

Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática. Significados y significantes de los materiales en la indagación artística sobre la relación cultura/naturaleza en el contexto de la crisis ecológica sistémica global

Marco Ranieri

Resumen



Una adecuada poética de los materiales artísticos puede situarnos en una actitud hacia la naturaleza no solo contemplativa, sino de “total entrega y escucha”.

En este artículo se destacan tres principales perspectivas viables a fin de crear, restaurar o renovar una vinculación empática entre espectadores y naturaleza: el uso de materiales naturales. Permite instaurar un diálogo y contacto privilegiados con la naturaleza a través de los estímulos sensoriales que llegan desde sus propias características; la incorporación de elementos vegetales vivos en los procesos de creación. Implica, tanto por parte del artista como por parte del receptor o poseedor de la obra, un proceso de cuidado constante de la misma. Esta acción simbólica nos prepara a la elección de una “ética del cuidado”; el uso de materiales y técnicas históricamente significativos (ej. bronce y temple sobre pan de oro) para la representación de elementos naturales que usualmente pasan inadvertidos. Invita a la atribución de un valor estético a lo efímero a través del cual podemos tomar conciencia de la fragilidad de la condición de los seres vivos

Palabras clave: arte y naturaleza, materiales artísticos, empatía.

Abstract

An appropriate poetic of artistic matters can position ourselves to Nature in an attitude of “total communion”.

In this article we have highlighted three main viable perspectives in order to create, restore or renew an empathic bond between the viewers and Nature: the use of unprocessed natural materials and vegetable elements collected and compiled; the incorporation of live plant components in the processes of creation; the use of historically significant materials to represent ephemeral natural elements that often go unnoticed.

Keywords: Art & Nature, artistic materials, empathy.

Premisa

En el contexto histórico actual asistimos y somos partícipes del deterioro de los equilibrios ecosistémicos. La crisis ecológica global es fruto de la errónea escisión cultura/naturaleza que ha desembocado en una visión colonial de esta última. Urge

dejar de lado la actitud de enfrentamiento y desafío hacia la naturaleza implícita en el sistema capitalista neoliberal, para recuperar la sensibilidad de adaptarnos al entorno que percibimos buscando el equilibrio.

Necesitamos cuestionar los modelos de comportamiento actuales y repensar las dinámicas de interacción y relación con nuestro hábitat según los principios de empatía y biomímesis. Generar o restablecer lugares físicos y/o simbólicos de contacto y dialogo íntimos donde crear, restaurar o renovar los vínculos empáticos entre los seres humanos y la naturaleza.

¿Podremos alcanzar la conciencia biosférica y la empatía global a tiempo para evitar el colapso planetario?

Ante este panorama, ¿puede el arte contribuir al cambio de cosmovisión? ¿De qué manera el artista puede canalizar su esfuerzo creativo a fin de generar vinculaciones empáticas entre los seres humanos y la naturaleza? ¿Qué poéticas son las más inmediatas y universalmente entendibles?

Intentaremos dar una respuesta a estas últimas preguntas analizando obras vinculadas a indagaciones artísticas “en y sobre la naturaleza”, a partir de parámetros de empatía, biomímesis, cuidado e interdependencia. Se hará referencia a artistas que han buscado, a través del contacto íntimo con la naturaleza, el acceso a una dimensión sensible desde la cual accionar mecanismos de maravilla y sorpresa que nos devuelvan la mirada atenta de la infancia y nos permita acrecentar la empatía.

Apuntes sobre empatía y biomímesis

La palabra “empatía”, deriva del vocablo alemán “Einfühlung”, que recoge la expresión “sentirse dentro de”. Fue empleada por primera vez en un texto de estética para describir la acción del espectador de proyectar su sensibilidad en el objeto de contemplación, pudiendo así sentirse más partícipe de su belleza (Vischer). Según Worringer, en la vivencia estética, la “Einfühlung” o proyección sentimental, establecía una relación estrecha entre la obra de arte y el espectador, encontrando su máxima expresión en la belleza de lo orgánico.¹ El término fue traducido al inglés a comienzos del siglo XX, por el psicólogo E.B. Titchener.² Haciendo referencia al vocablo griego ἐμπαθεία, “sentirse dentro”, acuñó la palabra “empathy”. El uso del término *empatía* se extendió en el ámbito psicológico para designar la capacidad de identificarse con otro ser humano, compartiendo sus emociones. A lo largo del siglo XX se ha especulado mucho sobre el origen de esta predisposición a la proyección afectiva, y se han indagado sus implicaciones en el desarrollo psicológico humano. Al mismo tiempo, Konrad Lorenz, uno de los padres de la etología, demostraba no solo la extensión de este fenómeno al reino animal, sino la posibilidad de estrechar vínculos empáticos entre seres humanos y

¹ Véase al respecto Worringer, Wilhem; *Abstraktion und Einfühlung*, Munich, R. Piper & Co., 1908. Edición en castellano: *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

² Para mayor información consúltese: Fernandez-Pinto, I., López-Pérez, B. y Marquez, M. “Empatía: medidas, teorías y aplicaciones en revisión”, *Anales de psicología*, núm. 24, vol. 2. Murcia: Universidad de Murcia, 2008: 284-298.

animales no humanos.³ En la década de los noventa, un equipo de investigación de la universidad italiana de Parma realizó un hallazgo tan fortuito como revolucionario. Descubrió algunas neuronas de la corteza frontal que se activaban tanto en relación a algunas acciones propias, como al observar las mismas acciones cumplidas por otros. Estas neuronas respondían en particular a las expresiones faciales. Nos permiten “captar la mente de otro... por medio de la simulación directa. Sintiendo, no pensando”.⁴ Fueron llamadas “neuronas espejo”. Desde entonces se han realizado numerosos experimentos sobre su funcionamiento, desvelando la existencia en distintas áreas del cerebro de redes neurales interconectadas destinadas a las funciones empáticas.

Gracias a estas investigaciones podemos afirmar que la empatía forma parte de nuestra naturaleza y es uno de los elementos fundamentales que contribuye a nuestra constitución como seres sociales. Según Jeremy Rifkin este descubrimiento está “reescribiendo la historia de la evolución humana” (87). El autor auspicia una revolución pedagógica que enfatice el desarrollo de las capacidades empáticas, con el fin de “ampliar la sensibilidad empática al conjunto de nuestra especie y a muchas otras especie que conforman la vida de este planeta” (Rifkin 605). La crisis ecológica global nos obliga a reconocer nuestra humanidad compartida y nuestra condición común de seres sintientes. Como concluye el autor: “Estamos juntos en esta vida y en este planeta” (Rifkin 605). La empatía puede ser una de las bases para adoptar una nueva posición ética frente a la naturaleza. A partir de ella, la inscripción de la comunidad humana en una más amplia comunidad biótica, implica la necesidad de que las actividades económicas y los procesos culturales se adapten a los ritmos y a los procesos naturales, según los principios de la biomímesis. La economía industrial que ha venido desarrollándose en los últimos siglos es un mecanismo lineal de ciclo abierto que se basa en el crecimiento y la expansión continuos; por el contrario la biosfera en el cual desenvolvemos nuestra existencia es un espacio finito: un conjunto de ecosistemas interdependientes a ciclo cerrado de materia movidos por la energía solar, caracterizados por la diversidad y el dinamismo evolutivo. Se tratará entonces, sobre todo de estudiar los ciclos naturales para “comprender los principios del funcionamiento de la vida en sus diferentes niveles (y en particular en el nivel ecosistémico)” (Riechmann, *Biomímesis* 194), con el objetivo de reintegrar la tecnosfera humana en la biosfera: abandonar los modelos sistémicos lineales en favor de modelos circulares y “reconstruir los sistemas humanos de manera que encajen armoniosamente en los sistemas naturales” (194). Acercándonos así a la “simbiosis entre naturaleza y cultura, entre ecosistemas y sistemas humanos” (194). El arte, debido a su capacidad de ofrecer nuevas lecturas de la realidad, puede precisamente alimentar una sensibilidad estética basada en la empatía y la biomímesis. La obra de los artistas que se analizarán seguidamente ha servido de inspiración y referencia en el desarrollo de la indagación artística personal.

³ Sobre el argumento véase el conmovedor ensayo de Lorenz, K. *L'anello di Re Salomone*. Milán: Adelphi, 1967.

⁴ Para profundizar la cuestión la entrevista al Dr. Rizzolatti en: Blakeslee, S. “Cells that read minds” [en línea], *New York Times*, 10 enero 2006, disponible en: www.nytimes.com.

Poética de los materiales en los procesos de vinculación empática

El arte, por su capacidad de transformación de la información sensible en imágenes, significados y recorridos poéticos, ejerce como mediador entre la experiencia vivencial y la construcción y transmisión de la memoria (tanto individual como colectiva). Asimismo, como creador de contenidos culturales y de valores estéticos, puede jugar un papel importante como generador de empatía⁵ y como propulsor de una estética de la sustentabilidad dentro de la relación cultura/naturaleza. Colaborando así en la adopción de una actitud más respetuosa hacia el entorno y hacia el conjunto de la biosfera. Una actitud de cuidado, atenta al desarrollo de criterios de conservación y de posibilidades co-evolutivas. En este sentido, el empleo de una adecuada poética de los materiales en los procesos de creación artística, permite situarnos en una actitud hacia la naturaleza no solo contemplativa, sino de total comunión.

A lo largo de esta primera aproximación, hemos destacado tres perspectivas principales viables a fin de crear, restaurar o renovar una vinculación empática entre espectadores y naturaleza:

- el uso de materiales naturales no procesados y elementos vegetales recolectados;
- la incorporación de elementos vegetales vivos en los procesos de creación;
- el uso de materiales y técnicas históricamente significativos para la representación de sujetos de naturaleza efímera que suelen pasar desapercibidos.

Hacia una nueva sensibilidad de los materiales artísticos: materiales empáticos

Como expone Hartmut Böhme en su texto *Imágenes de la Tierra desde Hesíodo hasta James Lovelock*, “en el arte moderno los materiales mismos se convierten en tema” (51). El siglo XX fue testigo de la ruptura de la relación aristotélica entre el arte y sus materiales en la cual “la materia, carente de significado, es impregnada por la idea artística como logos spermátikos” (Böhme 51). La representación plástica y visual se expandió en una amplia gama de nuevos materiales, que dieron cuerpo a las nuevas cuestiones y concepciones poéticas que se iban desarrollando y plasmando a través de la materia: desde los materiales de la expansión industrial, como el acero, el aluminio o el plástico; los materiales mnemónicos como los objetos encontrados o de desecho; los materiales naturales brutos, y los elementos vegetales recogidos y recolectados; incluso la materia viva de las plantas en sus distintas fases de desarrollo.

⁵ Para una definición exacta del término empatía consúltese Rifkin, Jeremy; *La civilización empática*, Madrid, Paidós, 2010.

Los materiales naturales no procesados: el lenguaje de la materia en las metáforas de preservación y restitución

A medida que avanzan la transformación y destrucción de los ecosistemas naturales, en el contexto de la conciencia de una naturaleza esquilmada y frágil, subyugada por una antropización no equilibrada; los materiales naturales no procesados se cargan de rasgos y significados históricos-culturales a nivel metonímico y simbólico. El uso de los materiales en su estado bruto subraya su pureza, remitiendo a sensaciones recónditas en nuestra memoria colectiva que suscitan una serena melancolía y anhelo de espacios naturales equilibrados, escasamente intervenidos por el ser humano.

Ya en la obra de Brancusi se puede vislumbrar una primera intención de dejar entrever la pureza del material natural. Sus maderas, aunque talladas e intervenidas, evidencian una relación íntima y respetuosa entre artista y material. Una relación sinérgica que conserva las calidades expresivas de la energía plástica que en él reside, y nos remiten directamente a la idea de árbol.

Más tarde, emergerá en la escultura la voluntad de integración en la naturaleza, de “adecuarse a la morfología y la identidad del medio” (Albelda, “Intervenciones mínimas” 52). El ciclo vital de estas esculturas, realizadas con materiales pertenecientes al lugar donde se instalan, se injerta en las dinámicas vitales del mismo ecosistema al cual comienzan a pertenecer, teniendo en éste su comienzo y su fin. En este sentido trabajan artistas como Nils Udo, Wolfgang Laib, David Nash y Andy Goldsworthy, vinculando sus obras a los procesos naturales y culturales, utilizando materiales como maderas, piedras, elementos vegetales, barro, polen; eligiéndolos por las características y los significados simbólicos de los cuales se han cargado a lo largo del recorrido histórico humano.

Otra metáfora relativa a los procesos vitales, es la que Penone plantea en sus obras a través de la “liberación de lo natural desde el interior del artificio en que ha sido encerrado” (Albelda, “Intervenciones mínimas” 53). El artista italiano, con la paciencia de un insecto maderero, desbasta delicadamente la madera de las vigas, siguiendo con respeto la forma del anillo escogido, hasta rescatar el árbol que pertenece a este determinado momento de su vida. Lo que emerge de la gubia del artista es entonces un potente símbolo de restitución.

Otros artistas, como herman de vries en sus colecciones botánicas, Christiane Löhr en sus efímeras arquitecturas vegetales, y Miguel Ángel Blanco en su “*Biblioteca del Bosque*”, establecen con la naturaleza un diálogo mudo hecho de referencias delicadas. En sus procesos de creación, emplean materiales recolectados durante la experiencia del paisaje, siguiendo la intuición de que “lo natural es, en sí mismo, una escultura” (Perejaume).

herman de vries, como señala Anna Talens en su tesis doctoral, es, sin duda, uno de los grandes artistas recolectores. Conocedor de las especies botánicas por su formación, encuentra a través de esta actividad los elementos naturales que serán luego

protagonistas de sus obras (2011). Este sensible artista botánico es capaz de descifrar el lenguaje secreto de la naturaleza y de reorganizar y leer su sutil poesía al público no experto. Luego, devuelve los elementos encontrados a su lugar de origen, donde son reabsorbidos por los ciclos naturales a los que pertenecen.

La obra de Christiane Löhr, se despliega en micropaisajes construidos, hechos de arquitecturas vegetales, delicadas, frágiles, efímeras y caducas. Microcosmos sensibles en los cuales el observado se mueve, redimensionado, hecho pequeño y liviano, cumpliendo su propio recorrido poético interior, entre las sensaciones sugeridas por los estímulos sensoriales que llegan desde las mismas estructuras y características de los materiales vegetales.



1 Christiane Löhr, Kleiner Turm *little tower*, semillas de hiedra. 16 x 13 x 10 cm, Biennale di Venezia, 2001. Imagen cortesía de la artista.

Según Miguel Ángel Blanco, “Aún es posible sumergirse en la vida secreta de la naturaleza” (n.p.).⁶ Su obra *Biblioteca del Bosque*, en proceso de realización por el artista a lo largo de más 25 años, desde 1985 hasta la actualidad, se compone de más de 1.100 libros-cajas, constituyendo un cuerpo poético que recoge impresiones del bosque donde tuvo su origen, la Sierra del Guadarrama, y de las vivencias del artista en otros entornos silvestres. El artista describe su obra como “un proyecto escultórico y vital, obra abierta a la amplitud de la naturaleza realizada con la lentitud y constancia con la que crece el árbol”, cuyo fin sea, tal vez, el de “entender el lenguaje secreto del cosmos, crear un gran misterio partiendo de una hebra de helecho o una gota de resina. Ser eco de lo efímero” (Blanco n.p.).

El caminar como práctica estética⁷ asume, al hilo de estos últimos planteamientos, una importancia fundamental en el oficio del artista convertido en recolector-recopilador, de mirada entrenada y atenta, que sale en busca de materiales o los encuentra a raíz de la derivas de sus paseos. Materiales que recopila y reordena casi de modo taxonómico, en un proceso de re-significación de la experiencia de la naturaleza. Estos artistas, desde la vivencia de una aproximación respetuosa, desde el contacto y el dialogo íntimos con el medio, desde su recordar inmediato, exploran

⁶ Para la lectura de las declaraciones de este artista y una visión detallada de su obra consúltese la página web www.bibliotecadelbosque.net.

⁷ Para la definición de este concepto véase Careri, F. *Walkscape: el andar como práctica artística*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

nuevas posibilidades relacionales y comunicativas a través de una forma artística esencial.

La materia viva: el arte del crecimiento vegetal

Algunos artistas que en la evolución de su diálogo con la materia han explorado la inclusión de las energías de la naturaleza en los procesos artísticos han tomado, en algunos casos, la decisión de aliarse con la formidable capacidad de crecimiento propia del mundo vegetal.

Desde que Hans Haacke presentó en 1969 su obra *Grass grows*, numerosos artistas se han dedicado al arte del crecimiento vegetal, combinando sus esfuerzos con los ritmos y tiempos de la naturaleza para elaborar sus obras. La comparación simbólica entre los tiempos humanos y los tiempos de la naturaleza es capaz de suscitar un sentimiento trascendental, sobre todo cuando se hace en relación al tiempo de vida de los árboles. A raíz de esto, varios artistas han decidido indagar en sus obras la esencia prehistórica del templo entendido como catedral de árboles, la forma del círculo o la bóveda sagrados. En la *Cattedrale Vegetale* de Giuliano Mauri, realizada en el ámbito de Arte Sella en 2001, el artista ha plantado ochenta árboles en cuatro filas, como columnas, en el interior de unas estructuras vegetales que guiarán su crecimiento hasta su madurez, creando un templo ancestral, dividido en tres naves al amparo de una cúpula de frondas. El artista declara: “ochenta plantas, como columnas, que serán testigo de mi trabajo. (...) dentro de veinte años la gente se dará cuenta de que hubo un diálogo entre el ser humano y la creación de la naturaleza” (Mauri n.p.). Otro ejemplo es la *Ash Dome*, que fue plantada por David Nash en el final de los años setenta y sigue en proceso. Nash eligió por esta obra un determinado número de árboles, veintidós,⁸ y una especie, el fresno⁹, que encierra una potente simbología. El artista ha dirigido estos árboles con técnicas propias de la arboricultura tradicional, para conseguir, con el tiempo, que sus ramas se junten realizando una estructura vegetal viviente, que recuerde un tholos, celebrando así la alianza entre la voluntad del hombre y las fuerzas creadoras de la naturaleza.

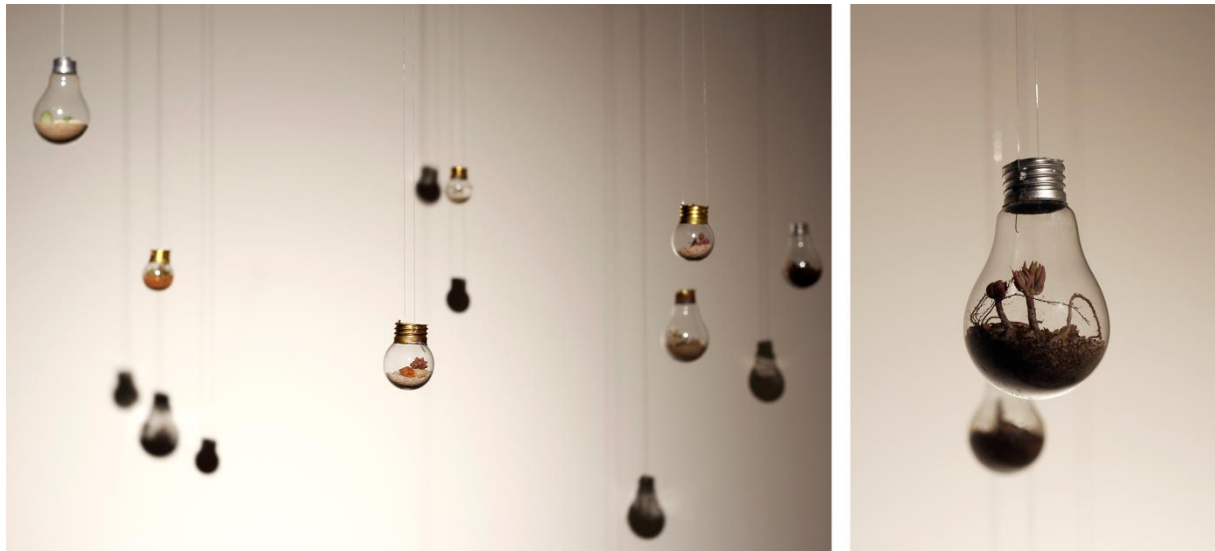
Otros artistas han elegido emplear los crecimientos vegetales de manera aislada respecto a los ecosistemas, llevándolos dentro las mismas salas expositivas. En estos casos han primado vegetales de pequeñas dimensiones y tiempos de crecimiento rápidos. Mediante estos elementos los artistas dejan de lado el sentido monumental de lo sublime evocado gracias a las grandes dimensiones y los tiempos lentos de los árboles en favor de un sentimiento de inmanencia, inducido por la condición inestable, efímera, de los elementos vegetales empleados. Instaurando una relación cercana e íntima con la obra de arte y la propia naturaleza.

Así, Marco Ranieri recurre a elementos vegetales vivos de pequeñas dimensiones para dar cuenta de la magnitud del medio natural. En la instalación *Biosferas* expresa “la

⁸ Un número de árboles en sí ya simbólico: un ser humano consume en un solo día la cantidad de oxígeno que producen en el mismo plazo de tiempo veintidós árboles.

⁹ El fresno es un árbol sagrado en muchas de las culturas europeas arcaicas.

perspectiva ecosistémica como estrategia de vinculo e interdependencia a cualquier escala” (Albelda, “Arte y ecología” 236). Los microecosistemas germinados en el interior vaciado de una constelación de bombillas recicladas colgante desde el techo “funcionan como estímulos sensoriales que en su microscópica formalidad, como extractos, nos llevan a situarnos en cosmos también pequeños, en los que descubrir la fragilidad de los seres vivos” (Clemente 19).



2 Marco Ranieri, *Biosferas*, microecosistemas y bombillas recicladas. Medidas variables. 2013-2015. Imagen cortesía del artista.

La artista colombiana Doris Salcedo realiza la obra *Plegaria muda* reflexionando sobre las muertes violentas que constituyen uno de los dramas tanto de su tierra natal, como de su tierra adoptiva. Pero el drama de la muerte es un drama universal, y como tal nos envuelve entre las más de cien parejas de mesas sobrepuestas que constituyen la instalación. En el olor de tierra y madera húmedas el espectador se pierde en la sugestión de un cementerio colectivo, en la potente aura de la ausencia. Pero desde estas tumbas simbólicas, anónimas y silenciosas, asciende un hilo de esperanza. La vida consigue regenerarse a pesar de las condiciones adversas y las voces de los muertos hablan a los que aún viven a pesar de la indiferencia que las oprime. Así los hilos de hierba sembrados en el pan de tierra contenido entre las mesas, consiguen brotar no obstante el impedimento del peso suprayacente. Los frágiles hilos de hierba recién brotados asoman su verde fresco y brillante a través de las grietas y fisuras entre las tablas. Levándose en alto como, precisamente, una plegaria muda.

Son, todas éstas, obras vivas, en constante evolución, como la naturaleza misma, y cuya dimensión se articula temporalmente en el proceso del devenir. Este arte del crecimiento vegetal, o “growing art”, obliga a los artistas a respetar los tiempos de la naturaleza para realizar su obra, e implica al artista y al receptor o propietario de la obra, en el cuidado constante de la misma. Esta acción simbólica, iniciática, nos vincula empáticamente a la obra. Comprometernos con los elementos en lugar de enfrentarnos a ellos, nos vuelve a situar en un lugar más cercano a los ciclos de la vida, y en una actitud

más respetuosa a la hora de reconstruir la estética de la naturaleza. Presupuestos, todos ellos, que nos preparan para la asunción y defensa de una “ética del cuidado”¹⁰.

Los materiales históricamente significativos: entre la atemporalidad y el arte de atravesar el tiempo

El empleo de materiales históricamente significativos para la representación de elementos naturales que usualmente pasan desapercibidos, nos invita a la atribución de un valor estético a lo efímero, a través del cual podemos tomar conciencia de la fragilidad de la condición de los seres vivos y contribuir a reequilibrar nuestro antropocentrismo. Desde esta perspectiva se pueden definir dos estéticas distintas: el uso de materiales pulidos, brillantes, que evocan la sacralidad, la atemporalidad mística de los instantes y la eternidad entendida como repetición cíclica de los fenómenos naturales; y el uso de materiales opacos, sombríos o patinados, que desde la humildad de la asimetría y de la imperfección, remiten a una estética de la impermanencia ligada a la conciencia de la inmanencia¹¹, implicándonos íntimamente en una vinculación empática con el motivo de la representación.

Los artistas recuperan materiales históricamente significativos, en primer lugar oro, plata y bronce, y técnicas de la representación clásica, y los emplean sustituyendo los sujetos de la representación tradicional¹² por humildes elementos naturales que usualmente pasarían inadvertidos, dignificándolos así como principal motivo de la obra artística. Un ejemplo son las pinturas de Albelda, en las cuales el pan de oro envuelve las adventicias finamente pintadas con la misma aura con la cual se ven envueltas las figuras de los retablos medievales, confiriendo a su sutil, frágil y extemporánea existencia, la lumbre mística de la atemporalidad y la dignificación simbólica que dicho material confiere. El mismo material es empleado por Perejaume en *Motllura*, obra realizada en Sierra Nevada en 2003, en la cual tres restauradores recubren con hojas de oro una piedra de la Loma del Tío Papeles, al borde de un precipicio y con la aterciopelada superficie de las últimas nieves como fondo, creando una metáfora de respeto y restitución que intenta devolver la mirada a la naturaleza, al brillo de la vida, a veces tan poco conscientemente percibido.

¹⁰ Para el concepto de “ética del cuidado” en el contexto de la ética ecológica, véase la amplia bibliografía de Jorge Riechmann sobre el tema.

¹¹ Nuestro horizonte es terrenal y nuestra condición de Ser es la de una situación inestable entre el “hay” y el “ya no hay”. Actuar teniendo en cuenta la inmanencia nos permite considerar la belleza como facultad de crear o recrear sentido y existencia, y lo efímero como el arte de atravesar el tiempo.

¹² Sujetos humanos, temas y motivos religiosos o escolásticos.



3 Jose Albelda, *Díptico de amapolas y espinos*. Oléo sobre tabla dorada. 35 x 60 cm. Imagen cortesía del artista.

A estos fines, dentro de los materiales históricamente significativos el bronce ocupa sin duda un lugar de relevancia. El bronce es un metal artefacto, fruto de la aleación de otros metales¹³ que, por si solos, no gozan de la atribución de calidades estéticas destacables, pero que combinados en la justa proporción, poseen un aura particular y la calidad de ennoblecer los objetos que con él se representan. A esta propiedad del bronce se añade su valor de metal históricamente significativo, debido al prestigio que, a raíz de la dificultad de los procesos técnicos de su elaboración y empleo, ha logrado en la representación escultórica desde la época de Plinio. En el contexto de la primera expansión experimental sobre la materia, Brancusi lo emplea dando un significado simbólico a estas propiedades, reservándolo para obras en las cuales “la superficie de bronce pulimentada era de suma importancia y trascendencia” (Parigoris 84).

Pero serán las pátinas las que más potenciarán la empatía y mejor dejarán translucir la voluntad de ennoblecer los motivos representados. Quien haya trabajado este difícil metal conoce la dedicación, tiempo, paciencia y cuidado necesarios para la correcta aplicación de las patinas hasta conseguir los fulgores fugaces de la luz en la superficie extrañamente turbia, coagulada; esta luminosidad velada, “ese brillo ligeramente alterado que evoca irresistiblemente los efectos del tiempo” (Tanizaki 30). O, más propiamente, que confiere a los objetos calidades mnemónicas y el aura que solo se obtiene con el arte de atravesar el tiempo. Una aura capaz de desencadenar, nuevamente, este sentimiento de serena melancolía y anhelo que deriva de la conciencia del paso del tiempo y de la caducidad de la existencia, y que nos lleva a la apreciación

¹³ El bronce tradicional es una aleación compuesta por el 85% de cobre, con un 5% de estaño, zinc y plomo. Véase al respecto: Andrews, O. *Living materials: A sculpture's Handbook*. Londres: Berkeleys, 1983.

estética de la impermanencia de la vida, a su valoración como aparecer inestable entre el “hay” y el “ya no hay”, como concluye trágicamente Platón en su Parménides: “el uno existe y no existe, y él y todo lo otro existen y no existen, aparecen y no aparecen en relación a sí mismos, y unos a otros” (citado por Unamuno 87).

Conclusiones

El estudio de los planteamientos mencionados anteriormente, nos permite identificar la relación y vinculación con el entorno y sus materiales como un válido y necesario punto de partida para la creación artística. Desde una perspectiva de enfoque ecosistémico y mirada atenta, cada elemento que conforma la obra de arte



4 Marco Ranieri, serie “Paisajes habitados”, “Recuerdo IX. Un tiempo el agua susurraba entre las piedras”. 7 x 6 x 3 cm. 2013. Imagen cortesía del artista.

asume una dimensión relevante. Las características de los materiales, tanto físicas como metafísicas y ontológicas, resultan más evidentes y determinantes. Acercarse a la naturaleza desde una adecuada poética de los materiales artísticos resulta entonces fundamental a la hora de generar los estímulos sensoriales necesarios para suscitar el sentimiento de empatía y puede resultar favorable para los fines del arte en la génesis de una *estética del ecodesarrollo*, que contribuya al urgente cambio de cosmovisión.

Artículo recibido 9 de febrero 2015

Versión final aceptada 13 de septiembre 2015

Referencias citadas

- Albelda, J. “Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza.” *Arte y ecología*. Eds. T. Raquejo y J.M. Parreño. Madrid: UNED, 2015. 219-246. Print.
- . “Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación”. *Cimal International* 51. Valencia: Cimal, 1999. 49-54. Print.
- Andrews, O. *Living Materials: A Sculpture’s Handbook*. Londres: Berkeleys, 1983. Print.
- ARTESELLA. www.artesella.it
- Blakeslee, S. “Cells that Read Minds.” *New York Times*. 10 enero 2006. Web. 19 diciembre 2014.
- Blanco, M.A. “Biblioteca del Bosque” [en línea], www.bibliotecadelbosque.net

- Bohme, H. "Imágenes de la Tierra desde Hesíodo hasta James Lovelock". *Terre – Erde – Tierra – Earth*. AA.VV. Bonn, 1992. Print.
- Buci-Glucksmann, C. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros, 2006. Print.
- Careri, F. *Walkscape: el andar como práctica artística*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. Print.
- CDAN; www.cdan.es
- Clemente, J.L. "Emergencias", "PAM!PAM!". Coord. Clemente, J.L. Valencia: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2015. 16-24. Print.
- Do Rosario Cardoso Graco, F. *Las poéticas de la naturaleza en la Biblioteca del bosque: una aproximación a la obra de Miguel Ángel Blanco*. Tesis doctoral. UPV, 2012. Print.
- ECHANDO RAÍCES; www.echando-raices.blogspot.com.es.
- Fernandez-Pinto, I., López-Pérez, B. y Marquez, M. "Empatía: medidas, teorías y aplicaciones en revisión". *Anales de psicología* 24.2 (2008): 284-298. Print.
- herman de vries. www.hermandevries.org.
- Löhr, C. www.christianoelohr.de.
- Lorenz, K. *L'anello di Re Salomone*. Milán: Adelphi, 1967. Print.
- Mauri, G. "Cattedrale Vegetale" [en línea], www.artesella.it. Web. 12 diciembre 2014.
- Parigoris, A. "La veracidad del material: el bronce. Sobre la reproductibilidad del material". *Kalías*, año XI, n. 21-22. Valencia: IVAM, 1999. 72-89. Print.
- RAI ARTE www.arte.rai.it
- Ranieri, M. *La ampliación de la mirada hacia la naturaleza a través del arte. Microecosistemas y micropaisajes empáticos*. Trabajo final de master. UPV, 2013. Print.
- . www.cargocollective.com/marcoranieri.
- Riechmann, J. *Biomímesis, ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo, autocontención*, Madrid: Catarata, 2006. Print.
- . *Interdependientes y ecodependientes. Ensayos desde la ética ecológica (y hacia ella)*. Cánoves i Samalús: Proteus, 2012
- Rifkin, J. *La civilización empática*, Madrid: Paidós, 2010. Print.
- Talens, A. *La transformación de la experiencia de la naturaleza en arte. El nomadismo y lo efímero*. Tesis doctoral. UPV, 2011. Print.
- Tanizaki. *Elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994. Print.
- Unamuno, M. de. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Globus, 2011. Print.
- Vischer, R. *On the Optical Sense of Form: A Contribution to Aesthetics*. Tesis doctoral, Viena, 1873. Print.
- Worringer, W. *Abstraktion und Einfühlung*. Munich: R. Piper & Co, 1908. Edición en castellano: *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953. Print.