7

En los años sesenta surge una serie de prácticas que buscan reconectar el arte con los ciclos naturales, el tiempo y la materia, al tiempo que cuestionan estas mismas lógicas y tratan de salir del espacio museístico. En este contexto aparecen el *land art* y los *earthworks*. Estos últimos pueden entenderse como una derivación del primero de carácter más extractivo e intervencionista, que actúa directamente sobre el territorio mediante excavaciones, desplazamientos de tierra o manipulación de materia geológica, frente a la actitud más contenida del *land art*, que puede incluir recorridos, acciones o registros sin transformación material del entorno.

21

Spiral Jetty (1970) de **Robert Smithson** se presenta como una obra paradigmática. Construida en el Great Salt Lake del desierto de Utah mediante el desplazamiento de basalto, lodo y sal constituye una intervención directa sobre el paisaje. La obra encarna el concepto de entropía que Smithson introduce como principio en su trabajo: no es permanente, sino que participa de procesos de transformación, sometida a variaciones naturales como los cambios en el nivel del agua, la cristalización de la sal o su desaparición y reaparición. El filme y los materiales documentales forman parte esencial de la propuesta. Realizada en cartón y madera, la maqueta *Pierced Spiral* (1973) permite interpretar la obra como una reflexión sobre la traducción de procesos naturales a escalas y materiales manipulables, mientras que la perforación introduce una dimensión de intervención humana sobre los sistemas ecológicos.

22

Frente a esta aproximación, la práctica de **Hamish Fulton** se sitúa en una posición que plantea una relación directa y no extractiva entre el ser humano y el entorno natural. Al rechazar la intervención física en el paisaje y centrarse en el acto de caminar como forma artística, su trabajo se inscribe en una ética de la presencia. En *Comb Fell* (1977), la fotografía se acompaña de un texto que recoge los datos de la caminata, únicos registros de la experiencia, en sintonía con una sensibilidad ecológica que minimiza la huella y propone el paisaje como espacio para ser recorrido y escuchado, desde la atención y el respeto a los ritmos naturales.

23

Otras prácticas dejan de representar el paisaje y conciben la naturaleza y sus elementos como materia activa y proceso abierto, expandiendo la experiencia estética hacia una dimensión sensorial y cotidiana más allá de lo puramente visual. La obra de **Dieter Roth** dialoga con estas propuestas, especialmente en *Gewürzfenster (Ventana de especias)* (1971), donde el uso de especias introduce materiales orgánicos, perecederos y cargados de historia, dispuestos en estratos de color que interpelan también al olfato. Las especias remiten a redes globales de circulación, rutas comerciales, historias coloniales y flujos de mercancías. La «ventana» funciona como dispositivo de observación, pero también de separación, situándonos ante una materia que se descompone con el tiempo y escapa al control, cuestionando la aparente estabilidad de los objetos y evidenciando su carácter procesual, así como la interdependencia entre cultura y naturaleza.

24

John Cage desarrolló un profundo interés por la micología, entendiendo la recolección de setas como una práctica de atención y escucha del entorno. En *Wild Edible Drawings* (1990), realizada con papeles comestibles, emplea semillas y materiales orgánicos —como algodoncillo, kudzu y hongos recolectados en Carolina del Norte— para producir obras que también son alimento. El proceso creativo, en parte determinado mediante el *I Ching*, introduce el azar característico de su práctica y desplaza la autoría hacia el comportamiento de los materiales, en oposición a los sistemas de control sobre la naturaleza. La obra plantea una relación no extractiva con el entorno, en la que arte, cuerpo y ecosistema se integran en un mismo ciclo.

25

En contraste a la exploración procesual de la materia en Roth y Cage, **Lothar Baumgarten** estaba profundamente influido por las culturas de pueblos originarios americanos, especialmente del Amazonas. En *Unsichtbar (Invisible)* (1977), el artista aborda el territorio de la Gran Sabana venezolana, vinculada al mito colonial de El Dorado y a su continuidad en la explotación minera de oro, zinc y platino. Baumgarten establece una relación explícita entre estos procesos, señalando cómo las lógicas extractivistas continúan amenazando a las comunidades que habitan estos territorios, como en el caso de los Tepuys. La densa vegetación de la imagen remite a aquello que permanece oculto, como las culturas indígenas, sus lenguas, tradiciones y territorios, y cuestiona las formas en que el conocimiento dominante ha determinado qué paisajes, saberes y formas de vida son valorados, y cuáles quedan ocultos o marginados.

26

Serra Pelada. Brasil (1986) es una obra característica de la práctica de **Sebastião Salgado**, que documenta las relaciones entre trabajo, territorio y sistemas económicos globales. Formado como economista, Salgado aborda la fotografía como una herramienta para analizar procesos de ex-



plotación y circulación de recursos. En esta imagen, miles de cuerpos ascienden y descienden por las laderas de barro de una mina de oro a cielo abierto, en un paisaje marcado por el extractivismo, donde lo geológico y lo humano comparten una misma lógica productiva. La belleza formal de la imagen contrasta con la brutalidad de la explotación: los cuerpos se desindividualizan y se convierten en una masa indistinta que se funde con el propio territorio, también devastado de forma irreversible. Tanto cuerpos como paisaje aparecen reducidos a recursos dentro de un sistema económico global.

Territorios, cuerpos y ecología social

SALA 8

27

En **Richard Prince**, las montañas, llanuras y cielos abiertos aparecen como escenarios ideológicos destinados a producir deseo, autenticidad y fantasías de libertad masculina. Apropiándose de las campañas publicitarias de Marlboro, *Untitled (Cowboys)*, (1986) revela cómo el Oeste americano pasa a convertirse en simulacro consumible, encarnando la paradoja de vivir en armonía con la naturaleza mientras se depende de una economía industrial basada en el tabaco, la publicidad y la cultura petrocapitalista. La reapropiación de Prince desmantela la ficción pastoral estadounidense y expone la colonización visual del paisaje por el capital mediático.

SALA 9

28

Guillermo Kuitca traslada la pintura al soporte del colchón en *Sin título (cinco camas)* (1992), interviniendo cinco camas infantiles sobre las que aparecen trazados que remiten a mapas o cartografías imaginarias, territorios fragmentados por procesos sociales o poblaciones desplazadas por migraciones climáticas o conflictos territoriales. La obra sugiere que la crisis ambiental forma parte de una policrisis más amplia: no se trata de fenómenos excepcionales, sino de estructuras reiteradas dentro del sistema, como las propias camas, que aluden a espacios de cuidado y reproducción social en los que esas condiciones han fallado. Se plantea

así una reflexión sobre la desigual distribución de las condiciones que sostienen la vida y sobre la fragilidad de los vínculos entre cuerpo, territorio y estabilidad en un contexto ecológicamente tensionado.

29

Lichtung (1991), de **Tony Cragg**, se sitúa en un momento clave de su trayectoria, cuando el artista abandona el uso de objetos encontrados para explorar otros materiales y establecer analogías entre el cuerpo humano, los objetos y los procesos naturales. En esta obra recrea troncos de árboles y hachas, articulando una imagen ambivalente en la que naturaleza y acción humana aparecen inseparablemente unidas. El título —«claro del bosque»— remite a un espacio abierto generado por la tala, poniendo en evidencia la intervención humana en el ecosistema. La resina traslúcida, atravesada por la luz, evoca la energía, mientras que las hachas, integradas en la estructura, subrayan la imbricación entre cultura y naturaleza en los procesos de transformación y degradación ambiental.

30

A Smithson, n°1 (1993), de **Susana Solano**, establece un diálogo crítico con las prácticas del *land art* y, en particular, con la obra de Robert Smithson. Frente a la intervención directa en el paisaje, Solano traslada la reflexión al espacio escultórico mediante el uso de materiales industriales y estructuras modulares. La pieza se configura como una estructura abierta que delimita el espacio sin cerrarlo completamente, generando una experiencia corporal basada en el tránsito, la proximidad y la percepción del límite. Si en Smithson la entropía operaba a escala territorial, aquí se traduce en una tensión entre apertura y clausura, evidenciando cómo el entorno —natural o construido— está atravesado por sistemas de control y orden. Aunque remite a procesos de fabricación propios de la modernidad, su disposición introduce vacíos e intervalos que sitúan la obra en un marco donde lo natural y lo construido se entienden como sistemas interdependientes.

31

A través de una fotografía sobria y aparentemente documental, **Ursula Schulz-Dornburg** sigue el recorrido del río Tigris para observar las huellas y transformaciones de uno de los territorios donde surgieron las primeras civilizaciones hidráulicas. *Paisaje desaparecido. El Tigris de la antigua Mesopotamia, Irak* (1980) propone una reflexión sobre la transformación histórica del territorio y la pérdida de equilibrios ecológicos asociados a la acción antropogénica. El paisaje se reduce a lo esencial y la línea del horizonte se configura, para Schulz-Dornburg, como una “línea cero” de la humanidad, un punto de referencia desde el cual pensar la relación entre lo humano y su entorno. Su mirada cuestiona la idea de desarrollo como progreso continuo y pone de relieve las relaciones de poder que subyacen a la gestión del agua, hoy considerada uno de los recursos más estratégicos.

Reparación y futuros deseables

A lo largo del itinerario se ha evidenciado que las prácticas artísticas vinculadas a lo ecológico no constituyen un campo homogéneo, sino un ámbito plural y dinámico que articula estética, política y ecología, desplegándose en múltiples tendencias. El siglo XXI ha supuesto un notable desarrollo de estas prácticas, desde las estéticas restaurativas o *land reclamation*, bioarte, *ecovention*, el activismo frente a la crisis climática y las prácticas comunitarias ligadas a la agroecología, así como la consolidación de los ecofeminismos.

32

Allan Sekula, en su serie *Black Tide* (2002–2003), documenta las consecuencias del hundimiento del petrolero *Prestige*, un desastre ecológico que transformó el litoral gallego en un espacio de contaminación masiva. Su mirada no presenta el acontecimiento como un accidente aislado, sino como el resultado de un sistema extractivo que externaliza sus riesgos sobre territorios frágiles y comunidades vulnerables. Al mismo tiempo, introduce un contrapunto al mostrar la respuesta colectiva de miles de personas voluntarias que participaron en la limpieza del vertido. En estas imágenes, los cuerpos, cubiertos con trajes protectores, conforman comunidades que evidencian la importancia de la acción colectiva y las redes de apoyo mutuo ante la crisis.

33

Con un interés afín por las infraestructuras invisibles del capitalismo global, aunque desde una perspectiva distinta, **Edward Burtynsky** muestra cómo la industria no solo produce objetos, sino también paisajes. En ambos casos, el mar —tradicionalmente asociado a la naturaleza y a la estética del horizonte— aparece como espacio atravesado por las dinámicas de la economía neoliberal mundial. La mirada de Burtynsky oscila entre la belleza formal y una dimensión crítica que revela la transformación intensiva del planeta. En *Shipyard # 5, Qili Port, Zhejiang Province, China* (2004), las imágenes de astilleros chinos se presentan como paisajes monumentales de la industrialización, tan fascinantes como inquietantes, evidenciando la escala de la intervención humana y mostrando cómo los ciclos de producción, consumo y desecho se materializan en territorios concretos.

Mientras Sekula y Burtynsky revelan las huellas sistémicas de la intervención del hombre sobre el paisaje, **Miroslaw Batka** opera en un registro íntimo y matérico. En *197 x 113 x 50* (2021), trabaja con materiales metálicos encontrados en su casa de Oliva (Valencia), que rescata del abandono para convertirlos en portadores de memoria. Su obra está profundamente marcada por la historia europea del siglo XX, en particular por la Segunda Guerra Mundial y la experiencia de los campos de concentración. El ensamblaje de elementos corroídos remite tanto al desgaste del tiempo como a la fragilidad del cuerpo, en tanto que el título numérico alude a medidas que evocan un cuerpo reducido a dato o volumen, cercano a la dimensión de un ataúd.

Desde la tradición del *land art*, **Dani Karavan** amplía el movimiento hacia dimensiones poéticas, sociales y ecológicas. Este último, en *Requiem for a Tzabar (Cactus)* (2001), propone un espacio de memoria poética donde el cactus —planta resistente, introducida desde la altiplanicie mexicana— se ha adaptado tanto a los ecosistemas del Mediterráneo oriental como a los climas desérticos. En este enfoque, el paisaje se convierte en un agente activo, en el que los elementos topográficos, históricos y simbólicos invitan a una experiencia dotada de nuevas dimensiones poéticas, sociales y ecológicas. La obra funciona también como homenaje a *las obras Mujer Cactus y Hombre Cactus* (1939–40) de Julio González, presentes en la colección del IVAM.

Si elevamos la mirada encontramos *Atrapafloras* (2025) de **Ana Esteve Reig** y sus imágenes tridimensionales de flores en peligro de extinción de la Comunidad Valenciana, suspendidas en el espacio, desarraigadas y privadas de las condiciones que hacen posible su existencia. El gesto no solo responde a una voluntad de conservación, sino que cuestiona el papel de la tecnología como archivo de lo que desaparece, al tiempo que genera la ilusión de permanencia de especies cuya supervivencia resulta cada vez más incierta fuera de su representación. La obra se configura como un archivo de memoria de especies como *Hipocrepis valentina*, *Limonium cavanillesii*, *Silene de Ifach* o *Thymus webbianus*, amenazadas por procesos como la urbanización, el turismo intensivo o la transformación del uso del suelo. De este modo, lo que podría entenderse como una representación estética se convierte en un registro de vulnerabilidad ecológica, donde cada especie remite a un territorio concreto en riesgo.

Por su parte, **Hannsjörg Voth** desarrolla *Ciudad de Orión* (1998–2003), una urbe imaginaria construida en el desierto marroquí con la colaboración de personas trabajadoras del contexto. La obra remite al mito de Gilgamesh y a la constelación de Orión como metáfora del tránsito de lo

tribal a lo urbano, vinculada a su noción de «paisaje cero», entendida como un territorio aún no transformado por la explotación humana. Su práctica propone una relación entre lo humano y el territorio que trasciende la escala inmediata, donde la arquitectura no solo organiza el espacio, sino que dialoga con ciclos y temporalidades que exceden lo humano. Así, la obra invita a imaginar formas de habitar el paisaje desde lo afectivo, sin reproducir lógicas de dominación, sino restableciendo vínculos entre cultura, naturaleza y cosmos.

38

Frente a esta escala, **Hellen Schmidt** centra su trabajo en lo pequeño, lo cotidiano y lo efímero. En *Time* (2013) adopta la forma de un nido preservado en cristal, espacio de refugio, cuidado y reproducción, asociado tanto a lo animal como a lo doméstico. La obra introduce una reflexión sobre la temporalidad como estructura efímera ligada a ciclos vitales, así como sobre la manera en que los sistemas humanos interfieren en estos ciclos, transformando incluso las formas más básicas de habitar. Se configura así como imagen de un mundo en el que las condiciones de refugio, cuidado y reproducción están atravesadas por materiales y lógicas ajenas a los equilibrios ecológicos.

39

La obra de **José Saborit**, *Doble sombra (Diario de agosto, Náquera)* (2011), plantea igualmente un «retorno al origen», centrando la mirada en lo cercano: la vegetación mediterránea. Remiten a la tradición del herbario científico, pero desde un registro poético y afectivo que articula un diálogo entre experiencia personal y memoria del territorio. En ellas, el contorno vegetal se transforma en un trazo pictórico convertido en sombra, utilizando el blanco como símbolo de esencialidad y despojamiento frente a la saturación icónica contemporánea. Su práctica atiende a lo pequeño y lo aparentemente insignificante, deteniendo la mirada en aquello que suele pasar desapercibido.

40

Marjetica Potrč trabaja desde la reutilización de materiales, otorgándoles nuevos significados y abordando, desde contextos distintos, los modos de habitar el mundo desde perspectivas situadas. Su obra se centra en cómo las comunidades desarrollan soluciones autosuficientes frente a la escasez de recursos y la falta de infraestructuras. En *Chabola Solar* (2003), propone una arquitectura autónoma basada en energía solar, inspirada en modelos de vivienda informal y en estrategias desarrolladas en contextos urbanos marginales, especialmente en América Latina. La pieza funciona como un prototipo ecosocial —inscrito en lo que se ha denominado «eco-vention»— al integrar tecnología accesible, saberes locales y organización comunitaria. Desde esta perspectiva, la precariedad no se presenta únicamente como carencia, sino como un espacio de reconfiguración de posibilidades, de innovación y resiliencia.

