

CARMEN ANDREU-LARA | Departamento de Pintura, Universidad de Sevilla, Sevilla, España
carmenandreu@us.es

PACO LARA-BARRANCO | Departamento de Pintura, Universidad de Sevilla, Sevilla, España
paco_lara@us.es

Estrategias **simbólicas** en torno a la **sostenibilidad**

Federico Guzmán, Ramón David Morales
y Miguel Ángel Moreno Carretero

73-92 pp

Recibido: 11-04-2014 - revisado 24-04-2014 - aceptado: 07-05-2014

Arte y políticas de identidad
vol 10-11 / Jul-Dic. 2014

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452

SYMBOLIC STRATEGIES REGARDING SUSTAINABILITY

FEDERICO GUZMÁN, RAMÓN DAVID MORALES AND MIGUEL ÁNGEL MORENO CARRETERO

ABSTRACT

A model of relationship with the territory that delves into the symbolic and not only in the physical (Careri, 2013), does not contradict with the necessary development and the scientific-technological transformation only if it does not produce an ecological imbalance (Guattari, 1996). Our study, which qualifies and interprets the work of the artists Federico Guzmán, Ramón David Morales and Miguel Angel Moreno Carretero, adds value to their creative strategies based on their symbolic contributions, that highlight the need to restore the lost relationship with the natural environment. In fact, these artists have searched the emotional connection with the unspecialized public to try to get a change of people behaviour towards the sustainability.

Keywords

Sustainability, art, nature, landscape, culture.

RESUMEN

Un modelo de relación con el territorio que ahonde en lo simbólico y no exclusivamente en lo físico (Careri, 2013) no entra en contradicción con el necesario desarrollo y transformación tecnológica-científica siempre y cuando se realice sin producir un desequilibrio ecológico (Guattari, 1996). Nuestro estudio, cualitativo e interpretativo de la obra de los artistas Federico Guzmán, Ramón David Morales y Miguel Ángel Moreno Carretero, pone en valor sus estrategias creativas por sus contribuciones simbólicas, que subrayan la necesidad de restablecer la relación perdida con el medio natural. De hecho, estos autores han buscado la conexión emocional con el público no especializado, para intentar provocar un cambio de comportamiento hacia la sostenibilidad.

Palabras Clave

Sostenibilidad, arte, naturaleza, paisaje, cultura.

INTRODUCCIÓN

Es un hecho aceptado que la dimensión de la crisis ecológica exige no solo soluciones científicas y tecnológicas, también implica cambios profundos en lo que refiere a los modos de vida humanos, individuales y colectivos (Guattari, 1996). Por ello, se hace necesario una reflexión crítica que sustente criterios éticos para el autocontrol y la autolimitación (Zimmer en Nogué, 2009, p. 31) desde todos los ámbitos vinculados a la acción humana sobre el territorio. El arte contemporáneo viene participando desde el pasado siglo XX en este debate con interesantes construcciones conceptuales en relación a la sostenibilidad. Ant Farm, Platform o Common Grown, entre otros colectivos, artistas como Hans Haacke, Mark Dion o Newton Harrison, pasando por los arquitectos, Philippe Rham y Richard Buckminster Fuller, y hasta jardineros como Richard Reynolds, han demostrado que los discursos artísticos y culturales, emergentes en los últimos años, tienen una alta eficacia para incentivar cambios sociales. Con frecuencia cuando se habla de arte y sostenibilidad sólo se consideran aquellas intervenciones artísticas en el espacio que revalorizan la naturaleza como entidad vital y establecen un nuevo vínculo de cercanía y equilibrio con los ecosistemas. Sin embargo, encontramos iniciativas destacadas en el ámbito de otras prácticas artísticas como la pintura o la escultura que participan en este debate conceptual desde la ética, la pedagogía y la revisión crítica. Compartimos con José Luis Albelda Raga, profesor de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia, el convencimiento de que:

[...] la reflexión del arte nos permite ahondar en aspectos a los que otras escenificaciones no llegan, por su vinculación a objetivos aplicados o ideologías muy señaladas [...] su capacidad de transmitir al espectador no sólo experiencias estéticas, sino la misma ética de la conservación, del respeto al medio. (Albelda, 2002, pp. 53-54)

Son diversas y reconocidas las voces que defienden que la función del arte en relación a la sostenibilidad no es banal, sino que el hacer artístico puede convertirse en referencia para abordar muchos de los desajustes actuales en la relación del ser humano con el medio ambiente, y con el(lo) otro (Gardner, 1994; Eisner, 1995; Guattari, 1996).

En ese intento por revisar desde el arte nuestro actual sistema de vida y reflexionar sobre nuestro origen biótico, los autores de este artículo destacan la obra de tres artistas españoles, Federico Guzmán, Ramón David Morales y Miguel Ángel Moreno Carretero. Sus aportaciones constituyen un constructo estético, filosófico y social cuyo fin último es (tanto para el propio autor como para el espectador) aprender y hacer pensar. Con diferentes estrategias estos artistas han intentado resaltar, simbólicamente, la necesidad de restablecer la relación perdida con el medio natural. Resultan evidentes sus deseos de reforzar los lazos esenciales entre la naturaleza y la cultura, entre el medio ambiente y el hombre. Impulsan de diferentes formas el surgimiento de una *conciencia biosférica* en el sentido que propone Jeremy Rifkin (2010), para conseguir una transición exitosa hacia un modelo de desarrollo humano en armonía con los equilibrios ecosistémicos. Por esta razón, en este artículo entenderemos la sostenibilidad con una mirada que persigue y actúa por (y hacia) el equilibrio ecológico.

Nuestro artículo pretende analizar y poner en valor estas tres estrategias artísticas por su clara relación con la sostenibilidad. Se persigue con ello contribuir a la reflexión sobre el compromiso del artista con la sociedad y su contribución al reconocimiento, análisis y posibles soluciones a sus problemas más importantes. Realizaremos un estudio cualitativo, descriptivo e interpretativo con la finalidad de analizar y comprender distintas estrategias simbólicas para la comunicación

de la sostenibilidad y la transmisión de valores a través de arte. Como técnicas de investigación se utilizarán el análisis documental y comparativo, la entrevista y la observación directa.

Hemos dividido nuestra investigación en tres apartados: El primero, *Federico Guzmán: la fuerza revolucionaria de un “artifex”*, analiza la lucha pacífica que plantea la obra de este artista fuera de estereotipos, su peculiar modo de trabajar sobre (y por) la sostenibilidad, esbozando utopías, denunciando, imaginando, proponiendo una forma de vida basada en el intercambio, la confianza, el aprecio, el respeto, la cooperación, la ayuda mutua y la voluntad de compartir. El segundo apartado, *Ramón David Morales: el arte como pedagogía social*, aborda la posición crítica de este autor frente a la ecología como estrategia de *marketing*, para llamar la atención sobre la necesidad que tiene el hombre de hoy de replantear su forma de vida confrontándola con otra, primaria y esencial, cerca de la naturaleza y con valores vitales antiguos (que no anticuados). Finalmente, el tercer apartado, *Miguel Ángel Moreno Carretero: la ironía en la relación con el paisaje*, estudia las estrategias simbólicas de este joven artista que navega con soltura entre los límites de la pintura, la escultura, la fotografía y la intervención pública para cuestionar con agudeza e ironía nuestro concepto de naturaleza, y la constante búsqueda de la felicidad a través del consumo.

El análisis comparativo de la posición y estrategias simbólicas que utilizan estos tres artistas serán las bases que nos permitan concluir cuáles son algunos de los planteamientos más significativos que se están abordando en torno a la sostenibilidad desde el arte; así como las estrategias simbólicas que se están desarrollando con el objeto de buscar una conexión emocional con el público no especializado, como desencadenante para la reconsideración de los valores y el cambio en el comportamiento y percepción de las personas hacia la sostenibilidad.

1 FEDERICO GUZMAN: LA FUERZA REVOLUCIONARIA DE UN “ARTIFEX”

Federico Guzmán (Sevilla, 1964) inició su trayectoria artística a finales de la década de los 80. Desde entonces ha transitado entre la versatilidad de lenguajes hoy disponibles, “entre géneros, experiencias e ideas, pero sin que esta voluntaria confusión haya afectado a su potente imaginación, ni a su sensualidad y su humor” (Calvo Serraller, 2006). Desde muy temprano Guzmán ha cultivado un interés por el arte como herramienta de conocimiento y encuentro entre las personas, lo que le ha llevado a participar en proyectos colaborativos como, *El museo de la calle* con el colectivo Cambalache iniciado en Bogotá en los años 90, *La Expedición a El Dibujo* (1999) con artistas españoles y colombianos, y *Copilandia* (2005-2006) con el colectivo Gratis. Conjugó la experimentación colaborativa con la exploración interior en propuestas individuales como *¿Quiénes son los dueños de las plantas?* en la galería Tomás March (Valencia, 2001), *Matitas Divinas* en La Cartuja (Sevilla, 2001), *El Mercado Arrollador* en la galería Pepe Cobo (Madrid, 2006), *El mato de tomaco* en el Encuentro MDE 07 (Medellín), *Cielo y Tierra* en la galería La Caja China (Sevilla, 2008), *Mundo exterior, mundo interior* en la galería Mecánica (Sevilla, 2013) —entre otras exposiciones, de su dilatada trayectoria. Desde 2007 participa con la Asociación de amistad con el pueblo Saharaui que ha impulsado su trabajo artístico sobre los derechos humanos, participando activamente en los encuentros de arte ARTIFARITI.

Guzmán se auto-define como “artista co-laborativo” (Guzmán, 2014). Los autores de esta investigación adoptan el término “artifex” para definir su actividad. Esta palabra latina significa en su acepción original “maestro artesano”, pero también “artista” (el que hace o practica un arte). El *artifex* es, en la tradición esotérica, a un tiempo demiurgo (creador) y technites (trabajador manual). Federico Guzmán propone esta palabra para definir al nuevo artista en *La fuente de*

la vida (2011) haciendo alusión al paralelismo de la actividad del artista y la alquimia en su rebeldía, en su poder creador y en su carácter revolucionario.

1.1 La sostenibilidad en la obra de Federico Guzmán

La crítica ha reconocido desde sus inicios el compromiso de este artista con su entorno. El crítico de arte Sema D'Acosta, con motivo de la exposición *Cielo y tierra*, lo presentó como “un artista trascendental que se preocupa por la convivencia armónica entre las personas y su entorno cercano, especialmente el que tiene que ver con el desarrollo sostenible y el respeto por el medio ambiente” (D'Acosta, 2009). Posiblemente, como apunta Margot Molina, “fue su estancia en Colombia, entre 1997 y 2000, lo que le llevó a ser consciente de la importancia de la naturaleza y a ratificar su idea de que el arte debe ser una herramienta para cambiar la sociedad” (Molina, 2012). El compromiso activo de Guzmán en relación a la sostenibilidad es desde entonces evidente, reconoce abiertamente su propósito de “transformar colectivamente el mundo en un lugar más justo y habitable” (Guzmán, entrevista, 2014). Sin embargo, orienta ese devenir revolucionario en el sentido que apunta Hakim Bey cuando afirma que “lo más revolucionario que podemos hacer es cultivar un jardín. Y es del arte de cultivarlo, de la permacultura de valores y saberes que lo mantienen vivo y creciendo en armonía, de lo que depende nuestra propia supervivencia en el planeta” (Guzmán, comunicación personal, 2014). Su obra *El latido de la tierra* (2012), un jardín sostenible de plantas aromáticas con forma de corazón en el centro de Almonaster La Real (Huelva) constituye una declaración de intenciones clara y contundente en este sentido. Reflexionar sobre la posibilidad de una práctica artística compatible con los equilibrios naturales y capaz de generar una mirada contemplativa y empática hacia el medio ambiente conecta su discurso con artistas como Wolfgang Laib, Christiane Löhr o Herman de Vries porque, todos ellos, añaden una dimensión espiritual al trabajo artístico vinculado a la naturaleza (Grande, 2005). Del mismo modo, lo hace con Joseph Beuys por su persistente “conciencia ecológica” basada en “una nueva idea del arte en comunicación simbólica con la naturaleza” (Wallis, 2005, p. 164).

Desde esta perspectiva Federico Guzmán orienta su trabajo como una herramienta de lucha pacífica y transformación social simplemente sirviendo a la evolución de la conciencia individual y colectiva. El ensayista y crítico de arte, Francisco Calvo Serraller lo identificaba como “un agitador de signos que nos permite intuir el trastocamiento rutinario de significados y prácticas establecidos” (Calvo Serraller, 2006); ese carácter revolucionario se debe a su lucha por rescatar “la fuerza creadora del universo [que] está en nuestro interior” (Guzmán, 2011).

En varias ocasiones, también en la entrevista realizada al autor para esta investigación, Guzmán identifica su posición con la metáfora de Paul Klee que parangona al artista con un árbol:

Las raíces le unen con el mundo y la naturaleza de donde extrae la savia que alimenta su mirada y su talento, que se corresponden con el tronco, el cual se expande hacia todas partes en las ramas, mucho menos firmes y mucho más frágiles que las raíces, pero más visibles y sin duda mucho más bellas. (Guzmán, comunicación personal, 2014)

Esa metáfora que inspirara una de sus obras más conocidas, *El Hombre=Árbol* (Fig. 1), explica cómo la belleza no nace en el artista, sino que sólo pasa a través de él: “La cultura, pues, no se encuentra más allá de la naturaleza, sino que tiene su fundamento dentro del ámbito natural” (Zimmer en Nogué, 2009, p. 31). Guzmán va más allá en su visión holística¹ y se muestra

convencido de que “nuestras redes culturales son las mismas redes vivas complejas de los bosques, suelos, mares y ríos que nos proporcionan vivienda, ropa y alimento” (Guzmán, 2014).



Figura 1. Federico Guzmán, *El Hombre=Árbol*, 2009. Instalación, diversos materiales, 400 x 400 x 350 cm.
(Fuente: Federico Guzmán)

1.2 Estrategias simbólicas en relación a la sostenibilidad en la obra de Federico Gúzman

Debemos destacar en la obra de Federico Guzmán la preocupación por repensar los modos de interacción entre sociedad y biosfera a partir de una perspectiva ecológica, fundamentada en una actitud empática hacia el medio natural. Dicho de otro modo, su obra nos dice que nuestra interdependencia con la naturaleza es total, de ahí nuestra obligación de conservarla. La palabra ‘empatía’ designa una capacidad inherente al ser humano y deriva de la voz alemana *emfühlung* que traduce la expresión “sentirse dentro de”. En este sentido la empatía puede considerarse el fundamento de la actitud ética ante la naturaleza que Guzmán mantiene en su producción artística.

La obra pictórica de este autor y sus intervenciones en el paisaje, expresan en consecuencia el anhelo de restaurar el vínculo umbilical entre el ser humano y la naturaleza. La elección de trasladar las formas anatómicas humanas a la naturaleza representa un recurso retórico útil para hacer patente este lazo visceral. Encontramos la personificación como estrategia simbólica no sólo en las obras *El Hombre=Árbol* (2009), *Sangre y savia* (2009), también en *El hombre tomate y la mujer tabaco* (2007), *La planta que pinta* (2004), o *El Latido de la Tierra* (2012). Debemos reconocer que ese recurso poético en la pintura, constituye una herramienta creativa muy eficaz para promover esa recuperación de un vínculo empático entre ser humano y biosfera de la que hemos hablado. Guzmán adopta una posición paralela al vínculo performativo con el entorno orgánico que establece el trabajo de Ana Medieta (Serie *Siluetas*, 1975), o Kazuo Shiraga (*Challenging Mud*, 1955). Mientras que estos artistas realzan el lazo primario y simbólico con la tierra creando formas rituales sobre el barro, Federico Guzmán cuando presta su cuerpo para dar forma a un árbol o proporciona carácter humano a la planta del tomaco está, de igual modo, visibilizando la relación unitaria que enlaza todas las formas de vida.

En su proyecto *La canción del tomaco* (2011) (Fig. 2), Guzmán no sólo muestra al ser humano como “una hebra del tejido de la vida” (Guzmán, comunicación personal, 2014); evidencia también la sabiduría y la potencialidad creadora que encuentra en la naturaleza y apuesta abiertamente por el mestizaje de elementos heterogéneos como fuente de riqueza y biodiversidad. Ésta será, desde nuestro punto de vista, una de las aportaciones simbólicas más significativas en la obra de este artista: la potencia creadora del mestizaje, la importancia del intercambio, que está en el trasfondo de la gran mayoría de sus obras y que dió nombre al colectivo con el que trabajó ya en los años noventa, *Cambalache*. En 1998, junto este colectivo, puso en marcha en Bogotá un proyecto llamado *Museo de la calle* que, posteriormente, también ha desarrollado en otros lugares, como en el desaparecido mercadillo de la Alameda de Hércules de Sevilla. Su objetivo se centraba en promover el reciclaje cultural y el intercambio no monetario de bienes y servicios, y para ello, los miembros de este grupo convirtieron un carro de balineras (ruedas de acero) en una especie de museo rodante que se desplazaba por el espacio público portando trastos y cachivaches, ofrecidos en trueque a los transeúntes. La importancia de este tipo de intercambio está explícitamente expresada en otras obras suyas como *Insideout: jardín del cambalache* (2001) en la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona, *La noche en Blanco saharaui* (2009) en el Templo de Devod de Madrid o *Arte=Capital* (2008) en el Centro de las Artes de Sevilla.

Resulta especialmente llamativa la conciencia proactiva que este artista manifiesta en su trabajo. Guzmán considera que los artistas deben “pasar del paradigma del *artista en residencia* al del *artista en resistencia*” (Guzmán, comunicación personal, 2014). Para lo cual, han de tomar conciencia de que su trabajo no se limita a generar representaciones, sino que debe “ir más allá de una mentalidad demostrativa y de un solo modo de producción, y construir una presencia más permanente orientada a ofrecer bienes y servicios, tangibles e intangibles, que la sociedad no proporciona actualmente” (Guzmán, 2014). El fondo de su obra nos conecta, insistentemente, con los recursos de la naturaleza, que no sólo alimentan nuestro cuerpo, también lo hacen con el espíritu. Ya lo dice el propio autor haciendo referencia a su proyecto el *Tomaco*: “El tomate, sustancioso alimento, es el cuerpo; y el tabaco, planta sagrada y alucinógeno chamánico es el espíritu” (Suárez, 2013). También nos alerta de las consecuencias nefastas para el medioambiente que la sobreexplotación de los recursos naturales produce sobre la tierra.



Figura 2. Federico Guzmán, *La canción del Tomaco*, 2011. Huerto ecológico de Joaquín Araújo (Finca El Ventosillo, Cáceres) (Fuente: Federico Guzmán)

2 RAMÓN DAVID MORALES: EL ARTE COMO PEDAGOGÍA SOCIAL

Ramón David Morales (Sevilla, 1977) es, tal como él mismo se define, un “creador manchado día a día de pintura, atento desde que cambió el siglo a la labor artística, principalmente la pintura y en ocasiones la escultura” (Morales, comunicación personal, 2014). Mantiene vivo ese amor a la pintura, a su historia, a su tradición, a su cocina, a su magia, al azar de sus manchas desde 1998, año en el que comenzó a mostrar su obra en la exposición *Inmortales* en la Fundación Aparejadores (Sevilla, 1998). En el 2001, junto a un grupo de jóvenes artistas, funda Sala de eStar, un espacio independiente para el arte contemporáneo que catalizó y dió visibilidad a una generación de jóvenes artistas sevillanos, hoy reconocidos a nivel nacional como Juan del Junco, José Miguel Pereñiguez, Rubén Guerrero o María José Gallardo.

Desde el inicio, su actividad ha estado centrada sobre “la naturaleza y el paisaje, un paisaje casi símbolo o idea” (Morales, comunicación personal, 2014). En Sala de eStar hizo su primera exposición de pinturas, *I love la pintura* (Sevilla, 2002), toda una declaración de principios. Ha expuesto sus resultados en exposiciones individuales significativas como *Mi camiseta blanca manchada de pintura negra* en la galería Cavecanem (Sevilla, 2005), *La casa de la cascada* en la galería DF arte (Santiago de Compostela, 2007), *Campo Base* en la Sala Castelar (Sevilla, 2008), *El Zoom del campo* en el Museo Provincial de Huelva (2011) y la galería La Caja China (Sevilla, 2012). En enero de 2014 expone en la galería La Caja China su proyecto *La Tierra y el barro* (Fig. 3), realizado durante 2012 y 2013, donde:

[...] el tema principal es la Alquimia, una práctica antecesora a la ciencia moderna que a partir de la observación de la naturaleza, combinaba los elementos de la química, la metalurgia, la física, la medicina, la astrología, la semiótica, el misticismo, el espiritualismo y el arte. (Morales, 2014)



Figura 3. Izquierda: Ramón David Morales, *Agua y fuego*, 2013. Acrílico sobre lienzo, 41 x 33 cm. Derecha: Ramón David Morales, *La máquina de arcoíris*, 2013. Acrílico sobre lienzo, 130 x 97 cm.
(Fuente: <http://www.ramondavidmorales.com/Obras/ ojo-pinta/>)

Destacamos en Ramón David Morales su concepto de artista-pintor que pretende ser útil a la sociedad. En consecuencia, opta por un trabajo creativo que parte del conocimiento personal del medio natural para compartirlo a través de la pintura, “hacer pensar, sentir, reflexionar, disfrutar” (Morales, comunicación personal, 2014). Ese carácter educativo es una de las principales aportaciones de su obra, que justifica sus estrategias técnicas y simbólicas y llena de sentido su trabajo en relación con el espectador.

2.1 La sostenibilidad en la obra de Ramón David Morales

Ramón David Morales nace y se cría en una pequeña aldea agrícola de la provincia de Sevilla rodeado de campo. Esa experiencia de vivir y educarse en la naturaleza desde la infancia marca sin duda la perspectiva desde la que plantea la idea de sostenibilidad en su producción artística. Crítico con los modelos ecológicos, productos de la sociedad capitalista que, según su opinión, no aborda en profundidad los problemas y se aprovecha de estas cuestiones como estrategias de *marketing* (Kotler, 2003), es por lo que propone en su obra clara y abiertamente una vuelta a la observación de la naturaleza. Así lo subraya la crítica de arte, Regina Pérez Castillo: “Ramón David Morales cree que el contacto con la naturaleza es la manera más auténtica de descubrirse a sí mismo y el camino que revela con sinceridad la condición humana” (Pérez Castillo, 2012). Aborda por tanto la sostenibilidad desde la radicalidad más esencial, como “una valoración del placer de vivir hacia elementos primarios (Morales, comunicación personal, 2014). En consecuencia, su obra nos propone revisar y puntualizar la vida del hombre en sus valores esenciales.

Al hilo de lo anterior, el propio autor subraya como uno de sus objetivos: “Poner la atención en una forma de vida primaria y esencial, cerca de la naturaleza y con valores vitales antiguos necesarios para el hombre de hoy en su momento actual” (Morales, comunicación personal, 2014), lo cual constituye el núcleo de la declaración de intenciones de su último proyecto, *La Tierra y el barro*. Aborda la sostenibilidad, por tanto, como una cuestión global, de principios. No le interesa entrar a valorar ni proponer soluciones concretas sobre los problemas concretos que nos llevan a hablar de la insostenibilidad de nuestra actual forma de vida. Su peculiar modo de rearmarse ante la fuerza arrasadora del poder tecnológico de la que nos previene Günther Anders (2001) viene a ser una vuelta a la naturaleza, un contemplar los procesos técnicos que devienen directamente de los procesos naturales, hijos miméticos de la observación.

Esta no es una cuestión baladí teniendo en cuenta que es el éxito técnico el que ha garantizado nuestra supervivencia y nos ha hecho propiamente humanos, pero también nos ha situado en un punto en el que nuestra comprensión de nosotros mismos y de nuestra vida se nos muestra mucho menos transparente. Afronta la revisión de la técnica como un principio aprehendido de la naturaleza, y no en oposición a la naturaleza —en el sentido de reacción enérgica contra la naturaleza—, como la definiera Ortega y Gasset (1927). No concibe entonces la técnica como adaptación del medio al sujeto, sino como reproducción de los procesos del propio medio para proporcionarnos adaptabilidad al mismo. Esta es en esencia su estrategia simbólica ante el reto de la sostenibilidad: frente al abismo que la técnica ha abierto entre hombre y naturaleza propone la aproximación mimética que ya empleaban nuestros antepasados. Ante el vacío abierto entre la complejidad tecnológica y nuestra capacidad de comprender sus consecuencias últimas, nos lleva a dirigir la mirada a un estado pretécnico, nos sitúa en una perspectiva capaz de tomar consciencia, de vislumbrar el horizonte tecnológico más allá de la “globalización” (Fuat Keyman, 1997) y la uniformidad. Nos coloca en una perspectiva capaz de entender cómo la técnica no se opone en esencia a lo natural.

La vuelta a la observación de la naturaleza que plantea su serie *La Tierra y el barro* coincide con la noción de biomímesis propuesta por Jorge Riechmann en relación a la ética ecológica como un modo de “aprender a volver a vivir dentro de la naturaleza, como parte de la naturaleza” (Riechmann, 2004, p. 235). El ser y sentirse parte de una comunidad biótica exige al ser humano ajustar sus actividades económicas y culturales a los ritmos y a los procesos naturales y catalizar la transformación cultural hacia una sociedad más sostenible. La biomímesis es propuesta por el profesor Riechmann como una estrategia socioecológica y económico-ecológica que permite “sofrenar el optimismo tecnológico que ha caracterizado la historia de las sociedades industriales, y ser capaces de entender la historia como un aprendizaje al que hay que sacar partido” (Riechmann, 2006). La biomímesis es un término usado ya en los años noventa dentro de disciplinas como la robótica, las ciencias de materiales o la investigación cosmética que fue aplicado a la ecología a través de la noción de ecomímesis expuesta por Janine M. Benyus (1997).

2.2 Estrategias simbólicas de la obra de Ramón David Morales

La idea de ficha pedagógica, que el mismo autor propone en la declaración de intenciones de su exposición *La Tierra y el barro*, resume y caracteriza claramente sus estrategias simbólicas determinadas por ese deseo de conectar con el espectador y ser de utilidad para la educación. Con la intención de hacer llegar su idea al receptor con claridad, Morales adopta una “forma directa, reducida, casi geométrica” (Díaz-Urmeneta Muñoz, 2014). La imagen está depurada en el intento de explicar los fenómenos meteorológicos, el necesario origen de la lluvia, el momento exacto del eclipse, la repetición matemática en el tiempo del universo, el ciclo lunar, la disposición de los planetas y su movimiento rotatorio, el arco iris, el revelador rayo de la tormenta, el meteorito, el atardecer y el amanecer, cuestiones básicas pero complejas a la vez que se interpretan a través de la pintura para hacerlas comprensibles.

Debemos destacar su lenguaje directo, la simplificación de las formas y el tratamiento sencillo de los temas como estrategias coherentes con el planteamiento general del proyecto y sus intenciones, que vienen a ser formas esenciales para referencias universales. Como ya destacaba Regina Pérez Castillo en su análisis de la exposición *El Zoom del campo* (Fig. 4):

[...] el objeto es representado en primer plano, con un carácter casi bidimensional y flotando sobre espacios no del todo definidos, donde se practica el ejercicio de la abstracción, haciendo convivir en una misma obra lo figurativo y lo no figurativo. (Pérez Castillo, 2012)

Nos llama especialmente la atención los juegos cromáticos que se utilizan a modo de marcadores, dirigen la mirada del espectador a puntos concretos. Estratégicamente manipula la saturación para reducir el contraste y deja únicamente que destaquen, por su luminosidad, aquellos puntos a los que quiere dirigir nuestra atención. En definitiva, todo el proceso creativo y los recursos que utiliza tienen como fin su legibilidad, están determinados por su carácter pedagógico, como destaca el propio autor:

Desde el inicio de una obra hasta el final, tengo la intención de que se entienda su imagen, de que se pueda leer fácilmente, tengo mucho respeto por el que lo mira. Diseño el cuadro de la forma más básica, con los mínimos y necesarios elementos, representando el modelo como sabemos que es; por eso trabajo los modelos de memoria y no de fotografía. La memoria, el recuerdo de los modelos ya va seleccionando lo principal. (Morales, comunicación personal, 2014)

Constatamos en su evolución artística la simplificación de los recursos retóricos que había utilizado en proyectos anteriores como la metáfora o la contradicción, recurrentes en la serie *El Zoom del campo o Campo Base* (2008) (herramientas afinadas como instrumentos musicales, hamburguesa de piedra, identificación del paisaje a la pantalla del ordenador,...) y un proceso de depuración formal y refinamiento conceptual.



Figura 4. Ramón David Morales, *Las herramientas del campo al amanecer*, 2010.

Acrílico sobre lienzo, 130 x 162 cm.

(Fuente: <http://www.ramondavidmorales.com/Obras/el-zoom-del-campo-la-fruta-del-tiempo/>)

Así pues, esta estrategia metodológica infiere a sus pinturas una considerable simplicidad que hace que se dirijan sin mayor obstáculo hacia la comprensión del espectador. Si bien, su estrategia simbólica, el carácter pedagógico –como hemos indicado–, hay que entenderla no solo como un modo de informar, se enfrenta también al desafío de cuestionar y hacer cuestionar, reflexionar y hacer reflexionar.

3 MIGUEL ÁNGEL MORENO CARRETERO: LA IRONÍA EN LA RELACIÓN CON EL PAISAJE

Si analizamos el contenido ideológico de las últimas exposiciones individuales de Miguel Ángel Moreno Carretero (*El Carpio*, Córdoba, 1972) como: *Paisajes preferentes* en la galería Birimbao (Sevilla, 2014), *El paisaje disimulado* en la Casa Góngora (Córdoba, 2012), *Mecanismos inconscientes del horizonte* en la galería Trinta (Santiago de Compostela, 2012), *La Nube* en el Espacio Iniciarte (Córdoba, 2010), o *Cuando el paisaje se pone pintoresco* en Sala de eStar (Sevilla, 2005); así como otras participaciones en muestras colectivas del tipo *Mundos propios* en la Fundación Valentín de Madariaga (Sevilla, 2012), *Desdibujados* en Sala Puertanueva (Córdoba, 2009), *La estrategia del calcetín* en el Centro Cultural El Monte (Sevilla, 2006), o *Dispositivos*

para territorios de consumo con intervenciones públicas en diversos enclaves de la provincia de Huesca (2005-2006), una de las constantes que viene articulando en su relación con el paisaje ha sido: cuestionar la acción humana por su actuación sobre el entorno natural y urbano. Y es a través de, fundamentalmente, la ironía (que desarrollaremos más adelante) como hace de la acción artística un medio “de [y para la] transformación de lo inmediato” (Moreno Carretero, 2012, p. 46). Otra de sus constantes es la búsqueda de la necesaria complicidad con el espectador. La acción artística para Moreno Carretero es considerada como un mecanismo de comunicación a la vez de transformación de(para) la sociedad. Por esta consideración, sus intervenciones en el espacio público, construcciones objetuales, obras pictóricas, fotográficas y videográficas son planificadas para no pasar desapercibidas: causan sorpresa en el espectador, al tiempo que provocan “una sonrisa, ya que el elemento utilizado se ha extraído de un contexto diferente. [Un lugar cotidiano] con un claro uso de consumo convertido en un acto de comunicación orientado a mover el pensamiento” (Moreno Carretero, 2006). Es aquí, en este punto, donde se constata su referencia con la descontextualización del objeto industrial, transformado en metáfora y crítica del arte, que inaugurara Marcel Duchamp con sus *ready-mades* (Cabanne, 1967; Tomkins, 1999; Ramírez, 2000; Moure, 2009; Duchamp, 2012). Así, el objeto transformado por su escala², y dispuesto en un contexto nuevo para el que no fue producido originariamente (Fig. 5), llama al espectador y le conduce al cuestionamiento de la intervención humana en un paisaje, cada vez más artificial: consecuencia de la sobresaturación de imágenes y objetos publicitarios que lo pueblan. Nuestro entorno –paisaje natural y urbano–, está en continua alteración, lo alimenta la sociedad “globalizada” con un “desarrollo desigual” (Fuat Keyman, 1997, p. 47). Este fenómeno, el de la globalización, es consecuencia de los intereses de las grandes agrupaciones del poder mundial y persigue en su esencia:

[...] imponer sus políticas (macro)económicas, sus criterios en cuanto a la organización política de la sociedad, el establecimiento de la instituciones que les resulten convenientes, sus concepciones en materia de nuevas normas y principios para la regulación de las relaciones internacionales, así como permear a todos los habitantes del planeta con un determinado sistema de valores. (Baró Herrera, 1997, p. 45)

Siendo consecuencia de lo anterior la anulación de lo que es identitario en pos de “la uniformidad” (en el paisaje natural y urbano, en las organizaciones sociales, en el individuo) para generar “conformismo [reemplazar] al conocimiento personal [e ignorar] la singularidad de las personas y los casos” (Bauman, 2010, pp. 64, 139). De esta manera, los productos nacidos de la sociedad de consumo para justificar “su existencia con la promesa de satisfacer los deseos humanos como ninguna otra sociedad pasada logró hacerlo o pudo siquiera soñar con hacerlo” (Bauman, 2012, p. 109) están planificados, precisamente, para lograr lo contrario: “la *no* satisfacción de los deseos y la firme y eterna creencia en que cada acto destinado a satisfacerlos deja mucho que desear y es mejorable” (Bauman, 2012, p. 109).

Provocar la reflexión en el espectador sobre las falacias del consumo es una constante en la obra de Miguel Ángel Moreno Carretero y un paso imprescindible para propiciar un cambio social en relación a la sostenibilidad. Esta es una de las fundamentales alertas que creemos está presente en la obra de Moreno Carretero: su activismo nos alerta sobre las falsas promesas con las que la sociedad de consumo nos persuade y moviliza. De este modo, su propuesta artística nos enfrenta a una evidencia: transformar artificialmente el paisaje no significa mejorarlo (para acabar con nuestra constante insatisfacción), más bien inicia la cuenta atrás de su destrucción.



Figura 5. Miguel Ángel Moreno Carretero, *Dispositivos para territorios de consumo*, 2006. Chapa galvanizada y lacada, 7 m (largo), 15 cm (diámetro). Fotografía en cibachrome, 50 x 75 cm. (Fuente: Miguel Ángel Moreno Carretero)

3.1 La sostenibilidad en la obra de Miguel Ángel Moreno Carretero

Andar constituye un hecho que nos acerca al paisaje. Entenderemos por ‘paisaje’ “el acto de transformación simbólica, y no solo física, del espacio antrópico” (Careri, 2013, p. 16). De ahí que, esa actividad sirva de conocimiento, también de modificación, del territorio transitado. Ejemplo, ya paradigmático, de espacio atravesado (o recorrido) a la vez que de obra sostenible, lo constituye *A Line Made by Walking*, realizada por Richard Long en 1967. Mediante un movimiento sistematizado, un ir y venir sobre el mismo trayecto, el autor vive el paisaje y traza una línea con el aplastamiento de la hierba a su paso. Una fotografía que documenta el fin del proceso muestra el resultado de esta experiencia individual, vinculada estrechamente con el lugar, cuya acción performática sobre la naturaleza es reversible, al tiempo que ecológica.

Para Robert Smithson el *site* es el lugar donde el artista se ha detenido, lo ha observado y ha trabajado sobre el mismo; el *nonsite* viene a ser la “obra” expuesta en la sala consistente en:

[...] arcones con formas heredadas del minimalismo, marcadamente geométricos, de fabricación industrial, que contienen muestras de materiales extraídos en el *site*, que se presentan acompañados de imágenes fotográficas [que reflejan el lugar desde donde se extrajo el material]. (Maderuelo, 2008, p. 257)

Transitar el paisaje, al tiempo que trabajar en(sobre) el mismo constituye un procedimiento clave para Miguel Ángel Moreno Carretero. Parafraseando a Antonio Machado, construye el paisaje haciendo “camino al andar”. Al igual que los autores referenciados arriba, documenta el sitio: el emplazamiento donde ha llevado a cabo la intervención, como ejemplo *La nube*, 2009 (Fig. 6). Traslada al lugar expositivo algunos de los objetos usados durante la acción performática, practicada en el paisaje: remolque con forma de ‘nube’, sillas, uniforme y cepillo; y construye una “instalación” añadiendo un área acotada por cercas y cubierta de césped artificial. En la nueva reorganización de los objetos, el espectador se enfrenta a una “obra ambiental” que ha sido

descontextualizada del emplazamiento donde se grabó la acción. Fue Claes Oldenburg el primer artista que realizó una intervención de estas características con su *Bedroom Ensemble I* (1963), donde exagera “formas, colores y materiales [para construir el] estereotipo de un dormitorio con la exaltación que el pop art hace de lo cotidiano” (Maderuelo, 2008, pp. 308-309). En un reciente texto, Iván de la Torre Amerigui, crítico de arte, destaca la “naturalidad y destreza” de Moreno Carretero cuando:

[...] entrevera el lenguaje del concepto y la fantasía frívola del Pop [y nos] recuerda su estructura los mobiliarios desplegados de Stephen Prina, elementos autoportantes y autosuficientes –como ocurre con las piezas de la serie *The Second Sentence of Everything I Read is You* (1976-2006-2008)– dispuestos para convertirse en un espacio específico para solaz y disfrute de la música. (de la Torre Amerigui, 2010)

Moreno Carretero además de sobredimensionar la popular golosina hasta convertirla en el reclamo publicitario de un divertido remolque, junto a la instalación (obtenida del referente acto performático), produce fotografías en varios formatos y una videocreación que dan cuenta de lo acontecido en el paisaje. Ofrece, por tanto, una visión tautológica de diversos ambientes: instalación (ambiente artificial, de *La nube*), fotografías (ambiente “congelado”, de *La nube*), video proyección (intervención medioambiental, de *La nube*).



Figura 6. Izquierda: Miguel Ángel Moreno Carretero, *La nube*, 2009. Instalación, diversos materiales, dimensiones variables. Derecha: Miguel Ángel Moreno Carretero, *La nube*, 2009. Fotografía en cibachrome, 50 x 70 cm. (Fuente: Miguel Ángel Moreno Carretero)

La obra de Moreno Carretero provoca una lectura nueva, simbólica a la vez que ecológica del tema tratado con los objetos en el paisaje, los campos de fútbol, jardines y paraísos artificiales como las urbanizaciones (en proyectos como *Paisajes preferentes*). A través del medio artístico (al permitir que un objeto sea transformado en mecanismo publicitario, con eslogan propio y color destacado) se acomete una intervención, claramente lúdica, en(sobre) el paisaje (*Dispositivos para territorios de consumo*, *La nube*). Una acción performática que desborda felicidad en quienes toman parte activa de la misma, al tiempo que es contagiosa para quien la contempla. Sin embargo, más allá de esta certeza, persigue evidenciar y cuestionar las estrategias de seducción de la publicidad cuyo objetivo es dirigir e incitar a la sociedad hacia un único fin: el consumo. Moreno Carretero no sólo reclama un uso sensato con el medio (con el paisaje), también cuestiona nuestra manera de vivir(lo).

3.2 Estrategias simbólicas de la obra de Miguel Ángel Moreno Carretero

Cuando John Berger describe su fascinación por el cuadro de Seker Ahmet (1841-1907) *Leñador en el bosque* (año de realización desconocido) apunta a varias razones. A la desproporcionada escala del árbol más alejado (un haya), en relación al hombre representado en el primer término de la pintura; a la misma forma de acabar las hojas, en tamaño y en detalle, en todos los árboles de la composición; a la luz que acerca el haya del fondo y a la sombra que aleja a los dos troncos más cercanos. Para Berger estos recursos producen extrañeza y ambigüedad espacial. Gracias a lo cual el paisaje representado “abrazo” al espectador y hace que se adentre en el misterio del bosque. De esta forma, el receptor transforma su habitual “estar fuera de la experiencia que proporciona la obra que no comprendo” por estar “inmerso en la situación” (Berger, 2008, p. 208) que representa el pintor.

La principal estrategia simbólica que Miguel Ángel Moreno Carretero adopta para adentrar al espectador en el espacio de su obra es la ironía. Al tratarse de un concepto que, en cierto sentido, flota sobre la obra, “la ironía actúa y al mismo tiempo se esconde” (Rojo, 2002, p. 32). Induce a la reflexión, sin embargo no aporta soluciones lineales, únicas, al receptor. “La ironía se manifiesta en su obra a la hora de abordar –y sublevar– los géneros artísticos” (de la Torre Amerigui, 2006, p. 30), si bien Juan Fernández Lacomba añade: “Más allá de lo irónico, en más de una ocasión [sus obras] no están exentas de cierto sentido utópico, feliz, con cierto romanticismo, entre rural y tribal” (2006, p. 15).

Moreno Carretero queda fascinado por la escala (miniaturiza o agranda los objetos de su interés –como ya se ha indicado) y por el aspecto que los objetos adquieren (al ser coloreados de un modo brillante y atrevido). Su propuesta no es descriptiva, incita a la duda y estimula la imaginación (Fig. 7). La agudeza conceptual de su poética pretende hacernos despertar (al estar adormecidos, consecuencia de nuestro modelo de sociedad de consumo). “Si lográramos mantenernos despiertos un poco más... sólo el tiempo necesario para ver qué tiempo hace. Pero es muy difícil” –subraya de Azúa (2011, p. 317). Un escritor que responsabiliza de este estado de “intoxicación”, en el que se encuentra la sociedad actual al medio de adormecimiento por antonomasia: “nuestro monumento fúnebre [y célebre] el televisor”. Así, para discutir, desarrollar el espíritu crítico, propone “¡No venderlo! ¡No regalarlo!”, más bien acabar con su poder porque anestesia el espíritu, y para que vuelva la discusión cercana de unos ciudadanos con otros sólo hay un camino: “Tirarlo” (Azúa, 2011, p. 317).



Figura 7. Miguel Ángel Moreno Carretero, *Hidroclátia. Urbanización para estanque de patos*, 2014. Instalación, espuma de poliestireno y aglomerado lacado, 240 x 240 cm. (Fuente: Galería Birimbao, Sevilla)

¿Cómo alertar sin dar soluciones? ¿Cómo cuestionar sin responder? Moreno Carretero opta por la sorpresa, la ironía y un despliegue de recursos poéticos (referente de su obra es Chema Madoz y bebe directamente de su poesía visual). Partiendo de la estética de la semejanza y la vecindad de referentes, Moreno Carretero desplaza el sentido natural de las imágenes explotando al máximo sus capacidades simbólicas, y resolviendo su discurso con figuras retóricas como la analogía, la metáfora, la paradoja o la metonimias visuales, que ofrecen al espectador la posibilidad de intervenir en un juego de percepción poética.

CONCLUSIONES

En base al desarrollo de nuestra investigación, y partiendo del convencimiento de que la función del arte en relación a la sostenibilidad no es banal y puede convertirse en referencia para abordar muchos de los desajustes actuales en la relación del ser humano con el medio ambiente, cabe señalar las siguientes conclusiones. La primera apunta a lo siguiente: hemos podido comprobar que las estrategias simbólicas en relación con la sostenibilidad tienen en sí mismas una orientación didáctica. Más que informar al público, los comportamientos artísticos enunciados en este estudio se enfrentan al desafío de cuestionar y hacer cuestionar, reflexionar y hacer reflexionar la relación del ser humano con el medioambiente.

Mediante la búsqueda de referentes vinculados al tema de estudio se ha detectado, tanto en el ámbito teórico como en el contexto de la creación artística, una interesante coincidencia en identificar la empatía aplicada al medio ambiente como criterio de acercamiento y de interacción sostenible entre el ser humano y su medio natural. Siendo ésta la segunda de nuestras conclusiones.

En tercer lugar concluimos que los tres planteamientos simbólicos estudiados proponen la instauración de un cambio esencial en la sociedad que pasa por reforzar la consciencia de nuestro origen biótico (Federico Guzmán), volver la mirada a la naturaleza (Ramón David Morales) y cuestionar nuestro modo de buscar la felicidad con una mirada irónica a los mecanismos que conducen al consumo por el consumo (Miguel Ángel Moreno Carretero). Si bien, en todos los casos, se dejan abiertas las formulaciones (interpretaciones) que el espectador realiza (haciendo preguntas y proponiendo respuestas) cuando mantiene una relación proactiva (y auto-crítica) con la propuesta estética. Estas propuestas no se dirigen exclusivamente a un público especializado, se enmarcan dentro de los procesos de democratización del arte y se ofrecen como herramientas para el cambio social al alcance de todos. La simplificación de las formas, el lenguaje sencillo, la figuración y en algunos casos la ironía, resultan esenciales en este sentido y son recursos compartidos por los tres artistas objetos de esta investigación. Es, haciendo uso de la metáfora, como se consigue involucrar al espectador en una actividad con cierto sentido lúdico, cuando al reemplazar el término propio por otro figurado se reconoce al primero sin engaño. La metáfora, por tanto, cumple con una función importante en la sensibilización del ser humano porque permite entender fenómenos abstractos a través de otros concretos. Deducimos, en consecuencia, que estos artistas asumen la misión de implicar a la sociedad actualizando concretamente su propio contenido crítico. Y de este modo, las estrategias de los autores abordados se orientan, cada una con su significación particular, hacia la necesidad de lograr un despertar en el espectador que vive en un mundo acolchado y, peor aún, "sordo".

Bibliografía

Albelda, J. (2002). Ética y estética en las intervenciones artísticas en la naturaleza. En AA.VV. *Guía de buenas prácticas. Proyectos de arte contemporáneo en espacios públicos, naturales y urbanos* (pp. 47-55). Cádiz: Fundación NMAC.

Anders, G. (2001). *Nosotros, los hijos de Eichmann*. Barcelona: Paidós.

Baró Herrera, S. (1997). *Globalización y desarrollo mundial*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

Bauman, Z. (2010). *La globalización: consecuencias humanas*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

---- (2012). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.

Benyus, J. (1997). *Biomimicry: Innovation Inspired by Nature*. Nueva York: William Morrow.

Berger, J. (2008). *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cabanne, P. (1967). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

Calvo Serraller, F. (2006, 09). Verde que te quiero verde, *El País*. Disponible: http://elpais.com/diario/2006/09/09/babelia/1157756772_850215.html (consulta 20/04/2014).

Careri, F. (2013). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

D'Acosta, S. (2009, 10). Federico Guzmán, *El Cultural, El País*. Disponible: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/25928/Federico_Guzman (consulta 30/01/2014).

De Azúa, F. (2001). *Diccionario de las artes*. Barcelona: Debate.

De la Torre Amerigui, I. (2008). Moreno Carretero: Cazador de realidades imposibles. Disponible: <http://vimeo.com/32779123> (consulta 13/03/2014).

---- (2006). *The Sock Strategy. La estrategia del calcetín*. Sevilla: Fundación El Monte. [Catálogo de exposición].

Díaz-Urmeneta, J.B. (2014, 02). Arte, reflexión y oficio, *Diario de Sevilla*, Disponible: <http://www.diariodesevilla.es/articulo/ocio/1700924/arte/reflexion/oficio.html> (consulta 30/01/2014).

Duchamp, M. (2012). *Escritos: Duchamp del signo, seguido de notas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Eisner, E.W. (1995). *Educación la visión artística*. Barcelona: Paidós.

Fernández Lacomba, J. (2006). Tender Play Land. A propósito de Miguel A. Moreno Carretero. En *Elíseos. Miguel Ángel Moreno Carretero* (p. 15). Córdoba: Fundación de Artes Plásticas Rafael Botí.

Fuat Keyman, E. (1997). *Globalization, State, Identity/Difference: Toward a critical social theory of international relations*. New York: Humanity Books.

Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona: Paidós.

Grande, J.K. (2005). *Diálogos Arte Naturaleza*. Lanzarote: Fundación César Manrique.

Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Valencia: Pretextos.

Guzmán, F. (2011). La fuente de la vida. Proyectos 2009-2011. Disponible: <http://www.galeriajm.com/vernota.php?Expo=66&Artista=> (consulta: 20/04/2014).

Kotler, P. (2003). *Fundamentos del Marketing*. México DF: Pearson Educación.

Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio. En la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.

Molina, M. (2012, 09). Pinturas para abrirse el mundo, *El País*. Disponible: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2012/09/28/andalucia/1348858866_133343.html (consultado 30/01/2014).

Morales, R. D. (2014). La Tierra y el barro, *Ramón David Morales*. Disponible: <http://www.ramondavidmorales.com/Obras/ojo-pinta/> (consulta: 30/03/2014).

Moreno Carretero, M.A. (2012). *El paisaje disimulado* p. 46. Disponible: http://issuu.com/miguelangelmorenocarretero/docs/el_paisaje_disimulado1 (consulta: 18/02/2014). [catálogo de exposición]

Moure, G. (2009). *Marcel Duchamp. Obras, escritos y entrevistas*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.

Ortega y Gasset, J. (1997). *Meditación de la técnica*. Madrid: Santillana.

Pérez Castillo, R. (2012,03) Sembrar, pintar, habitar la naturaleza, *Diario de Sevilla*. Disponible: <http://www.diariodesevilla.es/articulo/ocio/1213466/sembrar/pintar/habitar/la/naturaleza.html> (consulta 30-01-2014).

Ramírez, J.A. (2000). *Marcel Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Barcelona: Siruela.

Riechmann, J. (coord.) (2004). *Ética Ecológica*, Montevideo: Nordan-Comunidad.

---- (2006). Biomímesis: Respuesta a algunas objeciones. *Argumentos 9. Revista española de ciencia, tecnología y sociedad*. <http://institucional.us.es/revistas/argumentos/9/Art1-RIECHMANN.pdf>

Rifkin, J. (2010). *La civilización empática*. Madrid: Paidós.

Rojo, A. (2002). Usos y abusos del humor en el arte. *Lápiz*, 179-180, 32.

Suárez, J. (2013) Proyecto "Tomaco". *El País*. Disponible: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/21/tentaciones/1363862367_353833.html (consulta: 28/04/2014).

Tomkins, C. (1999). *Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

Wallis, J. (2005). Estudio. En J. Kastner (ed.), *Land Art y Arte Medioambiental* (pp. 121, 164). Londres: Phaidon Press.

Zimmer, J. (2008). La dimensión ética de la estética del paisaje. En J. Nogué (Ed.) *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 27-44). Madrid: Biblioteca Nueva.

NOTAS

1. Es sabido que el término “holístico” (integral) es originario de la palabra griega *holos* y significa la observación de algo desde el punto de vista funcional, a partir de todas sus partes e interrelacionarlas unas con otras como un todo. Se utiliza con reiterada frecuencia para hablar de la visión del mundo como un todo.
2. Moreno Carretero lleva los objetos elegidos a la miniatura en: *Un día en el campo buscando agua en el bosque, encontré una cantimplora* (2006), *Helado tejado* (2001); o la ampliación más surrealista: *Esferas de juego* (2005); *Dispositivos para territorios de consumo* (2006); *Gigantes* (2011) –son algunos ejemplos.