

ARTE, ECOLOGÍA Y CONSCIENCIA

Propuestas artísticas en los márgenes de la política,
el género y la naturaleza

PILAR SOTO

TESIS DOCTORAL 2017

Directores:

José Luis Anta Félez

Alfonso Masó Guerri



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: María del Pilar Soto Sánchez

ISBN: 978-84-9163-393-8

URI: <http://hdl.handle.net/10481/47837>

ARTE, ECOLOGÍA Y CONSCIENCIA

PROPUESTAS ARTÍSTICAS EN LOS MÁRGENES DE LA POLÍTICA,
EL GÉNERO Y LA NATURALEZA.

PILAR SOTO SÁNCHEZ

TESIS DOCTORAL 2017

Directores:

José Luis Anta Félez

Alfonso Masó Guerri

Programa de Doctorado:

Lenguajes y Poéticas del Arte Contemporáneo

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Granada, España



Después de años de deriva, trabajo e ilusión dedico estas líneas para agradecer de todo corazón a todas las personas, los lugares y los momentos que me han acompañado o inspirado en alguno de los pasos de mi caminar por esta investigación. Este trabajo no hubiese sido posible sin el apoyo de mi familia, a los que agradezco su confianza desde el primer momento que comencé este viaje. Y especialmente doy las gracias a Ilaria, mi compañera de vida, por su amor incondicional, su paciencia y por iluminarme cada día para concluir esta tesis.

Í N D I C E



Arte, ecología y consciencia.
Propuestas artísticas entre de la política, el género y la naturaleza.



● INTRODUCCIÓN	9
Presentación	11
Motivación y recorrido	12
Metodología	22
Resumen y organización de la tesis	24
<i>Riassunto e organizzazione</i>	30



● EL CONTEXTO DE CRISIS SOCIOAMBIENTAL y algunas ideas para la toma de conciencia.	37
Capítulo 1. Problemáticas y consecuencias de una sociedad insostenible	39
1.1 Estructura defectuosa	41
1.2 Sociedad del residuo	44
1.3 Visión fragmentada	57
1.4 Aumento de la temperatura	62
1.5 Cuestión de tiempo	66
1.6 Irresponsabilidad	73
1.7 Ignorancia construida	75
Capítulo 2. Propuestas hacia la sostenibilidad	79
2.1 Estrategias sostenibles	81
2.2 Reconstrucciones socioculturales para un nuevo imaginario	85
2.3 Cambio de mirada	86
2.4 Encuentro entre ecología y género para el cambio de cosmovisión	90
2.5 Conexiones mujer-naturaleza	91
2.5.1 Conexión empírica	92
2.5.2 Conexión simbólica	93
2.5.3 Conexión empática	94
2.6 Acabar con el ruido de fondo	99
2.7 Prácticas artísticas y conexión simbólica ecofeminista	100



● ARTE Y CONCIENCIA ECOLÓGICA

Prácticas artísticas hacia la sostenibilidad	117
Capítulo 3. Cuestiones entre arte y conciencia ecológica	119
3.1 Reflexiones sobre la consciencia ecológica	121
3.2 Interferencias. La contaminación del “Yo analógico”	126
3.3 El despertar del “yo ecológico”	127
3.4 El arte como reactivador de la consciencia ecológica	130
Capítulo 4. Un recorrido por la historia. La salida del arte hacia nuevos territorios	135
4.1 Del concepto tradicional al concepto ampliado del arte	137
4.2 El readymade urbano	142
4.3 El caminar consciente	146
4.4 Desmaterialización del objeto	153
4.5 Experimentar con el territorio y el objeto-arte	157
4.6 Conciencia del paisaje	163
4.7 Encuentros con la naturaleza	170
4.7.1 Diferencia de huellas	176
4.7.1.1 Huellas ínfimas, intervenciones biomiméticas	179
4.7.1.2 Huellas profundas, intervenciones de gran impacto	186
4.7.2 Traducciones al interior	194
4.7.3 Palabras de tierra	202
4.8 Recuperación del territorio en forma de arte	205
Capítulo 5. Conciencia ecológica en el arte	221
5.1 El concepto ampliado de ecología de Joseph Beuys	223
5.2 Reflexiones sobre la difusión del arte en el espacio público	237
5.3 Prácticas artísticas como semillas del cambio	242
5.3.1 Territorios fértiles	262

Capítulo 6. Estrategia artística personal	271
6.1 Vínculos	273
6.2 Declaración artística	274
6.3 Toma de conciencia	276
6.4 Proceso creativo	277
6.5 El caso de la obra Radici in equilibrio 2015	278
6.5.1 Manifiesto de la obra	278
6.5.1.1 Radici in equilibrio: proyecto y creación	284
6.5.1.2 Radici in equilibrio al interior	300
6.5.1.3 Radici in equilibrio en un lugar fértil	303

F R U T O



CONCLUSIONES	313
Conclusiones generales	315
Conclusiones específicas	319
<i>Conclusioni generali</i>	325
<i>Conclusioni specifiche</i>	329
BIBLIOGRAFÍA	335
Páginas web y web de artistas	353
APÉDICE I: Dossier Pilar Soto	359
APÉDICE II: Las Diosas del Huerto	387

S E M I L L A



I N T R O D U C C I Ó N

Presentación

La presente Tesis Doctoral: *Arte, ecología y consciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*, parte de un análisis teórico-plástico para descubrir cómo el arte, con sus diversas estrategias, es capaz de intervenir en nuestro entorno y penetrar en nuestras conciencias, y cómo esta característica adquiere un papel fundamental cuando se vincula a las problemáticas socioambientales de la crisis global en la que actualmente nos encontramos. Es oportuno crear vínculos que interconecten el arte con la realidad socioambiental para despertar soluciones. En esta investigación han sido analizadas las cuestiones que han construido, en la sociedad occidentalizada, una separación radical con la naturaleza y del mismo modo han sido visibilizadas las nefastas consecuencias planetarias de esta separación. Tal análisis ha sido vertebrado a través de las diversas prácticas artísticas, que desde los años sesenta hasta la actualidad, han tratado el arte como un dispositivo de transformación capaz de crear conciencia.

Partiendo de la concepción del arte como un instrumento potencial de cambio, esta tesis se ha ocupado en primer lugar, de analizar y reflexionar el contexto de crisis socioambiental desde una serie de problemáticas y consecuencias consideradas claves para saber quiénes somos y hacia dónde nos dirigimos. En esta primera parte se han mostrado una serie de artistas que con su actividad visibilizan o denuncian la situación, con el fin cambiar la perspectiva del mundo generando conexiones emocionales entre las problemáticas y la sociedad.

En una segunda parte, se ha tejido desde la conciencia, un entramado de diferentes estrategias artísticas que, desde los años sesenta hasta la actualidad, han ido vinculado el acto creativo a la necesidad de una conexión equilibrada entre el ser humano y la naturaleza. En el desarrollo de esta parte se ha podido comprobar como el arte, desde su potencial simbólico y práctico, es capaz de intervenir tanto en el territorio público para recuperar, reciclar o proteger lugares, como en nuestro imaginario para generar nuevas sinergias conscientes desde las cuales comprender el mundo.

En esta investigación se muestran prácticas artísticas que promueven modos creativos de enfrentarnos a los escenarios y situaciones de la crisis ecológico-social con estrategias que, en la mayoría de los casos, trabajan de manera colaborativa y transdisciplinar. Modos de hacer que, además de intervenir en nuestro entorno beneficiando a toda la comunidad biótica, inician procesos reflexivos y activos que nos iluminan, abriendo caminos de transformación hacia la sostenibilidad e invitándonos a concebir el mundo desde la empatía.

Motivación y recorrido

Actualmente no es ni ético ni político dar la espalda a los problemas medioambientales de los que somos responsables y que están afectando al planeta entero y a toda la humanidad. No es solo una cuestión de ética, es una cuestión de supervivencia. Hemos generado una crisis global de índole socioambiental que solo puede ser abordada desde una toma profunda de conciencia. Para comenzar a cambiar el rumbo en la medida de lo posible, es necesario un análisis

holístico de la situación, que comience cuestionando la estructura defectuosa de nuestra sociedad para destapar y visibilizar la complejidad de la vida y poder reconstruir desde una nueva cosmovisión otros modelos de convivir con la Tierra. En las grietas de la ruptura del sistema surgen espacios para el brote de nuevos modelos de sociedad en equilibrio con el planeta y es precisamente en esas grietas donde el arte puede germinar como instrumento de cambio.

Como artista consciente siento la necesidad de tomar una posición ante el panorama de crisis socioambiental por el que atravesamos, por ello, desde la práctica actúo en consecuencia con estrategias y metodologías artísticas que nacen desde esa pulsión. Conocer las consecuencias de lo que estamos haciendo con el planeta, me ha llevado a cuestionar una y otra vez el papel del arte ante tal panorama. Esta inquietud y la necesidad personal de investigar en profundidad sobre el compromiso del arte ante la crisis socioambiental, hizo que comenzase mis estudios de doctorado con el objetivo de encontrar respuestas teóricas, plásticas, antecedentes y movimientos actuales que apoyasen la hipótesis principal que guía mi trabajo: el arte puede ser el dispositivo que nos ayude a establecer el equilibrio en nuestra relación con la naturaleza. Es capaz de proponer múltiples estrategias que despierten la consciencia para crear conciencia y generar soluciones creativas a las problemáticas medioambientales. En resumen el arte, mediante diversas estrategias, puede ser un instrumento de conexión que vuelva a vincular y reequilibrar la relación entre individuo y naturaleza. En base a esta hipótesis he ido desarrollando mi investigación teórica la cual siempre ha transcurrido en paralelo a mi práctica artística, pues ambas se han ido interrelacionando y retroalimentando continuamente.

Que esta tesis doctoral se dirija en gran parte a una de las problemáticas contemporáneas de más calado en la actualidad, no proviene de un simple interés por la novedad o la tendencia, sino de un sentimiento de responsabilidad profundo aplicado a mi condición de mujer y artista. La elección de trabajar teórica y plásticamente con las dialécticas que emergen de las relaciones entre arte, naturaleza y conciencia ecológica, no son más que el fruto de continuas reflexiones y vivencias personales ante las consecuencias del desarrollo paulatino de una crisis multifactorial enraizada en la falta de conciencia sobre el medioambiente.

Bajo estas inquietudes, empecé el doctorado en 2009, introduciéndome en el principio de una larga etapa que comenzó con la realización de mi tesina, presentada en 2011 con el título *Estrategias artísticas desde una postura ecológica*, trabajo con el que obtuve el DEA por la Facultad de Bellas Artes de Granada. Tal investigación partió de la revisión y análisis de las actitudes y formas de hacer de los artistas, que sobre los años sesenta y setenta, trabajaron con el paisaje y el medio natural como soporte y material para sus creaciones, y en ellos hallé diferentes planteamientos que redefinían y cuestionaban la relación individuo-naturaleza, en términos de materia, espacio y tiempo.

En esa primera etapa, la investigación sirvió para localizar, en la evolución de tales prácticas artísticas, acciones que mostraron el desarrollo de un acercamiento dinámico y consciente a la naturaleza y al paisaje desde el arte. Analicé y reconocí la diferencia de huellas en términos ecológicos y de respeto por la naturaleza de las prácticas artísticas de mediados del S. XX, comparando las intervenciones biomiméticas de los artistas europeos con las construcciones megalómanas de los artistas norteamericanos. Posteriormente revisé los escritos y proyectos de finales de los sesenta de Robert Smithson y Robert Morris, basados en la idea de reciclar la tierra en forma de arte, rehabilitando zonas devastadas en términos estéticos, los cuales descubrí que podía suponer una pionera actitud de recuperación del territorio en la práctica artística. Ambos artistas, conscientes de la aceleración de la entropía del planeta generada por la actividad industrial y minera de las sociedades modernizadas, visualizaron los paisajes entrópicos como los posibles escenarios del arte. Proyectaron sobre lugares devastados convirtiéndolos en una posible estrategia artística de producción de conciencias, puesto que sus proyectos ponían en evidencia las huellas físicas de nuestros actos sobre el territorio.

Asumí las intervenciones artísticas *site-specific* como una estrategia ideal para rehabilitar zonas devastadas y la capacidad de estos trabajos de analizar el lugar para proyectar sobre él. Entre estas prácticas proyectadas para sitios específicos localicé, otras intervenciones artísticas surgidas junto a la conciencia ecológica de finales de los años sesenta que comprometidas con el medioambiente, mantenían un verdadero compromiso ecológico desde el arte. Fueron los proyectos de Joseph Beuys, Agnes Denes y Alan Sonfist entre otros, los que ampliaron los fundamentos para adentrarme en la presente tesis doctoral. Con

ellos comprendí que el arte, unido a un compromiso con la naturaleza, puede funcionar para transformar los modos de hacer y entender el entorno hacia la sostenibilidad. De modo que descubrí en estas prácticas artísticas, estrategias multidisciplinares y colaborativas ideales para actuar sobre la consciencia de cada persona con el fin de generar una consciencia colectiva sobre el medio. En ese sentido, las obras y escritos de Joseph Beuys han sido fundamentales para profundizar sobre el desplazamiento de la capacidad humana hacia una nueva idea del arte en comunicación simbólica, consciente y comprometida con la naturaleza y sus problemáticas medioambientales.

Esa primera etapa de inmersión teórica fue desarrollada en paralelo a la búsqueda de una estrategia artística propia para despertar una consciencia ecológica en el espectador. Por lo tanto, desde mi posición activa como artista visual, proyecté y realicé una serie de obras que en 2010, formaron parte de la que supuso mi primera exposición individual *Landskin+Action CO₂*, realizada en la sala de exposiciones del Ayuntamiento de Jaén. Esta muestra acogía diferentes experimentaciones y estrategias para reactivar en el espectador una consciencia sobre el medioambiente. Un entramado de obras que se articulaba en dos partes: por un lado, *Landskin* presentaba un conjunto de acciones-intervenciones de carácter ritual, con las que pretendía conectar al espectador con la naturaleza desde una unión mental, espiritual y física con el entorno a través de una serie de piezas creadas con elementos naturales, fotografías, dibujos, vídeo y texto. Por otro lado, la muestra acogía el proyecto *Action CO₂*, el cual ocupaba la sala con una centena de encinas carrascas de un año de vida, con las que posteriormente se realizó una pequeña acción de reforestación. En la clausura de la muestra, los árboles fueron donados a las personas visitantes interesadas en realizar la fase personal de trasplante a campo abierto.¹

1 A disposición del lector, en las últimas páginas de la presente tesis doctoral, se incluye como apéndice el dossier de obras personales de la autora. A lo largo de esta introducción se nombrarán algunas de las obras mostradas en dicho apéndice invitando al lector a visualizarlas ahí o del mismo modo se puede ampliar información sobre las obras en soporte digital en la web: <http://pilar-soto.wixsite.com/art-nature-ecology>. Volviendo al hilo del discurso, para visualizar algunas de las piezas que formaron la exposición *Landskin+Action CO₂*, véase en esta tesis parte del: *Apéndice I: Dossier Pilar Soto*, pp.375-381

El recorrido teórico y práctico que realicé en la etapa de investigación del DEA fue esencial para poder abordar la presente tesis doctoral, pero también fue fundamental, para ampliar los objetivos y enriquecer su desarrollo la sucesión de estancias internacionales que vine a realizar en los siguientes años tras la presentación del proyecto de tesis doctoral. En 2012 obtuve la Beca *Leonardo Da Vinci*, con la cual realicé una estancia de prácticas en *Open Design City*, un laboratorio creativo multidisciplinar activo en el interior de *Betahaus*, un espacio de *coworking* de la ciudad de Berlín situado en el barrio de Kreuzberg. Mi experiencia en Berlín, se transformó en una fuente de inspiración para mi obra personal y me dio una de las claves más importantes para las nuevas fronteras de mi tesis doctoral: la reutilización de solares abandonados como lugares para la creatividad y la conexión con la naturaleza. En 2012 el movimiento *Urban Gardening* en España era prácticamente inexistente, sin embargo en países como Alemania había pasado de ser de un modo de resiliencia urbana a un estilo de vida. El primer lugar que encontré fue *Prinzessinnengarten*, situado justo al lado del edificio donde iba cada día a trabajar, éste era un espacio que había sido abandonado y posteriormente acogido por los vecinos para el cultivo comunitario y como punto de encuentro. Un lugar donde la creatividad aflora de la mano de la autogestión, el trabajo en colectivo, el respeto por la naturaleza y el contacto con la tierra.

En aquel momento volví a cuestionarme el papel del arte pero esta vez en su acercamiento a la ecología y a los movimientos suburbanos de resiliencia. Comprendí que ese movimiento de *Urban Gardening* (ahora en auge), aplica estrategias cercanas al arte urbano para trabajar con la tierra, la naturaleza y las personas en espacios abiertos y públicos, lugares permeables a la sociedad y que actualmente, se convierten en puntos de respiro, creatividad, comunicación, libertad y democracia. Estas acciones conllevan un nuevo estilo de vida y una necesidad inminente de trabajar en colectivo. La existencia de huertos urbanos, la reutilización de espacios en desuso y la posibilidad de llevar otro estilo de vida más sostenible y en equilibrio con la naturaleza influyó enormemente en mi concepción del arte, en mi propia obra y en la evolución de mi investigación teórica. Esto me llevó a comprender, con más razones, que los trabajos artísticos a gran escala como los de Smithson o Morris dejaban de tener sentido ante el panorama actual de crisis socioambiental y económica. Los intereses y estrategias artísticas han mutado hacia los parámetros de la sostenibilidad, la

quiebra del sistema capitalista y la crisis económica, social y ambiental han afectado a los procesos de creación de los artistas contemporáneos. Ahora más que nunca sus procesos de creación son ecológicos en la medida en que van de la mano de la reutilización de materiales y lugares.

Tras terminar mi estancia en Berlín, el descubrimiento de ese movimiento urbano de conciencia ecológica y creatividad me hizo querer volver a Alemania, y en 2013 me concedieron una Beca de *Movilidad Internacional* para estudiantes de posgrado, con la que realicé una estancia de un año en la Bauhaus-Universität de Weimar. Mi interés sobre la recuperación de espacios abandonados de la ciudad como lugares de creación, comunidad y contacto con la naturaleza seguía latente. A nivel académico asistí como libre oyente a algunos cursos pertenecientes al Master *Public Art and New Artistic Strategies* de la Bauhaus-Universität. Realicé el curso de *The Urban Development* impartido por la artista y profesora Ursula Damm, una experiencia académica que me sirvió para localizar y sustentar lo que hasta entonces estaba experimentando individualmente a nivel teórico y plástico.

Más allá de las aportaciones de ciertas clases y conferencias a las que asistí en la Bauhaus Universität, lo que más dotó de sentido mi estancia en Weimar fue el proyecto en el que me sumergí y las personas con las que compartí vida en la casa Hababusch. En 2013 junto con diecisiete personas más formé parte de una de las generaciones de Hababusch, un *haus-projekt* que originariamente fue creado en 1994 por grupo de estudiantes con la idea de hacer funcionar un hostel juvenil para dotar a la ciudad de un lugar común de encuentro entre huéspedes, residentes y artistas. Hababusch se convirtió en un espacio de intercambio de inquietudes culturales, de pensamientos, de experiencias artísticas, música, teatro y creatividad. Actualmente, sin carácter de hostel pero sí de vivienda, sigue funcionando en el corazón de Weimar. Formar parte de tal proyecto me hizo comprender las bases del funcionamiento de la autogestión colectiva y la eficacia del sistema de organización horizontal dentro de un proyecto común multidisciplinar.

A pesar de la labor de colaboración, coordinación, intercambio y sociabilización que supuso vivir en Hababusch, mi estancia en Weimar también preexistió como una etapa de introspección personal importante, la cual fue

traducida en obra plástica. Realicé la pieza audiovisual *Ampassung-Adaptación*², posteriormente seleccionada para la muestra de “Ceca ‘59” Navarra, 2014 y en el mismo año fue seleccionada y mostrada en “Ultramar. Muestra de Cine Andaluz y del Mediterráneo”, Málaga. En mi tiempo en Weimar también realicé la serie fotográfica *Humanoides*³ y trabajé como creativa audiovisual en el proyecto multidisciplinar *Involution Tanz-Project*, para el cual se realizaron cinco pases en abril-mayo de 2014 en el Teatro *Unternehmen Mitte* de Basilea, Suiza. La pieza audiovisual creada para la danza también fue posteriormente escogida para Ceca ‘59 de Navarra en 2015.

Tras mi estancia en Alemania viajé a Italia, tomé contacto con la *Accademia di Belle Arti di Brera* a través del profesor y artista Italo Chiodi y me instalé en la ciudad de Milán. Allí, a mediados de abril de 2014, comencé un proyecto de gestión y coordinación de un espacio cultural en el barrio de Lambrate, lugar que utilicé también realizar una serie de instalaciones artísticas y video-proyecciones. El hecho de pasar del ritmo de los bosques, ríos, lagos y praderas que rodeaban a la pequeña ciudad de Weimar donde, con sólo una caminata, podía respirar entre los árboles y su silencio, el llegar a Milán y dejarme arrastrar por el paisaje industrial y acelerado de la ciudad, hizo que hallase en las fábricas abandonadas engullidas por la vegetación, los nuevos lugares de respiro, reflexión e inspiración. Esta transformación supuso trabajar con más conciencia sobre las contradicciones, la artificialidad y la naturaleza que nos construyen. Impresiones y reflexiones que se reflejaron en las creaciones que vine a realizar durante esta etapa. La primera de ellas fue *Albero*, creada en ocasión del *Fuori Salone* 2014, una instalación con la cual invitaba al espectador a adentrarse en un espacio sagrado para transportarlo, de algún modo, al recuerdo de una naturaleza viva⁴.

Milán me hizo observar, con más atención, la vulnerabilidad del espacio de la ciudad, su naturaleza clandestina y sus periferias. Así sentí la necesidad

2 Véase: *Apéndice: Dossier Pilar Soto*, pp. 369; es posible visualizar una parte del vídeo de *Ampassung-Adaptación* en el link: <https://vimeo.com/pilarsoto>

3 Véase: *Apéndice: Dossier Pilar Soto*, pp. 370-371

4 *Ibidem*, pp. 366-368

de generar un foro de discusión y creación en torno a las cuestiones contemporáneas, ambientales, sociales y estéticas de los espacios en desuso de la ciudad, e inspirada en las teorías del *tercer paisaje* de Gilles Clément y los estudios sobre la vegetación urbana espontánea de Fulco Pratesi. Por ello unos meses más tarde de *Albero* organicé, junto con otros artistas, la muestra colectiva *Gli abitanti del silenzio* para la que realicé la instalación *Clandestini dell'asfalto* y la intervención *Semi d'artista*⁵. Tras esta etapa recopilé parte de las memorias de mis estancias en Berlín, Weimar y Milán, estructuré las nuevas claves de mi investigación, y posteriormente escribí junto a la profesora María Isabel Soler Ruiz el artículo “Los latidos de la tierra. Arte para acompañar nuestros ritmos”, el cual fue publicado en el Vol. 10 de la revista *Arte y Políticas de Identidad* en Junio de 2014.

Otro de los encuentros fundamentales para el desarrollo de mi teoría y obra fue la experiencia en las tierras de *Cascinet*: un proyecto sociocultural que restauró un cortijo abandonado de la periferia de Milán para el uso público libre, donde hasta la actualidad, se realizan talleres sobre permacultura y educación medioambiental, eventos musicales, mercadillos y comidas comunitarias. Gran parte de las tierras de la cortijada de *Cascinet* están dedicadas al proyecto *Terra Chiama Milano*: un proyecto de huerto comunitario, permacultura y arte que se extiende en forma de espiral por el terreno. Este lugar se convirtió en una especie de panacea, la fusión de lo urbano y el contacto real con la naturaleza y sus ciclos se volvieron tangibles. Este lugar supuso un espacio de experimentación y aprendizaje, en el cual un año después instalé *Radici in equilibrio*,⁶ obra que antes de llegar a *Cascinet* fue premiada y expuesta en diversos lugares de Milán. Fue proyectada y realizada por primera vez para el certamen internacional *Ecoismi 2015*, la cual se instaló al aire libre en el Parco Isola Borromeo de Cassano d'Adda. Meses más tarde fue seleccionada y expuesta en la *Mediterranea 17 Young Artist Biennale* realizada en la *Fabbrica del*

5 Íbidem, pp. 364-365

6 Las diferentes fases de *Radici in equilibrio* se muestran en el sexto capítulo de esta tesis como parte de la experiencia plástica. Ésta se presenta como una herramienta complementaria del presente estudio con la cual constatar a nivel práctico algunos aspectos de la hipótesis de esta investigación. No obstante se pueda encontrar todo el desarrollo de la obra en el capítulo sexto, también es posible visualizar algunas imágenes de la pieza incluidas en el apéndice: *Dossier Pilar Soto*. Véase: pp. 363

Vapore de Milán. Tras esta última muestra, la obra volvió a un hábitat natural al ser donada a *Cascinet*, donde hasta la actualidad sigue mutando inmersa en el ecosistema del entorno.

Del mismo modo, han sido imprescindibles para llegar hasta el final de este periodo de investigación las aportaciones acogidas con la realización del *Diploma de Especialización en Sostenibilidad, Ética ecológica y Educación Ambiental*, realizado en 2015-2016 en la Universidad Politécnica de Valencia. Este diploma me ayudó a comprender y analizar en profundidad el estado actual de crisis ecológica global, así como a reconocer las oportunidades que se abren desde el paradigma de la sostenibilidad germinadas en las diversas vertientes socio-culturales. Asistí a cursos impartidos por personas profesionales y expertas en tales temas, que influyeron enormemente en la construcción teórica que encuadra el contexto de crisis socioambiental de la presente tesis doctoral. Jorge Riechmann, Yayo Herrero, Ricardo Almenar, Tonia Raquejo, José María Parreño y el propio director del diploma José Albelda, fueron algunos de los más influyentes para realizar el marco contextual de la tesis, tanto por sus propias teorías y posiciones, como por la extensa bibliografía que pude ir recopilando en sus clases o encontrando en la lectura de sus escritos.

Como conclusión y trabajo final del diploma realicé el trabajo teórico personal de investigación *Tres esferas para activar la conciencia ecológica*, dirigido por José Albelda. La investigación que realicé partió de la reflexión sobre nuestra concepción actual del mundo, para llegar a plantear soluciones desde la interconexión de tres esferas que desde mi punto de vista son imprescindibles para efectuar el cambio: *La esfera del ecofeminismo crítico aplicado, la esfera de las prácticas artísticas medioambientales y la esfera de la educación*. En tal estudio, en primer lugar, se mostró la capacidad de cambiar nuestra cosmovisión con la ayuda del pensamiento y la praxis ecofeminista en su interrelación con las artes y la educación. Después se profundizó en la búsqueda y activación del “yo ecológico” desde el potencial que tienen ciertas iniciativas artísticas de conciencia medioambiental para apelar a la consciencia, generando de este modo una nueva “consciencia ecológica”. Y a modo de conclusión abierta, se reflexionó sobre el territorio de la educación como campo fértil para interconectar la educación ambiental y la educación artística. Las tres esferas propuestas para activar la conciencia ecológica son claves para la transformación, pero en esta

tesis doctoral solo nos introduciremos en los dos primeros ámbitos nombrados, dejando el tema de la educación abierto para investigaciones futuras.

Por lo tanto, esta tesis doctoral partirá de una visión ecofeminista constructiva para romper con la estructura defectuosa del sistema occidental capitalista y patriarcal, para desde ahí vertebrar toda una serie de cuestiones y estrategias artísticas de conciencia ecológica capaces de visibilizar y proponer soluciones a las problemáticas de la crisis socioambiental. Parte de las conclusiones de ese trabajo de investigación y una parte de mi tesis doctoral fueron publicadas en el núm.16 de la *Revista de Antropología Experimental*, con el artículo que lleva el título “Las semillas del cambio. El arte como estrategia para crear una conciencia ecológica” en Febrero de 2016.

Es evidente que una tesis que habla de las dialécticas que pueden surgir entre arte y naturaleza tenía que estar plagada de citas a contextos artísticos de culturas que han hecho de su vida natural un lugar central. Leví-Strauss dejó claro en sus *Tristes trópicos* que existe una relación directa entre las formas de hacer arte y los pueblos mal llamados primitivos. De hecho muchas obras contemporáneas han encontrado en la naturaleza de las obras de otros más apegados al territorio muchas de sus inspiraciones: La obra a gran escala sobre el paisaje *Spiral Jetty* del artista norteamericano Robert Smithson está en relación con los dibujos gigantescos del desierto de Nazca, donde las líneas de unos son sin duda los círculos del otro. En efecto, esta tesis tendría que tener cantidad de referencias al arte africano y americano, al arte natural de la india y a las formas de apropiación de lo materiales en China, a los usos en Japón o las pinturas corporales de los Maoríes, pero si no se ha hecho no es por olvido o descarte, sino por centrarnos en la tercera pata de este trabajo, la idea de conciencia ecológica.

Es imprescindible reconocer que un arte que actualmente trate de naturaleza no puede hacer otra cosa que ocuparse de ésta desde la conciencia de las problemáticas medioambientales que surgen en nuestra relación desequilibrada con ella. De este modo, partiendo del binomio arte y naturaleza, he sentido la necesidad y la responsabilidad como artista de pasar a ocuparme urgentemente del binomio arte y ecología, tratando de vincular el acto creativo a las problemáticas medioambientales a modo de estrategia para cambiar el rumbo

y generar nuevos equilibrios. En base a ello definiendo que la creatividad desde una conciencia ecológica, puede hacernos comprender nuestra condición interdependiente y ecodependiente para trascender como individuos con el fin de llegar a un equilibrio con la Tierra.

En el desarrollo de la presente investigación se analizan y proponen las diferentes miradas, estrategias y metodologías de aquellas prácticas artísticas comprometidas con el entorno y su sociedad, como dispositivos para la transformación hacia la sostenibilidad y como vínculos de conexión para una conciencia equilibrada sobre el medioambiente. Esta investigación mantiene la inquietud teórica y práctica de explorar y visibilizar la habilidad e intención transformadora interior (consciencia) y exterior (territorio) de las prácticas artísticas capaces de generar nuevas miradas, caminos alternativos y escenarios diferentes hacia la sostenibilidad. Por lo tanto, se cuestionarán cuáles son las estrategias, los medios y los escenarios que se han usado para ir disolviendo las fronteras del arte hacia el despertar de la necesaria y urgente conciencia ecológica global. De este modo, con esta tesis pretendemos constatar que el arte en su encuentro con la ecología sirve como acuerdo político capaz de invitarnos a reflexionar y transformar nuestra mirada y acciones sobre la naturaleza.

Metodología

Las herramientas metodológicas utilizadas en esta tesis doctoral se fundamentan principalmente en base a dos modos de hacer interconectados que se retroalimentan, los cuales son: la revisión y análisis de la bibliografía, artículos y material audiovisual seleccionado y consultado; y la práctica artística propia. Estos dos procedimientos se han encadenado a lo largo de los años en los que esta investigación se ha ido construyendo, suponiendo unos las fuentes de inspiración de los otros y viceversa. El desarrollo de los contenidos se ha articulado como un organismo vivo gracias a las interacciones con los diversos campos que conforman las reflexiones de esta tesis. Para tratar las temáticas inherentes a las relaciones entre arte y ecología, ha sido imprescindible consultar, reflexionar y analizar publicaciones de áreas muy diversas pero que realmente están interconectadas y necesitan reforzar sus conexiones ante el panorama actual de crisis socioambiental.

Se ha consultado bibliografía y material audiovisual del ámbito de la sociología, la ecología, la ética ecológica, la restauración ecológica, la antropología, el ecosocialismo, el ecofeminismo, la educación ambiental, la filosofía y la psicología, entre otros campos específicos que describen y examinan las relaciones entre la humanidad y la naturaleza. Del mismo modo se han consultado publicaciones e informes sobre el Cambio Climático y sus consecuencias, para comprender con mayor profundidad la situación por la que atravesamos y valorar con mayor grado las relaciones de tal panorama con las prácticas artísticas.

Del mismo modo, se ha navegado por la teoría del arte y las prácticas artísticas en su apertura al entorno, lo político, lo social, el paisaje, la naturaleza y la ecología. Por lo tanto, a pesar de que el resultado final se expondrá en un orden concreto, ha sido la lógica de *rizoma* la que ha construido la estructura final de esta tesis. De esta manera se han ido entrelazando y metiendo en diálogo las problemáticas ecológicas y ambientales de la radical separación del ser humano con la naturaleza con los pensamientos, teorías, acciones y creaciones de autores, artistas y movimientos sociales que actuaron y actúan en consecuencia con su contexto contemporáneo. De este modo, las obras elegidas no se presentarán en orden cronológico sino que estarán vinculadas a través de ideas, conceptos, materiales, lugares y estrategias. La diversidad de categorías y estrategias expuestas dan prueba del continuo devenir de planteamientos plásticos que se realizan al abordar las múltiples dialécticas que nacen entre arte, ecología y consciencia.

Resumen y organización de la tesis

Esta investigación se vertebra en dos grandes partes interrelacionadas. Una primera parte sobre *El contexto de crisis socioambiental y algunas ideas para la toma de conciencia* y una segunda parte sobre *Arte y conciencia ecológica. Prácticas artísticas hacia la sostenibilidad*.

El contenido de la primera parte referida a: *El contexto de crisis socioambiental y algunas ideas para la toma de conciencia*, se divide en dos grandes capítulos. Un primer capítulo: *Problemáticas y consecuencias de una sociedad insostenible*, donde se sitúa al lector ante el panorama actual de crisis multifactorial y se muestra la magnitud de las problemáticas y sus consecuencias. Este capítulo se apoya en autores como Jorge Riechmann, Ricardo Almenar, Yayo Herrero, Naomi Klein y diversas publicaciones e informes de expertos en cambio climático y calentamiento global, con los que se han mostrado las consecuencias de nuestro modo insostenible de habitar el planeta. En esta parte se ha cuestionado y se ha dejado al descubierto la estructura defectuosa de nuestro sistema y nuestra cosmovisión, caracterizada principalmente por la instrumentalización de la naturaleza y las lógicas de dominio y jerarquía, generando una sociedad capitalista industrializada y patriarcal, la cual nos han llevado hasta la actual situación de desequilibrio global. Enmarcadas en tal panorama se introducen, a lo largo del desarrollo, diversas prácticas artísticas contemporáneas que, desde un compromiso socioambiental han colaborado interdisciplinariamente para la toma de conciencia sobre el estado de crisis ecológica global. Iniciativas artísticas que han utilizando estrategias icónicas y narrativas de alta pregnancia visual y materiales característicos de la *sociedad del residuo*. Estrategias que utilizan el imaginario ecológico para visibilizar o denunciar la situación desequilibrada por la que estamos atravesando con el fin de generar un cambio de percepción y un aumento de la empatía, despertando la conciencia de la sociedad. En base a estas características se han mostrado las estrategias artísticas de Mandy Barker, Daniel Canogar, Alejandro Durán, Bárbara Fluxá, Spencer Tunick y Olafur Eliasson, entre otros.

En un segundo capítulo: *Propuestas hacia la sostenibilidad*, se presentan principalmente los vínculos entre ecología, género y prácticas artísticas como una estrategia para revertir sobre el imaginario y reconstruir un nuevo campo

simbólico y práctico desde el que comprender el mundo y actuar hacia la sostenibilidad. Este capítulo se apoya en autoras como: Alicia Puleo, Yayo Herrero, María José Guerra, Karen Warren, Verónica Perales, Lucy Lippard y Tonia Raquejo, entre otras. Tras exponer las diferentes conexiones generadas en el encuentro entre ecología y género para crear un verdadero y profundo cambio de cosmovisión, se presenta un elenco de mujeres artistas que, desde los años sesenta hasta la actualidad, han trabajado diferentes estrategias para denunciar las agresiones que la cultura dominante ejerce sobre la naturaleza y la mujer indistintamente. Se presentan artistas como Mary Beth Edelson, Ana Mendieta, Lucía Loren, Verónica Ruth Frías, Regina José Galindo, Mierle Laderman Ukeles y Agnes Denes, las cuales muestran estrategias artísticas que pretenden alterar y transformar el imaginario colectivo, utilizando el potencial simbólico y político de los arquetipos femeninos. Ellas nos hacen reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de la relación de la humanidad y la naturaleza en términos de respeto y conciencia ecológica.

Sucesivamente a este desarrollo, se abre la segunda gran parte de la tesis: *Arte y consciencia ecológica. Prácticas artísticas hacia la sostenibilidad*, la cual se articula en cuatro capítulos. En el primer capítulo: *Cuestiones entre arte y consciencia ecológica*, se exponen diversas reflexiones y cuestiones sobre la consciencia, el *yo* y su posible despertar ecológico a través de la práctica artística. Apoyándose en ideas tratadas por Tonia Raquejo, José Albelda, Jorge Riechman, Arnes Naess, Jane Goodall, Erich Neumann y Carl Jung, entre otros, esta parte se presenta a modo de hipótesis donde se cuestiona cómo el arte es capaz de trabajar sobre la consciencia. Se expone que el campo artístico puede servir para transformar, en un juego de interrelaciones cíclicas, tanto el interior del individuo (el *Yo*) como el exterior de éste (su entorno), con el fin de crear un *nosotros consciente*. Desde el concepto de *consciencia ecológica* abordada por Tonia Raquejo, en este punto se expone principalmente la hipótesis de que el arte, al ser un lenguaje simbólico capaz de crear ficciones e imaginarios, difumina las fronteras entre el entorno y la mente, dirigiéndose a la consciencia de los individuos y generando en ellos una consciencia ecológica. Por otro lado, también se ha abordado la posibilidad de cambio exterior para generar soluciones sobre el territorio de la que es capaz el arte, un método artístico de implicación ecológica al que hemos denominado como *ecoartivismo*. Finalmente se reflexiona sobre los vínculos de ambas estrategias artísticas,

las cuales trabajan interconectadas siendo son capaces de generar la empatía que nos falta, la conciencia ante la crisis socioambiental y proponiendo nuevos escenarios de transición hacia la sostenibilidad.

Tras este planteamiento se pasa al cuarto capítulo: *Un recorrido por la historia. La salida del arte hacia nuevos territorios*. Aquí la investigación se adentra en el terreno artístico para localizar y visibilizar en su historia, las actitudes de artistas que activaron estrategias de contra-inercia en el sistema del arte, con el fin de despojarlo de su condición hermética y activarlo como herramienta vital, social y transformadora de conciencia. Fundamentado por las teorías de unión entre arte y vida de John Dewey y Joseph Beuys, entre otros teóricos y artistas, en primer lugar en este capítulo se desarrolla cómo el arte, antes de ocuparse de la conciencia ecológica, necesitó mutar hacia un concepto ampliado para expandir su paradigma hacia la toma de conciencia del contexto, del paisaje, de la materia y de la naturaleza. De este modo, se expone un recorrido que describe en paralelo dos hechos que se sucedían conjuntamente en el arte y que, sin ser el objetivo aparente, hacían mutar la concepción de las prácticas artísticas hacia los parámetros de la sostenibilidad. Esta ampliación supuso la transformación de los intereses de los artistas por la materia, el espacio, el proceso y el concepto, los cuales fueron acercando el arte a la materia viva de la naturaleza, al territorio y sus paisajes, generando de este modo nuevos discursos y perspectivas en la relación entre el individuo y el medioambiente. Por lo tanto, este cuarto capítulo comienza con el *readymade urbano* de los dadaístas, hasta llegar a las acciones de recuperación del territorio en términos estéticos de Robert Smithson, Robert Morris y Patricia Johanson, pasando por las prácticas del caminar consciente de Hamish Fulton y Richard Long, entre otros y los encuentros con la materia de Joseph Beuys, Giuseppe Penone y algunos artistas enmarcados en el *arte povera*, para pasar a analizar la diferencia de huellas en términos ecológicos de las prácticas artísticas de mediados del siglo XX.

El quinto capítulo: *Consciencia ecológica en el arte*, recoge diversas prácticas artísticas que mantienen una actitud comprometida con las problemáticas medioambientales y sociales, actuando desde el campo artístico para reciclar o recuperar espacios promoviendo modos creativos y sostenibles de pensar y habitar. Tales estrategias nos adentran en un paraíso de diversidad

creativa y acción donde se encuentra el germen del cambio para afrontar la crisis socioambiental actual. Este capítulo comienza introduciendo el concepto ampliado del arte con la *plástica social* de Joseph Beuys y continúa exponiendo el sentido expandido de ecología en su práctica artística. Tales nociones son atendidas en esta investigación como fundamentos clave para comprender la misión del arte en un contexto de crisis socioambiental y del mismo modo son capaces de mostrar el papel del artista como un mediador capaz de equilibrar la relación entre la sociedad y su entorno. A través de las obras de la última etapa de Beuys, proyectos como *Action in Moor*, *Piantagione Coconut e Coco de Mer*, *7000 Eichein* y *Piantagione Paradiso*, así como el conjunto completo de su operación de *Difessa della Natura*, muestran las claves de una simbiosis perfecta para reconstruir el pensamiento humano desde la acción artística y la conciencia ecológica. Joseph Beuys mediante su práctica efectúa una transformación de la matriz romántica y espiritual de la palabra *naturaleza* hacia la política y el activismo capaz de contenerse en el término *ecología*. Desde esta ampliación y difusión de los límites entre arte y ecología, comienza la segunda parte del quinto capítulo, expandiéndose hacia las prácticas artísticas que desde los años sesenta hasta la actualidad, han intervenido en el territorio público para restaurar, recuperar, proteger o señalar estados y problemáticas medioambientales. Correspondientes a este capítulo artistas como Patricia Johanson, Alan Sonfist, Agnes Denes, Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, Mel Chin, Kathryn Miller, Lucía Loren, Maria Thereza Alves, Lois Weinberger y Lara Almarcegui, han iniciado procesos reflexivos y activos de transformación socioambiental a través de sus diversas estrategias colaborativas e interdisciplinarias en el espacio público. Para concluir, se propone como hipótesis la transformación del *terrain vague* de Ignasi de Solà Morales y de los lugares del *tercer paisaje* de Gilles Clément, en los nuevos *terrenos fértiles* donde florecen tanto prácticas artísticas como movimientos suburbanos de resiliencia ecosocial. Lugares permeables al arte, a la sociedad y a la biodiversidad de las ciudades.

El sexto capítulo: *Estrategia artística personal*, se presenta como una herramienta complementaria de este estudio, con el cual se pretende constatar a nivel práctico las hipótesis de esta investigación. Este capítulo a su vez profundiza en la posición como artista consciente de la autora de esta tesis doctoral. Así, se descubren aquellos aspectos que han vertebrado entre líneas la motivación personal, la metodología y la estructura de esta investigación.

En la primera parte del capítulo, tras la introducción, se expone la declaración artística de la presente autora y los motivos de su despertar de la conciencia frente al panorama de crisis socioambiental enlazándolos a su posicionamiento y a su propio proceso creativo. En una segunda parte se muestra el caso práctico de una de sus últimas obras, *Radici in equilibrio*, que supone un ejemplo capaz de apoyar las hipótesis y conclusiones de esta tesis. Se desarrolla un recorrido por las distintas fases de la obra, comenzando por la descripción de las bases conceptuales y motivacionales de su creación, para pasar a detallar la fases de ideación y creación del proyecto. Con *Radici in equilibrio* se cuestiona la simbiosis de la obra en diferentes emplazamientos públicos, sus transformaciones y características atendiendo a las relaciones entre ésta, el espectador, su entorno y su biocenosis. Esta obra se expone como un elemento de intervención capaz de enriquecer a la comunidad biótica del lugar, por lo tanto se dirige tanto a las especies vegetales y animales de la zona, como a las personas que frecuentan en lugar. A través de ella se cuestionan las interacciones diferentes en cada caso, se debate sobre los propios emplazamientos dedicados al arte y se concluye su instalación en uno de los espacios considerados, en esta tesis doctoral, como uno de los nuevos territorios fértiles para el arte en su papel socioambiental.

Finalmente se dedica un capítulo a las conclusiones de esta tesis, el cual comienza exponiendo las consideraciones generales a las que se ha llegado tras el recorrido teórico-plástico, donde se explican las conclusiones más relevantes de esta investigación. En una segunda parte se especifica con mayor detalle el desarrollo de las conclusiones a través de las diferentes prácticas de los artistas analizados y de la obra de la autora de esta tesis mostrada como herramienta complementaria.

A disposición del lector, se incluye como apéndice una selección de obras personales de la autora de esta tesis doctoral, el cual se presenta en las últimas páginas de esta tesis con el título: *Apéndice I: Dossier Pilar Soto*. También se ha considerado oportuno incluir un segundo apéndice donde se muestra una de las últimas obras realizadas por la autora, contenida en el *Apéndice II: Las Diosas del Huerto*.

Se estima conveniente aclarar, que dadas las dos estancias de investigación realizadas en universidades fuera de España, una en Alemania y otra en Italia,

esta tesis opta a la *mención internacional* del Título de Doctora. Por ello, y eligiendo la lengua italiana para la redacción, se suma a esta tesis, la traducción en italiano del presente *Resumen y organización* bajo el título *Riassunto e organizzazione* y del mismo modo se traducen las *Conclusiones* expuestas en el apartado que lleva el título *Conclusioni* .

Riassunto e organizzazione

Questa investigazione è strutturata in due grandi parti principali interconnesse. Una prima parte che riguarda *il contesto di crisi socio-ambientale e alcune idee per la presa di coscienza* ed una seconda, legata *all'arte e coscienza ecologica. Pratiche artistiche verso la sostenibilità*.

Il contenuto della prima parte è diviso in due grandi capitoli. Nel primo capitolo, riferito a *Problemi e conseguenze di una società insostenibile*, si pone il lettore davanti al panorama attuale di crisi multifattoriale e si mostrano la magnitudine delle problematiche e le sue conseguenze. Questo capitolo è appoggiato da autori come Jorge Riechmann, Ricardo Almenar, Yayo Herrero, Naomi Klein e diverse pubblicazioni e rapporti di esperti di cambio climatico e riscaldamento globale, con cui si manifestano le conseguenze del nostro modo insostenibile di abitare il pianeta. In questa parte si è messo in discussione e si è messa in luce la struttura difettosa del nostro sistema e la nostra visione del mondo, caratterizzata dalla strumentalizzazione della natura e le logiche di dominio e gerarchia, generando una società capitalista industrializzata e patriarcale, la quale ci ha portato all'attuale squilibrio globale. Incorniciato in un tale scenario, vengono introdotte nell'intera estensione della tesi, diverse pratiche artistiche contemporanee, le quali da un compromesso socio-ambientale hanno collaborato in maniera interdisciplinare per creare coscienza. Iniziative artistiche che hanno utilizzato strategie iconiche e narrative visuali pregnanti e materiali caratteristici della *società del residuo*. Strategie che usando l'immaginario ecologico per dare visibilità o denunciare la situazione di squilibrio che stiamo attraversando con l'obiettivo di generare un cambiamento nella percezione e una maggiore empatia e consapevolezza nella società. Quindi, sulla base di queste caratteristiche vengono mostrate strategie di artisti come Mandy Barker, Daniel Canogar, Alejandro Durán, Bárbara Fluxa Spencer Tunick e Olafur Eliasson, tra altri.

In un secondo capitolo: *Proposte verso la sostenibilità*, si presentano principalmente i vincoli tra ecologia, genere e pratiche artistiche, come una strategia per intervenire sull'immaginario e ricostruire un nuovo campo simbolico e pratico da cui partire per comprendere il mondo e agire verso la

sostenibilità. Questo capitolo è sostenuto da autori come Alicia Puleo, Yayo Herrero, María José Guerra, Karen Warren, Verónica Perales, Luci Lippard e Tonia Raquejo, fra altri. In questo modo, dopo aver esposto le diverse connessioni generate nell'incontro tra ecologia e genere per creare un reale e profondo cambiamento di visione del mondo, si presenta un cast di artiste donne che, dagli anni Sessanta ad oggi, hanno elaborato strategie diverse per denunciare l'aggressione che la cultura dominante esercita, indistintamente, sulla natura e sulle donne. Si presentano artiste come Mary Beth Edelson, Ana Mendieta, Lucia Loren, Verónica Ruth Frías, Regina José Galindo, Mierle Laderman Ukeles e Agnes Denes, fra altre, le quali mostrano strategie artistiche che cercano di alterare e trasformare l'immaginario collettivo, utilizzando il potenziale simbolico e politico degli archetipi femminili. In questo modo, ci fanno riflettere sul passato, presente e futuro del rapporto tra l'umanità e la natura in termini di rispetto e consapevolezza ecologica.

Di seguito a questo sviluppo, si apre la seconda parte della tesi: *Arte e coscienza ecologica. Pratiche artistiche verso la sostenibilità*, divisa in quattro capitoli. Nel primo capitolo: *Discussioni fra arte e coscienza ecologica*, si espongono varie riflessioni e questioni sulla coscienza, l'io e il suo possibile risveglio ecologico attraverso la pratica artistica. Basandosi in alcune idee di Tonia Raquejo, José Albelda, Jorge Riechmann, Arnes Naess, Jane Goodall, Erich Neumann e Carl Jung, fra altri, questa parte è presentata come ipotesi in cui si questiona come l'arte è capace di lavorare sulla coscienza. Si dichiara che l'arte può servire per trasformare, in un gioco d'interconnessioni cicliche, sia l'interno dell'individuo (l'io) sia il suo esterno (l'ambiente), con l'obiettivo di creare un *noi cosciente*. Partendo dal concetto di "coscienza ecologica" affrontato da Tonia Raquejo, si presenta a questo punto l'ipotesi per cui l'arte, essendo un linguaggio simbolico capace di creare finzione e immaginari, sfuma le frontiere fra ambiente e mente ed è in grado di rivolgersi alla mentalità delle persone per generare in essa una coscienza ecologica. Oltre a trattare l'ambito della coscienza ecologica, in questo capitolo abbiamo introdotto altre strategie che, agendo all'esterno, sono capaci di generare soluzioni sul territorio, trasformandosi in metodo artistico d'implicazione ecologica che possiamo chiamare *ecoattivismo*. Quindi, è parte della riflessione che l'arte è in grado di lavorare indistintamente sia nel campo simbolico che in quello pratico, per aumentare l'empatia che ci manca e la consapevolezza alla crisi sociale e ambientale.

Seguendo questo approccio, si introduce il quarto capitolo: *Un viaggio attraverso la storia. L'uscita dell'arte a nuovi territori*. La ricerca approfondisce qui il campo dell'arte, per localizzare e visualizzare nella storia dei suoi atteggiamenti, gli artisti che hanno scatenato contro-inerzia nel sistema dell'arte, con l'obiettivo di spogliarlo della sua condizione ermetica ed attivarlo come strumento vitale, sociale e trasformatore di coscienze. Sostenuto dalle teorie di unione tra arte e vita di John Dewey e Joseph Beuys, in questo capitolo si spiega in primo luogo come l'arte, prima di occuparsi della coscienza ecologica, dovette mutarsi ad un concetto ampliato per poi espandere il suo paradigma verso la presa di coscienza del contesto, del paesaggio, della materia e della natura. In questo modo si mostra un percorso che descrive due eventi paralleli accaduti nell'arte che, senza essere il bersaglio apparente, trasformavano la concezione delle pratiche artistiche in parametri della sostenibilità. Questo ampliamento suppose la trasformazione degli interessi degli artisti per la materia, lo spazio, il processo e il concetto, avvicinando l'arte alla materia vivente della natura, al territorio e al paesaggio e generando, così, nuovi discorsi nella relazione fra individuo e ambiente. In questo quarto capitolo, si comincia quindi con il *readymade urbano* dei dadaisti, arrivando alle azioni di recupero del territorio in termini estetici di Robert Smithson, Robert Morris e Patricia Johanson; ricorrendo alla pratica del camminare consapevole di Hamish Fulton e Richard Long, tra altri e mostrando gli incontri con la materia di Joseph Beuys, Giuseppe Penone ed altri artisti inquadrati nello stile dell'*arte povera*. Lungo tutto questo percorso vengono analizzate le differenze di impronte ecologiche delle pratiche artistiche che nella metà del ventesimo secolo hanno sviluppato il paesaggio, la natura e i suoi materiali processuali.

Il quinto capitolo, *Coscienza ecologica nell'arte*, raccoglie diverse pratiche artistiche che mantengono un'attitudine compromessa con le problematiche ambientali e sociali, agendo nel campo artistico per riciclare spazi promuovendo modi creativi e sostenibili di pensare ed abitare, strategie che ci inseriscono in un paradiso di diversità creativa e azione dove si trova il germoglio di un cambio per affrontare l'attuale crisi socioambientale. Questo capitolo si apre con il concetto ampliato dell'arte con la plastica sociale di Joseph Beuys e continua esponendo la nozione espansa di ecologia nella sua pratica artistica. Tali nozioni vengono intese in questa investigazione come fondamenti chiave per comprendere la missione dell'arte in un contesto di crisi ambientale e,

allo stesso modo, sanno mostrare il ruolo dell'artista come mediatore capace di equilibrare la relazione tra la società e ciò che la circonda. Specialmente nella sua ultima tappa con opere come, *Action in Moor*, *Piantagione Coconut e Coco de Mer*, *7000 Eichein* y *Piantagione Paradiso* o l'operazione Difesa della Natura, si localizza in Beuys la chiave di una simbiosi perfetta per ricostruire il pensiero umano partendo dall'azione artistica e dalla coscienza ecologica. Joseph Beuys mostra con la sua opera, una trasformazione della matrice romantica e spirituale della parola natura, verso un'accezione politica ed attivista, capace di inserirsi nel termine ecologia. E, da questo ampliamento e diffusione dei limiti tra arte ed ecologia, il quinto capitolo si espande verso le pratiche artistiche che, dagli anni Sessanta fino all'attualità, sono intervenute nel territorio pubblico per restaurare, recuperare, proteggere o segnalare stati e problematiche ambientali. Corrispondenti a questo capitolo artisti come Patricia Johanson, Alan Sonfist, Agnes Denes, Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, Mel Chin, Kathryn Miller, Lucía Loren, Maria Thereza Alves, Lois Weinberger e Lara Almarcegui, hanno dato il via a processi riflessivi e attivi di trasformazione socio ambientale tramite le loro diverse strategie collaborative e interdisciplinari nello spazio pubblico. Per concludere, si propone come ipotesi la trasformazione del *terrain vague* di Ignasi de Solà Morales e dei luoghi del *terzo paesaggio* di Gilles Clément, in nuovi *territori fertili* dove affiorano sia pratiche artistiche, sia movimenti suburbani di resilienza eco sociale. Luoghi permeabili all'arte, alla società e alla biodiversità delle città.

Il sesto capitolo: *Strategia artistica personale*, si presenta come uno strumento complementare di questo studio, con cui si vuole costatare a livello plastico l'ipotesi di questa investigazione. Questo capitolo, allo stesso tempo, intende giustificare, chiarire e approfondire la posizione come artista dell'autrice di questa tesi di dottorato. Così si scoprono quegli aspetti che, in un modo o nell'altro, hanno dato corpo alla motivazione personale, alla metodologia e alla struttura di questa investigazione. Nella prima parte del capitolo, dopo l'introduzione, si espone la dichiarazione artistica dell'autrice e i motivi di presa di coscienza di fronte al panorama di crisi socio ambientale, collegandoli alla sua posizione e al suo processo creativo. In una seconda parte si introduce il caso pratico di una delle sue ultime opere, *Radici in equilibrio*, che rappresenta un esempio che supporta l'ipotesi e la conclusione di questa tesi. Si sviluppa un percorso tra le diverse fasi dell'opera che si apre con basi concettuali e

motivazionali della sua creazione descritta nel manifesto dell'opera e continua con la descrizione dettagliata della fase di ideazione e creazione del progetto. Con *Radici in equilibrio* si mette in discussione la simbiosi dell'opera in diverse postazioni pubbliche, le sue trasformazioni e caratteristiche occupandosi delle relazioni fra l'opera, lo spettatore, l'ambiente e la sua biocenosi. Questa opera si espone come un elemento d'intervento capace di arricchire la comunità biotica del luogo, rivolgendosi perciò sia alle specie vegetali e animali della zona, sia alle persone che frequentano la zona. Si analizzano quindi le diverse interazioni in ciascun caso, si dibattono le diverse ubicazioni dedicate all'arte e si conclude con l'installazione dell'opera in uno degli spazi considerati in questa tesi come nuovi territori fertili per l'arte nel suo ruolo socioambientale.

Si dedica un capitolo alle conclusioni di questa tesi, che comincia esponendo le considerazioni generali alle quali si è giunti attraverso il percorso teorico-pratico e spiegando le conclusioni più rilevanti di questa investigazione. In una seconda parte si specifica con maggior dettaglio lo sviluppo della conclusione attraverso le diverse pratiche degli artisti analizzati e analizzando l'opera dell'autrice di questa tesi, mostrata come strumento complementare.

A disposizione del lettore, si include come appendice il dossier di opere personali dell'autrice, con il titolo: *Apéndice: Dossier Pilar Soto*. Si è considerato opportuno aggiungere una seconda appendice in cui si mostra una delle ultime creazioni realizzate dall'autrice, inserita in: *Apéndice II: Las Diosas del Huerto*.

Si è ritenuto opportuno chiarire che, dato il periodo di investigazione svolto in due università estere, una in Germania e una in Italia, questa tesi opta per la *Menzione Internazionale* del Titolo di Dottoressa. Pertanto, scegliendo la lingua italiana per la redazione, si aggiunge la traduzione all'italiano del presente *Riassunto e Organizzazione* e delle *Conclusioni* di questa Tesi Dottorale.

B R O T E



EL CONTEXTO DE CRISIS SOCIOAMBIENTAL
Y ALGUNAS IDEAS PARA LA TOMA DE CONCIENCIA





CAPÍTULO 1

Problemáticas y consecuencias de una **sociedad insostenible**



1.1 Estructura defectuosa

“Cuando alcanzamos los límites del planeta, todo parece volver a nosotros en una suerte de efecto bumerán ubicuo y multiforme, y se vuelve imperiosa la necesidad de organizar de una manera radicalmente distinta nuestra manera de habitarlo” (Riechmann, 2005: 100)

Actualmente no es ni ético ni político dar la espalda a los problemas medioambientales de los que somos responsables y que están afectando al planeta entero y a toda la humanidad. No es solo una cuestión de ética, es una cuestión de supervivencia.

Nuestra condición natural como seres vivos, hijos y habitantes de la Tierra nos hace depender de ella, en este sentido compartimos destinos. Una dependencia que a su vez ha ido modificando y alejando a la propia naturaleza de su primigenia realidad intacta. Ya no existe ningún lugar en el planeta que no haya sido alterado directa o indirectamente por la actividad humana y sin embargo, es imposible volver al pasado, no podemos volver atrás para no destruir nuestro

hábitat, aunque tampoco esa sería la solución adecuada en términos sociales puesto que el retorno supondría volver a situaciones indeseadas de aún más jerarquía, dominio y sumisión que en la actualidad.

Desde el comienzo de la agricultura en el Neolítico el ser humano ha trabajado y transformado el planeta aprovechándose de sus recursos; podríamos decir que, en un principio nuestras sociedades eran sostenibles y que, al igual que ciertas sociedades indígenas aún existentes que viven en armonía con el entorno, nuestros antepasados se desarrollaron en equilibrio con el planeta. En términos ecológicos, los modos de vida se mantenían al ritmo de la naturaleza, dependían de sus ciclos vitales y estaban vinculados a su territorio próximo, eran sociedades que no creaban un impacto medioambiental tan insostenible como el actual.

Un paso previo a los procesos de control y conquista de la naturaleza fue la construcción de una visión del mundo que separaba cultura y naturaleza. Una división no igualitaria que superpone jerárquicamente lo social y humano por encima de lo natural. Esta separación jerárquica se convierte en la forma por antonomasia de estructurar el mundo entero, las sociedades y sus individuos, creando una visión general del mundo plagada de rupturas, dominación y desigualdades. Los indicios de tal cosmovisión se pueden remontar a la *Era de los descubrimientos*, la época de la colonización (S. XV y XIX). Cuando el ansia por conquistar otros territorios se convertía en la justificación ideológica de que el mundo social debía imponerse sobre el mundo natural, y del mismo modo las civilizaciones que descubrían nuevos territorios se imponían sobre las poblaciones humanas colonizadas. Una cosmovisión que se refuerza especialmente con los inicios del desarrollo científico en el s. XVII, la sociedad dominante necesita transformar a la naturaleza en un objeto cuantificable para utilizarla en sus procesos mercantilistas y en su expansión capitalista (Aledo y Domínguez, 2001).

El problema que suponía la cosificación de la naturaleza y la separación de ésta con la humanidad, se aceleró e incrementó tras la Revolución industrial, iniciada en la segunda mitad del S. XVIII. La instrumentalización de la naturaleza aumentó por la transformación que suponía una economía y sociedad basadas en la mecanización de la agricultura con desarrollo tecnológico. La

transformación afectó a todos los planos vitales, la utilización de la mano de obra humana y animal que se había utilizado desde el Neolítico para trabajar la tierra o para el transporte, se vio reemplazada por las industrias y las máquinas que aumentaban la producción y a su vez disminuían el tiempo para extraer los beneficios. A partir de ahí, y sin conocer las consecuencias, la humanidad se montó en un tren sin retorno que iba a toda velocidad y arrastrándolo todo hacia un futuro insostenible. Se dejaron de respetar los ritmos que iban en equilibrio con los ciclos vitales de los ecosistemas y las sociedades terminaron por sumarse a la industrialización, se transformaron sistemáticamente en máquinas veloces de producción, consumo y consecuente destrucción.

Tras convertirnos en sociedades industrializadas y capitalistas, la rapidez y voracidad con la que nos expandimos sobre la Tierra apropiándonos de sus territorios y de sus recursos naturales comenzó a causar nefastas consecuencias. El ser humano ha generado el mayor impacto provocado por cualquiera de las otras especies que habitan el planeta, no existe ningún ecosistema que no esté afectado por su actividad. El resultado ha sido una crisis ecológica global que estamos atravesando, pero asumida nuestra insoslayable unión y responsabilidad con la naturaleza, no podemos hablar de crisis ecológica sin encontrar sus raíces en una profunda crisis social.

No somos individuos aislados. Somos parte de la red de relaciones sociales, ambientales y culturales que nos construyen. Todo está relacionado. Al igual que en cualquier ecosistema, en nuestra sociedad se producen interacciones e intercambios continuos entre todos los seres vivos y el medio en el que viven. Somos un sistema complejo interconectado y el olvido e ignorancia de ello ha generado las nefastas consecuencias al conjunto, que denominamos: crisis socioambiental.

Hemos generado una crisis multifactorial que solo puede ser abordada desde la toma profunda de conciencia, solo una perspectiva socioambiental puede acercarse a la comprensión real de la problemática global. Es necesario un análisis holístico y crítico de la situación, que comience cuestionando la estructura defectuosa de nuestra sociedad para destapar y visibilizar la complejidad de la vida y poder reconstruir desde una nueva cosmovisión otros modelos de convivir con la Tierra. En las grietas e intersticios del sistema se

abren espacios para el brote de nuevos modelos de sociedad en equilibrio con el planeta.

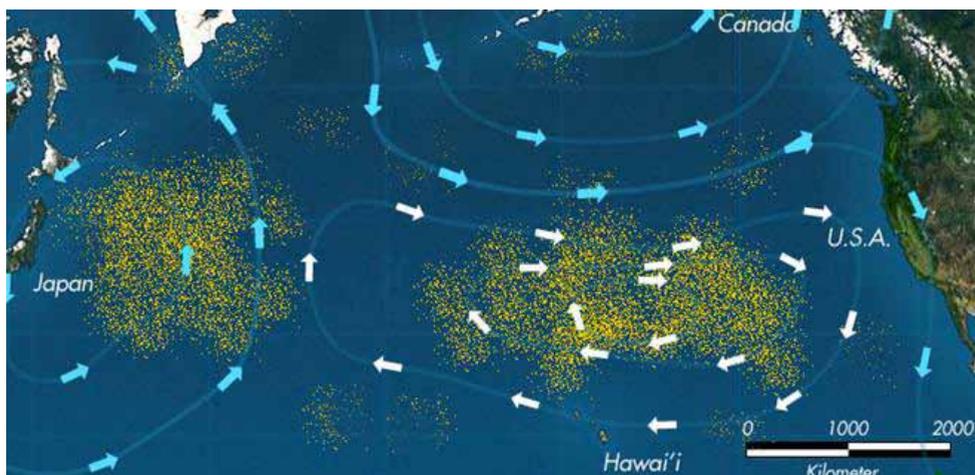
1.2 Sociedad del residuo

Hemos saturado el planeta. Nuestros sistemas socioeconómicos, basados principalmente en la extracción de la materia prima que conforma el planeta Tierra, han crecido sin control. La biocapacidad del planeta no puede con nuestras demandas. El aumento y velocidad de la extracción de los recursos finitos, sumado a la cantidad descontrolada de residuos que dejamos con nuestras actividades no se mantiene en equilibrio en relación con la capacidad regenerativa de la Tierra.

Nuestras sociedades no son sostenibles puesto que consumimos mucho más rápidamente los recursos que nos da la naturaleza, que la capacidad con la que ella consigue generarlos. Del mismo modo, a demasiada velocidad, generamos mucha más cantidad de residuos que la capacidad que tiene la Tierra de asumirlos. Este desequilibrio nos hace ser una sociedad insostenible con un gran impacto medioambiental en la Tierra, hemos creado una cultura materialista que no sabe gestionar sus hábitos de consumo ni los residuos que genera.

Hoy en día los materiales que utilizamos tienen una vida muy corta y un gran impacto sobre el medioambiente, el concepto de “usar y tirar” en nuestra sociedad moderna lo tenemos más que asumido y se ha incorporado a nuestros hábitos de consumo diarios. El plástico, en especial, se ha convertido en un material indispensable para la ingeniería moderna y para la producción de bienes de consumo de masas. La producción mundial de plásticos se ha desarrollado a una velocidad vertiginosa, ha pasado de 1,5 millones de toneladas al año en 1950 a 299 millones de toneladas en 2013, una tendencia que va en aumento sin controlar realmente las consecuencias.⁷

7 Datos expuestos en el comunicado de prensa, redactado en 2013 (Bruselas), por la Comunidad Europea, sobre *El Libro Verde* donde se propone lanzar un debate sobre qué hacer con los residuos de plástico, cómo hacerlos más sostenibles en su ciclo de vida y cómo reducir su impacto sobre el medioambiente. En el comunicado se expresan también los beneficios económicos potenciales que se generarían con el



En amarillo, las zonas aproximadas de acumulación de residuos flotantes. Las flechas indican la dirección y convergencia de las corrientes del vórtice en el Océano Pacífico Norte.

La *Isla de basura*⁸, es uno de los ejemplos de las consecuencias de la cantidad masiva de residuos a la deriva que existen en nuestro planeta. Es el mayor vertedero de la Tierra formado por residuos que flotan sobre el océano y que giran eternamente atrapados por los movimientos de circulación del

incremento del reciclaje, “[...] dado que la población mundial crece y los recursos naturales son cada vez más escasos, el reciclado de plástico será una alternativa a la explotación de recursos vírgenes”. Sugieren una economía circular que se basa en un sistema en el que los productos se podrían reutilizar, reparar, se alquilar o se reciclar. La nota de prensa está disponible en versión pdf. en línea. Véase en: europa.eu/rapid/press-release_IP-13-201_es.pdf. Sobre los datos de producción de material de plástico se recomienda contrastar con el informe de producción publicado en 2014 por *Plastic Europe*, véase el estudio completo en: www.plasticseurope.org

8 La “Isla de basura”, también conocida como “Isla de plástico”, “Continente basura”, “Sopa de plástico” entre otros nombres, se compone en sus orígenes de dos grandes masas compuestas de residuos principalmente plásticos, una al sur-oeste de Japón y otra al noroeste de Hawai, las cuales comenzaron a formarse en los años cincuenta por las corrientes de agua generadas por la acción del vórtice subtropical del Pacífico Norte. La existencia de este continente de plástico se hace pública en 1988 tras un artículo de la agencia National Oceanic and Atmospheric Administration (NOAA), en el cual se reconoce la existencia de una masa flotante de residuos no degradables. Recuperado en: <http://www.lavanguardia.com/natural/20160609/402387225954/isla-basura-pacifico.html>

agua, las cuales forman un vórtice de corrientes oceánicas en el Pacífico Norte. Este “continente flotante de plástico” tiene el tamaño de 1.400.000 km² y está compuesto principalmente de desechos de baja biodegradabilidad y micropartículas de plástico⁹, pero también de otras muchas sustancias tóxicas y contaminantes.

El continente basura no supone simplemente la evidencia física de que la biocapacidad del planeta no soporta nuestros excesivos residuos, la problemática principal es que esos residuos son un tipo de contaminación peligrosa para todas las especies de la Tierra, por la que han muerto durante los últimos quince años un millón de aves marinas y cientos de mamíferos acuáticos¹⁰, sin contar las consecuencias nocivas que sufre la humanidad por alimentarse de animales marinos que han ingerido las micropartículas de plástico flotantes. Esta es una de las muchas consecuencias nocivas que generamos con nuestros hábitos insostenibles. ¿Cómo es posible que tengamos acceso a esta información y sigamos volviendo la cara?, quizás como expresa José María Parreño:

“el conocimiento no basta para hacernos conscientes de la problemática, lo que necesitamos es sentir y el arte es capaz de hacernos sentir”¹¹.

9 Los desechos de baja biodegradabilidad son aquellos materiales que, dependiendo de su composición, necesitan décadas, cientos o incluso miles de años en que descomponerse y que por sus características no pueden ser asimilados y reconvertidos en bacterias, por lo que se acumulan en el medioambiente. El caso del plástico es uno de los materiales más contaminantes, puesto que es un material de muy baja biodegradabilidad pero de una gran capacidad de fragmentación. Los procesos de fotodegradación del plástico en el mar, hacen que la luz solar, el agua salada y el movimiento de las olas, vayan fragmentando este material hasta llegar a tamaños menores de los 5mm, fragmentos conocidos como microplásticos. Recuperado en: <http://ecologianomada.com/basura-plastico/>.

10 Datos recuperados en: <http://www.lavanguardia.com/natural/20160609/402387225954/isla-basura-pacifico.html>

11 Palabras textuales de José María Parreño recogidas personalmente en sus clases de “Conservación de ecosistemas y biodiversidad” realizadas dentro del “Diploma de Especialización en Ética Ecológica, Sostenibilidad y Educación Medioambiental” de la Universidad Politécnica de Valencia, Diciembre de 2015.



Mandy Barker, *Bird's Nest*, serie *Soup*, 2012.

Deshechos de hilo de pescar y otros escombros recogidos en su camino como bolas debido al movimiento oceánico.

El arte es capaz de presentarse como herramienta práctica y efectiva de reflexión sobre lo que se presenta desde su prisma. Existen cada vez más cantidad de artistas contemporáneos que están trabajando sobre las problemáticas sociales y medioambientales generadas por la sociedad del residuo, llegando en muchos casos a involucrarse dentro de programas de educación, concienciación medioambiental y preservación de ecosistemas. Ejemplo de ello son artistas como Mandy Barker, Chris Jordan, Edward Burtynsky, Daniel Canogar, Alejandro Durán y Bárbara Fluxá entre otros. Ahora más que nunca es importante una visión holística y un tratamiento interdisciplinar si realmente queremos conseguir concienciar a la sociedad. Las disciplinas se mezclan para conseguir resultados efectivos. Sobre este aspecto tantos los materiales de deshecho encontrados, como la documentación científica y fotográfica de los escenarios, consecuencias y residuos que se generan y abandonan sobre el territorio, terminan siendo para muchos artistas el eje de sus creaciones.

El caso de la obra de la fotógrafa Mandy Barker¹² nos ayuda a visualizar el universo de residuos que abandonamos sobre la Tierra. Barker, consciente de la gravedad de las problemáticas, recolecta y clasifica los objetos plásticos y no biodegradables que se encuentran a la deriva por los ríos, mares y océanos de nuestro planeta, para después en su estudio fotográfico, recrear composiciones cósmicas que estéticamente nos transportan a una especie de galaxias residuales. Barker realiza imágenes donde la sociedad del residuo parece haberse extinguido



y donde sólo queda flotando nuestra basura. Su obra se dirige directamente a las conciencias. A través de su fotografía pretende visualmente atraer a la gente y utiliza los textos de los pies de foto para impactar emocionalmente al espectador por aquello que lee, puesto que en ellos describe las características y procedencia de los elementos con los que ha creado la imagen. De este modo pretende generar una reflexión sobre nuestro consumo de plástico y sus consecuentes huellas sobre el medioambiente.

Con la serie *Soup* trabaja especialmente haciendo referencia a la masa de desechos plásticos que flotan

Mandy Barker, *Refused*, 2012.

12 Mandy Barker realizó recientemente una intervención en el ciclo de conferencias *Biosphere Talks*, Septiembre de 2016. Cabe mencionar que dicho ciclo se realizó en Lanzarote para concienciar sobre la importancia de la Reserva de Cabildo de la isla, y que reunió a diferentes artistas contemporáneos que como Barker, trabajan con temas inherentes a la visibilización de las problemáticas causadas por los desechos que generamos. Se recomienda el corto-documental sobre Mandy Barker a propósito del ciclo de conferencias *Biosphere Talks*, donde la artista explica su toma de conciencia sobre la problemática de los residuos, su implicación para visualizar el asunto a través de su obra y su estrategia para concienciar a la gente. El documental puede visualizarse en: <http://adrianrodd.com/mandy-barker-biosphere-talks>. También se recomienda visualizar la web de la artista. Véase: <http://mandy-barker.com/>



Daniel Canogar, *Vórtice*, 2011.

en el Océano Pacífico Norte. Ejemplo de ello es *Bird's Nest*, la cual se compone con las bolas de residuos formadas por hilos de pesca y otros desechos, creadas debido a las mareas y las corrientes oceánicas. En la misma serie se puede encontrar la imagen de *Refused*, en la cual muestra residuos plásticos marinos encontrados con marcas de dientes de animales, señales de intentos de ingestión y masticación¹³.

Así mismo, sobre las corrientes oceánicas, los residuos y en particular sobre el vórtice de plástico del Pacífico Norte ha trabajado el artista Daniel Canogar, el cual interesado por tal problemática y con el objetivo de poner

13 Sobre el reflejo de la humanidad en el interior de los estómagos de muchos animales marinos ha trabajado el artista Chris Jordan. En *Midway: Message from the Gyre* (2009) el autor, a través de una serie fotográfica y un documental, muestra y denuncia los peligros de la ingestión de residuos plásticos del albatros de Laysan, una de las especies de aves marítimas autóctonas de Haway que pierden la vida por ingerir grandes cantidades de los desechos que flotan a la deriva. Véase: <http://www.chrisjordan.com/gallery/midway/#CF000700%2016x21>

en manifiesto los fenómenos que solemos ignorar por ser verdades incómodas creó en 2011 la exposición *Vórtices*¹⁴. Canogar trabajó inspirado en la temática del gran vórtice de residuos flotantes del Pacífico Norte a través de una serie de videoinstalaciones y murales fotográficos. En la muestra el artista hizo un recorrido de obras criticando nuestra cultura actual del usar y tirar, nuestro voraz consumismo y nuestra descontrolada producción de residuos, pero a su vez lanzó claves al espectador para reflexionar sobre la posibilidad de reciclar, reutilizar y readaptar los objetos que desechamos.

Vórtice es uno de los murales fotográficos que forman parte de la exposición, donde se muestra a un colectivo de personas flotando entre desechos de plástico. Una imagen que representa el peligro al que nos enfrentamos al seguir manteniendo los hábitos de una cultura consumista que no sabe gestionar sus residuos. El artista nos recuerda que:

“esta basura no sólo permanecerá ahí donde está en un futuro inmediato sino, que además, está creciendo a un ritmo alarmante, alimentada por la producción global de objetos de plástico”¹⁵

Canogar ha mantenido a lo largo de su carrera artística una preocupación medioambiental con especial atención al exceso de desechos que generamos. Una temática que traduce en sus obras utilizando éstas como elemento de denuncia, sensibilización y concienciación para el público.

En relación con los mensajes de concienciación a través de la imagen y las acciones de recuperación de territorios dañados por la gran cantidad de materiales

14 *Vórtices* es una exposición individual de Daniel Canogar, creada para la Fundación Canal YII, con el concepto “agua” como eje conductor. Compuesta por las obras: *Vórtice*, *Marea*, *Caudal*, *Tajo*, *Presión* y *Deriva*. Más información en la web del artista: <http://www.danielcanogar.com> y en la web de la Fundación Canal: <http://www.fundacioncanal.com/>. Para ampliar la información sobre la exposición *Vórtices* (2011) se recomienda también ver la entrada: <http://www.arteenlared.com/espana/exposiciones/daniel-canogar-expone-seis-instalaciones-en-la-muestra-vortices-que-presenta-la-fundacion-canal.html>

15 Recuperado de la página web del artista Daniel Canogar, véase en: <http://www.danielcanogar.com/es/obra/vortices-exhibition-fundacion-canal-yii>



Alejandro Durán. *Washed Up*. (Izq) *Derrame*, 2010. (Dcha) *Vena*, 2011.

de deshecho que consumimos, se encuentra la obra de Alejandro Durán. En 2010 el artista crea el proyecto *Washed Up*, con el cual rescata, clasifica, fotografía y crea instalaciones en lugares específicos con parte de la basura que, tras flotar a la deriva por las corrientes oceánicas, llega a las costas de la Península de Yucatán. Particularmente trabaja con los residuos encontrados en las costas de Sian Ka'an, una de las reservas naturales más grandes de México declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 1987, una región de gran valor ecológico por su rica biodiversidad ahora en peligro. El artista explica que la serie *Washed Up* es su intento de convertir la basura en tesoro:

“trabajando en respuesta al paisaje y dentro de una paleta de color altamente definida, me sumo a crear arreglos que parecen simultáneamente naturales y artificiales.”¹⁶

16 Alejandro Durán, Véase: Brown, A., (2014) *Art and Ecology Now*. London: Thames & Hudson, p. 161. Traducción personal del texto. Para más información sobre el proyecto *Washed Up* se recomienda visitar la web del artista: <http://www.alejandroduran.com/washedupseries/>

Durán aún está ampliando este proyecto con la creación de un programa de arte y educación para los niños de los pueblos cercanos a las zonas colonizadas por la basura, pretende a través del activismo, la educación y el arte concienciar sobre este desastre mundial que está convirtiendo algunas zonas del planeta en basureros inconscientes.

Ligada a la problemática de la cantidad de residuos abandonados a la deriva sobre el territorio, podemos mencionar también parte de la obra de la artista Bárbara Fluxá. Mediante diversas estrategias de denuncia y concienciación creó entre 2002 y 2011 una serie de proyectos inherentes al tema. En 2002 comienza su obra *Objetos encontrados*, una selección fotográfica en constante actualización con la que archiva las imágenes de los objetos desechados abandonados y encontrados por la artista en el medio natural.

Este archivo quedará como génesis de lo que posteriormente será su proyecto *Des(h)echos* (2005). Fluxá interpreta los restos desechados de la cultura material contemporánea como un fiel reflejo de la sociedad de consumo que los produce:



Bárbara Fluxá. *Objetos encontrados*. Archivo fotográfico de más de 200 imágenes de diferentes residuos hallados, 2002-2005.



Bárbara Fluxá. *Paisaje Cultural I*. Detalle objetos reconstruidos, fotografías y documentos, parte de la instalación realizada para la exposición colectiva “Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza 1968-2006” en el Museo de Arte Contemporáneo Estaban Vicente, Segovia, 2006

“estos objetos domésticos indispensables desde mediados del S. XX, son claves para entender el consumismo que caracteriza la sociedad actual, y como tal se presentan, como un estímulo a la reflexión sobre nuestra cultura material y nuestra relación con el entorno. En definitiva, el objeto tirado y destruido se transmuta en recordatorio necesario y ancestral”¹⁷

La artista trata los residuos que se encuentra en el paisaje mediante estrategias propias de la arqueología, la etnografía y la antropología, y lleva a cabo metodologías como el trabajo de campo, la taxonomía, la reconstrucción

17 Bárbara Fluxá, recuperado en: <http://barbarafluxa.blogspot.com.es/2007/06/campaa-de-recogida-de-deshechos.html>

formal y la conservación museográfica. Son muy interesantes los procesos participativos que Fluxá activa para la creación de sus piezas, con el objetivo de concienciar a la población sobre los deshechos que se generan en sus propios territorios.

El caso de la *Campaña de recogida de des(h)echos* (2005) que la artista convoca para la recogida, catalogación y muestra de los residuos encontrados, es una muestra de ello. Una intervención que realiza junto a los habitantes voluntarios del pueblo de Esles, Cantabria, con motivo del certamen de arte público *Artesles*. Posteriormente a la recogida de residuos la artista selecciona algunos de los residuos encontrados y los reconstruye, para después mostrarlos expositivamente como si se tratase de material arqueológico. Fluxá crea con los deshechos de la sociedad instalaciones en las que muestra los propios objetos en muchos casos reconstruidos, acompañados de datos y fotografías del lugar donde se encontraban. Ejemplo de ello son las instalaciones de *Paisaje Cultural* (2005) en Esles y *Paisaje Cultural I* (2006).



Barbara Fluxá. *Nevera*. Hallazgo y recogida de nevera, 2004.



Bárbara Fluxá. *Nevera*. Instalación de nevera reconstruida, 2004.

Paisaje Cultural I, fue una instalación creada para la exposición “Naturalmente artificial, el arte español y la naturaleza 1968-2006” realizada en Segovia bajo el comisariado de José María Parreño¹⁸. Con esta intervención la artista muestra las huellas y desechos materiales que sufre el territorio por el movimiento turístico y la expansión inmobiliaria. Fluxá utiliza la estrategia de la artista-arqueóloga, con la adopción de este rol pretende desde el arte:

“plantear las problemáticas y contradicciones del hombre contemporáneo con respecto a la cultura material, el desarrollo económico y el medioambiente”¹⁹

18 Se recomienda: Parreño, J. (2006) *Naturalmente artificial. El Arte español y la naturaleza, 1968-2006*. Segovia: Museo Esteban Vicente.

19 Bárbara Fluxá, palabras de la artista recuperadas en: <http://barbarafluxa.blogspot.com.es/2007/06/>

Ella analiza y considera los deshechos de nuestra sociedad como objetos cargados de memoria, por lo que tras el hallazgo del deshecho, recoge el objeto encontrado, lo restaura y posteriormente lo expone como piezas de museo, generalmente acompañando las piezas restauradas con documentación fotográfica, audiovisual y escrita del proceso de hallazgo y rescate. Otros ejemplos de ello son las piezas *Nevera* (2004-2005) y *Proyecto coche, excavando el final del s.XX*(2010).

En general los debates que surgen de las consecuencias de nuestros modos de consumir el planeta suelen ser tratados en términos científicos, económicos y políticos, pocas veces son tratados en términos culturales o artísticos, pero como hemos visto hasta ahora y seguiremos viendo en esta investigación, existen cada vez más proyectos artísticos que se ocupan de denunciar, visibilizar y concienciar las maneras insostenibles que tenemos de habitar en el mundo²⁰.

Las perspectivas artísticas y sus metodologías participativas son cada vez más tomadas en cuenta a la hora de abordar las diversas problemáticas generadas por la crisis socioambiental. En este sentido la labor de concienciación que se está generando cada vez con más fuerza desde el panorama artístico apela directamente tanto a los escenarios comunes como al imaginario colectivo.

[paisaje-cultural-i-segovia06.html](#)

20 Existen cada vez más escritos que tratan sobre el arte en su relación con la ecología. En este sentido e inherente a los temas tratados hasta ahora cabe destacar el reciente texto de José María Parreño Velasco “Arte y ecología en España: Notas para una guía” en el cual se recoge un variado elenco de artistas y colectivos que trabajan desde el arte abordando las diferentes problemáticas de la crisis socioambiental. Por la variedad de perspectivas, ejemplos y profesionales que tratan sobre tema, tendremos muy en cuenta para esta investigación el volumen completo donde se encuentra publicado el citado texto. Véase: Parreño, J.M. (2015), “Arte y ecología en España: Notas para una guía” en Raquejo, T. y Parreño, J.M., (eds.) (2015) , *Arte y Ecología*, Madrid: UNED.

1.3 Visión fragmentada

El problema es que el tiempo se acaba y vivimos en el desfase, actuamos como si estuviéramos en un planeta ilimitado de recursos y horizontes infinitos, donde todo es posible y, como nos recuerda el biólogo y experto en sostenibilidad medioambiental Ricardo Almenar:

“vivir, pensar y actuar bajo la concepción de un -plano virtualmente ilimitado- tiene claras consecuencias ” (Almenar, 2012: 7).

La convicción generalizada de que la idea de progreso es la superación de los límites ha creado ficciones que deterioran el mundo entero, hemos construido un imaginario que no asume los límites biofísicos.

Kenneth Ewart Boulding (1996) en su texto, “La economía futura de la nave espacial Tierra”, ya apuntaba que los seres humanos no hemos sido capaces de asumir profundamente lo que supone habitar la Tierra como sistema cerrado que es y, aún después de descubrir y comprender que la Tierra es una esfera redonda y finita, seguimos imaginando erróneamente vivir en un “plano virtualmente limitado”. Reflexionado sobre ello, Ricardo Almenar (2012) denomina esta concepción ilimitada del planeta como *mundo-océano*, y revisa las consecuencias que ha acarreado este imaginario hasta la actualidad. Un imaginario colectivo que poco a poco destruye la Tierra y del que nos invita a salir para comenzar a ser conscientes de que vivimos en una esfera cerrada y finita, a la que él denomina el *mundo-isla*.

Necesitamos comprender las responsabilidades que tenemos al vivir en un mundo-isla y éstas deberían estar latentes en nuestra consciencia. Tal y como lo denomina y anuncia Jorge Riechmann estamos en *el siglo de la gran prueba*²¹, durante el cual debemos ajustarnos a los límites biofísicos del planeta

21 Jorge Riechmann en 2013 lanza una alarma, denominando al siglo XXI como “el siglo de la gran prueba”, puesto que si la especie humana quiere tener un futuro más allá de la crisis del s.XXI, deberá adaptar la economía mundial a los límites biofísicos del planeta, y ello supone enfrentarse a uno de los mayores retos de la humanidad. Véase: Riechmann, J., (2013): *El Siglo de la Gran Prueba*. Tegueste, (Tenerife): Baile del sol.

si queremos sobrevivir al ecocidio al que nos dirigimos a gran velocidad. Ahora más que nunca tenemos los conocimientos necesarios para saber que este ajuste es imprescindible para afrontar la crisis ecológico-social. Aunque parezca demasiado tarde es mejor agarrarse a aquel dicho “más vale tarde que nunca” y comenzar a poner frenos para desacelerar el ritmo y cambiar el rumbo.

Ante el desafío que supone cambiar el rumbo para afrontar la crisis socioambiental antes tenemos que cambiar nuestra concepción del mundo. Es necesario como especie comprender que la vida humana depende de la salud del planeta, que nuestra situación finita es igual que la de la Tierra, que precisamos de ciclos vitales como ella y que necesitamos cuidarnos entre nosotros y cuidarla a ella para sobrevivir como especie. Debemos comprender que somos seres interdependientes y ecodependientes, ser conscientes de ello supone entender uno de los principios fundamentales para respetar las bases de un desarrollo sostenible. A este respecto la antropóloga, educadora social y miembro de ecologistas en acción Yayo Herrero relaciona el olvido general de este fundamento con la construcción de un imaginario colectivo que se ha desarrollado contaminado por el pensamiento reduccionista, jerárquico y de dominación del sistema capitalista.

“el imaginario colectivo continúa sutilmente entreverado por la lógica de la dominación sobre la naturaleza. Sumida en un preocupante analfabetismo ecológico, una buena parte de la sociedad y muchas de sus instituciones continúan pensando que un río es una tubería de agua y que los animales son fábricas de proteínas. La mayor parte de la ciudadanía no se siente ecodependiente y considera que la ciencia y la técnica serán capaces de resolver todos los deterioros que ellas mismas crean. De forma mayoritaria se profesa un optimismo tecnológico que hace creer, acriticamente, que algo se inventará para sustituir los materiales y recursos energéticos que son velozmente degradados en el metabolismo económico, o para restablecer la biocapacidad del planeta, actualmente ya superada” (Herrero, 2013: 286-287).

A parte del enfoque sesgado que supone el no ser capaces de mantener una cosmovisión holística y crítica del funcionamiento de los sistemas sociales que

hemos construido, debemos sumar que uno de los mayores problemas de la base de todas nuestras problemáticas es que somos una sociedad “analfabeta ecológicamente”²² y esto nos limita para entender cómo funciona la vida en su conjunto y por consiguiente nos coacciona para desarrollarnos como sociedades en equilibrio. En palabras de Fritjof Capra:

“estar ecológicamente alfabetizado, ser *ecoalfabeto*, significa comprender los principios de organización de las comunidades ecológicas (ecosistemas) y utilizar dichos principios para crear comunidades humanas sostenibles” (Capra, 1996: 307).

Si conociésemos y entendiésemos los principios que rigen los sistemas vivos podríamos reconstruir sociedades más sostenibles que encajasen de manera natural en el conjunto del funcionamiento del planeta. Esto nos acerca al principio de biomímesis²³ que defiende Jorge Riechmann:

22 El físico Fritjof Capra en su libro “*The Web of Life*” (1996), utiliza el término “ecoalfabetización ecológica” para denominar que el aprendizaje del funcionamiento de los sistemas de la naturaleza puede ser capaz de mostrarnos el camino para crear comunidades humanas más sostenibles. Según Capra, para estar alfabetizados ecológicamente deberíamos de seguir cinco grandes principios “ecoalfabetizadores”: 1) Interdependencia. 2) Naturaleza cíclica de los procesos ecológicos. 4) Tendencia a asociarse, establecer vínculos y cooperar como características esenciales de la vida. 4) Flexibilidad. 5) Diversidad. Véase: Fritjof Capra. *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los seres vivos*. Anagrama, Barcelona, 1998, y también: Riechmann, J., (2014): *El buen encaje de los ecosistemas*. [Segunda edición (revisada) de Biomímesis.] Madrid: La Catarata, p.172

23 El término *biomímesis* comenzó a usarse en los años noventa dentro de las disciplinas de robótica y ciencias de los materiales, ambos basándose más en la idea de la *imitación de organismos* que en la idea de *imitación de ecosistemas*. El término e idea de *biomímesis* se recoge en el manual “*Biomimicry: Innovation Inspired by Nature*” escrito por la investigadora Janine M. Benyus en 1997, (encontramos la traducción en español en 2012: *Biomímesis. Como la ciencia innova inspirándose en la naturaleza*, ed. Tusquets). En una vuelta de tuerca más, sobre la utilización del término biomímesis, Jorge Riechmann en 2006 publica su libro *Biomímesis. Ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención*. (ed: Libros de la Catarata), el autor amplía y matiza sus escritos en una segunda edición publicada en 2014 bajo el título *El buen encaje de los ecosistemas*. Riechmann acoge el ideario inspirado en la observación e imitación de los ecosistemas, para formular una teoría de reconstrucción los sistemas productivos humanos, abordan la *biomímesis* como estrategia clave para la reconstrucción de sociedades sostenibles. En lo que respecta

“se tratará, entonces de comprender los principios de funcionamiento de la vida en sus diferentes niveles (y en particular en el nivel ecosistémico) con el objetivo de reconstruir los sistemas humanos de manera que encajen armoniosamente en los sistemas naturales. El metabolismo urbano, industrial, agrario debe parecerse cada vez más al funcionamiento de los ecosistemas naturales. Se aspira entonces a una suerte de simbiosis entre naturaleza y cultura, entre ecosistemas y sistemas humanos” (Riechmann, 2014:171).

Pero no es posible extrapolar tales principios sin tener en cuenta las diferencias que existen entre los sistemas humanos y los sistemas naturales, en palabras de Fritjof Capra:

“existen, por supuesto múltiples diferencias entre comunidades humanas y ecosistemas. En éstos no se dan la autoconsciencia, el lenguaje, la consciencia y la cultura ni, por consiguiente, la justicia y la democracia, pero tampoco la codicia y la deshonestidad. Nada podemos aprender de los ecosistemas sobre estos valores y limitaciones humanas. Pero lo que sí podemos y debemos aprender de ellos, es cómo vivir sosteniblemente. A lo largo de más de tres mil millones de años de evolución, los ecosistemas del planeta se han organizado de formas sutiles y complejas para maximizar su sostenibilidad. Esta sabiduría de la naturaleza es la esencia de la alfabetización ecológica” (Capra, 1996: 308).

En efecto, la supervivencia de la humanidad dependerá de nuestra alfabetización ecológica. Necesitaremos vivir en consecuencia con los principios básicos de la ecología, los cuales nos hacen coexistir desde el umbral de sostenibilidad, principios como la interdependencia, el reciclaje, la asociación, la flexibilidad y la diversidad. Es preciso comprender *la trama de la vida*²⁴, el entretejido e interdependencia de todos los fenómenos para

a esta investigación se recogerá el término biomímesis desde la acepción de Riechmann y más tarde será utilizado en la segunda parte de esta tesis aplicándolo a los procesos creativos de las prácticas artísticas de conciencia medioambiental.

24 La idea de *la trama de la vida* ha sido utilizada por artistas, poetas, filósofos y místicos para explicar

conseguir rehacer y conservar comunidades sostenibles, en las que podamos cubrir nuestras necesidades y ambiciones sin degradar el medioambiente ni las oportunidades de generaciones futuras. Es por ello por lo que son cada vez más las personas que, desde diferentes ámbitos, mantienen un mismo objetivo, pretendiendo despertar conciencias, lanzan voces de alarma: describen y visibilizan la realidad, dibujan el panorama del posible colapso en un futuro próximo y proponen pasos para la resiliencia y la creación de escenarios de transición hacia un mundo sostenible.

Hay una clara coincidencia en la visión de todos: debemos dejar a un lado la visión fragmentada que tenemos de la vida, tomar conciencia de que hemos traspasado los límites y comprender que cualquier solución que planteemos debe ser impulsada desde una visión holística y ecológica. Y respecto a la práctica de tales soluciones, es necesario comprender que solo serán realmente eficaces si son activadas colectivamente desde lo local para llegar a lo global. Este es el paso más seguro para comenzar el cambio sin la eterna espera de que otros lo hagan por nosotros. En palabras de Almenar:

“en un escenario de colapso global, las sostenibilidades locales previamente alcanzadas podrían servir para amortiguar los efectos perturbadores de semejante colapso; seguramente no mucho, pero sí en alguna proporción [...] decantarse por estos futuribles de sostenibilidad local tiene una ventaja adicional que quizás resulte decisiva: no es preciso esperar a que el resto del mundo se convenza. Se puede iniciar ya el cambio; es un futuro posible y en alguna medida realizable aquí y ahora” (Almenar, 2012: 131).

su percepción sobre las conexiones en red de la vida y el funcionamiento de todas sus manifestaciones. Nos referimos en este caso a la idea que Fritjof Capra desarrolla en su libro *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los seres vivos*. Capra retoma esta idea desde el pensamiento sistémico y con una visión holística que aúna la perspectiva científica, filosófica y social, con el fin mostrar la nueva percepción de la vida en conexión con todos los niveles de los sistemas vivientes. En palabras de Capra: “[...] la trama de la vida está constituida por redes dentro de redes.” Véase: Fritjof Capra. *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los seres vivos*. Anagrama, Barcelona, 1996, p.28.

1.4 Aumento de la temperatura

Los datos y estudios que demuestran que el estilo de vida de nuestra sociedad capitalista industrial no es sustentable se han multiplicado en las últimas décadas. Las señales de la insostenibilidad son las consecuencias sobre la emisión de gases nocivos a la atmósfera terrestre, conocidos como gases de efecto invernadero, están provocando el desequilibrio de la biosfera con derivaciones mortales para todo el planeta. Sin embargo el proceso de ocultamiento que se ha creado por el beneficio económico de algunos, no está dejando posibilidad para girar el volante en otra dirección. El alcance de lo que está en marcha tiene consecuencias nefastas para todos los seres vivos.

Desde que saltaron las primeras alarmas hace cuatro décadas sobre el calentamiento global, poca ha sido la información que nos ha llegado, pocas las soluciones del problema y muchas las consecuencias. Hemos traspasado los límites y ahora no podemos negociar más la existencia del cambio climático, puesto que no es una cuestión a discutir sino que es una realidad problemática a resolver.

Sobre el calentamiento global y sus consecuencias, existen datos suficientes para reaccionar, planteando soluciones sin dudar, aunque la realidad político-económica sea hostil y obstaculice el camino. De hecho, si indagamos en los trabajos e informes que se han ido publicando desde hace más de cuatro décadas, en el Panel Intergubernamental sobre Cambio Climático o los datos publicados de la ONU, junto a los resultados de sus acuerdos de las tantas “cumbres del clima” celebradas desde 1992 hasta la fecha, así como los estudios científicos y de climatología, poco o nada ha servido realmente para cambiar la situación²⁵.

25 El Panel Intergubernamental sobre Cambio Climático (IPCC) se creó en 1988 con la finalidad de proporcionar evaluaciones integrales del estado de los conocimientos científicos, técnicos y socioeconómicos sobre el cambio climático, sus causas, posibles repercusiones y estrategias de respuesta. Los datos se pueden consultar online en: <http://www.ipcc.ch/>. Hasta la fecha se han publicado cinco informes de evaluación que se pueden consultar dentro del apartado “Publicaciones”. Los objetivos, acuerdos y noticias sobre el cambio climáticos y otros asuntos para el desarrollo sostenible de las Naciones Unidas (ONU) pueden encontrarse publicados online en: <http://www.un.org/sustainabledevelopment/es/>. El acuerdo firmado en la última Conferencia de las Naciones Unidas sobre Cambio Climático (COP21) celebrada en Diciembre 2015, París,



Spencer Tunick. Intervención en el Glaciar de Aletsch, para la campaña con Greenpeace, 2007

Parece que prácticamente casi todo lo que habría que hacer para mitigar el cambio climático, va en contra del crecimiento económico de la mayoría de las empresas que dependen de los combustibles fósiles o del mal uso del suelo fértil entre otros factores devastadores para el planeta. Por lo que el afrontar el calentamiento global requiere, en primer lugar, actuar sobre la actividad de algunos sectores financieros y, seguramente, perturbar por consiguiente sus beneficios. Y como es lógico, esta labor no es nada fácil.

Más allá de las deseadas intervenciones reales para el cambio que deberían realizarse en las políticas y modos de hacer de los grandes sectores principalmente responsables del calentamiento global, encontramos necesarias la labor de las actividades de denuncia y concienciación de las campañas de activismo ecológico de grupos como Greenpeace y Ecologistas en Acción, entre

_____ puede visualizarse y descargarse en la web: http://unfccc.int/meetings/paris_nov_2015/items/9445.php .

otros. Campañas que en muchos casos introducen en sus estrategias, lenguajes y medios visuales generalmente utilizados desde el arte, como son la fotografía, los documentos audiovisuales y las performances. A este respecto José Albelda (2015), defiende que en muchos casos la hibridación existente entre el activismo ecológico y el denominado *arte ecologista*²⁶ es capaz de sumar esfuerzos para conseguir el objetivo común de acercar el mensaje de concienciación y transformador de la sociedad. Éstas colaboraciones se caracterizan por utilizar un conjunto de estrategias icónicas y narrativas de alta pregnancia visual, con el fin de conseguir un cambio de percepción social rápido a través de imágenes impactantes de confrontación capaces de activar la empatía y despertar la consciencia.

La colaboración²⁷ del artista Spencer Tunick con la campaña de Greenpeace para la concienciación sobre el calentamiento global es un ejemplo de ello. Tunick organizó una de sus performances de desnudos colectivos en el glaciar de Aletsch, Suiza. El artista por medio de este trabajo creó un vínculo simbólico entre las personas desnudas y la masa de hielo del glaciar, ambos altamente vulnerables al cambio climático. Tunick evidencia que el calentamiento global es un síntoma planetario de una sociedad que ha caído enferma a los pies de las lógicas del capitalismo.

26 José Albelda califica como *arte ecologista* a “[...] una tendencia de vocación marcadamente activista, que ante todo buscará contribuir al objetivo de transformación cultural hacia el nuevo paradigma de la sostenibilidad, aliándose en ocasiones con grupos ecologistas para campañas concretas”. (Véase: Albelda, J. (2015) “Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza” en Raquejo, T. y Parreño, J.M., (eds.) (2015), *Arte y Ecología*, Madrid: UNED Son varios los autores que han calificado a ciertas prácticas artísticas de vocación ecológica bajo el término *arte ecologista* y las han diferenciado del denominado *arte ecológico*, pero en esta investigación no nos interesa tal diferenciación, ni tampoco el encasillamiento que puede surgir del afán por diseccionar y denominar bajo términos concretos a las prácticas artísticas que dialogan con los problemas ecológicos o ambientales. Puesto que lo importante no es la terminología, sino la riqueza que ofrece la diversidad en los modos de hacer y las estrategias de los artistas para crear una conciencia ecológica y de responsabilidad en la sociedad ante la crisis socioambiental.

27 Actualmente cada vez son más los artistas o colectivos artísticos que colaboran con organizaciones internacionales o grupos de fundamentos ecologistas o de justicia medioambiental, para llevar a cabo sus acciones o para apoyar campañas de concienciación específicas. Como ejemplo de colectivos podemos mencionar a Basurama o al colectivo Drap Art.



Ludovico Einaudi, *Elegía por el Ártico*, 2016.

Con una estrategia diferente, pero utilizando los medios audiovisuales como modo de llegar a las masas, podemos encontrar la colaboración del prestigioso compositor y pianista Ludovico Einaudi con la campaña para protección de las aguas del océano Ártico organizada por Greenpeace y realizada en Junio de 2016²⁸. En esta ocasión Ludovico Einaudi representó con un piano de cola una pieza especialmente creada para la ocasión, inspirado en la belleza y pureza del lugar nos presenta a través de la música la delicadeza y amenaza del medio. Ante la ausencia del hielo, se instaló una plataforma flotante en forma de iceberg, donde Einaudi, inmerso en el paisaje ártico y frente a uno de sus

28 La acción se llevó a cabo en los mismo días en los que se estaba celebrando en Tenerife una de las reuniones para la convención sobre la protección del Medio Ambiente marino del Atlántico Noreste, conocido como convenio OSPAR. Con este convenio se regulan las actividades humanas que pueden tener impacto negativo sobre los ecosistemas y la biodiversidad del Atlántico Noreste. OSPAR entró en vigor en 1998 y su mecanismo es de obligado cumplimiento para las 16 Partes Contratantes. Véase en: http://www.mapama.gob.es/es/costas/temas/proteccion-medio-marino/proteccion-internacional-mar/convenios-internacionales/convenio_ospar.aspx

glaciares impactantes representó su pieza musical. Una acción simbólica, que quedó registrada en un emotivo video en el que se puede sentir la fragilidad del entorno en conexión con la sensibilidad del pianista y su música.

Desafortunadamente aún queda mucho trabajo por hacer para concienciar sobre el valor ecológico y la importancia de estos lugares, sobre todo será difícil hacer cambiar el rumbo a aquellos que tienen el poder de proteger zonas de alto valor ecológico y que se encuentran terriblemente amenazadas por el cambio climático y por la actividad de las lógicas del capitalismo. El cambio climático se ha convertido en una alerta que nos debería obligar a replantear nuestro actual modelo económico, nuestros valores y estilo de vida. Necesitamos cuestionarnos la estructura base de nuestro sistema para iniciar la transformación; debemos eliminar sus hábitos de consumo, egoísmo, desigualdad e invisibilización de las injusticias. Como sabemos, no todo el mundo está dispuesto a actuar y, el empoderamiento de algunos, es capaz de callar a otros y ocultar hechos para no dejar ver la realidad.

En este punto nos enfrentamos a la existencia de una desconexión desmesurada entre la urgencia del problema y su magnitud, frente a las medidas insuficientes o inexistentes que se están tomando a causa de la oposición de los poderes capitalistas. La ceguera y desentendimiento de la “ignorancia construida” de todos, junto con la “conciencia interesada” de algunos, es una cuestión compleja a resolver. En base a esta problemática surgen dos preguntas que se mantienen latentes y cuestionan la estructura del sistema actual: ¿qué estamos haciendo con la Tierra? ¿Cómo resolver la situación de emergencia global a la que estamos enfrentándonos?

1.5 Cuestión de tiempo

Ahora es indiscutible la afirmación de que, sin duda, la razón del calentamiento global es de origen antropogénico, es decir, es producido por la huella humana mediante su actividad en la Tierra. Sumado al mal uso del suelo, la deforestación y otras acciones devastadoras del ser humano sobre el planeta, el desencadenante principal de este proceso de calentamiento global ha

sido la quema acelerada de los combustibles fósiles que se encontraban debajo de la tierra. Este proceso se ha acelerado en las últimas décadas, puesto que la economía de nuestra sociedad industrial impulsada por la dinámica del consumo y el desarrollo sin límites, ha fijado las bases del crecimiento económico en la dependencia de la extracción de recursos naturales.

El incremento acelerado de la quema de petróleo, de carbón y de gas natural ha aumentado la presencia de gases de efecto invernadero en la atmósfera, la presencia de estos gases es la causante del aumento de la temperatura del planeta, los residuos lanzados a la atmósfera conducen a la desestabilización del clima, un desequilibrio que afecta a la lógica que organiza todo lo vivo y afecta con sus consecuencias a todo el planeta. Este fenómeno, no es nada nuevo, nace contemporáneo con los comienzos de la era industrial y viene siendo estudiado por los climatólogos desde hace décadas.

Hay que puntualizar que la presencia de estos gases en la atmósfera siempre han existido, generando un efecto invernadero natural necesario para la existencia de la vida en la Tierra. Este efecto natural hace que la temperatura promedio del planeta sea ideal para la vida, pero el aumento importante y descontrolado de la emisiones de estos gases a la atmósfera ha desencadenado el aumento de la temperatura global provocando cambios en el equilibrio de las dinámicas naturales del planeta.

Como todos los seres vivos de la Tierra estamos adaptados a unas condiciones geofísicas concretas y el cambio de estas condiciones transforma los procesos que nos equilibran, por lo que a modo de “efecto mariposa” se van sucediendo las consecuencias del cambio climático. Alteraciones en la fotosíntesis y la polinización, fenómenos climáticos extremos, los llamados “desastres naturales”, daños materiales y de cosechas, deshielo, elevación del nivel del mar que en lugares de zonas costeras conllevará consecuentes procesos de emigración masiva, etc. Un cambio en la lógica que organiza todo lo vivo y que nos afecta directamente.

Es fácil comprobar hasta qué punto los intereses económicos destruyen las expectativas de cambio, como ejemplo solo debemos pensar en los resultados de la Cumbre de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático, celebrada en

París en Diciembre de 2015. Un resultado descabellado por parte de los jefes de estado y los gobiernos, que conscientes de la gravedad actual del asunto, se han atrevido una vez más a dar “falsas soluciones” y “medidas insuficientes”. Y es que, prácticamente todos los intentos por la salvaguardia del medioambiente que han venido proponiéndose a nivel interplanetario, no han estado al nivel de las soluciones y se calcula que los aportes han sido y serán siempre poco o nada efectivos.

En los últimos informes de la Organización Mundial de la Meteorología (OMM), nos explican que la cantidad de gases de efecto invernadero presentes en la atmósfera alcanzó un nuevo máximo en 2014; la concentración media mundial de CO₂ alcanzó el 143% de la media en la era preindustrial. En diciembre de 2015, prácticamente a tan solo un año después de tales datos, encontramos resultados alarmantes los cuales nos informan que la destrucción masiva de ozono estratosférico, también conocido como “el agujero de la capa de ozono”, ha alcanzado en la Antártida una extensión jamás conocida. Un agujero con un tamaño de diez millones de kilómetros cuadrados, más del doble del promedio habitual para estas mismas fechas²⁹.

La cuenta atrás del calentamiento global ya es inminente, según el Panel Intergubernamental sobre Cambio Climático, cien toneladas de hielo pertenecientes a los glaciares del Ártico se hunden cada segundo, la velocidad con la que el calentamiento global aumenta y afecta a todo el planeta es una problemática alarmante.

Bajo esta preocupación el artista Olafur Eliasson con la ayuda del geólogo Minik Rosin realizaron el proyecto *Ice Watch*³⁰, en ocasión de los días en los que

29 Felipe Trueba: “El agujero récord de la capa de ozono ocupa más de 10 kilómetros cuadrados” en El Publico, 29 de Diciembre 2015. Véase en: <http://www.publico.es/sociedad/agujero-record-capa-ozono-ocupa.html>

30 El proyecto *Ice Watch* (2015), forma parte de la iniciativa *Artist4 Paris Climate 2015* por la que se reunió a más de una decena de artistas para intervenir en la ciudad de París en las fechas de la COP21, con el fin de movilizar la opinión pública y suscitar el diálogo sobre el cambio climático por medio de intervenciones artísticas en el espacio público. Véase: <http://www.artists4climate.com/en/>. Y para profundizar sobre el proyecto *Ice Watch* de Olafur Eliasson se recomienda visitar la web: <http://icewatchparis.com/>. La



Olafur Eliasson, *Ice Watch*, Plaza del Panteón, París, 2015.

se celebraba la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Cambio Climático (COP21), en París en diciembre de 2015. Doce bloques de hielo, (procedentes iceberg flotantes de Groenlandia), se disponen en el espacio público de la Plaza del Panteón de París, formando un círculo en alusión a las horas del reloj. El tiempo para actuar contra el cambio climático se acaba, se derrite al igual que los bloques de hielo de *Ice Watch* y del mismo modo que lo hacen los glaciares del Ártico. *Ice Watch* representa una problemática cruda que se transforma en metáfora y se materializa a través del arte.

Eliasson juega con la presencia impactante de un elemento de la naturaleza sacado de su contexto y expuesto a la hostilidad del entorno urbano como una de las claves para generar emociones al público. La obra se convierte en una intervención que recuerda al transeúnte los efectos irreversibles del cambio

instalación *Ice Watch* fue realizada por primera vez un año antes, en la plaza pública del City Hall de Copenhague, en ocasión de la presentación del 5º informe del Panel Intergubernamental de Expertos en Cambio Climático (IPCC), que se llevó a cabo en octubre de 2014 en Copenhague, Dinamarca.



Olafur Eliasson, *Ice Watch*, instalación en la Place du Phanteon, París, 2015.

climático, invitándolo a percibir y experimentar los efectos del tiempo y la temperatura sobre el hielo.

Olafur Eliasson defiende es posible cambiar la perspectiva del mundo a través de las conexiones emocionales que es capaz de generar el arte y esta instalación trabaja precisamente con esos aspectos emocionales y reflexivos que pueden surgir entre el espectador y la obra. Pero, *Ice Watch*, es una obra controvertida, puesto que más allá del mensaje de sensibilización sobre los efectos del

calentamiento global que muestra la intervención, si reflexionamos desde una conciencia ecológica y de protección medioambiental nos cuestionaremos si es necesario extraer tal cantidad de hielo específica de los lugares amenazados para hacernos conscientes de las consecuencias del calentamiento global, o si por el contrario, se podría haber utilizado otra estrategia con un impacto medioambiental menor. Quizás no sea la forma más ecológica de mostrar la vulnerabilidad del medioambiente ante el calentamiento global pero esta estrategia, ante el letargo de la sociedad, es un método directo de hacernos tropezar con el problema y comprobar físicamente las consecuencias.

Ya desde el 1958, los estudios sobre el calentamiento global por el aumento del dióxido de carbono en la atmósfera, realizados por el científico Charles Kelling³¹, salieron a la luz e hicieron saltar las alarmas. Este descubrimiento demostró que nuestro planeta tiene una capacidad limitada de absorción de los gases residuales producidos por nuestras actividades. Desde entonces expertos en el tema y científicos han estudiado la cuestión y sus consecuencias, sucediéndose desde los setenta hasta día de hoy diversas conferencias y cumbres que abordan las problemáticas y proponen soluciones.

En 1997 con el primer tratado sobre el cambio climático, el *Protocolo de Kyoto*, 184 países adquirieron compromisos concretos, pactando un acuerdo donde todos los países firmantes redujeran sus emisiones de gases de efecto invernadero un 5,2% menos que en 1990. Pero este acuerdo no fue cumplido por ningún país, y sobre todo inversamente incumplido por los principales países contaminantes reacios a tales propósitos, como son China y Estados Unidos. A pesar de todos los intentos de concienciación y acuerdos de actuación, las tasas de crecimiento de emisiones no han cesado de subir. Existen muchos estudios que demuestran que incomprensiblemente, en vez de aminorar las emisiones hemos ido aumentándolas a gran velocidad:

“el problema es que no estamos deteniendo el incendio. En realidad, le estamos arrojando gasolina encima. Tras un atípico descenso en 2009,

31 Véase: “Las cumbres de las Naciones Unidas sobre Cambio Climático” de Alejandra de Vengoechea en *Fundación Friedrich Ebert-FES*, 2012, Recuperado en: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-energiayclima/09155.pdf>,

debido a la crisis financiera, las emisiones globales se dispararon de nuevo un 5,9% en 2010: el mayor incremento en términos absolutos desde la Revolución Industrial” (Kleim, 2015: 33).

Los climatólogos del Laboratorio Nacional del Pacífico Noreste en EEUU observan en sus investigaciones³² que el aumento en tasas de velocidad de cambio va en periodos de 40 años, y afirman que ya estamos dentro de la inercia de una tasa de cambio climático que excede lo conocido. Los análisis indican que el aumento de velocidad seguirá cambiando de forma exponencial en los próximos cuarenta años y los sucesivos, y que dependiendo del nivel de mitigación que los gobiernos de los países asuman, las tasas podrían variar a mitad de siglo, pero dada la irresponsabilidad que se puede percibir, todo apunta a lo peor. A mayor velocidad menos capacidad de adaptación para todos los seres vivos de la Tierra:

“se han necesitado millones de años para engendrar la actual vida terrestre; eras durante las cuales este desenvolverse y involucrar y diversificar la vida alcanzó un estado de ajuste y equilibrio con su medio ambiente. [...] Con el tiempo –tiempo no es años, sino milenios- se ha alcanzado el equilibrio y el ajuste. Porque el tiempo es el ingrediente esencial; pero en el mundo moderno no hay tiempo” (Carlson, 1980: 18)³³.

32 Véase los datos mostrados en el artículo de Miguel G. Corral: “La temperatura de la Tierra está aumentando cada vez más rápido” en *El Mundo*, 10 Marzo 2015. Véase en: <http://www.elmundo.es/ciencia/2015/03/10/54fdf5bde2704ef1508b457c.html>

33 Desde el más puro sentimiento ecologista Rachel Carson, bióloga investigadora y artista de la escritura científica, escribe en 1960 *Silent Spring* (“Primavera Silenciosa”). Este libro tuvo un impacto fuerte en la conciencia pública y despertó un activismo ambiental a nivel mundial, un libro que inspiró a muchos y que hizo historia intentando alterar la dirección del pensamiento de la humanidad por medio de investigaciones que probaban hechos que acusaban al ser humano de la destrucción del medio ambiente. Con sus escritos dirigió la mirada de la humanidad hacia su filosofía de respeto por la vida y la naturaleza. Pero los intentos de Carson para frenar el abuso que se estaba llevando a cabo al ecosistema fueron nulos, puesto que sus predicciones se hicieron cada vez más claras y pocas son las soluciones que se tomaron frente a ellas. Tanto es así que hoy en día podemos volver a leer la “Fábula del día de mañana”, que introduce Carson como primer capítulo en “Primavera Silenciosa” y ver reflejadas situaciones con sus consecuencias, que hoy en día siguen dándose desgraciadamente en todo el planeta. Véase: Carson, R. (1980) *Primavera Silenciosa*.

El problema no solo son las cantidades si no también la velocidad. Consumimos más rápido los recursos que la capacidad que tiene la Tierra para generarlos, y arrojamos con más velocidad los residuos que la capacidad que tiene el planeta de asumirlos. No le damos tiempo a la Tierra para readaptarse y ella como todos los seres vivos, tiene su ciclo, sus ritmos y sus límites.

1.6 Irresponsabilidad

Nada ha funcionado realmente por ahora, puesto que no han existido verdaderas propuestas de cambio, seguimos acelerando la entropía y aumentando la temperatura del planeta. El posible movimiento de cambio real ha sido desviado y sabotado por estrategias de dominio y enriquecimiento financiero de las élites acomodadas con sus lógicas y políticas de mercado.

Y siguen los ecos de las eternas preguntas: ¿qué están haciendo los técnicos, especialistas y políticos al respecto? ¿Cómo es posible que después de las evidentes consecuencias de destrucción de la vida sobre el planeta sigamos de brazos cruzados, mirando hacia otro lado y pasando la bola como si no se tratase de nuestra propia vida? ¿Cómo podemos cambiar algo si los responsables de nuestros gobiernos no son capaces de comprometerse con el cambio climático y sus consecuencias sobre la vida? Puesto que sus preferencias son las de apostar por los intereses de los *lobis* petroleros y de los combustibles fósiles por claros beneficios financieros, ¿podemos confiar en que ellos sean los que busquen las medidas eficientes para afrontar el calentamiento global?

Con respecto a la irresponsabilidad de nuestros gobernantes y atendiendo a los resultados del acuerdo firmado en la última Conferencia de las Naciones Unidas sobre Cambio Climático, en la Cumbre del Clima en París culminada el día 12 de Diciembre de 2015, podemos comprobar lo ya temido: un rotundo fracaso más en el pulso de la lucha por el cambio climático. Se trata de un acuerdo que pretende implicar a la totalidad del planeta contra el calentamiento global y está firmado por los 196 países miembros de convención de las Naciones Unidas.

El acuerdo tiene un objetivo principal: acelerar la reducción de la temperatura del planeta para que no supere los 2C° en aumento a final de siglo. A diferencia del *Protocolo de Kyoto*, esta vez no entran dentro del saco solo los países industrializados, sino también los países en vías de desarrollo. Pero el acuerdo no entra en vigor hasta el año 2020 y a pesar de ser en algunos puntos jurídicamente vinculante, precisamente no lo es en el capítulo fundamental dedicado a la mitigación de emisiones. Esta no obligatoriedad favorece que no se hayan sumado al esfuerzo los países reacios entre ellos los más contaminantes EEUU y China, (Madrirdejos, 2015)³⁴.

Según asociaciones y expertos importantes en el tema, como la asociación Amigos de la Tierra, Greenpeace o Ecologistas en Acción, entre otros, las medidas firmadas en el acuerdo son una clara prueba de que una vez más se descubren los intereses económicos que mueven los hilos y la irresponsabilidad egoísta que pretende manejarnos como marionetas, en pro de unos claros intereses económicos. Han sido muchas las reacciones que se han manifestado en internet después de conocer el acuerdo firmado, publicaciones en blogs y revistas, que desde el primer minuto de conocer el acuerdo, han ido traduciendo a la realidad la ambigüedad del pacto y sus insuficientes e irresponsables medidas. Tal como podemos leer en una publicación del blog de Ecologistas en Acción:

“se ha perdido una oportunidad de reforzar e internacionalizar un cambio de modelo basado en las renovables, que mantenga bajo tierra el 80% de los recursos fósiles, frene la industria extractivista y se ajuste a los límites planetarios. Se ha optado en cambio por consagrar la mercantilización del clima y las “falsas soluciones”(Ecologistas en Acción, 2015)³⁵.

34 Debemos apuntar a favor del desequilibrio, el egoísmo, la falta de responsabilidad y la codicia que el actual presidente de los Estados Unidos, Donal Trump, ha decidido recientemente dar la espalda al planeta al retirar a Estados Unidos del Acuerdo de París. Una decisión que oscurece cualquier visión de futuro, puesto que el país norteamericano es el segundo mayor emisor de CO2 del mundo. Reducir las emisiones para apaliar los efectos del Cambio Climático no está en la agenda de Trump, algo que perjudicará al resto del mundo y hará que el planeta siga aumentando su temperatura.

35 Ecologistas en Acción, véase en: <https://cop21ecologistasenaccion.wordpress.com/2015/12/12/paris->

Alejandro González, coordinador de campañas de la asociación Amigos de la Tierra, desgrana el texto y pone en evidencia las “falsas soluciones” del acuerdo. Menciona que el acuerdo ha sido desvirtuado por los intereses hacia los combustibles fósiles de países como Argentina, Polonia o Arabia Saudí entre otros. La desigualdad sigue reinando sin prejuicios, González en su intervención señala que Arabia Saudí ha conseguido eliminar del acuerdo los derechos humanos, el género y la transición justa para los trabajadores. Podemos comprobar que tampoco existirán sanciones para aquellos que no cumplan el acuerdo en la reducción de sus emisiones de gases efecto invernadero y existirán controles periódicos solo cada tres años. Por lo que estamos frente a un “acuerdo tapadera” vacío en palabras y lleno de humo. Un acuerdo que elimina menciones por la lucha del cambio climático, no recoge metas ni herramientas para lograr el objetivo final y da carta blanca para seguir emitiendo gases hasta la segunda mitad de siglo.

1.7 Ignorancia construida

A pesar de tener datos suficientes que lo demuestran, seguimos acelerando la entropía y aumentando la temperatura del planeta. El posible movimiento de cambio real está siendo desviado y sabotado por estrategias de dominio y enriquecimiento financiero de las élites acomodadas con sus lógicas y políticas de mercado. El cambio climático sigue siendo una problemática latente. El rechazo a conocer una verdad que pueda alejarnos de nuestro ritmo actual de “vida acomodada” construida en base a nuestro sistema capitalista, nos lleva a no escuchar ni ver el problema, siendo capaces de crearnos una verdad inventada, alejada de la realidad.

Contaminados por un optimismo fantasioso, creemos que todo se arreglará sin transformar ni un ápice de nuestro estilo de vida. Por lo que como individuos acelerados, ignorantes de un sistema que nos dirige la mirada hacia intereses económicos y egoístas, el cambio climático se convierte en un problema que nos sobrepasa, proclamándose en silencio como un fenómeno complejo que nos

un-acuerdo-decepcionante-que-desoye-a-la-ciudadania/

negamos a afrontar. A esto no podemos olvidar sumar la construcción global del discurso negacionista que, hasta ahora, ha ridiculizado y construido evidencias científicas y *lobis* contrarios a las problemáticas medioambientales reales a las que nos enfrentamos haciendo más compleja aún la cuestión.

Manipulados por titiriteros sin escrúpulos en una sociedad de marionetas, seguimos como “inocentes” viviendo en un sistema construido que no conoce límites y que baila entre los hilos de nuestra relación desequilibrada con la Naturaleza. Parece que nos han cosido las vendas que hacen invisible la responsabilidad y las deudas a las que nuestra sociedad debería enfrentarse.

Comprometerse a cambiar de rumbo y no cortar el cable equivocado no será jamás una misión acogida por los jefes de estado ni los gobiernos, puesto que ellos no modificarán sus ideologías y sus prácticas financieras por ningún asunto que no sea “llenarse los bolsillos”. Sinceramente la respuesta a la pregunta de si aún podemos salvar el mundo y con ello a nosotros mismos, se vuelve cada vez más negativa, si pensamos que el mayor poder sobre el cambio es a nivel político y económico, pero siempre está la opción de no cortar el cable equivocado en el último momento de lucidez, a modo de revolución milagrosa podemos y debemos encargarnos nosotros mismos como ciudadanos de esta misión. Aún tenemos la posibilidad de tomar conciencia y dejar de emitir malos humos, abandonando nuestra acción como malos humanos.



A photograph of a garden bed. In the foreground, there is dark, rich soil with some small green weeds. A hoe with a wooden handle and a metal head is lying on the ground to the right. In the middle ground, there are several green plants with large, lobed leaves, some of which appear to be squash or pumpkin plants. The background shows more green grass and plants.

CAPÍTULO 2

Propuestas hacia la
sostenibilidad



2.1 Estrategias sostenibles

“cualquiera que haya vivido [...] en una isla con un tamaño lo suficientemente reducido como para ser abarcada con la mirada desde su punto más alto, comprende intuitivamente el significado del término sostenibilidad” (Almenar, 2012:19).

Las situaciones de cambio no tienen por qué partir siempre de un colapso y por ello deberíamos activarnos desde ya, hacia una transformación paulatina para crear formatos nuevos de sociedades en conexión y equilibrio con los ecosistemas. No podemos esperar a que el sistema tecnocientífico proporcione soluciones; debemos empezar por cambiar en la medida de nuestras posibilidades y situaciones. Siendo conscientes de la crisis ecológica multifactorial en la que nos encontramos, deberíamos de sentirnos en la obligación de cuestionar nuestro actual sistema hegemónico con el fin de proyectar y organizar, cada vez con más eficacia, modelos sistémicos de contrainercia capaces de originar un cambio de rumbo.

Todo esto es una cuestión compleja, y tenemos que pensar que la sociedad tiene que estar dispuesta a aceptar un cambio conceptual sistémico y profundo para evitar, en la medida de lo posible, el colapso. Pero, afortunadamente, nos encontramos en un momento histórico de toma de conciencia que está originando un cambio de hábitos y actitudes en ciertas personas, sectores y colectivos, capaces de proponer soluciones locales para problemas globales.³⁶

Existen muchos modos de ir frenando el impacto individualmente y retrasar el colapso al que nos dirigimos, son muchas las formas con las que podríamos cambiar nuestra vida diaria para contribuir a la transformación, pero sobre todo el cambio debe brotar desde lo más profundo. Debemos comenzar con la toma de conciencia de nuestras acciones y responsabilidades sobre la Tierra. Como “inquilinos de la biosfera” nos corresponde tomar decisiones cooperando como sociedades interdependientes, reaccionando ante la situación para crear nuevos modos de hacer y pensar:

“tenemos sobre todo que resolver problemas filosóficos, políticos y económicos que se refieren a la autogestión colectiva de las necesidades y los medios para su satisfacción” (Riechmann, 2005:105).

Paralelamente al movimiento de actuación y justicia ambiental necesario que debería existir hacia los responsables políticos que mueven las fichas equivocadas, para supervivencia de los seres vivos del planeta, es necesaria y

36 El cambio podría venir desde diferentes perspectivas y de manera individual o colectiva activando la regla de las tres “erres”: Reducir-Reutilizar-Reciclar. Actuando en nuestra vida cotidiana podemos comenzar simplemente repensando nuestras necesidades básicas, como por ejemplo reducir el consumo hacia un consumo responsable, cambiar de hábitos hacia la sostenibilidad, comer productos locales, ecológicos y de temporada, comer menos carne y pescado (bajando escalones en la cadena alimentaria), etc. Podríamos también reducir el consumo de combustibles fósiles, disminuyendo la utilización de transportes que requieran de la energía fósil o apostar cada vez más por las energías renovables, promoviendo la utilización de la energía solar o la eólica, sin olvidar por supuesto la reutilización y el reciclaje. Consciente de que todas estas posibles opciones, entre muchas otras, son importantes para comenzar la transformación, esta investigación no se centrará directamente en ellas, pero se intuye que puedan ser susceptibles de activarse como resultados colaterales del campo que se estudiará en esta tesis: la toma de conciencia ecológica a través de las prácticas artísticas.

existe, como decía, la posibilidad de actuar sobre la conciencia de las personas.

Es imprescindible promover un cambio interior en la consciencia, una transformación de valores y hábitos, los cuales podrían reactivarse en el exterior, reflejándose sobre el territorio y funcionando desde lo local para repercutir en lo global. Cada vez existen más acciones desde la contra inercia creadas desde pequeñas comunidades o iniciativas individuales capaces de activar una red de ejemplos capaces de romper con el modelo actual de sociedad, los cuales contribuyen a la creación de un nuevo paradigma.

Para que este cambio hacia la sostenibilidad se realice y para poder minimizar el impacto ambiental sobre el planeta, Ricardo Almenar propone activar lo que él denomina “La triple desconexión”³⁷, la cual se fundamenta en la urgencia de separar en la medida de lo posible el desarrollo humano del impacto medioambiental. Defiende que esta desconexión se basa en tres estrategias que pueden ser llevadas a cabo por separado o conjuntamente para solucionar la crisis ecológica:

- 1) La suficiencia: en términos de valores y ética.
- 2) La ecoeficiencia: en los modos de hacer.
- 3) La minimización del impacto ambiental: en el control de las emisiones y residuos.

Si cada uno de nosotros pusiese en acción un poco de alguna de estas tres estrategias de desconexión, nuestro sistema comenzaría a equilibrarse poco a poco y se conseguiría disminuir el grado de impacto medioambiental. Sin duda alguna tales estrategias a nivel planetario son claves para transformarnos en sociedades sostenibles, y estamos de acuerdo con que éstas podrían ser activadas desde cualquier ámbito, desde lo local y desde ya, pero, ¿Cómo hacer que la sociedad reaccione para comenzar al menos alguna de las desconexiones?

³⁷ Ricardo Almenar en sus clases de “Conservación de ecosistemas y biodiversidad” realizadas dentro del “Diploma de Especialización en Ética Ecológica, Sostenibilidad y Educación Medioambiental” de la *Upv*, expone su teoría de “la triple desconexión”, la información sobre esta teoría aquí expuesta está cogida de los apuntes tomados personalmente en la asistencia a sus clases en Diciembre de 2015.

Para conseguir la ruptura de la que Almenar nos habla, en primer lugar debemos despertar la consciencia, dirigiéndonos a la base de nuestra existencia, activando una transformación interior para actuar en el exterior. La crisis ecológica y nuestra irresponsabilidad ante ella, es una de las temáticas más importantes de las últimas décadas a nivel planetario e individual, comprender su complejidad y las múltiples formas desde las que podemos comenzar el cambio es una misión imprescindible. Por ello y bajo esta observación, se consideran tanto complementarios como necesarios “los tres caminos” que Jorge Riechmann (2015: 290-291) estima para vivir, pensar y actuar como seres interdependientes y ecodependientes. Los tres caminos son:

- 1) En el plano emocional, desarrollar la sim-patía y com-pasión por todos los seres, más allá del círculo estrecho de los seres cercanos.
- 2) En el plano intelectual, comprender la complejidad, interdependencia y ecodependencia de los sistemas que somos, y de los sistemas donde vivimos.
- 3) En el plano espiritual, cuestionar la egocentricidad y tratar de vivirmos desde un “yo ecológico”.

Nuestra condición ecodependiente e interdependiente es una realidad insoslayable capaz de percibirse cognitivamente. Para ello sólo necesitamos observar tanto los vínculos dependientes que tenemos con la naturaleza, sus ecosistemas, sus recursos y su condición finita, así como observar nuestra relación dependiente con los seres humanos y nuestros cuerpos vulnerables.

Se propone pues, partir de la teoría de los “tres caminos” de Riechmann con el fin de activar la teoría de las “tres estrategias” de Almenar. Esta unión tiene como resultado un compromiso que parte del cambio de consciencia individual e interior para llegar a activar lo colectivo y transformar el exterior. Es una forma de conectarnos entre nosotros y con la Tierra en esa toma de conciencia que tanto necesitamos tener latente para disminuir los daños de nuestras acciones sobre el planeta y navegar hacia un futuro sostenible. Pero para que esta toma de conciencia se efectúe desde la base, antes tendremos que observar, analizar, destruir y luego reconstruir la estructura donde queremos que se sustenten los fundamentos de nuestras sociedades sostenibles.

2.2 Reconstrucciones socioculturales para un nuevo imaginario

Comprender la complejidad de la vida y sus sistemas, es una cuestión imprescindible para saber respetarla y hacer frente a los problemas medioambientales que hemos generado desde una sociedad capitalista que ha evolucionado sin asumir los límites biofísicos del planeta. La construcción de un nuevo imaginario sostenible capaz de cambiar la forma de comprender y actuar se torna una misión primordial en los tiempos que corren.

Hemos construido nuestra sociedad occidental desde una estructura defectuosa que no ha respetado las bases materiales que sostienen la vida. Ahora ya no hay marcha atrás y solo nos queda asumir que la crisis multifactorial es de origen antropogénico y que, si pretendemos solucionar algo, debemos atacar directamente a la estructura y penetrar en nuestro imaginario para derribar las bases de una sociedad patriarcal, capitalista y desconectada de la naturaleza.

Es indispensable indagar en el engranaje que nos mueve hasta encontrar qué es lo que no funciona bien, cómo hemos llegado a este estado y cómo podríamos cambiarlo. Esto supone cambiar la perspectiva desde donde observamos, abrir los ojos y razonar sobre lo que ocurre. Si queremos realmente cambiar el rumbo y evitar el casi seguro colapso, debemos trabajar de forma transdisciplinar en la eliminación de las desigualdades que han sido creadas desde la cultura hegemónica patriarcal.

Hemos evolucionado hacia una cultura que ha dado la espalda a la naturaleza y que ha construido un imaginario plagado de rupturas, dominación y jerarquías, capaz de invisibilizar nuestra condición humana ecodependiente e interdependiente. Para revertir los imaginarios colectivos que alimentan a una sociedad insostenible en una situación de crisis profunda, encontramos que la perspectiva ecofeminista proporciona claves imprescindibles para activar el cambio de mirada hacia la toma de conciencia.

2.3 Cambio de mirada

El mundo ha ido cambiando hacia la situación insostenible en la que actualmente nos encontramos. La sociedad capitalista industrial que hemos creado ha destruido prácticamente todas las relaciones de respeto y equilibrio que un día tuvimos con la Tierra. Estamos sumergidos en una sociedad tecnocientífica industrial que va de camino, cuesta abajo y sin frenos hacia el colapso. No existe el equilibrio, no importa a qué ámbito dirijamos la mirada. Todo está infectado: la destrucción del medio ambiente, el agotamiento de las energías fósiles, la deforestación, la contaminación, la extinción de las especies, la pérdida de biodiversidad, las consecuencias del cambio climático, las crisis económicas y sociales, los conflictos, las guerras, la violencia, los refugiados, la pobreza, las injusticias; hemos entrado en un bucle destructivo dentro de un planeta finito donde nada se salva.

Estamos de acuerdo en que las respuestas al impacto de la crisis ecológica dependen de un cambio de paradigma profundo en nuestra concepción del mundo y la naturaleza. Y es cierto que, actualmente y cada vez con más fuerza, se está cuestionando la necesidad del cambio, no solo por salvar lo que queda de naturaleza, de biodiversidad, de recursos o de ecosistemas, sino también por nuestra propia supervivencia como especie en este planeta.

Bajo el panorama del desequilibrio interconectado al que nos enfrentamos, podemos decir que vivimos ante una crisis global que se propaga en todos los ámbitos y que se transforma sin poder evitarlo en una crisis civilizatoria, la cual, no repercute a todos por igual y desafortunadamente son las sociedades e individuos que menos responsabilidad tienen sobre el asunto, los que más sufren las consecuencias. Por ello cualquier solución que podamos plantear debe tener implícita una perspectiva que rompa los modelos del sistema capitalista, atacando directamente a su estructura.

Hemos evolucionado dirigiendo nuestros valores hacia la instrumentalización de la naturaleza y a su consecuente destrucción paulatina. Todo ello ha crecido a la sombra de unos valores equivocados y en desequilibrio. Esta visión de una

naturaleza instrumental nos aleja de nuestra conexión con ella. No sería lógico intentar cambiar el paradigma actual desde perspectivas reduccionistas, por ello es necesario un pensamiento holístico para activar un análisis de la realidad capaz de generar respuestas y soluciones sin dejar a un lado cualquier eslabón de la complejidad de nuestro sistema.

Se puede percibir que bajo el panorama de la crisis ecológica encontramos una naturaleza totalmente desprotegida que ha sobrevivido hasta hoy bajo una ética equivocada. Hemos modelado el mundo desde éticas antropocéntricas, donde la humanidad ocupa el centro de nuestros pensamientos y es el único objeto de consideración moral. Las reglas morales de la ética tradicional, las cuales se han ocupado de dar razón a las obligaciones morales de los seres humanos y para los seres humanos, olvidaron la totalidad de la vida. En esa necesidad de protección y con el surgimiento de la conciencia ecológica, existen diferentes enfoques que desde la ética tratan la relevancia moral de la naturaleza para encontrar y reconciliar la unión³⁸.

Más allá de la preocupación filosófica medioambiental sobre el serio conflicto entre ser humano y naturaleza, emerge la realidad de las problemáticas creadas por las desigualdades e injusticias sociales las cuales han sido las causantes de la crisis ecológica global. Lo cierto es que:

“la ética ha estado atada del presente, sin embargo, el desafío ecológico nos exige previsión” (Guerra, 2001:17).

38 Encontramos éticas que entran en controversia con el antropocentrismo en sus diferentes enfoques y se preocupan por -la hasta entonces no respetada- naturaleza. Surge pues el *biocentrismo* y su consideración moral sobre el igualitarismo biológico y en contestación a éste aparece el *ecocentrismo* con su consideración holística de la naturaleza. Dentro del ecocentrismo podemos encontrar diferentes enfoques, *la ética de la tierra* que defiende el valor intrínseco de los ecosistemas para su respeto y por otro lado, desde una posición mística y más profunda, aparece la llamada *Deep ecology*, la cual defiende que somos parte de la naturaleza y que podemos conectarnos con ella mediante la reflexión profunda o la meditación. Para una breve introducción a los diferentes enfoques de la ética ecológica, se recomienda: Guerra, M. J. (2001), *Breve introducción a la ética ecológica*, Madrid: Antonio.

Desde las líneas de pensamiento filosóficas, en el contexto de crisis ecológica del siglo pasado germinan diferentes enfoques aplicados con una perspectiva política y social. Éstos abogan por la justicia social en comunión con el respeto a la naturaleza, a las cuales la filósofa María José Guerra (2001:23) las denomina *socio-ecoéticas*. Estos enfoques ecosociales o de ecología política son clasificados en cuatro modalidades: el *ecosocialismo*, el *ecofeminismo*, la *justicia ambiental* y el *ecologismo de los pobres*. Unos ponen el acento más que otros en determinadas cuestiones, pero ello no quiere decir que no se interrelacionen entre ellos, puesto que en sus fundamentos está el respeto por la humanidad, la lucha por las desigualdades sociales y la defensa del medioambiente³⁹.

La trascendente labor de cambio real debe generarse desde la transformación de nuestra visión del mundo. Debemos ocuparnos en primer lugar de derribar las lógicas de dominio y jerarquía con las que hemos construido nuestro sistema, por ello el análisis de nuestra relación con el planeta, si realmente quiere ser “radical”, si realmente quiere ir a la raíz del problema y cambiar los fundamentos que los sostienen, debe ir acompañado de la revisión que se hace desde el feminismo en la ecología. Puesto que el feminismo ha luchado desde sus comienzos por descubrir y visibilizar la estructura del pensamiento inocuo y oculto que rige nuestra cultura hegemónica.

Por lo tanto, en esta investigación se defiende que uno de los caminos propuestos para el despertar de la sociedad hacia un futuro sostenible quedará activado si ecologismo y feminismo se unen. El uno le brinda al otro los fundamentos necesarios para conseguir el cambio de cosmovisión que se persigue para transformar a la sociedad y navegar hacia un futuro sostenible. El ecologismo⁴⁰ como movimiento no puede ir en solitario en

39 En esta investigación realizaremos una breve inmersión en el enfoque que puede aportar el ecofeminismo en la reconstrucción de un nuevo imaginario para una sociedad sostenible y a pesar de comprender la importancia sobre los aspectos de la ética ecológica y las demás socio-ecoéticas, no nos adentraremos en ellos para no desviar el discurso principal de esta tesis.

40 En este punto cabe definir los términos ecología y ecologismo. El término ecología –*ökologie*– proviene de las palabras griegas *oikos* ‘casa, hogar’ y de *logos* ‘estudio o tratado’, por ello en este sentido el propio

la transformación hacia una sociedad sostenible, puesto que en él se han encontrado huecos que suponen ciertos abismos que nos alejan de una verdadera conciencia ecológica. El ecologismo tiende a no revisar de dónde nacen realmente las claves medulares que vertebran nuestros deseos por dominar y someter la naturaleza, lo que supone una de las mayores causas de nuestra relación desequilibrada con la Tierra⁴¹.

No hay cambio si no hay revolución, por ello el movimiento por la igualdad de género unido a la preocupación por el medioambiente, es capaz de crear un enfoque revolucionario tildado de un activismo pacífico pero potente, con resultados vitales en nuestra sociedad actual.

término ecología nos remite a su principio original: el estudio del hogar, esta visión fue difundida por Eugene Odum desde 1972. A pesar de que el biólogo alemán Ernst Haeckel ya en 1869 introdujo el término ecología para referirse al estudio de las relaciones entre todos los seres vivos y su entorno, pronto la ecología quedó atrapada en las ciencias de la naturaleza y se redujo al desarrollo del estudio de los ecosistemas no humanos, focalizándose en especies animales y vegetales. Igualmente la ecología tuvo diferentes direcciones de estudio, las ciencias sociales, la antropología o la filosofía trabajaron otras perspectivas relativas a cierta ecología humana. La ecología parte de una disciplina científica, esto es sujeta al método científico, pero actualmente se desarrolla cada vez más desde un carácter multidisciplinar y político, y se reúnen las perspectivas consiguiendo integrar, relacionar y fusionar los aportes de todos los campos de estudio, creando así una ecología más holística. Por su lado el ecologismo es un movimiento social que pretende generar un modelo de sociedad consciente y responsable con el medioambiente y los individuos, digamos que el ecologismo es o podría ser parte de la acción ético-política de esa ecología holística que se necesita urgentemente en un contexto de crisis socioambiental. Véase: Anta, J.L.,(2013) “Hacia la búsqueda de una ecología (más) política” en *Aula Verde*. Boletín del Secretariado de Sostenibilidad, núm. 4, pp. 7-9; se recomienda también la entrada de Tonia Raquejo (2015) “Nuevas palabras para nuevas conciencias: la integración de las partes” parte de su texto “La ficción en la construcción de la conciencia ecológica: correspondencias entre las dinámicas psíquicas y el planeta tierra” en *Arte y Ecología*, Madrid: UNED. pp. 57-92.

41 Véase: Alicia H. Puleo, “El ecofeminismo y sus compañeros de ruta. Cinco claves para una relación positiva con el ecologismo, el ecosocialismo y el decrecimiento” en *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, (ed): Plaza y Valdés, 2015.

2.4 Encuentro entre ecología y género para el cambio de cosmovisión

En su encuentro, ecologismo y feminismo son capaces de analizar de forma integral la crisis sistémica y multifactorial en la que estamos sumergidos. Estos movimientos son considerados fundamentales en el S.XXI por su poder transformador, capaz de cambiar nuestra mirada para redefinir la realidad. Ambas corrientes se nutren y complementan, formando una unión que resulta necesaria para construir un paradigma alternativo al modelo actual. La unión de estos dos movimientos es catalogada bajo el término de *ecofeminismo*⁴².

El ecofeminismo es una corriente de pensamiento, y su vez y sobre todo una práctica política y un movimiento social activista que surge de la unión de dos fuerzas contestatarias: el feminismo y el ecologismo. En ambos movimientos se reconocen raíces y causas comunes bajo el sometimiento de las mujeres en los sistemas patriarcales y en la sumisión de la naturaleza en nuestro modelo occidental capitalista. Este movimiento critica la estructura defectuosa de nuestra sociedad, cuestionando la mala interpretación de la realidad desde la perspectiva reduccionista de la cultura hegemónica que nos maneja, la cual nos hace distraer nuestra atención hacia una visión no holística del funcionamiento del mundo y sus sistemas, simplificando la complejidad e invisibilizando los vínculos que conforman la vida:

“el ecofeminismo puede ayudar a configurar una mirada diferente

42 A pesar de parecer un vocablo actual, el término ecofeminismo lo acuña por primera vez Françoise D'Eauboune en 1974 en un artículo donde la autora relaciona los derechos sexuales y de reproducción de la mujer con los límites biofísicos del planeta, la sobrepoblación y la sociedad consumista. Una noción que se ha ido debilitando en los desarrollos ecofeministas posteriores a causa de la infección de la lógica patriarcal que se ha mantenido en ciertos movimientos ecologistas. Una idea que Alicia Puleo (2015), en “El ecofeminismo y sus compañeros de ruta”, vuelve a proponer y defender desde un ecofeminismo crítico, capaz de promover la libre determinación sobre el propio cuerpo desde la ruptura de los roles impuestos por el patriarcado capitalista. Véase: Puleo, A.,(2015) “El ecofeminismo y sus compañeros de ruta. Cinco claves para una relación positiva con el ecologismo, el ecosocialismo y el decrecimiento” en *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, (ed): Plaza y Valdés, 387-405

que dé luz a aspectos invisibles y subvalorados, pero insoslayables si se quiere iniciar una transición que evite un más que probable colapso” (Herrero, 2005: 278).

El ecofeminismo encuentra trabas en su camino por la defensa del planeta y aún debe luchar contra ciertas formas esencialistas y antifeministas del ecologismo. Encontramos obstáculos en el ecologismo neoconservador y en ciertos aspectos del Ecologismo Político, los cuales con algunos de sus fundamentos estropean las relaciones entre el feminismo y el ecologismo (Puleo, 2015: 397-400).

Para no caer en malas relaciones, es necesario el apoyo y refuerzo mutuo entre ambos movimientos y es cierto que “la unión hace la fuerza”, pero la unión no queda exenta de críticas y revisiones, puesto que el objetivo es complicado y requiere trabajar desde la igualdad de condiciones y responsabilidades.

2.5 Conexiones mujer-naturaleza

Hablar de ecofeminismo puede producir reacciones adversas y reacias. Muchos se preguntan si “ecofeminismo” quiere decir que las mujeres van a salvar la tierra o si realmente son ellas las únicas con los poderes de hacerlo. Esta controversia hace que el movimiento mantenga una lucha externa e interna plagada de juicios y valores que en cierto modo lo desvían del objetivo principal.

El camino para la transformación social hacia la sostenibilidad desde el ecofeminismo debería funcionar sosteniendo la esencia que promueve esta corriente para movilizar a toda la humanidad. Dicho esto y conscientes de la diversidad de opiniones dentro del movimiento, nos dispondremos a abocetar brevemente parte del panorama que existe dentro del ecofeminismo, tanto a nivel teórico como en su praxis. Esta indagación sobre las diferentes visiones del ecofeminismo tiene como objetivo visibilizar aquellas cuestiones que se acercan a un movimiento por la igualdad de todos los seres del planeta y por el respeto a la naturaleza.

No son las mujeres las encargadas de salvar el mundo, a pesar de que muchas de ellas se hayan organizado para salvar sus tierras o visibilizar la crisis

ecológico-social planetaria. No deberían de ser sólo ellas las que se ocupen de tal despertar en la sociedad, es necesario asumir que su lucha tiene las claves para educarnos hacia la sostenibilidad y que deberíamos agarrarnos a muchos de sus fundamentos y modos de hacer para comenzar la transformación. Esta labor debería ser un trabajo de equipo, de toda la humanidad sin distinción de género o etnia.

La dominación social de la mujer y la *dominación masculina* de la naturaleza es una cuestión de base latente en el ecofeminismo, pero en las sinergias entre feminismo y ecologismo existen visiones y lecturas heterogéneas. A groso modo, en esta pluralidad podemos englobar las divergencias en dos posiciones diferenciadas: las posturas que se acercan al esencialismo y las teorías que se decantan por el constructivismo.

Más allá de la división de estas dos posturas, nos basaremos en la revisión de ciertas conexiones creadas entre mujer y naturaleza. Para ello nos sustentaremos en algunas de las ocho conexiones que Karen Warren propone al abordar las interrelaciones entre el feminismo y el ecologismo en su libro “Filosofías Ecofeministas” escrito en 1993. En él la autora plantea ocho tipos de conexiones interrelacionadas (Warren, 2003: 13-22), de las cuales utilizaremos solo dos de ellas y concluiremos proponiendo una más. Cada conexión tratada se aplicará a una visión o praxis ecofeminista.

2.5.1 Conexión empírica

En primer lugar podemos encontrar un primer ecofeminismo clásico de corte esencialista, que se enraíza mayormente en las posiciones de mujeres ecofeministas pertenecientes a cosmovisiones no occidentales. Este ecofeminismo esencialista entiende que las mujeres, por su naturaleza biológica de dar vida, están conectadas con la Madre Tierra de un modo especial, y es por ello por lo que tienden a preservarla. Desde este ecofeminismo se mantiene una posición protectora, de preocupación por la espiritualidad y el misticismo, que parte de una hipótesis antropológica sobre la existencia de un posible matriarcado primitivo. Pero, a pesar de esta reivindicación por la “feminidad salvaje”, que nada tiene que ver con un ideal de la igualdad, han ido surgiendo

formas de proteger y cuidar el territorio que podemos decir que son ejemplos a seguir. Y a este respecto encontramos en la praxis a figuras militantes como Vandana Shiva, María Mies o Ivonne Guevara (Herrero, 2015: 3).

Con esta posición se comprende lo que Warren(2003) describe como *conexión empírica*, donde la unión naturaleza-mujer refleja una posición militante de defensa del territorio y de la vida. Esta es la situación que podemos encontrar en la actualidad en las mujeres del Tercer Mundo. Desde el punto de vista de esta conexión se explica la posición práctica y rutinaria que las mujeres realizan atentas al deterioro medioambiental y a la subsistencia. Se reconoce el hecho de que las mujeres en situaciones de pobreza son por lo general las proveedoras de cubrir las necesidades básicas y debido a su rol impuesto de cuidar y regenerar la vida, se hacen sistemáticamente las responsables de la alimentación, la salud y el cuidado de los cuerpos vulnerables, haciéndoles con este papel adquirido más sensibles al cuidado del medio ambiente.

Una de las tutoras de esta posición militante es Vandana Shiva, una gran defensora de la mujer y de la naturaleza que lucha por las buenas prácticas de cultivo de la tierra y contra la reducción de la biodiversidad y la devastación a causa del monocultivo implantado por la agricultura occidental capitalista. El objetivo de Shiva es “construir otro mundo” en el que las relaciones sociales sean más justas, las mujeres más libres y los alimentos y el medio ambiente aporten salud en vez de veneno⁴³.

Es cierto que ciertas problemáticas que afectan mayormente al género femenino hacen movilizar a las mujeres por ser las primeras afectadas. Es en ello donde también podemos encontrar un abismo de desigualdad de responsabilidades. Tales prácticas y problemáticas deben ser visibilizadas y convendría organizar estrategias para introducir al género masculino en las labores que sistemáticamente han sido inculcadas a la mujer. Las mujeres deben saber soltar su rol impuesto para caminar hacia la igualdad y movilizar a toda la humanidad.

43 Véase: Puleo, A. (2010): “Mujeres por un mundo sostenible” en *Dossiers Feministes*, vol. 14, 2010, p. 13.

2.5.2 Conexión simbólica

Lejos de posicionarse en esa relación ontológica entre mujer y naturaleza de corte esencialista, existe el “ecofeminismo constructivista”, el cual visibiliza y actúa contra la construcción social que supone la imposición de roles y funciones de la mujer en una sociedad dominante y patriarcal. Esta visión crítica de la realidad les hace defender una conciencia ecológica, denunciando las relaciones entre las personas y un sistema económico patriarcal que se basa en el capitalismo, el ansia de consumo, en la visión de un mundo de recursos ilimitados, en la subordinación de la ecología y en la invisibilización de las labores de subsistencia que las mujeres se han encargado hasta ahora.

Esta corriente del ecofeminismo ayuda a deconstruir los dogmas dominantes de un mundo fragmentado bajo un pensamiento dual. Ellas muestran la asimetría estructural de una sociedad que entiende el mundo desde la lógica de la dominación jerárquica y la acumulación. En esta dicotomía de nuestro sistema, el imaginario del mundo occidental está compuesto por una serie de dualismos opuestos, interconectados y ordenados jerárquicamente que nacen de la oposición cultura/naturaleza, de los cuales destaca una serie de pares en oposición:

“el dualismo jerarquizado hombre/mujer que a su vez remite a los dualismos razón/emoción; mente/cuerpo; civilizado/primitivo; espíritu/materia; universal/particular, self/otro” (Puleo, 2005: 203).

Esta separación ha creado un imaginario que destruye la igualdad y construye el mundo desde formas de relación incapaces de conducir a todos los seres del planeta hacia una vida digna. Este dualismo ha creado a su vez, lo que Warren(2003) ha denominado como *conexión simbólica*, que afecta profundamente al lenguaje en las artes, la literatura, la religión y la teología. Esta conexión ha instaurado un imaginario dominante el cual es analizado por el ecofeminismo para revertirlo. Una búsqueda para encontrar las simbologías patriarcales que se han enraizado en nuestros imaginarios colectivos, con el fin de deconstruir tales simbologías aún perdurables. (Warren, 2003: 19-20).

2.5.3 Conexión empática

Ahora bien, más allá de la importante cuestión teórica que nos muestra el camino intelectual o de la conexión simbólica capaz de penetrar en nuestros imaginarios, podríamos decir que existe una praxis ecofeminista en la que sus generadoras muchas veces no se auto-denominan bajo la etiqueta del ecofeminismo y dejan la cuestión teórica acogiendo una postura militante y de carácter empático.

Más allá de las conexiones naturaleza-mujer que Warren(2003) mencionó, propongo sumar una conexión más, a la cual he denominado la “conexión empática”. Esta conexión podemos decir que se encuentra latente en cualquiera de las praxis ecofeministas tanto en las acciones militantes, como en las simbólicas pertenecientes al mundo del arte. Todas ellas nacen desde el carácter empático de percibir el mundo. La empatía entendida como la capacidad para comprender los sentimientos o emociones del otro o de “lo otro”, asimilando e identificándose con este con el fin de llegar a igualarse hasta entender íntimamente su situación. Comprendiendo el “otro” tanto como cualquier ser viviente, humano y no humano, así como el conjunto de la vida y sus sistemas.

Encontramos en la praxis ecofeminista estrategias que han hecho evolucionar la empatía en nuestra forma de entender el mundo. Ejemplos que han cambiado la perspectiva y las formas de hacer entre las relaciones de naturaleza y ser humano. Recordamos a las primatólogas Jane Goodall, Biruté Galdikas y Diane Fossey, como figuras que nos han descubierto otra forma tratar temas científicos, medioambientales y de solidaridad de manera holística e intercultural:

“nos mostraron la continuidad de la vida en la Tierra. Dicho filosóficamente, nos hicieron comprender que no existe un abismo ontológico entre humanos y no humanos, sino, en todo caso una gradación de complejidad, confirmando así la tesis de Darwin. Y lo lograron utilizando la empatía en su objeto de estudio” (Puleo, 2010: 14).

El empoderamiento de la empatía supone una de las claves para equilibrar nuestra relación con el mundo, un modo de romper con el antropocentrismo y caminar hacia una conciencia del “yo” como parte del todo. Muchas son las mujeres que se han organizado para llevar a la práctica su defensa por la tierra y por los seres más desfavorecidos víctimas de aquellos que se creen los dueños del mundo. Han luchado, hasta poner en peligro sus vidas, contra proyectos que violan los derechos ambientales y los derechos humanos al mismo tiempo, megaproyectos devastadores de territorios y ecosistemas de los que poblaciones enteras dependían para su supervivencia.



Mujeres Chipko abrazando árboles para su defensa, 1973

Durante la década de los setenta el avance de la deforestación ya hacía temblar las bases de la subsistencia de muchos pueblos rurales. En la India el movimiento Chipko fue uno de los primeros movimientos ecológicos que se conocen, protagonizado por mujeres campesinas en defensa del territorio. Los pueblos indígenas del Himalaya tenían un estrecho vínculo de respeto y amor con sus bosques y a su vez dependían de ellos para su supervivencia. Y como en otros muchos lugares del mundo, las mujeres campesinas de las zonas forestales de la India se ocupaban de la agricultura, la ganadería y de los cuidados de la familia.

La deforestación de sus bosques por los intereses comerciales del gobierno, dejaba sus montañas desnudas de modo que se producían severas inundaciones y corrimientos de tierra que afectaron directamente a sus labores, poniendo en peligro su propia subsistencia en el lugar. Pero las mujeres indígenas entraron de forma pacifista en la lucha y respeto por su medio ambiente.

“Chipko” en hindi significa “abrazar”, por ello es utilizada para denominar el movimiento, puesto que las mujeres abrazan literalmente los árboles del bosque para defenderlos de su tala masiva. Las mujeres Chipko se enfrentaban a su vez contra la voluntad de sus maridos, que ajenos a los vínculos entre el bosque y la subsistencia, preferían coger el dinero que el gobierno les ofrecía por sus árboles. (Shobita,1984)

Cabe recordar uno de los mayores accidentes industriales de la historia sucedidos en India. La tragedia ocurrió en Bhopal en 1984, a causa una negligencia por parte de multinacional estadounidense Unión Caribe que, por no realizar las labores de mantenimiento de su planta química, generó un escape de gas tóxico proveniente de sustancias venenosas con las que fabricaban pesticidas. Tras ello, una nube de gas letal cubrió toda la ciudad, envenenando y matando en pocas horas a miles de personas. Aquellos que no murieron por la inhalación del gas quedaron lesionados gravemente de por vida. Aún no se conoce bien el número de todos los afectados y los cifras oscilan entre los 25.000 fallecidos y las más de 500.000 personas con problemas crónicos de salud, además de los miles de animales que murieron. Las aguas de Bhopal siguen contaminadas, las infiltraciones en el subsuelo de la zona por sustancias tóxicas y metales pesados continúan envenenando el terreno y por consiguiente

a todos los seres vivos del lugar.⁴⁴

Un ejemplo reciente, que ha costado la vida a su líder defensora en Marzo de 2016, es la lucha que desde hace más de 20 años ha encabezado Berta Cáceres junto con el pueblo Lenca. Se logra paralizar un ambicioso proyecto hidroeléctrico de financiación internacional, un proyecto que supondría la alteración de toda la vida de su comunidad. Éste consistía en la construcción de la represa de Agua Zarca, planificada para instalarla en el noroeste del país sobre el Río Gualcarque, río sagrado para sus comunidades indígenas y vital para su supervivencia.⁴⁵

Mientras las mujeres Chipko utilizaban su cuerpo para interponerlo entre los árboles y los leñadores, Berta Cáceres⁴⁶ utilizó su voz que unida a la de su pueblo fue capaz de frenar un proyecto que atentaba contra los derechos humanos y medioambientales. Las consecuencias de las malas prácticas sobre el medioambiente que se vienen realizando bajo la unión de la ciencia, la tecnología y la economía, han envenenado silenciosamente el mundo entero. En los últimos años son muchas y cada vez más las iniciativas protagonizadas por mujeres que se han organizado con el fin de proteger sus tierras y rechazar proyectos destructivos para el medioambiente y sus poblaciones.

Las mujeres que protagonizan luchas por la defensa del medioambiente, por la protección de sus territorios y de todos los seres vivos, llevan a cabo labores interdisciplinarias y abarcan diferentes metodologías para conseguir sus objetivos. Se organizan para reforestar con sus propias manos, para denunciar la contaminación y las consecuencias de los proyectos de extracción de recursos de grandes empresas multinacionales, se mueven para visibilizar los daños causados por la agricultura industrial y se preocupan por dar valor ecológico

44 Ferrando, J., (2014): “Bophal, una noche que dura ya 30 años” en *El País*, véase en: http://elpais.com/elpais/2014/12/03/planeta_futuro/1417610543_153774.html

45 Martins, A., (2016): “Honduras: Matan a Berta Cáceres la activista que le torció la mano al Banco Mundial y a China” en *BBC Mundo*, véase en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/04/150423_honduras_berta_caceres_am

46 Véase en: <https://www.frontlinedefenders.org/es/profile/bertha-caceres>

a costumbres indígenas, como la conservación e intercambio de semillas y saberes. Realizan éstas y otras muchas labores imprescindibles para frenar las injusticias y visibilizar que los cuidados de la Tierra son equivalentes a los de los seres humanos⁴⁷.

2.6 Acabar con el ruido de fondo

Más allá de las controversias que puedan existir entre las diferentes visiones del feminismo dentro del ecologismo, es importante remarcar que hoy por hoy en la vinculación entre ecología y género se debería perseguir la destrucción de roles impuestos, el respeto por la diversidad sin jerarquías, la igualdad efectiva entre hombres y mujeres, así como la construcción de una cultura de la sostenibilidad en sus múltiples dimensiones. (Puleo, 2015)

Es evidente que muchas de las claves del ecofeminismo nos pueden hacer comprendernos mejor como especie rompiendo los muros que hemos creado entre naturaleza y cultura. Generar relaciones de empatía, de respeto y despertar la consciencia ante el desequilibrio supone en primer lugar localizar las claves que nos separan de la naturaleza como especie.

Atendiendo a cada señal y analizando las situaciones diarias de nuestro cotidiano podríamos conseguir despertar y ver que continuamente existe la dominación del uno sobre el otro, el egoísmo, el egocentrismo, la falta de empatía, la organización jerárquica y los roles impuestos. Principios que nos llevan a la desigualdad y a la manipulación de aquello que comprendemos como “lo débil y subordinado”. Estas claves se mantienen latentes en nuestro día a día y aunque no seamos capaces de percibir las, puesto que se han convertido en un ruido de fondo que por su persistencia en el tiempo hemos dejado de escuchar, siguen ahí en la superficie al alcance de nuestra capacidad cognitiva. Solo tenemos que dirigir nuestra atención a ellas y ellas se mostrarán tal y como son.

47 Se recomienda la lectura de los diferentes artículos y autoras que conforman el libro coordinado por Alicia Puleo: *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*; ed: Plaza y Valdes, 2015.

Necesitamos deconstruir para volver a construir el imaginario colectivo que sostenga modelos sociales y culturales equilibrados. Una labor complicada capaz de ser activada con el ecofeminismo de corte constructivista, de actitud crítica y apegado a las prácticas, capaz de generar empatía y transformar el simbolismo impuesto por una sociedad defectuosa. En este enfoque encontramos las claves teóricas y prácticas para comenzar una transformación hacia una conciencia ecológica que base sus pilares, en la disolución de la jerarquía, en la lucha por la igualdad tras la ruptura de la imposición de roles y en el respeto tanto de las personas como del resto de los seres vivos y sus ecosistemas.

Asumiendo el valor añadido que florece de la unión entre ecología y género, propongo el pensamiento y la diversidad de las praxis ecofeministas como enfoques que nos preparan para cuestionar el sistema en el que vivimos, dotándonos de energías para romper con la hegemonía cultural que nos arrastra, con el fin de caminar hacia la creación de una consciencia ecológica colectiva. La unión “equilibrada” entre ecologismo y feminismo es capaz de ecoalfabetizarnos haciéndonos comprender la complejidad de la vida y nuestra naturaleza sistémica, mostrándonos la realidad ecodependiente con el planeta y visibilizando nuestra condición interdependiente con las personas y el resto de la humanidad.

2.7 Prácticas artísticas y conexión simbólica ecofeminista

La conexión simbólica ha sido explorada por el ecofeminismo desde diferentes disciplinas de la expresión artística y del lenguaje. Es aquí donde encuentro la potente construcción y representación simbólica que tiene el arte para mostrar la realidad. Muchas han sido las mujeres que han trabajado desde la praxis artística para visibilizar desde una simbología poética y política las lógicas de dominio de nuestra sociedad tanto de la mujer como de la naturaleza. Obviamente el movimiento del primer ecofeminismo también tuvo sus reflejos en la historia del arte.

La consciente desconexión del individuo con la naturaleza, en un tiempo donde ésta es tratada como un material y un recurso a explotar por la civilización, se convierte en parte de la inspiración de muchas mujeres artistas que reconocen

la similitud entre la situación de sumisión de la naturaleza, con la situación de sumisión de la mujer en la sociedad. Se acercan a la tierra desde una visión consciente de tal situación y en muchos casos configuran ritos particulares con los que explorar o mostrar nuestro vínculo como seres que han nacido de la Tierra. La construcción social y la naturaleza biológica de la mujer ha hecho que la consciencia femenina halla estado especialmente vinculada al propio cuerpo, por ello estas artistas normalmente utilizan su cuerpo como material de creación, territorio a explorar y como herramienta política y poética con la cual conectarse con la naturaleza o reivindicar su identidad, autonomía y libertad. Ellas en muchos casos configuran ritos particulares con los que trascender al reencuentro conscientemente como seres pertenecientes al cosmos, a la naturaleza.

En el panorama artístico que comenzó sobre la década de los setenta a trabajar con cuestiones inherentes a la tierra, la naturaleza y al paisaje, existieron mujeres artistas que en muchos casos trabajaron desde su perspectiva de género y lucha feminista aunándola con una visión de la mujer cercana a genealogías mitológicas, de matriarcado y divinidades prehistóricas⁴⁸. Brian Wallis, expone que tales genealogías:

“se basaban en parte en la antigua creencia en la tierra entendida como madre de todos los seres vivos, y una actitud social que procedía de la tradición que equiparaba a las mujeres con la pasividad y la naturaleza y a los hombres con las realizaciones activas de la cultura” (Wallis: 2005, 36).

Una visión expuesta anteriormente por Sherry Ortner en *Is Femaleto Male as Nature Isto Culture?* (1972) y posteriormente retomada y contestada por la historiadora de arte Lucy Lippard en su libro *Overlay, Contemporary Art and the Art o fPreistory*(1983), con el que manifiesta que tal asociación ha sido mal interpretada y ha tenido consecuencias negativas para el feminismo, de modo que Lippard propone un sentido positivo, lejos de las desigualdades,

48 Se recomienda la entrada “Great Goddess Art” que Tal Dekel (2013) realiza en su libro *Gendered: Art and Feminist Theory*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 50-58

transversalidades y las jerarquizaciones:

“un feminismo donde la igualdad de géneros no es sinónimo de homogeneidad sino que define un estado de derecho: -no ser inferior a-” (Raquejo: 1998, 31)⁴⁹

Una posición que suaviza, en cierto modo, la visión de Sherry Ortner, la cual localiza en algunas actitudes, formas e intervenciones artísticas sobre el territorio en los años sesenta y setenta creadas por el género masculino, un tipo de “agresión sexual” a la Tierra. Asumimos que las conexiones simbólicas derivadas de las visiones que vinculan a la mujer con la naturaleza y al hombre con su destrucción, suponen un punto de vista estereotipado susceptible de criticar si realmente queremos reconstruir un imaginario colectivo, que abandone la visión fragmentada y de imposición de roles, característica de nuestra sociedad. Pero también es cierto que las artistas que en esa época, adoptaron perspectivas que vinculaban a la tierra con lo femenino y el cuerpo de la mujer, trabajaron con métodos menos agresivos sobre la tierra y trabajaron simultáneamente la protección y visibilización del género femenino con la del medioambiente.

En este sentido podemos recordar las imágenes y performances creadas en la década de los 70 por la artista Mary Beth Edelson, la cual desde el arte trabajó con los arquetipos de diosas y guerreras, combinándolos con símbolos mitológicos y rituales espirituales. Un enfoque esencialista con el que pretendió crear una imagen nueva y poderosa de la mujer y de la vida. Reivindicó el género femenino basándose en el culto a la naturaleza y a las divinidades de la tierra, por lo que crea sus propias diosas de la naturaleza a través de rituales y *collages*. Su objetivo era cambiar el imaginario colectivo con el que se había identificado y degradado a la mujer en la sociedad del patriarcado.

Con el fotomontaje de *Goddess Head*, (1975) Edelson presenta su cuerpo como una deidad híbrida entre mujer y naturaleza fósil. En una posición corporal receptiva, de proclamación y de resistencia, Edelson se presenta entre las rocas de un paraje natural pero con la cabeza sustituida por la imagen de una

49 Se recomienda el estudio que Tonia Raquejo realizó en su entrada “Land Art y Feminismo” en *Land Art*, Madrid: Nerea, pp. 30-33.



Mary Beth Edelson, *Goddess Head*, 1975

caracola fosilizada, una espiral de piedra procedente del mar como símbolo del vínculo de la mujer como madre de todas las criaturas⁵⁰. Para muchas artistas que han trabajado en la lucha feminista, el cuerpo es utilizado como símbolo pero a su vez como un territorio y objeto de permanente redefinición de los discursos de poder.⁵¹ Wallis (2005) nos recuerda que los performances o

50 Véase: Dekel, T. (2013) *Gendered: Art and Feminist Theory*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, p.54

51 No profundizaremos sobre las relaciones del simbolismo del cuerpo en el arte en combinación con la lucha feminista, puesto que adentrarnos en ello supondría desviarnos de los objetivos principales de esta investigación.

rituales realizados por muchas artistas feministas eran realizados en lugares remotos vinculados históricamente a religiones matriarcales.

Encontramos también el caso del performance-ritual de Edelson, *See for Yourself: Pilgrimage to a Neolithic Cave* (1977), realizado en la cueva neolítica de Grapceva, Yugoslavia. La artista viajó en búsqueda de parajes y emplazamientos con cargas ancestrales y primitivas en las que realizó rituales privados, donde meditaba, pronunciaba cánticos, creaba círculos de fuego, mandalas y usaba su cuerpo “[...] para subrayar el carácter universal del mundo femenino que estaba siendo conjurado.” (Wallis, 2005: 35).



Mary Beth Edelson, *See for Yourself: Pilgrimage to a Neolithic Cave*, 1977

Advertimos que esta conexión simbólica entre mujer y naturaleza es cercana a una visión esencialista y, si no se elabora desde una posición consciente para deconstruir el imaginario del patriarcado, puede ser susceptible de caer en una lectura reduccionista de la concepción de la mujer y el mundo. Pero por lo general, las artistas que se acercan desde el arte para denunciar las agresiones

que la cultura dominante y postindustrial ejerce sobre la naturaleza y la mujer, lo hacen desde propuestas para alterar y transformar el imaginario colectivo, utilizando precisamente el potencial simbólico de los arquetipos femeninos como herramienta y a la vez aprovechándose de la condición de su naturaleza femenina. Sobre este aspecto Lucy Lippard mantiene que la actividad artística en parajes naturales:

“ofrece un marco para la actividad artística femenina muy acorde con su idiosincrasia, ya que las mujeres, según ella, no sólo identificamos las formas de nuestro cuerpo con las ondulaciones de la tierra (colinas, montañas...), sino que llegamos a experimentar en nuestro propio cuerpo los ciclos naturales y hasta planetarios, pues los periodos menstruales están determinados por el ritmo lunar y, por tanto, por las energías magnéticas de la Tierra y las mareas oceánicas” (Raquejo, 2005:31).

En esta misma línea encontramos a la artista Ana Mendieta, la cual exploró su identidad desde el arte en una unión poética con la posición política, la naturaleza y lo primitivo. En muchas ocasiones realizó intervenciones en entornos naturales y en tales propuestas Mendieta con sus acciones aborda profundamente la conexión simbólica entre mujer-naturaleza, mostrando en sus performances-rituales y esculturas una asociación directa del cuerpo femenino con los ciclos biológicos de la naturaleza⁵².

Al igual que Edelson, Mendieta en muchas ocasiones elige emplazamientos con memoria primitiva y ancestral para llevar a cabo sus propuestas. La relación física y espiritual que Mendieta mantiene con la Tierra y su deseo por fundirse con ésta, se puede observar por ejemplo en su serie “Siluetas”

52 Mendieta realizó acciones con las que exploraba temas relacionados con el tabú y la transgresión social, centrándose en muchas ocasiones el motivo del sacrificio y el crimen en torno al cuerpo de la mujer. Ha trabajado profundamente con la trilogía sangre, violencia y fertilidad, desarrollando en su obra elementos relativos a la santería y a las religiones animistas de su país, Cuba. La asociación permanente que Mendieta hace sobre naturaleza, cuerpo y mujer termina por crear evidentes lecturas esencialistas, generando alrededor de en su obra un discurso inmovilista que naturaliza la relación mujer-tierra, que en muchas ocasiones termina despolitizándolo y desconectándolo de la realidad que acarrea. Véase la entrada “Pero tampoco somos chamanes” en: Aznar, S., (2000) *El arte de acción*. Madrid: Nerea, pp. 61-77

(1973-1980) donde la artista se mimetiza en el paisaje, bien dejando su huella tras el peso de su cuerpo, demarcando su silueta sobre el terreno o recreándola manipulando los materiales del lugar. En estas creaciones se sumaban a rituales en forma de performance donde la manipulación de los cuatro elementos de la naturaleza son tratados para llevar a cabo su acción transcendental de fusión con la naturaleza a través del arte y la transformación de la materia.

Mendieta realiza una serie de acciones-performances con las que establece una especie de simbiosis mística con la naturaleza, reforzando su intención de fundirse con la ella para volver a los orígenes. Ya no es solo la huella de su cuerpo o representaciones escultóricas de éste, sino es su propio cuerpo inmerso en el paisaje como materia viva susceptible de fundirse con la “Madre Tierra”. En el caso de la serie *Árbol de la Vida* (1976), la artista recubre su cuerpo desnudo con lodo material primario y natural para mimetizarse con el tronco de un árbol.



Ana Mendieta. Serie *Siluetas*, 1973-1980

Podríamos realizar una lectura esencialista en la obra de Ana Mendieta, pero más allá de ésta, lo que más nos interesa es la condición antropológica de su trabajo que, bajo una dimensión histórico-política, nos hace retornar a



Ana Mendieta, *Árbol de la Vida*, 1976

los orígenes que su imaginario nos ofrece. El volver a conectar desde el arte con una cultura ancestral cercana a la energía universal que nos recuerda ser naturaleza, es parte esencial en algunas de sus manifestaciones artísticas. Ella misma expresa que con su trabajo en el exterior, en la naturaleza, explora la relación entre ella misma, la tierra y el arte, y afirma que:

“el arte debe ser comenzado como la misma naturaleza, en una relación dialéctica entre los humanos y el mundo natural, del que no se nos puede separar” (Aznar, 2000: 93).

Mencionando artistas actuales en nuestro país encontramos obras de la artista Lucía Loren como “Madre sal” (2008)⁵³ donde la conexión simbólica entre

53 Cabe mencionar que la obra de “Madre Sal” de Lucía Loren formó parte de la convocatoria “El Busto es Mío”, realizada por Roberto Pajares en el Parque de Esculturas de “Lomos de Oro”, La Rioja, 2008. Posteriormente “Madre Sal” formó parte de la exposición colectiva “Mater” (2008)



Lucía Loren. *Madre sal*, 2008

mujer y naturaleza sigue siendo a través del cuerpo pero esta vez transformado en símbolo. En “Madre sal” la artista talla en roca de sal unos pechos de mujer, para posteriormente semienterrarlos en una pradera cercana a una zona de pasto de animales. La imagen del pecho nos recuerda al seno materno que nos alimenta, volviendo quizás a la simbología de la “Madre Tierra”, pero esta vez con un giro más, puesto que Loren interviene en el paisaje tras una previa investigación de la zona y de la comunidad biótica que la compone e introduce la pieza en la zona para nutrir al ganado que pasta por ese paraje. Los animales van transformando la pieza al lamer su superficie hasta que la escultura desaparece, pero la pieza es parte de un proceso cíclico de enriquecimiento permanente del ecosistema donde se emplaza, puesto que una vez que los animales se han nutrido de los minerales aportados por la sal, los procesos digestivos la transformaran en materia orgánica para después devolverla a la tierra.

realizada por la Universidad de Jaén, la cual reunió a artistas mujeres de diversas nacionalidades para hablar del hito de la maternidad desde diferentes perspectivas. El catálogo de la exposición “Mater” puede consultarse online en: http://issuu.com/secacult_uja/docs/mater/171?e=0



Lucía Loren. Ovejas nutriéndose de la obra, *Madre sal*, 2008

En una línea de compromiso con el territorio, sus habitantes y su comunidad biótica, y a su vez, como elogio a la vida y a la mujer, encontramos el proyecto *Semilla Blanca* (2012) de la artista Verónica Ruth Frías. *Semilla Blanca* consistió en la realización de una serie de talleres de creación organizados por la artista para las mujeres habitantes de las zonas de la Sierra de Santa Ana la Real, Huelva. Cada una de las mujeres del taller, en la primera fase de creación, modeló en barro blanco su “propia” semilla, para posteriormente introducir en su interior un deseo o sueño personal. Un proceso de creación colectivo que culminó en una acción grupal: las mujeres portadoras de sus semillas caminaron hasta un lugar del paraje natural de la Sierra para dejar sus semillas como ofrenda sobre La Barrera, una cantera de barro de la zona⁵⁴, un regreso del objeto a su origen material.

Encontramos en estas obras la utilización de una simbología que viene adquirida de la unión entre mujer y naturaleza. Metáforas, en algunos casos con una carga muy política y de crítica y en otros casos son resultados de un trabajo de empatía del artista con el medio.

54 *Semilla Blanca* (2012) de Verónica Ruth Frías, es un proyecto realizado en “Sierra Centro de Arte” en Santa Ana la Real para la Ruta FMALE (2012), Huelva. Una iniciativa de creación de una ruta de intervenciones en el entorno natural de “Sierra Centro de Arte” realizadas por mujeres artistas internacionales, con y sobre las mujeres de la Sierra de Huelva. Véase: <http://cargocollective.com/veronicaruthfrias/La-semilla-blanca/>; y sobre la iniciativa Ruta, FMALE, véase: <http://fmale.sierracentrodearte.com/>



Verónica Ruth Frías. *Semillas blancas*, 2012

Otro ejemplo podemos hallarlo en parte de la obra de la artista guatemalteca Regina José Galindo, la cual en una actitud más activista desde el arte a través de sus performances ha denunciado la cruda realidad de sumisión de muchas mujeres y la conexión de esta realidad con los maltratos a la Tierra. Al igual que otras artistas mencionadas anteriormente, Galindo utiliza su cuerpo como material central de trabajo desde el que elabora diferentes discursos que critican la situación actual.

En 2013 presenta su performance “Tierra” con la que pretende simbólicamente mostrar el genocidio y ecocidio que ocurrió durante 36 años a causa de la Guerra Civil de Guatemala. Con la intención de quedarse con las tierras de los indígenas, los soldados pusieron en práctica lo que se denominó “tierra arrasada”. Esta acción consistía en destruir todo aquello que les sirviese a los indígenas para sobrevivir, cosechas, campos, bosques, animales, casas, hasta llegar a excavar, bajo la mirada de los indígenas profundas fosas comunes donde después todos serían enterrados tras una cruel matanza. En su performance,

Galindo permanece inmóvil y desnuda mientras una excavadora realiza a su alrededor un profundo foso para recordar la crueldad que vivió su pueblo.

“seguirá naciendo raíces enfermas,
seguirán dándose frutos sin semilla,
seguirá secándose la tierra,
seguirá muriéndose el oxígeno,
seguirá incendiándose la vida,
seguirá entonces el dolor
y seremos entonces desierto”
(Regina José Galindo, 2015)⁵⁵

Recientemente Galindo ha enfocado su obra a denuncias de carga medioambiental. Como ejemplo su obra “Desierto” creada en 2015, esta vez en el interior de una galería de arte de Chile. Galindo permaneció dos horas enterrada bajo una montaña de aserrín de pino para denunciar el grave problema



Regina José Galindo. *Tierra*, 2013

55 Texto de Regina José Galindo para *Desierto* publicado en su web: <http://www.reginajosegalindo.com/>

que surge a causa de la plantación de monocultivo de pino y eucaliptus al sur del Estado Chileno. Con el fin de enriquecer y abastecer a grandes empresas madereras y papeleras, estos monocultivos han destruido sus tierras afectando gravemente a su medioambiente, lo que supone consecuencias nefastas en su sociedad y su cultura. Galindo relaciona este hecho con la situación de tierras guatemaltecas, puesto que a ellos, desde la Guerra Civil también les expropiaron sus tierras para explotarlas indiscriminadamente con el cultivo de palma africana, cultivo que como sabemos supone un gran negocio lucrativo gracias a la producción de aceite de palma.



Regina José Galindo. *Desierto*, 2015

Cabe recordar la performance que Galindo mostró a finales del 2015, bajo el título de “Mazorca”. La artista vuelve a revisar las acciones de “tierra arrasada” que ocurrieron en su país en la Guerra Civil, pero esta vez se centra en la denuncia de la destrucción de las cosechas de maíz que los indígenas cultivaban para subsistir. El maíz para los habitantes de esas tierras no solo era su alimento principal si que también era un símbolo ancestral de vida y Naturaleza. Galindo con esta obra relaciona una vez más la fragilidad del cuerpo con la subordinación



Regina José Galindo. *Mazorca*, 2015

de la naturaleza a manos del ansia de poder, dominio y consumo⁵⁶.

Con el ejemplo de Galindo podemos entender la potencia que la conexión simbólica puede adquirir para denunciar situaciones que han ocurrido y siguen ocurriendo. Existen otras muchas artistas que en esta línea han despertado una crítica poética y política para atacar directamente al imaginario colectivo, haciéndonos reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de la relación entre la humanidad y la naturaleza en términos de respeto y ecología.

En ese sentido debemos recordar a Betty Beaumont, artista cuya obra está marcada por preocupaciones sociales y ecológicas. Con *Steam Cleaning the Santa Bárbara Shore in California* (1969) realiza un documental con el que registra el proceso de limpieza de uno de los mayores desastres ecológicos producidos en California por un derrame de petróleo.

No podemos dejar de recordar la labor de denuncia y visibilización de la artista Mierle Laderman Ukeles la cual ha trabajado desde los años sesenta para

56 Véase la web de la artista y el comunicado de prensa donde se publica el manifiesto de la artista sobre el trabajo *Mazorca*: <http://www.gtcultura.com/reginagalindo-mazorca/>

establecer desde la práctica artística una nueva relación con nuestro entorno desde la toma de conciencia de nuestras realidades inmediatas generalmente invisibilizadas. En 1969 escribió *Maintenance Art*, un manifiesto de carácter ecofeminista desde el cual denuncia y visualizaba la importancia de las tareas de mantenimiento, sustento y cuidados necesarios para la vida que tradicionalmente son realizadas por mujeres. Entre 1973 y 1976 la artista realiza trece performances bajo el título *Maintenance Art Event* con las que llevaba a cabo tareas de limpieza y mantenimiento de calles, espacios públicos y museos (Kastner y Wallis 2005: 152).



Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Event XI*, Soho, 1974

Otra de las artistas que no podemos dejar de recordar es Agnes Denes la cual ya en 1968 realizó *Rice/Tree/Burial* una acción considerada como la primera intervención artística realizada desde una preocupación medioambiental. La pieza consistió en una serie de acciones simbólicas de carácter ritual realizadas entre 1968 y 1979 con las que la propia artista anunciaba su compromiso ecológico con las concepciones medioambientales y humanas. Plantó arroz como símbolo de vida y rito de iniciación, encadenó árboles en un bosque como

C R E C I M I E N T O



ARTE Y CONCIENCIA ECOLÓGICA.
PRÁCTICAS ARTÍSTICAS HACIA LA SOSTENIBILIDAD





CAPÍTULO 3

Cuestiones entre **arte y**
consciencia ecológica



3.1 Reflexiones sobre la consciencia ecológica

Es obvio que estamos viviendo en una cultura consumista que nos aleja de la consciencia ecológica que deberíamos tener en nuestra relación con la naturaleza. Con respecto a ella, hemos olvidado algo tan necesario para la vida como es el sentido común de mantener el equilibrio. Exceptuando algunas sociedades indígenas que aún viven en una conexión equilibrada con la naturaleza, el sujeto contemporáneo del sistema capitalista de hoy en día vive desconectado de ella, desconectado del cosmos. Por lo general no nos reconocemos como parte de un todo y tenemos la capacidad de creernos los dueños del planeta sin ni si quiera comprender de qué está formado y como funciona el mundo que consumimos.

Inmersos en el fuerte egocentrismo tan característico de nuestra sociedad, no convivimos con la Tierra sintiéndola como un igual más con su ciclo vital, no nos visualizamos como parte de la cadena armónica que forma la vida. Nos hemos dedicado a dominar cada lugar de la Tierra, alejándonos de la naturaleza a cada paso de nuestra evolución, hasta llegar a cubrir de asfalto nuestras mentes. De este modo hemos ido rompiendo todas las posibles conexiones que podrían hacernos dejar de consumir el planeta para pasar a comunicarnos con el.

¿Cómo es posible que desde los años cincuenta y sesenta que comenzaron las serias advertencias sobre el deterioro del medioambiente, aún sigamos ciegos y sordos ante una situación que empeora a gran velocidad? Como hemos visto, el arranque de la visibilización de las problemáticas y de concienciación ecológica comenzó hace mucho tiempo y sigue latente a través de luchas desde diferentes ámbitos y con estrategias de toda clase.



Rachel Carson observando aves en Hawk Mountain, Pennsylvania, 1945, (izq).
Fumigación sobre un campo y sobre animales, Oregón (EEUU), 1948, (dcha).

Existen testimonios influyentes que nos han recordado siempre las tempranas advertencias sobre la necesidad de frenar y comenzar a actuar desde una conciencia ecológica. Recordando a mujeres que han cambiado la percepción del mundo, encontramos los escritos de la bióloga Rachel Carson que ya en 1962, con su libro *Silent Spring*, llegó a originar un impacto fuerte en la conciencia pública y despertó un activismo medioambiental a nivel mundial. Un libro que inspiró a muchas personas y movimientos e hizo historia intentando alterar la dirección del pensamiento y las acciones de la humanidad sobre el medioambiente.

El problema se conoce, desde hace décadas se escucha hablar de la conciencia ecológica, pero parece que aún no ha llegado a afectarnos emocionalmente a nivel global y que sólo algunos grupos de personas han llegado a despertar la consciencia y captar realmente la urgencia. Tenemos conciencia de la

problemática pero parece que no somos conscientes realmente. Por lo general vivimos con capacidad mínima de empatizar con el medio del que sobrevivimos. Cultivamos nuestras mentes antropizadas evolucionado teóricamente más que necesaria y urgente en la práctica de aquello que conocemos, nos escondemos tras las palabras y las pantallas entrando casi en un estado letárgico. Nos comportamos contradictoriamente, estudiamos el planeta y lo destruimos a la vez.

Para atender al desequilibrio planetario hace falta que nuestras consciencias se activen más allá de la teoría y se desarrollen desde la empatía real con el medio. En ese sentido, el arte, al ser un lenguaje simbólico y práctico capaz de crear ficciones, imaginarios y situaciones, puede dirigirse a la consciencia de las personas y generar una “consciencia ecológica”⁵⁸ en la mentalidad de los individuos. Raquejo (2015), reflexiona sobre la tendencia de la mente planetaria para explicar que tal consciencia ecológica es la inspiración de muchos proyectos artísticos y que del mismo modo, los proyectos artísticos que nacen ella son capaces tanto de producir más pensamientos que se conectarán y expandirán en la *noosfera*, como acciones sobre el territorio que transformaran el paisaje. Esta tarea resulta una misión compleja, puesto que supone cambiar nuestra forma de entender y actuar y es cierto que:

58 Este estudio se apropia del concepto “consciencia ecológica” utilizado por Tonia Raquejo en su texto “La ficción en la construcción de la consciencia ecológica: correspondencias entre las dinámicas psíquicas y el planeta tierra”. Raquejo indaga en la capacidad que tiene el arte para ayudar a la evolución y el desarrollo de una consciencia ecológica planetaria, “[...]la consciencia ecológica emerge tanto de los datos obtenidos mediante el análisis científico de nuestra biosfera como de los factores emocionales propios de las dinámicas psíquicas, que se anticipan a un futuro cambiante e incierto, forjando así un imaginario colectivo a base de proyecciones ficcionales, muchas veces inspiradas en las teorizaciones de la propia ciencia” (Raquejo, 2015:75) En base a esto la tesis de Raquejo estudia la existencia de la *noosfera* la cual, al ser un archivo eternamente vivo contenedor y conector de todos los pensamientos del genero humano, es capaz de recoger la tendencia holística de la ecología difuminando completamente las fronteras entre mente y entorno generando una nueva consciencia “la consciencia ecológica”. Véase el texto completo en: Raquejo G. T. (2015): “La ficción en la construcción de la consciencia ecológica: correspondencias entre las dinámicas psíquicas y el planeta tierra” en *Arte y Ecología* Tonia Raquejo y José María Parreño (eds), Madrid: UNED. pp. 57-92.

“en vez de asumir una transformación profunda en el cambio de vida según la consciencia ecológica que vamos advirtiendo, transferimos nuestra responsabilidad y quehacer a agentes externos de lo más variopintos; parece pues que la consciencia ecológica no ha llegado a desarrollarse a pesar de estar ya incrustada en el lenguaje” (Raquejo, 2015: 84)

Es evidente, que aun no somos capaces de atender a las voces de alerta y tampoco parece que estemos preparados para asumir la situación. A pesar de tener la capacidad cognitiva de percibir la realidad ¿Qué es lo nos paraliza?. No hay equilibrio entre nuestros actos con el medioambiente y la consecuencia de éstos sobre el planeta. Pero la cuestión no comienza en el desequilibrio, el problema radica en la desconexión consciente que existe entre nuestras acciones y la repercusión de éstas. ¿Qué es lo que hay desconectado para que no lleguemos a ser conscientes? Con respecto a esta eterna cuestión, Jane Goodall nos insinúa que el problema está en una desconexión entre el cerebro y el corazón:

“aquí estamos nosotros, probablemente el ser mas inteligente que jamás haya caminado sobre el planeta Tierra, con ese cerebro extraordinario, capaz del tipo de tecnología [...] y aún así estamos destruyendo el único hogar que tenemos. [...] Los indígenas alrededor del mundo, antes de tomar una decisión importante, se sentaban y preguntaban, ¿Cómo afectará esta decisión a nuestra gente dentro de siete generaciones? Hoy en día, las grandes decisiones del mundo desarrollado, las grandes decisiones que involucran millones de dólares y millones de personas, suelen basarse en, ¿cómo afectará ésta a la próxima reunión de accionistas? [...] Parece que hemos perdido la sabiduría, la sabiduría de los pueblos indígenas...¿Por qué? ¿Creen que puede haber algo desconectado entre este cerebro extraordinariamente inteligente y el corazón humano? Hablando de ello en una forma no científica. En términos del amor y compasión, ¿hay algo desconectado? (Goodall: 2007)⁵⁹.

59 Véase: Goodall, J. (2007): “Lo que nos separa de los simios” en *TED global*, Junio de 2007, Disponible en: https://www.ted.com/talks/jane_goodall_at_tedglobal_07?language=es

Goodall nos recuerda, con estas palabras, que existe la capacidad del ser humano para alejar la egocentricidad y empatizar con el mundo y con todos los seres que le rodean. Esta parece ser una capacidad que sólo ha quedado intacta en ciertas sociedades indígenas, las cuales han mantenido una relación equilibrada con la naturaleza. La empatía tiene mucho que ver con una respuesta afectiva a la percepción, un razonamiento que pasa por la emoción de un sentimiento producido por lo percibido. Al contrario, en el individuo actual de la sociedad moderna industrializada, no parecen existir grandes dosis de esa empatía y menos la empatía que tiene que ver con todo lo que se refiere a la interiorización del estado de crisis ecológico en el que vivimos⁶⁰.

Nuestra capacidad de transformarnos en seres empáticos está contaminada por el sistema capitalista que hemos creado. En esta sociedad moderna, el funcionamiento de la razón parece contrario a la capacidad de sentir y activar la empatía necesaria para encontrar el equilibrio. La capacidad de destruir lo que nos da la vida es evidentemente contradictoria. Sobre esta contradicción Raquejo recuerda esta fragmentación mental con la que:

“somos capaces de devorar nuestro hábitat ecológico al tiempo que investigamos y exploramos las nefastas consecuencias de ello sin apenas conflicto” (Raquejo, 2015:68).

3.2 Interferencias. La contaminación del “Yo analógico”

Las interferencias creadas en el exterior han contaminado nuestro interior y, en esta confusión, parece que ya no existe el diálogo entre la razón y la emoción. Estamos desconectados de nuestras raíces naturales, olvidamos que

60 Sobre la capacidad empática y la conciencia ecológica en el arte se recomienda la lectura de dos artículos publicados en 2015 en el Vol. 6, N 2 de la revista *Ecozon@*. En citado volumen véase: Albelda, J. y Sgaramella, C. (2015) “Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico” pp. 10-25. Y también: Ranieri, M., (2015) “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 crisis ecológica sistémica global” pp. 26-37.

somos naturaleza y poco a poco nos convertimos en artificio. Nos conformamos conviviendo con trozos de naturaleza artificiales que se disponen en nuestro entorno urbano como mera decoración, ornamentos que hacen frivolar nuestra primigenia conexión con la naturaleza, espacios “naturales” encerrados en una jungla de hormigón.

Esta interrupción de la conexión entre la naturaleza interior y exterior, nos lleva a una pérdida de control de la consciencia; hemos perdido el equilibrio, actuamos contra la naturaleza y por ello contra nosotros mismos. No somos capaces de percibirnos en el mundo como seres que han nacido de la Tierra, seres con capacidad para relacionarse conscientemente con el medioambiente.

La consciencia es una capacidad de la mente con la que el ser humano experimenta el reconocimiento interior de aquello que le circunda y lo relaciona con él mismo, con su “yo interior”, dimensión al que Tonia Raquejo, retomando las teorías de la mente bicameral de Julian Jaynes, nombra como el “yo analógico”:

“la consciencia surge cuando esta mente bicameral interconecta sus espacios, lo que genera un mundo analógico al real que se construye con léxico, metáforas y analogías del comportamiento -vivencias- del mundo físico” (Raquejo, 2015: 61).

Según Jaynes la mente del ser humano está dividida en dos espacios conexos, siendo en el funcionamiento de esa interconexión cuando surge la consciencia, que se sitúa en un espacio mental analógico. Es por lo tanto en ese espacio donde se alberga el “yo analógico”, donde nos vemos y somos conscientes de vernos (Raquejo, 2015: 61-62).

Pensar en esa capacidad de la mente y en la existencia de ese espacio analógico donde se alberga el “yo consciente”, podría significar que somos capaces de reconstruirnos interiormente, siendo conscientes del exterior. En ese lugar donde “nos vemos”, no nos imaginamos flotantes en una especie de “nada”, puesto que no somos nada sin el medio donde vivimos. Por lo tanto nos reconstruimos analógicamente con nuestro entorno; pero ¿qué entorno reconstruimos?, ¿dónde nos vemos conscientes?

Si somos capaces de ver nuestro “yo analógico” en el medio físico que nos rodea y éste normalmente es la ciudad y todo el sistema que ella conlleva, entonces no podremos ser conscientes de la naturaleza y su medioambiente, puesto que esto es prácticamente inexistente y lo poco que queda de ello en las ciudades es una construcción humana artificial que atraviesa el umbral del equilibrio. Algunos autores que han estudiado tanto la concepción de “naturaleza” como su terminología (Albelda y Saborit, 1997; Raquejo, 2013), nos ofrecen una visión más profunda sobre el binomio naturaleza-artificio.

Quizás la respuesta a la falta de “consciencia medioambiental” deriva simplemente del hecho de que no vivimos con la naturaleza, si no de ella y que la utilizamos pero no la entendemos, la consumimos pero no convivimos. ¿Cómo pretendemos entonces tener una consciencia ecológica si los escenarios y los modos de vida en los que estamos sumergidos no tienen nada que ver con la naturaleza, su biosfera y sus ritmos?

3.3 El despertar del “yo ecológico”

Explorar nuestras respuestas internas tras la percepción de nuestro mundo supone la extensión del “Yo”. Identificarnos con el entorno y con todos los seres vivos, humanos y no humanos nos hace despertar y fortalecer el vínculo que tenemos con la Tierra. La observación y experimentación profunda de la naturaleza en todas sus formas supone ensanchar las fronteras del “Yo”, aumentando la empatía con todo lo vivo y llegando a transformar ese “yo individual y egoísta” en un “yo compartido y colectivo” en un “nosotros”. Esta evolución supone el desarrollo de lo que Arne Naess en 1995, denomina como “yo ecológico”. Para Naess el desarrollo del individuo va vinculado con una progresiva identificación con todos los seres vivos, humanos y no humanos. Las fronteras del “yo” se expanden al experimentar la unión íntima a un lugar, a un paisaje y a la singularidad y diversidad de formas vivas de la naturaleza. El sentido de la pertenencia a un entorno y su naturaleza, así como las experiencias que vivamos con ambos, hacen aumentar la empatía con todo lo vivo y del mismo modo, despierta la conciencia de las interrelaciones de interdependencia

entre los seres vivos y su hábitat.⁶¹

Hemos ido involucronando en nuestro entorno transformándolo en un espacio hostil que nada tiene que ver con la naturaleza, ni con la vida en sus orígenes, puesto que si vivimos entre asfalto, edificios y plásticos, nos vestimos y comemos petróleo, químicos y tóxicos, entonces parece que “[...] nuestras raíces están en la urbe, no en la tierra”(Carandell, 2015: 29). Bajo este panorama ¿cómo podemos obtener la consciencia del “yo ecológico”? ¿quizás la falta de consciencia que tenemos sobre el medioambiente sea simplemente por la falta de conexión física con este?.

Quizás solo somos capaces de imaginarnos conscientemente rodeados de edificios, de cemento, de ciudades con modos de vida consumistas y dominantes. Entonces, si somos urbanitas enraizados en el asfalto y vivimos ignorando qué es lo que nos da la vida más allá de esto, ¿podríamos aún despertar esa consciencia del “yo compartido” a través del contacto con la naturaleza y la comprensión de sus procesos y funcionamiento?

Volviendo a reflexionar sobre el funcionamiento de la mente bicameral y sobre la falta de conexión del “yo analógico” en su “mirarse” en el medioambiente, parece que algo falla. La consciencia dormida puede ser un estado patológico de la mente del ser humano, una consciencia construida por la sociedad moderna industrializada, la cual ha creado individuos desnaturalizados, incapaces de verse y sentirse parte íntegra de la naturaleza.

Somos seres con una consciencia incompleta, fragmentada o “enferma”, una consciencia que no se rige por conexiones en armonía con la naturaleza, sino por conexiones que nacen del egoísmo y del egocentrismo de un “yo analógico” enraizado en la urbe y en una sociedad moderna industrializada, la cual anula a la naturaleza haciendo dormir una parte de nuestra consciencia y alejándonos del “yo ecológico”.

61 Véase en: Iglesias, E., (2009): “La obra de Arne Ness, rica en elementos para la transformación cultural” en *Revista el Ecologista*, [En línea], nº 61, 2009: disponible en: <http://www.ecologistasenaccion.org/article20342.html>

Pero, no todo está perdido y lo más importante es ser optimistas, no un optimismo ignorante, sino uno constructivo que se apoye en la realidad para trascender con la ilusión de un nuevo comenzar. Debemos agarrarnos a lo que Riechmann denomina “La militancia de la alegría” (Riechmann, 2015: 261). Puesto que aún seguimos siendo naturaleza y prescindimos de ella, aún estamos a tiempo de modificar formas de hacer y valores, capaces de hacernos despertar ese “yo compartido”.

El reflejo de nuestro interior es una mirada hacia el exterior, pero esta dualidad entre lo reflejado y el reflejo puede modificarse con una visión única de ambas. Si comprendemos que somos lo que hacemos y vemos, seremos capaces de conectar con el “yo ecológico” para llevarnos a respetar el medio natural, pero lo más difícil es averiguar cómo vamos a realizar esa conexión interna capaz de tener una relación equilibrada con el entorno. Y es aquí donde necesitamos el pensamiento creativo que las artes pueden ofrecernos para construir nuevos imaginarios, capaces de fomentar consciencias alternativas a las reflejadas por el sistema capitalista.

El arte puede ser un dispositivo de conexión. Actualmente están germinando cada vez más prácticas artísticas que mantienen esa concentración por un cambio de consciencia hacia el despertar del “yo ecológico”. El arte puede ser el espejo que interviene entre el reflejo y lo reflejado, entre el interior y el exterior, entre individuo y naturaleza.

Desde la exposición de ciertas prácticas artísticas, se mostrará a continuación el poder que éstas tienen para proponer soluciones creativas a las problemáticas actuales medioambientales. Se mostrará también el potencial que poseen para cambiar la mirada, transformándose en el dispositivo que desactive la desconexión individuo-naturaleza y active la consciencia hacia un “yo ecológico”.

3.4 El arte como reactivador de la consciencia ecológica

Si es cierto que como dijo Carl Sagan “somos polvo de estrellas”, entonces la conexión que tenemos con todo el universo no ha desaparecido, sino que permanece intrínseca en nosotros, del mismo modo la conciencia de esta conexión está dormida, pero aunque parezca que la hemos hecho desaparecer, vive latente en nuestro interior al igual que una semilla dormida.

Dentro de nosotros aún sigue codificada la memoria de ser parte del cosmos y de cada elemento que compone la vida, de la naturaleza. Por lo que, si en lo más profundo de nuestro ser como materia o como energía quedó grabada la pertenencia del origen de la vida, entonces es ahí donde tenemos que conectarnos para darnos cuenta que nos hemos alejado de ella y que aún estamos a tiempo de corregir el rumbo.

Por lo tanto, individualmente o colectivamente como individuos, ciertos modos que tenemos de actuar y relacionarnos en/con el medio, son capaces de mostrar la dirección hacia el cambio para la toma de conciencia. Entendiendo como medio tanto al conjunto de circunstancias físicas que forman el espacio donde se desenvuelve la vida, como al conjunto de normas políticas, sociales y culturales que nos construyen psicológicamente y moldean la fisicidad del espacio.

A este respecto, se encuentra un amplio panorama de soluciones que la praxis artística es capaz de activar en diversos planos de nuestra realidad. Artistas como: Hamis Fulton, Andy Goldsworthy, Patricia Johanson, Joseph Beuys, Alan Sonfist, Agnes Denes, Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, Maria Thereza Alves y artistas del panorama español como son Lorena Lozano, Lucía Loren, Bárbara Fluxá, Carma Casulá, Fernando García Dory y Virginia López, entre otros. Artistas que abordan desde las conexiones simbólicas que transforman nuestro interior, tocando nuestro imaginario y dirigiéndose directamente a nuestro “yo ecológico”, hasta las conexiones prácticas de conciencia medioambiental que, sin dejar de utilizar el carácter simbólico del arte, intervienen en el entorno con el fin de activar nuestra empatía y cambiar nuestros modos de hacer y entender el mundo.

El arte es un campo simbólico necesario para el ser humano, puesto que es una herramienta con la que el individuo es capaz de trascender para comunicar sus emociones y pensamientos. Es un lenguaje imprescindible para expresar y compartir estados conscientes e inconscientes del ser humano. Es capaz de crear nuevos dialectos, de promover interconexiones entre individuos y espacio, de ampliar el imaginario de las personas. Y, en definitiva, puede recrear escenarios de futuro, de pasado y es capaz de mostrar el presente desde la forma más poética y metafórica, hasta la forma más realista y rigurosa.

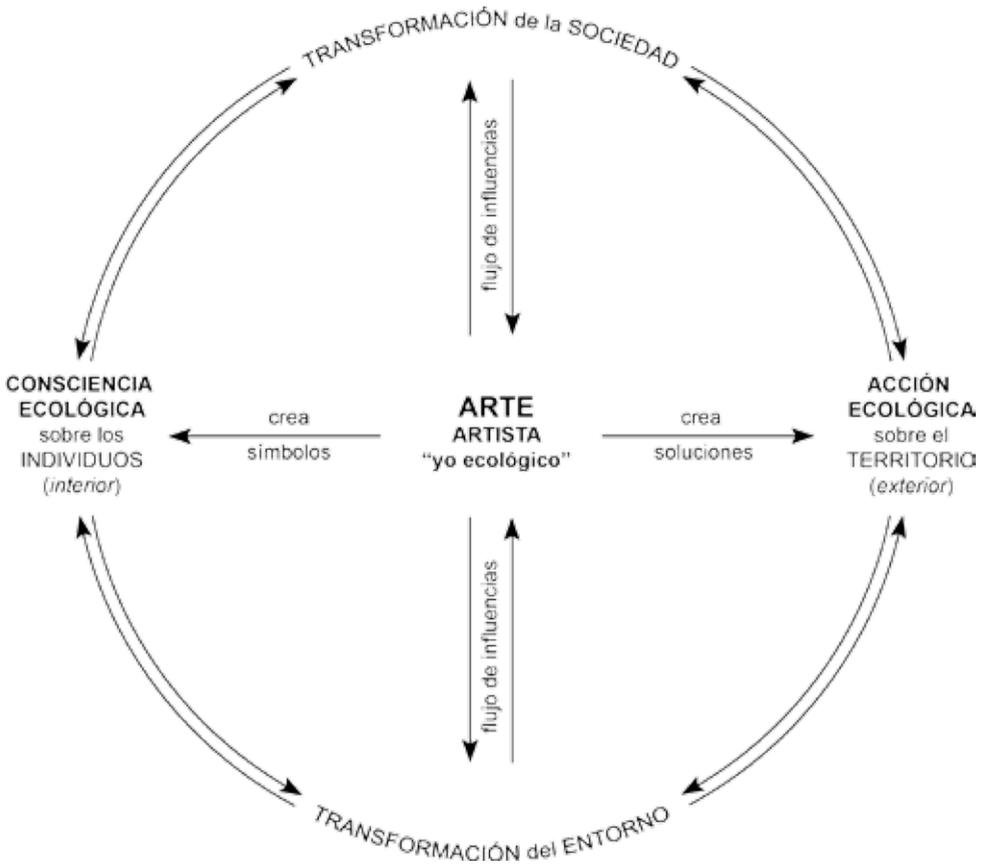
El símbolo ha nacido con el ser humano y está en constante actualización puesto que está intrínsecamente unido a su naturaleza. Nuestra naturaleza no es puramente intelectual, necesita una base emocional y sensible, por ello el simbolismo ha sido y es especialmente necesario para las exigencias de la naturaleza humana. El símbolo es capaz de cambiar la referencia a la realidad del momento. La imagen simbólica habla a todo el mundo y su comprensión consciente no es fundamental, ya que su mensaje se dirige al inconsciente, a las emociones, al corazón del individuo⁶².

Tras el error de la separación y oposición entre razón y emoción implantada en nuestra cultura occidental desde Descartes y el pensamiento moderno, el simbolismo ha sido tratado con hostilidad al ser el medio más adecuado para mostrar aquello que pertenece al inconsciente, al mundo desconocido y metafísico. En el fondo, cada expresión es un símbolo del pensamiento que se traduce exteriormente, en este sentido, el lenguaje mismo no es otra cosa que un simbolismo. El campo simbólico es rico en significado justo porque supera la unión particular a un objeto. Aquello que expresa no es unívoco, puede ser leído en modos diversos que se prestan a infinitas lecturas subjetivas. Esto ocurrirá siempre que no nos acerquemos al símbolo con predisposición analógica y siempre que su contenido no sea una expresión comúnmente aceptada por algo conocido, digamos que no se haya convertido en un signo⁶³.

62 Véase al respecto: Neuman, E., (1978) : *Storia delle origini della coscienza*. Roma: Astrolabio.

63 En este sentido, Carl Gustav Jung separa el concepto de símbolo del concepto de signo, diferenciando el significado simbólico del significado semiótico. Dentro de esta investigación acogeré la definición de símbolo que atañe Jung, para aplicarla a la capacidad simbólica del arte. Véase al respecto: Jung, C. G. (1994) *Tipos Psicológicos*, Barcelona: Edhasa.

Cualquier concepción que defina la expresión simbólica como analógica o como denominación abreviada de una cosa conocida, es semiótica. Una concepción que defina la expresión simbólica como la mejor posible, y por consiguiente como la formulación más clara y característica que se pueda enunciar por el momento, de una cosa relativamente desconocida, es simbólica. El símbolo está vivo siempre que esté cargado de significado. Jung afirma que un símbolo muere cuando se ha desvelado su significado.



Bucle de eterno retorno para la transformación desde el arte.

El campo simbólico susceptible de desarrollar con la creación artística tiene un poder relevante en cuanto a su capacidad directa de llegar al consciente o inconsciente individual y colectivo. Su esfera peculiar, creada para cualquiera de los canales perceptivos y en cualquiera de las formas expresivas del arte contemporáneo, es idónea para activar en profundidad mecanismos racionales o irracionales del pensamiento, poniendo en marcha un particular modo de comprendernos conscientes de lo “otro”.

El significante creado a través del arte conecta al sujeto con el objeto. La diferencia de este estado de consciencia con la experiencia cotidiana de nuestro entorno es que: la “obra de arte” se convierte en un significante cargado de mensajes que enraízan en la posición y profunda reflexión del artista. Por lo tanto, los artistas que crean desde su “yo ecológico” activan la “conexión simbólica” para despertar la consciencia colectiva e individual hacia la comprensión del mundo con un sentimiento y pensamiento en armonía con la naturaleza. Del mismo modo los artistas que trabajan desde su “yo ecológico” para solucionar problemáticas socioambientales en el exterior, armonizan el entorno y nuestra relación con éste, generando soluciones sostenibles sobre el territorio y pudiendo de ese modo despertar la consciencia ecológica en los individuos.

Si activamos tal ciclo de transformación, se podrá generar un bucle de eterno retorno, puesto que una vez creada la consciencia ecológica en el interior de los individuos, como reflejo se activaran soluciones en el exterior. Del mismo modo pero a la inversa, las acciones que nazcan como soluciones para el territorio, generarán desde la práctica un cambio en la consciencia de los individuos. De este modo se generan tanto pensamientos como acciones que se retroalimentan, una interacción entre el interior y el exterior que puede hacer aumentar ambos modos de transformación mental y física:

“y así dibujaremos otros entornos que, a su vez, redundará en nuestra mente-consciencia-cerebro que, a su vez, influirá en otro entorno; y así, sucesivamente hasta el final de nuestro tiempo, seguiremos caminando en esta cinta de moebius donde el afuera (entorno) y el adentro (cuerpo-cerebro-mente) no son más que puntos de vista que emergen cuando percibimos tan solo un fragmento de la Totalidad” (Raquejo, 2015: 86)





CAPÍTULO 4

**Un recorrido por la historia.
La salida del arte hacia
nuevos territorios**



4.1 Del concepto tradicional al concepto ampliado del arte

“La cima de las montañas no flotan sin apoyo; ni siquiera descansan sobre la tierra, sino que son la tierra en una de sus operaciones manifiestas” (Dewey, 2008: 4).

La condición clásica del arte como mero objeto ya fue superada⁶⁴, el territorio del arte contemporáneo en la actualidad se ha expandido y se conforma como un amplio espectro de actividades capaces de activarse en terrenos donde el factor social y colectivo se convierte en un dispositivo fundamental para la creación. Pero, a pesar de que desde los años sesenta las manifestaciones artísticas que activan su papel transformador sociocultural se han multiplicado, el sistema del

64 El objeto material comenzaba a perder importancia, los objetivos de muchos artistas de los años sesenta eran comunes, caminaban hacia la disolución del pedestal sobre el cual el arte tradicional se posicionaba y se dirigía hacia la transformación del concepto del arte en algo que ya no era ajeno a la vida social. Cfr: Niebles, E. (2005): “La educación como agente de cambio social en John Dewey” en *Historia Caribe*, núm. 10, 2005. pp 25-33; y también: Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*, Barcelona: Paidós

arte en general sigue obedeciendo a las lógicas del capitalismo y, los juicios sobre lo que es arte o no, siguen estando contaminados por los intereses mercantilistas de instituciones culturales, galerías de arte, comisarios y coleccionistas. Esta realidad hace que el arte se separe de la vida y se ensamble incondicionalmente al poder económico.

En 1934 John Dewey en su libro *Art as Experience* ya advierte que el producto de arte que alcanza una categoría clásica inmediatamente se aísla de la condición humana, y este aislamiento supone el levantamiento de un muro entre la creación y la vida. Se convierte en un producto estético a consumir que se aleja de su origen. Reflexionando sobre la concepción clásica del arte, se podría afirmar que, por lo general, arte y vida siguen encontrándose separados y son entendidos como esa montaña flotante de la que nos habla Dewey.

La división entre el arte y la vida se ha alimentado de factores que han glorificado a las bellas artes colocándolas a una altura no accesible para todos. Sin duda alguna, la expansión del capitalismo ha influido poderosamente en esta segregación. En el momento en el que los objetos se etiquetan como arte se convierten en elementos codificados y alejados de las personas, y más aún, esta determinación elimina toda la intensidad emocional que tiene la propia vida social en sus múltiples creaciones cotidianas. Como nos recuerda Dewey:

“no tenemos que viajar hasta el fin de la tierra, ni retroceder muchos milenios para encontrar pueblos para quienes todo aquello que intensifica el sentido de la vida inmediata es objeto de intensa admiración” (Dewey, 2008: 7).

Dewey encuentra en los procesos de la vida cotidiana de las comunidades indígenas ejemplos de la pureza del arte, puesto que éstos son capaces de comprometerse emocionalmente con la creación de sus utensilios, ornamentos o actos rituales que hacían de ellos el sentido de su propia vida. Estos lazos se han perdido tras el reino que se ha construido con las bellas artes y los entornos de las galerías y museos, esferas que se mueven por intereses de crecimiento económico, asunto que, como ya nos exponía Dewey (2008: 10), “[...] ha debilitado o destruido la conexión entre las obras de arte y el *genius loci* del cual fueron una vez expresión natural”

La relación afectiva que el individuo puede llegar a tener con aquello que construye o que siente como parte de él mismo es una cuestión imprescindible que reforzar si pretendemos redirigirnos hacia una transformación sociocultural en equilibrio con su entorno. El asunto de visibilizar e intensificar aquello que conforma nuestra realidad es un modo para poder comprender las interconexiones que nos construyen y conseguir volver a conectarnos con ese *genius loci*⁶⁵ que nos enlaza al territorio.

Ahora es más que necesario destruir el pedestal arcaico en el que está subido el arte y redescubrirlo como la creatividad que cada persona es capaz de activar. Pero, hay que tener en cuenta que este cambio no puede ser ejecutado con éxito sin la revisión contemporánea de nuestro contexto actual. Puesto que, si somos consecuentes de la crisis socioambiental que nos desequilibra, debemos ser capaces, con más razón, de ver que no tiene sentido seguir comprendiendo el arte como un producto aislado de la vida y listo para consumir.

Esta cuestión fue trabajada sobre los años sesenta por el artista Joseph Beuys, el cual desde diversas estrategias, pretendió desplazar el arte hacia el plano de la realidad para utilizarlo transversalmente como herramienta capaz de mostrar problemáticas y ofrecer soluciones. Beuys y su “concepto ampliado del arte” será en esta investigación un referente que nos servirá para comprender la evolución de las prácticas artísticas en el contexto actual de crisis socioambiental.

65 El término *genius loci* proviene de un concepto de la mitología romana, venía a ser el espíritu protector de un lugar, espíritu guardián que da vida a la gente y a sus lugares. En este caso, John Dewey acoge el término para referirse a la relaciones entre la obra de arte, el artista y el contexto en el que ha sido creada. También cabe aclarar sobre el término que en la actualidad *genius loci* se usa principalmente para determinar la esencia o carácter de un lugar en relación con sus habitantes y sus creaciones. A lo largo de la historia el término ha sido utilizado en diferentes ámbitos, fue acogido por Alexander Pope, como principio fundamental para el diseño paisajístico y de jardines, principio que consistía en la adaptación de los diseños al contexto donde se ubican. También ha sido utilizado por la arquitectura moderna para explicar las profundas implicaciones que debe tener el proyecto con el espacio. Véase al respecto: Christian Norberg-Schulz, (2001) *Genius Loci. Aproximación a una fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: G.Gili

El arte siempre ha sido un reflejo de la sociedad, su contexto y su momento histórico, es por ello que el pensamiento reduccionista de nuestra sociedad también se puede ver reflejado tanto en las prácticas artísticas como en el funcionamiento del metabolismo de su propio sistema. Se ha transformando todo lo que un día nos unió con la expresión natural de las cosas en algo artificial que, en demasiados casos, llamamos arte.

El enfoque de interés por el producto innovador para su especulación comercial ha encadenado al artista y a sus creaciones a seguir contribuyendo a la producción material y de valores acordes con el sistema de poder socioeconómico. El panorama general que nos venden en museos, galerías y ferias de arte se convierte en un espectáculo que frivoliza los mensajes primigenios de las creaciones construyendo un mundo de competiciones estético-comerciales manejadas por comisarios, críticos e historiadores, así como marchantes y coleccionistas.

En un escenario tal, el arte pierde todo su potencial transformador de la sociedad, el artista se transforma en una fábrica de objetos e instalaciones comerciales y el público se convierte en una víctima más que debe comprender y consumir todo aquello que le muestran como arte.

La cuestión principal ahora es destruir los filtros y muros que se han construido alrededor del campo artístico y que lo hacen un producto elitista separado de la vida real. Para ello, debemos alejarnos de esa noción cíclica de producto a consumir que sirve solo para alimentar los intereses económicos de los agentes e instituciones que manejan el sistema hegemónico del arte y que distorsionan y subordinan el potencial creativo y su papel transformador de la sociedad. La ruptura de tal organización puede activarse visibilizando y promoviendo las iniciativas que, en muchas ocasiones sin ser su objetivo principal, funcionan como detonadores de un nuevo paradigma para el arte.

Ahora ya no podemos conformarnos sólo con entender que la montaña, como nos recordaba la metáfora de Dewey, es una manifestación geofísica de la tierra, ahora nos toca ir más allá y observar con detalle el estado de la montaña desde una visión holística y sin olvidar cada una de sus partes. Un enfoque que nos haga entender que, las condiciones de tal manifestación de la tierra, dependen de

nuestras conductas sobre el planeta y que nuestra propia supervivencia depende de ésta misma. Extrapolando este discurso al arte, coincido con Dewey, en que el carácter elitista del arte separa a éste de la vida, ya no podemos detenernos en comprender el arte sólo como una manifestación del artista, en contra o a favor del sistema socioeconómico que rige su metabolismo, sino que debemos dar un paso más y observar el campo del arte profundamente para llegar a comprender que su esencia contiene la dosis de creatividad que necesita el ser humano para mirar, repensar y resolver la vida desde nuevas perspectivas y estrategias de transformación.

En la historia del arte siempre han existido corrientes y contracorrientes que han ido transformando el concepto tradicional del arte contribuyendo a su ampliación. Ya desde ciertas prácticas e ideas de las vanguardias, los intentos por destruir las nociones clásicas y encorsetadas del arte minaban su campo en detrimento del objeto estético hermético alejado de la vida y encarcelado en la elitista “caja blanca” y a favor de la experiencia vital, de la materia viva y del espacio público abierto. Artistas que, a través de diferentes estrategias plásticas, han intentado despertar una conciencia crítica de su contexto.

No será hasta mediados del siglo XX cuando, con mayor efecto, el arte comience un fuerte transcurso de disolución territorial y transversalidad, momento en el que también podremos encontrar a los precursores de una conciencia ecológica en las prácticas artísticas, cuestión central para esta investigación. Pero debemos tener en cuenta que, antes de una conciencia ecológica o una posición militante con respecto a problemáticas medioambientales en las artes, como decíamos el arte tradicional debía mutar hacia un concepto ampliado del arte entendido como una herramienta de transformación social. Por ello, cabe destacar la labor de ciertas prácticas de las vanguardias artísticas, las cuales pueden ser analizadas como las predecesoras de la disolución de los límites del arte, contribuyendo en cierto modo a un acercamiento del arte a la vida desde una posición crítica con su contexto.

4.2 El readymade urbano

En un salto atrás en el tiempo, encontramos que dentro de las primeras vanguardias, las manifestaciones del movimiento futurista⁶⁶ marcaron un antes y un después en la concepción del arte y sus lugares, así como en el carácter transformador de su papel social. Pero, lejos de las proclamas futuristas, serán las posteriores acciones urbanas del grupo Dadá en las que podamos encontrar claves imprescindibles para las raíces de las estrategias artísticas que se abordarán en esta investigación. Fueron más allá del espacio público utilizado por los futuristas en sus *veladas* e inspirados por la descripción del paseo parisino de Walter Benjamin, los dadaístas retomaron el espacio urbano al aire libre para la realización de experiencias artísticas revolucionarias.

Las aportaciones del grupo Dadá son imprescindibles para comprender la evolución de ciertas prácticas artísticas que hasta el día de hoy se expanden tanto en diferentes territorios como en diferentes ámbitos. La clave fundamental fue el *readymade urbano*⁶⁷ que llevó a cabo el grupo en 1921, en los alrededores de la iglesia abandonada de Saint-Julien-le-Pauvre de París. La operación consistió

66 Para profundizar sobre las manifestaciones del futurismo, se recomienda: Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, pp.70-73; Llanos, G. (2010) “Comunicación de masas y Futurismo: la conformación del público y la escena mediática” *Espectáculo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/comfutur.html>; Sarmiento, G, J. A. (2013) *Las veladas ultraístas*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha y para profundizar sobre Valentine de Saint-Point, Cfr.: Arraiga, F. M. (2010). *Escritoras y Figuras Femeninas*, Sevilla: Arcibel.

67 El concepto de *readymade urbano* es utilizado por Francesco Careri en su libro *Walkscapes* para recordar que el concepto de *readymade* creado por Marcel Duchamp, tuvo una evolución, la cual pasó de la atribución simbólica de valor estético a un objeto cotidiano sacado de su contexto, a la concepción de un espacio cotidiano y banal como lugar estético. Duchamp propuso el edificio de Woolworth de Nueva York como *readymade*, lo que supuso el paso de la concepción de un objeto descontextualizado como arte a la ampliación de este concepto a un edificio arquitectónico, pero en resumidas cuentas seguía siendo un objeto, por lo que no será hasta la visita del grupo Dadá al jardín abandonado del Saint-Julien-le-Pauvre cuando un espacio público se convierta por primera vez en lo que Careri denominó años más tarde como *readymade urbano*. Cfr: Careri, F. (2002), *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, pp.76-79



Octavilla de invitación de la visita del grupo Dadá a Saint-Julien-le-Pauvre, 1921.

en la realización de una visita al jardín abandonado que rodeaba la iglesia, una intervención sin huellas en un espacio insólito al aire libre donde ejecutaron la acción. Se trató de una operación estética consciente, acompañada de comunicados de prensa, reparto de octavillas y documentación fotográfica.

El anuncio de la visita de los dadaístas a París fue a través de la distribución de octavillas a los transeúntes, en las que se les comunicaba las intenciones del grupo para emprender una serie de visitas a lugares elegidos de la ciudad, lugares característicos por su “sin razón de existir”. En el texto

remarcaban la importancia de lo pintoresco, lo histórico y lo sentimental de los espacios elegidos y en una llamada de atención en la declaración escribían:

“la partida no está todavía perdida, pero es necesario actuar con urgencia. Participar en esta primera visita significa rendir cuenta del progreso humano, de las posibles destrucciones y de la necesidad de proseguir con nuestras acciones, que vosotros deberías apoyar por todos los medios” (Careri, 2002: 75).

Y a través de un comunicado impreso de la visita específica a Saint-Julien-le-Pauvre, el grupo declaró su interés concreto por la exploración del jardín abandonado y su estado salvaje, éstos entendían la visita a ese lugar como “[...] la nueva interpretación de la naturaleza aplicada, en esta ocasión, no al arte sino a la vida” (Careri, 2002: 75).

Esta visita fue la primera y última de una serie de deambulaciones que el grupo proyectó en su recorrido por los lugares banales de la ciudad. Se convirtió en la primera acción simbólica que brindaba a un espacio abandonado de la ciudad un carácter artístico, transformando éste en un lugar susceptible de indagar y explorar. La idea general es que el paso de las salas de espectáculo “al aire



Fotografía del grupo Dadá en el jardín abandonado de Saint-Julien-le-Pauvre, París, 14 de abril de 1921

libre” constituye de hecho el primer paso de una larga serie de incursiones, deambulaciones y derivas que atraviesan todo el siglo en tanto que formas de anti-arte.

Esta acción de Dadá no solo supuso un cambio importante en la concepción de lo entendido como arte, en esta intervención “no

material” registramos dos claves imprescindibles que más tarde serán retomadas como estrategias de denuncia del activismo ecológico en el arte, una clave referida al lugar de creación y otra clave referida al modo. Pudiendo intuir que, en ese *readymade urbano*, se pueden encontrar las raíces de la posible utilización del *terrain vague* como espacio de creación; y algo más, en esa operación se reconocen los orígenes del acto de caminar como práctica estética, efímera y del mismo modo inmaterial. Una acción capaz de sustituir al objeto artístico y funcionar como estrategia para dialogar con el espacio.

Esta sustitución que realiza Dadá del espacio cerrado y el objeto material por el espacio abierto y la acción inmaterial, se pueden encontrar indicios de lo que fue no solo una reacción al sistema del arte, sino también a los cambios veloces de la hipertecnologización que estaban sufriendo las ciudades y su sociedad con la revolución industrial. Parece que ya en 1916, Dadá estaba contra el futuro y a este respecto, atendiendo especialmente al *readymade urbano* que realizaron en 1921, surgen ciertas cuestiones que rozan el tema principal de esta investigación.



Fotografía del grupo Dadá en el jardín abandonado de Saint-Julien-le-Pauvre, París, 14 de abril de 1921

Con la intervención en Saint-Julien-le-Pauvre el grupo decidió conscientemente y en contra del sistema del arte, no hacer nada, nada material, y el lugar elegido fue el jardín abandonado de una iglesia en desuso. ¿No fue acaso el *readymade urbano* de Dadá, una acción contra el sistema hegemónico que los arrastraba y a su vez una exaltación de la vida y la naturaleza urbana salvaje? ¿Podríamos pensar que el abandonar la materialidad y

centrar su atención en un espacio “libre” de la ciudad, (un terreno sin cultivar y de naturaleza silvestre), tenía intrínsecas raíces de una conciencia sobre el entorno, posteriormente susceptible de despertar una conciencia conectada con la naturaleza?

Quizás los dadaístas ya intuían que las consecuencias de la industrialización, el mecanicismo y el ansia por lo material, eran síntomas de una sociedad que iba a toda velocidad hacia un futuro devastador. Entonces ¿acaso este acto de mostrar un solar abandonado no fue realmente un modo de hacer conscientes a los transeúntes de los vertiginosos cambios de la ciudad, de las infinitas posibilidades que los individuos podían tener para repensar su entorno y su contexto si se paraban a reflexionar sobre los vacíos de la ciudad? ¿no es cierto que ese llamamiento al transeúnte hacia tal espacio podría suponer generar reflexiones sobre éste, pudiendo intuir, en los lugares abandonados de la ciudad, territorios de oportunidad para el respiro, la naturaleza y la creación? ¿fueron en cierto modo los dadaístas los primeros artistas en realizar un arte político-estético y consciente con su medio?

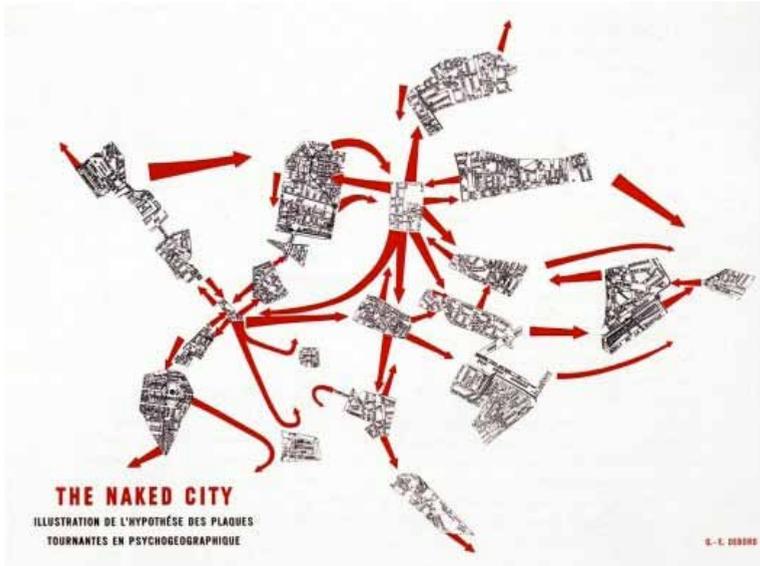
4.3 El caminar consciente

Lo que supuso el paso del dadaísmo al surrealismo, también supuso el primer paso del arte hacia el acercamiento consciente hacia la naturaleza como lugar físico y experiencial. Encontramos pues que la siguiente operación de Dadá, realizada en 1924, fue en un recorrido por un espacio abierto de la naturaleza. Desde las llamadas *deambulaciones surrealistas* a campo abierto, realizadas en bosques, parajes naturales y zonas rurales escogidas al azar, el acto de caminar se convirtió en arte y en una estrategia más para conectar la mente con el medio.

Desde una observación antropológica el ser humano ha explorado el territorio en primer lugar para cubrir sus necesidades básicas; la búsqueda de alimentos, de recursos naturales y de hábitats cómodos suponían en primera estancia tránsitos necesarios para su propia supervivencia. Pero, más allá de cubrir tales necesidades, el caminar puede entenderse como un acto creativo primario y “[...] una vez satisfechas las exigencias primarias, el hecho de andar se convirtió en una acción simbólica” (Careri, 2002: 20). Es la forma con la que el ser humano ha ido reconstruyendo su mundo, bajo esta visión, el recorrido se transforma en una acción estética, en un devenir de tránsitos con huellas, en un modo de conquistar territorios y de construir paisajes.

Pero más allá de las huellas, hitos y construcciones realizadas en los recorridos y el habitar del ser humano sobre el planeta, la práctica del caminar tuvo un fuerte impacto en el arte y fue evolucionando hasta disolver sus fronteras en el terreno artístico. El movimiento *situacionista* de 1957 fue el que fundó toda una teoría y práctica del deambular. Sus *derivas*⁶⁸ se alejaron de espacios de

68 Las *derivas* en el mundo artístico se convirtieron con los *situacionistas* en una estrategia artística con la que el caminar a pie constituía un acto de revolución, un acto ligado a las condiciones de la sociedad urbana y a sus ambientes diversos. La deriva suponía un comportamiento experiencial apasionado y lúdico, un medio político y un modo de anti-arte que operaba para subvertir el capitalismo de posguerra y el fetichismo mercantilista en el arte. La práctica y teoría de la deriva de los *situacionistas* se constituye de muchos matices que hacen de esta estrategia artística un método fundamental para comprender la posterior evolución del caminar en el arte contemporáneo. Una de las figuras más importantes de este movimiento fue Guy Debord el cual escribió en 1956 “*Théorie de la dérive*”, (versión castellana: “Teoría de la deriva” en *Internacional Situacionista*,. Vol. 1. La realización del arte. Madrid: Literatura Gris, 1999). Sobre la



Guy Debord, *Guía Psicogeográfica de París*, 1957

la naturaleza, pero llegaron a convertir el caminar errante en una estrategia artística consciente y en una actividad creativa esencialmente urbana. Su teoría de la deriva hizo que el andar se asumiese definitivamente como un medio estético-político de actuación a través del cual subvertir al sistema capitalista de posguerra. El carácter efímero del caminar es un modo de alejarse de la propia materialidad del objeto artístico, pero a su vez es una estrategia de denuncia, un modo de ir contra un sistema que dejó de caminar a ritmo de la naturaleza para rodar a toda velocidad destruyendo el territorio.

deriva del situacionismo se recomienda también: Andreotti L. y Costa X. (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona: Actar. El acto de caminar como práctica estética y su evolución en la historia del arte ha sido abordado en profundidad por Francesco Careri. Éste registra en la historia del arte tres importantes momentos de tránsito en los que la experiencia del andar ha sido el punto de inflexión: la transición del dadaísmo al surrealismo (1921-1924), la de la Internacional Letrista a la Internacional Situacionista (1956-1967), y la del minimalismo al *land art* (1966-1967). Hace un extenso recorrido partiendo de observaciones antropológicas, filosóficas, sociopolíticas y artísticas para describir “la historia de la ciudad recorrida”. Careri parte de lo que él denomina la *ciudad banal* de los dadaístas, pasando por la *ciudad inconsciente* y *onírica* de los surrealistas, y por la *ciudad lúdica* y *nómada* de los situacionistas hasta llegar a la *ciudad entrópica* de Roberth Smithson. Véase: Careri, F. (2002) *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili



Robert Smithson, *The monument of Passaic*, 1966

En el ámbito artístico el acto de caminar se ha utilizado como estrategia de transformación para revertir sobre el propio sistema del arte, una práctica simbólica, estética y en muchos casos política. El viaje nocturno por la autopista de New Jersey Turnpike que escribió Tony Smith y que fue publicado en 1966 por la revista de *Artforum* marcó un antes y un después en la concepción del paseo y el viaje dentro del arte contemporáneo, por ese entonces muchos artistas salieron del espacio urbano para recorrer la periferia de las ciudades y remotos paisajes, así la experiencia de la propia travesía se convertía en forma.

La obra de este modo se transforma en la huella del caminar del artista sobre el territorio. No solo las huellas del andar quedan como posible testimonio de la actividad, y los artistas del caminar representan y documentan sus recorridos con mapas, dibujos, fotografías y videos. En este sentido son muchos los artistas que han utilizado el caminar como acto poético y político de denuncia, no pudiendo abarcar todos ellos dentro de esta investigación y por no desviarnos del discurso sólo quedarán mencionados algunos de ellos: Francis Alÿs, con *The Leak* (1999) o *The Green Line* (2004); Marina Abramovic y Ulay con *The*

Lovers. *Great Wall Walk* (1988); Esther Ferrer con *Se hace camino al andar* (2002); Mona Hatoum con *Roadworks* (1985-1995).

Sobre esos años obras como *The monument of Passaic* de Robert Smithson (1966), sirvieron para cuestionar no sólo los lugares del arte, tampoco sus modos y estrategias, ni suponía solo la reivindicación del caminar como práctica artística. Realmente *The monument of Passaic* introdujo en el mundo del arte la necesidad de cuestionar la periferia urbana, los lugares abandonados y los despojos de los suburbios como espacios en transformación constante, reflejos del pensamiento y la cultura. Esa nueva naturaleza, esos nuevos paisajes del deterioro para Smithson contenían la clave para cuestionar nuestra actividad sobre la Tierra.⁶⁹

Contemporáneamente otros artistas trabajaron con el caminar y lo efímero de sus huellas, pero en estos casos se dirigieron hacia parajes de la naturaleza desprovistos de ciudad. En este sentido debemos nombrar una de las obras pioneras que marcaron el arte contemporáneo del siglo XX, *A Line Made by Walking* (1967) de Richard Long. Una línea recta horadada sobre la hierba creada por el simple rastro de los pasos

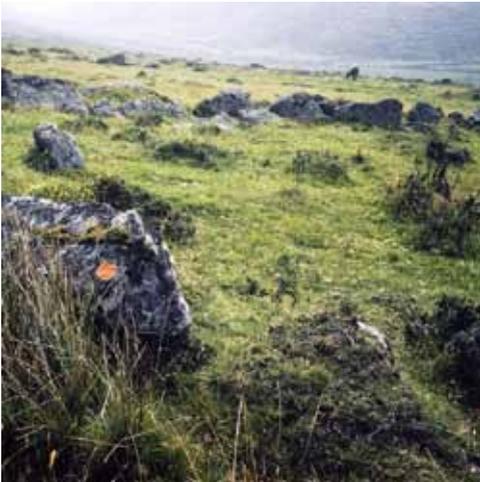


Richard Long, *A Line Made by Walking*, 1967

69 Robert Smithson comienza en septiembre de 1967 su *tour* por la periferia abandonada de su ciudad natal, Passaic. En diciembre de ese mismo año publica su artículo “*The Monument of Passaic*” (texto en castellano: “Un recorrido por los nuevos monumentos de Passaic” en Robert Smithson, *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d’art Modern, 1994, pp. 74-77). Al mismo tiempo de la publicación del artículo, en la galería de Virginia Dwan, se inauguró una exposición de Smithson de su *tour* en Passaic, en la que muestra un mapa “*Negative Map Showing Region of Monument along the Passaic River*” además se acompañó de fotografías de las ruinas encontradas en su paseo por Passaic.

del artista, una obra efímera que en este caso quedó registrada con una única fotografía. La huella queda como ausencia del cuerpo y como presencia de una acción, un gesto.

Los trabajos artísticos que tratan sobre el caminar, el recorrido y la experiencia sobre el paisaje en muchos casos quedan documentados con series de fotografías, vídeos o mapas marcados, convirtiéndose éstos en únicos testimonios de la experiencia. Es por ello que muchos de los artistas que realizan acciones efímeras sobre el paisaje terminan trabajando directamente y formalmente con la documentación como obra final.



Nancy Holt, *Trail Makers*, 1969

En ese sentido podemos recordar algunas acciones de la artista Nancy Holt, las cuales mantienen una relación inseparable entre la experiencia del recorrido sobre el paisaje y el registro documental como testimonio formal de sus acciones. En *Trail Markers* (1969), la artista camina señalando su trayectoria con una serie de pequeños marcadores anaranjados sobre las rocas y elementos de un páramo.

Tras esta acción Holt nos presenta una serie de veinte imágenes de los puntos marcados, una sucesión de secuencias fotográficas con las que nos invita a recrear mentalmente la trayectoria. Recordemos también las obras realizadas junto a la artista Joan Jonas en parajes de New Jersey⁷⁰. En estas ocasiones Holt registra a su compañera Jonas mientras desciende por una montaña tras salir de entre la fisura de las rocas de ésta, como es el caso de *Down Hill* (1968), o en ocasión de *Over the Hill* (1968), Jonas camina subiendo una colina hasta desaparecer y dejar solo sus huellas sobre la arena. Sin una intención directa

70 Véase: Spencer, C. (2012) "Nancy Holt: Photoworks" recuperado en: <http://thisistomorrow.info/articles/nancy-holt-photoworks>



Nancy Holt, *Over the Hill*, 1968

de la artista con una conciencia de respeto con el medio, estas acciones nos muestran desde la práctica artística la sutilidad que puede existir entre la relación del cuerpo en su caminar y el entorno que recorre.

Refiriéndonos al más puro caminar consciente como práctica respetuosa con la naturaleza dentro del arte y como modo de mantener una relación casi mística con el territorio es imprescindible nombrar a Hamish Fulton, uno de los artistas que han tratado el tema del andar desde una “consciencia ecológica”. Con Fulton aquí el caminar por la naturaleza pasa a ser prácticamente una actitud moral a la par que artística, un acto simbólico que mantiene una preocupación medioambiental, de respeto y conexión profunda con el entorno. El artista afirma que:



Hamis Fulton, *Sin título*, fotografías de sus viajes por USA, 1969

“el caminar es muchas cosas, para empezar, podría decir que es una forma de acercarse a la naturaleza” (Fulton, 2005)⁷¹

Podríamos reconocer que las prácticas artísticas que acogieron el caminar como estrategia o como fin mismo de la obra mantenían intrínsecos en sus acciones dos procesos importantes que marcan la historia del arte. Por un lado estas prácticas suponían una ruptura definitiva con el fetichismo materialista de la obra de arte y por otro lado generaron nuevos discursos que hacían del caminar consciente un acercamiento respetuoso hacia la naturaleza, puesto que:

71 Palabras de Hamis Fulton en una entrevista tras su caminata de siete días por el norte de Lanzarote. Véase en: Santa Ana, M. (2005) “Caminatas/Walks” en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, núm. 213: 2005. La entrevista se encuentra también online en: <http://www.revistas culturales.com/articulos/10/lapiz-revista-internacional-de-arte/334/1/caminatas-walks.html>

“el andar puede convertirse en un instrumento que precisamente por su característica intrínseca de lectura y escritura simultáneas del espacio, resulte idóneo para prestar atención y generar más interacciones en la mutabilidad de dichos espacios, para intervenir en su constante devenir por medio de una acción en su campo” (Albelda, 1997: 146)

4.4 Desmaterialización del objeto

No será hasta los años sesenta y setenta, cuando se acelera radicalmente una resistencia al arte como producto y, en detrimento del objeto de consumo, se propone el examen crítico del contexto junto a la experiencia vital y efímera de la acción o intervención del artista como principio de reflexión. El objeto artístico como producto acabado comenzó a ser una cuestión discutible de la que muchos artistas se alejan para dar paso a la creación de la “obra como proceso”.

Los artistas se expanden en la exploración del espacio y los lugares alejados de los círculos dedicados al arte y al consumo. En esta exploración de nuevas formas, los materiales, estrategias y metodologías se transformaron, el proceso de desmaterialización⁷² del arte que comenzó por aquella época, supuso un acercamiento a la corporalidad del artista como medio y material. El arte era sobre todo acción y la creación se convierte en un territorio desde el que experimentar el mundo, analizarlo, cuestionarlo y reconstruirlo. En esa disipación de los límites se introdujeron, entre otras cuestiones socio-políticas, preocupaciones medioambientales y ecológicas que hoy en día se han convertido en urgencia.

72 El término *desmaterialización* es utilizado por primera vez un artículo escrito en 1967 por Lucy Lippard junto con John Chandler. El artículo “*The Desmaterialization of Art*” (“La desmaterialización del arte”), publicado en la revista <*Art International*> en 1968. A pesar de que el término *desmaterialización* ha sido criticado como un término impreciso, Lippard asume las críticas y sigue utilizándolo a falta de un término mejor para describir lo que generalmente estaba ocurriendo en el arte sobre los años sesenta. Con el término *desmaterialización* Lippard se refiere al proceso de retirada del énfasis de los aspectos materiales sobre los que el arte se estaba alejando en los años sesenta, cuando la idea coge la máxima importancia y deja la forma material en un plano secundario, efímero. Véase: Lippard, L. (2004) *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

Durante la década de los años cuarenta y cincuenta la evolución de la abstracción de la pintura estadounidense tenía una imperante influencia, el arte giraba en torno al culto de la expresión personalizada y trascendental ensimismada. A pesar de los *readymade urbanos* de los dadaístas, o las experiencias del caminar como práctica estética nacidas desde los *situacionistas*, la tendencia hegemónica del sistema del arte no siguió evolucionando en esa dirección, la causa primordial fue la influencia del gran mecanismo industrialista del sistema occidental, el cual eclosionó a principios del siglo XX dando paso a una dinámica general imparable basada en el consumismo y las nuevas tecnologías. El arte dejó a un lado la experiencia artística y se sumergió en el mercado, por lo que gran parte de las prácticas artísticas, tras las vanguardias, se aferraron a su condición de objeto.

Con el apogeo del *arte objetual*, las diferentes facetas del *neodadaísmo*, el *arte minimalista* y especialmente la cultura de consumo fomentada por el *arte pop*, las lógicas de producción mercantil del sistema capitalista veían su reflejo dentro del sistema del arte. Ante tal panorama muchos artistas perciben la pérdida de autonomía del sujeto y su disolución en la cultura de masas, por lo que con la insatisfacción de los logros del sistema social y político vigente en aquella época, reaccionan generando en el arte movimientos de contrainercia que se negaron a seguir produciendo mercancías que beneficiaran o mantuvieran dicho sistema.

La segunda mitad de los años sesenta fueron los años de la guerra de Vietman, de las manifestaciones a favor de los derechos civiles, de las revueltas estudiantiles tanto en Europa como en Estados Unidos, de las estrategias políticas descentralizadas, de la conciencia ecológica y de los movimientos feministas. Paralelamente a tal contexto, la veloz integración del mecanicismo industrial y las nuevas tecnologías, fueron el detonante que generó una necesidad profunda de cambio de dirección, un deseo por una vida más sencilla y un rechazo a la pérdida de control del sujeto. Un marco contextual que originó y estimuló vivamente las diversas formas de arte político. Bajo este panorama se funden las esferas de la ética y la estética. (Kastner, 2005: 13)

Surgió con fuerza una actitud contestataria en el panorama artístico, un sentimiento radical que pretendió a toda costa desmaterializar lo que se

entendía como obra de arte y romper con las tradiciones autoritarias que hasta entonces habían limitado el panorama artístico. Continuando por la vía que abrió Dadá, aparecieron artistas que siguieron rompiendo con el hermetismo del arte catalogado por géneros inmóviles, se desligaron de la obsesión de la clasificación por movimientos y prescindieron de la justificación formal que en su momento promovieron las vanguardias.

En la segunda mitad del siglo XX podemos encontrar heterogéneas prácticas artísticas liberadas de la condición hermética de pintura y escultura, donde el significado de la obra de arte no se encerraba en la autonomía del objeto sino que era el resultado de éste con su contexto, generando de este modo un arte público y en muchos casos político. Las prácticas artísticas que surgieron giraron en torno a conceptos como *assemblage*, *environment*, *happening*, *performance*, y manifestaciones artísticas de campos ilimitados e interrelacionados, que aparecen bajo múltiples denominaciones: *arte procesual*, *antiforma*, *arte povera*, *land art*, *earthwork*, *arte ecológico*, *arte conceptual*, etc. Estas prácticas, modos de hacer y actitudes suponen la ruptura definitiva con las pretensiones de aislamiento y pureza aportadas hasta el momento en el arte, los enfoques de toda esta diversidad de prácticas artísticas cuestionaron las nociones establecidas del objeto artístico y su contexto.

Tanto los casos en los que la obra se crea y contempla en el interior de una sala, como en los que las propias obras plantean la descentralización de la escultura al ubicar las creaciones en espacios abiertos de la naturaleza, éstas manifestaciones fueron el comienzo de una fusión del arte con la naturaleza a través de sus elementos orgánicos, sus procesos químicos y reacciones físicas ante la alteración del entorno.

La expansión hacia el exterior de las salas de arte llevó a muchos artistas a trabajar en el paisaje y ello supuso la expansión del arte hacia un territorio desconocido que albergaba materiales muy diferentes a los utilizados hasta entonces en el arte contemporáneo. Esto activó, tanto en los artistas como en la concepción del arte, nuevos retos y problemáticas a resolver.

El tratamiento de conceptos ligados a lugares insólitos era todo un universo por explorar, nuevas dimensiones, nuevas técnicas, diferentes procedimientos

para la creación. Los artistas europeos y norteamericanos que comenzaron sobre la década de los sesenta a desarrollar proyectos e ideas en entornos naturales, transformaron la concepción del paisaje como concepto en un material plástico susceptible de transformar pero igualmente cargado de valor estético. En este sentido encontramos la intervención de Herbert Bayer *Earth Mound* (1955) como un antecedente de lo que una década más tarde surgirá en el panorama artístico.



Herbert Bayer, *Earth Mound*, 1955

Esta expansión del arte sobre entornos naturales supuso la disolución definitiva de las categorías artísticas. En especial, con tales obras, la concepción de lo que hasta entonces se entendía por escultura, arquitectura o paisajismo sufría una disolución que anulaba cualquier posible categorización bajo una lógica cerrada y homogénea.

La crítica estadounidense Rosalind Krauss publicó en 1979 uno de los ensayos más relevantes en cuanto a la comprensión de la expansión del arte hacia territorios alejados de lo urbano, ocurrida a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Bajo el título “*Sculpture in the expanded field*” (La escultura en el campo expandido)⁷³, analizó la categoría de escultura desde la concepción de ésta como una especie de “ausencia ontológica” infinitamente maleable, que resulta de la combinación de exclusiones entre –el *no-paisaje* y la *no-arquitectura*-⁷⁴. Krauss señala que el interés de los artistas por los límites externos de tales campos de exclusión hace expandir la noción de escultura:

“la *escultura* no es más que un término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien *escultura* no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente” (Krauss, 1985: 68).

4.5 Experimentar con el territorio y el objeto-arte

La unión entre arte y vida fue retomada por las prácticas artísticas que surgieron en la segunda mitad de S. XX, junto a la necesidad de alejarse del sistema hermético del arte, los artistas trabajaron con ámbitos inherentes a la realidad tangible de la materia, del espacio y el tiempo. Se pone más importancia en el proceso que en el resultado final, en el espacio que en el objeto y en la cualidad cambiante y la atribución simbólica de los materiales que en su

73 Utilizaremos para esta investigación la traducción el ensayo en lengua castellana, “La escultura en el campo expandido” publicado en *La posmodernidad*. Véase: Krauss, R. (1985) “La escultura en el campo expandido” en *La posmodernidad*, Madrid: Kairós, pp. 59-74. El texto original del ensayo es “Sculpture in the Expanded Field”, y fue publicado por primera vez en la primavera de 1979 en *October*, Vol. 8, pp. 30-40. Recuperado en: <http://www.onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Krauss.pdf>.

74 Una de las artistas que trabajaron con evidencia en esa disolución de los límites entre escultura, arquitectura y paisaje fue Alice Aycock con proyectos como *Project for a simple network undergrounds wells and tunnels* (1975) <http://masdearte.com/especiales/de-alice-aycock-mary-miss-las-mujeres-del-land-art/>

forma. En este panorama surgen las primeras manifestaciones artísticas que se ocupan de la naturaleza, directa o indirectamente, ya sea atendiendo a la materia y sus procesos para la creación, como a la naturaleza entendida como lugar, transformando y utilizando sus espacios.

La atención por las cualidades físicas de los materiales aportan nuevos significados a la obra. En el arte de posguerra la carga simbólica que se atribuye a los materiales con los que se crea la obra cobra suma importancia. Joseph Beuys fue uno de los artistas que más trabajaron en la atribución metafórica y simbólica de la materia en la obra de arte.

Desde el intento de crear manifestaciones artísticas que se alejasen del producto de consumo especialmente promovido por el *pop art*, los artistas dirigieron su energía a la creación de obras que fomentasen los procesos de pensamiento y reacción creativa con el fin de redirigir la nueva realidad del arte hacia la ruptura de cualquier sistema rígido del hacer o del actuar. El pensamiento que surgía del deseo de ruptura de las restricciones y de las represiones sensoriales y comportamentales que se estaba viviendo en la época de los años sesenta con las rebeliones sociales o sexuales, es acogido en el mundo del arte inmediatamente. En palabras del crítico de arte Germano Celant:

“la obra de arte ya no es aceptada como un hecho cerrado y definido, entonces cristalizado permanentemente en un estado rígido y fijo, sino como “cosa” abierta y cambiante, viviente y mutante, casi un ser que continua creciendo y modificándose en el tiempo y el espacio” (Celant: 2012, 4)⁷⁵.

75 Estas palabras han sido recogidas y traducidas personalmente de la introducción “*I territorio dell’Arte Povera*” escrita por el crítico de arte Germano Celant para publicación del dossier *Arte Povera*. Véase: Celant, G. (2012) “Arte Povera” en *Art e dossier*, núm.284. Firenze-Milano: Giunti. El dossier *Arte Povera* hace un recorrido por los años históricos de uno de los movimientos artísticos radicales italianos más importantes después del futurismo. En la publicación *Arte Povera* podemos encontrar otros textos importantes de Celant como “*Appunti per una guerriglia*” publicado por primera vez en 1967 por la revista *Flash*, texto que hizo las veces de manifiesto para un grupo de artistas italianos que desde 1967 estaban denunciando las lógicas del sistema artístico norteamericano y reivindicando una verdadera revolución del arte hacia la libertad.

En 1967 el mismo año en el que Lucy Lippard escribe sobre el concepto de *desmaterialización* en el arte, Celant redacta a modo de manifiesto del *arte povera* el texto “*Appunti per una guerriglia*”. Texto dónde quedaron reunidos algunos deseos, pensamientos, actitudes y formas de hacer que movían a un grupo de artistas que desde 1967 estaban reaccionando ante el contexto político, económico, social y artístico de la época.

“cada uno puede criticar, violentar, desmitificar y proponer reformas, pero debe permanecer en el sistema, no le está permitido ser libre. [...] Cada gesto debe ser absolutamente coherente con su actitud pasada y debe anticipar el futuro. Salir del sistema quiere decir revolución” (Celant, 2012: 12)

Celant expone en “*Appunti per una guerriglia*” como el sistema de consumo-producción ahoga al artista y a su vez lo encadena al objeto. El artista pasa de ser explotado a convertirse en un guerrillero el cual, consciente de su posición dentro del sistema del arte, comienza a transformarlo desde su interior. Los movimientos que surgidos en ese contexto, denominados como *arte povera*, *arte procesual* o *antiforma*, proponían nuevos materiales que supondrán la conciencia de proceso. Los materiales eran de origen orgánico y por su naturaleza se transformaban con el tiempo: arcilla, tierra, agua en sus diferentes estados, grasa, elementos vegetales o plantas vivas. Antes de salir al exterior de los espacios de la naturaleza, el objeto comenzó a sufrir cambios en su materialidad, lo orgánico y efímero de los materiales naturales comenzaron a introducirse en las salas de arte y galerías.

Como ejemplo de algunos artistas que trabajaron sobre estos aspectos nos encontramos a aquellos que fueron catalogados dentro del *arte povera* como Mario Merz, Jannis Kounellis, Gilberto Zoiro, Giovanni Anselmo, Luciano Fabro y Giuseppe Penone, entre otros. Es especial el caso de Giuseppe Penone, el cual a través del arte busca la clara confrontación entre naturaleza y cuerpo, realizando sus primeras obras en los bosques de su localidad natal, Garesio. Allí, en contacto directo con la naturaleza, entre 1968 y 1978 Penone realiza *Alpi Marittime*, una serie de gestos, acciones e intervenciones experimentales en los que los árboles, arroyos, piedras y demás elementos vegetales se convirtieron



Giuseppe Penone, *Alpi Marittime*, 1968

en protagonistas de sus creaciones. Penone expone con los artistas *povera* pero su discurso siempre ha tenido un carácter propio, su obra ejemplifica uno de los casos que se acercan a los intereses de esta investigación, por su capacidad de desvelar las sinergias entre la naturaleza y el ser humano:

“parto de la observación sistemática de la naturaleza para analizar y revelar la relación entre el ser humano y el mundo que le rodea, e intento transmitir las pequeñas sorpresas que nos deparan de los elementos naturales” (Penone, 2004)⁷⁶

Penone tras una profunda observación de la naturaleza, trabaja con sus materiales y procesos relacionando sus observaciones con su experiencia corporal y emocional, unificando de este modo naturaleza y ser humano a través de un tratamiento simbiótico y espiritual. El artista realiza trabajos en los que evidencia a través pequeños gestos la manipulación continua con la que el ser humano somete a la naturaleza. Obras tempranas como *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (1968) con la que el artista tras su primera acción de agarrar un árbol joven con su mano para sentir su potencial y conexión con éste, decide realizar un molde en bronce que instalará en el árbol, de este modo el árbol crecerá condicionado por la mano de bronce, modificando su crecimiento pero a su vez mostrándonos que aunque el ser humano pueda manipular a la naturaleza, ésta siempre volverá a abarcarnos.

Las piezas de *Patate* (1977) e *Zucche* (1978-79), son creadas a partir de moldes de diferentes partes del rostro los cuales, tras ser enterrados y plantados junto con las especies seleccionadas, modelan el crecimiento de fruto hasta su

76 Palabras de Giuseppe Penone recogidas en: http://elpais.com/diario/2004/10/01/cultura/1096581611_850215.html



Giuseppe Penone, *Zucche*, 1978-79



Giuseppe Penone, *Patate*, 1977

recogida. Tras esta intervención el artista vuelve a sacar moldes de la cosecha de tubérculos antropomórficos y los funde en bronce para perpetuar su creación.

Más allá de la experimentación con la materia viva de la naturaleza, muchos artistas que pretendieron huir del sistema del arte, salieron de los espacios cerrados preparados para el comercio en el que estaban sumergidos y dirigieron la mirada hacia el exterior. Actuaron en espacios públicos de la ciudad o territorios abiertos de la naturaleza, buscando nuevas manifestaciones y formas de hacer, valorando el proceso más que los resultados, rompiendo con la objetualidad del arte y abriendo así fuego a la *desmaterialización* total de éste.

Tanto en Europa como en Estados Unidos algunos artistas de la *antiforma* y el *minimalismo* superaron los muros del espacio expositivo y salieron a experimentar con la naturaleza sobre sus paisajes. Allí en el exterior, en territorios alejados de lo plagado por la ciudad y su metabolismo, lejanos de los muros impuestos por el sistema del arte y perdidos en emplazamientos de la naturaleza, la experiencia con el espacio para estos artistas se convirtió en uno de los ejes de inspiración. En tal entorno artistas retomaron el arte desde la desmaterialización del objeto, ampliaron la panorámica para dar rienda suelta a la creación desde la experimentación con el territorio y los elementos particulares que lo constituyen como tal.

El contacto físico del exterior fue necesario para encontrar nuevas dialécticas y formas diferentes de creación alejadas del hermetismo de la obra de arte acabada y objetual. Estas manifestaciones artísticas, que fueron apareciendo sobre los años sesenta sobre entornos naturales marcaron un antes y un después en la concepción del binomio arte y naturaleza. La naturaleza como territorio y material fue a su vez una protesta contra el sistema del arte, suponía el surgimiento de nuevos modos de entender tanto el arte como el paisaje. Quizás trabajar en el exterior suponía sentirse libres, sin normas ni paredes, sin limitaciones, mirando hacia horizontes infinitos para sentir esa expansión que necesitaba el arte.

“la desmaterialización del arte hizo que la mirada del espectador se desviara hacia otros puntos diferentes de la propia obra y, de esta manera, comenzó a emerger la valoración del lugar y cobrar interés la

relación entre los elementos y el sitio en el que se ubican”(Maderuelo, 2001: 22).

Este nuevo territorio para el arte conceptual albergó diferentes formas de trabajar con la naturaleza y entenderla, una naturaleza que, en las primeras manifestaciones de los artistas se entendió como un territorio y un material sublime donde el misterio y la magnitud de su poder sembraba la inspiración a quien lo atendía, lo recorría y lo experimentaba. Retomaron el paisaje alejados de la contemplación estética del legado del género de lo pictórico, las creaciones artísticas evolucionaron en su concepción y tratamiento del paisaje, digamos que se realizó un desplazamiento de lo bidimensional a la intervención real en los propios territorios de la naturaleza.

En esta toma del paisaje, la idea de naturaleza también fue concebida desde otros puntos de vista. Y esta evolución se puede comprobar en las creaciones de los artistas. Encontramos una primera perspectiva reduccionista creada por la pintura del romanticismo que mantiene una visión sublime de la naturaleza separada del individuo. Y en la desmaterialización de la obra de arte la naturaleza pasó a ser concebida como el conjunto de leyes físicas y atmosféricas pertenecientes al universo y al tiempo cósmico, susceptibles de ser revisadas y experimentadas en el espacio. En este segundo enfoque, los artistas trabajaron la materia y el territorio, pero dentro de esta perspectiva surgieron artistas que comenzaron a concebir la idea de naturaleza desde su condición frágil y en continua degradación.

4.6 Conciencia del paisaje

La atracción por el tema del paisaje dentro de la creación artística tiene una extensa gama de estrategias y una evolución que puede verse reflejada en los comportamientos de los artistas. Pero antes de entrar en el análisis de ciertas actitudes artísticas sobre el paisaje, esta investigación abordará el término propio de paisaje y su evolución, por estar intrínsecamente ligado a la concepción del mundo de una sociedad, así como a la cultura del territorio, sus transformaciones y su vínculo con la tierra.

Desde una visión romántica, el paisaje es horizonte, es extensión, es un punto de vista y un encuadre. El paisaje se conforma con elementos que no podemos tocar mientras lo contemplemos como tal, puesto que lo experimentamos desde fuera sin poder abarcarlo, solo la mente puede recogerlo como un todo, fragmentos de percepción, una imagen con emociones, olores, sonidos y sensaciones, fragmentos que reconstruiremos en nuestra mente creando un paisaje no visible que será único en cada persona. Mathieu Kessler en el “El paisaje y su sombra”⁷⁷ nos recuerda que el espacio geográfico fue un modelo de la pintura, antes no representado pero siempre existente, un espacio que fue traducido en imagen y acogido con el término paisaje.

Comenzamos pensando el paisaje desde el punto de vista estético-sensorial, introduciendo el sentimiento visible de un recuerdo construido a partir de la palabra. Y es que la palabra *paisaje* tiene un poder evocador inmediato, pudiendo transportarnos mentalmente hacia algún lugar de la naturaleza, de nuestro pensamiento, pudiendo recorrer algún espacio que está allí fuera o aquí dentro.

Pero actualmente y dada la transformación antrópica que el paisaje ha sufrido bajo nuestras acciones, ¿cuáles son los paisajes que soñamos cuando la palabra llega a nuestra consciencia?, ¿nuestra idea de paisaje también ha cambiado o aún en el interior estamos cobijados en el recuerdo de un paisaje evocador y tranquilizador, generalmente, poco acorde con la realidad exterior de un paisaje antropizado?, ¿somos conscientes del desequilibrio ecológico del paisaje contemporáneo?, y dando un pequeño giro e introduciéndonos en nuestro principal campo de estudio, en la actualidad ¿cómo se comporta el arte contemporáneo ante la consciencia de la veloz transformación del paisaje y sus problemáticas medioambientales?

Los escritos y tratados sobre el paisaje y su construcción se han multiplicado al igual que nuestras acciones transformadoras y generalmente degradantes sobre éste, como advierte Augustin Berque, nos preocupamos del paisaje en la misma medida que éste se ve amenazado:

77 Véase: Kessler, M. (2000) *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Books.

“jamás se ha hablado tanto de paisaje como en nuestra época, [...] jamás hemos conocido un florecimiento semejante del pensamiento del paisaje... y jamás hemos asolado tanto los paisajes” (Berque, 2009: 21).

En origen, el concepto de paisaje nace de la contemplación y de la conciencia de éste, automáticamente se transforma en materia del pensar y en objeto de reflexión filosófica. El paisaje se transformará en proyección sentimental a través de la escritura o la pintura de una cultura. El concepto de paisaje es una construcción cultural que como es sabido ha ido evolucionando con el tiempo e indagando en sus orígenes estamos de acuerdo con que:

“se trata de un constructo, de una elaboración mental que los humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura”(Maderuelo, 2005: 17).

En la indagación de la aparición del concepto de paisaje debemos apuntar su pionera aparición en la cultura oriental hacia el S.V. Dado el contexto de cambios sociales y religiosos que ocurrieron en la China antigua, se desarrolló el nacimiento de un fenómeno: la práctica del “retiro en la naturaleza” -será precisamente esta práctica de relaciones entre interior y exterior del ser y su entorno natural- lo que dará origen al descubrimiento del paisaje como tal.

Con la caída de la dinastía china Han (220 d.C.), China se sumerge en un periodo de guerras, esto trajo como consecuencia un cambio de pensamiento y el auge de la religión *Taoista*. La introducción de esta religión unida al retiro de algunos eremitas hacia sus tierras, sea por su oposición a las nuevas dinastías o por salvar sus propias vidas, fue el génesis del pensamiento del paisaje en Oriente. El origen de su idea de paisaje comienza con un interés estético que parte de la contemplación de la belleza de parajes de la naturaleza para meditar y conectarse con el interior de su experiencia individual. Este retiro les llevó a un desarrollo intenso de la creatividad, aflorando nuevos tipos de arte. Sus emociones sobre el paisaje y el interés estético que los inspiraba se tradujo en diferentes modos de expresión que fueron evolucionando. El arte de la escritura y la poesía, pasando por la caligrafía y la pintura, hasta llegar a la creación de jardines son ejemplos de su evolución. Pero fue sobre el siglo VIII cuando el

concepto de paisaje se muestra totalmente consolidado en la China antigua.

Mientras que en la cultura oriental el nacimiento de la palabra paisaje aparece con la conciencia del paisaje en su estado más íntimo de relación y reflexión de su contemplación, en la cultura occidental es la cuestión de dimensión de territorio sobre la Tierra lo que hace que la palabra emerja. No será hasta el Renacimiento cuando el término emerge en Europa. La relación de la conciencia de algo con la invención del vocablo que lo representa como tal tiene mucho que ver con la cultura y su construcción. En palabras de Maderuelo:

“el que la cultura no llegue a necesitar inventar una palabra es algo más que una mera cuestión lingüística que atañe al vocabulario, es algo que afecta a su concepción del mundo” (Maderuelo, 2005: 19)

Como aclara Augustin Berque (2009: 19-20) para que exista un pensamiento del paisaje: hay que ser capaz de representarlo por medio de una palabra que permita de él hacer un objeto de pensamiento. Un pensamiento necesita palabras para construir mentalmente la reflexión sobre lo que se piensa y según Berque en su estudio sobre “el pensamiento paisajero” es necesario que exista identidad entre el hecho de pensar y el hecho de que haya paisaje. Sin embargo, aunque el paisaje existió antes de la invención de un vocablo que lo denominase, no será hasta el Renacimiento cuando podamos datar la existencia del término paisaje a través de su observación, pensamiento y representación.

El paisaje en occidente nace en primer lugar como tema estético de representación. La palabra *paisaje* es una invención de la pintura flamenca del S. XVI que parte de la actividad del contemplar y pintar espacios abiertos de la naturaleza. Antes de la pintura flamenca el paisaje solo había sido el escenario y marco de representaciones de acciones de lo humano o lo divino⁷⁸.

El término paisaje tiene dos raíces lingüísticas diferenciadas, una raíz

78 En el Renacimiento el paisaje era tratado meramente como fondo de las pinturas, no fue hasta finales del siglo XV cuando esos fondos se convirtieron en algo más, la figura humana de ser centro único de interés pasó a ser excusa para la representación del paisaje. Véase en: Kessler, M. (2000) *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Books.

germánica dando origen al término *landschaft*, *landscape* en inglés, y otra raíz latina, *paesaggio* en italiano, *paysage* en francés, traducido como *paisaje* en español. Hablando de occidente, el vocablo surgió en el ámbito de la actividad artística para designar un género de la pintura que se centraba en pintar vistas de países, desde vistas urbanas e industriales a vistas de campo y marinas, utilizando la palabra *paisaje* para denominar esta actividad.(Maderuelo, 2007: 20)

Sin embargo, este término ha ido ampliándose y contagiando otros ámbitos, ha llegado a consagrarse como un expresión válida para hablar de espacios geográficos ya sean medios físicos reales o virtuales, representaciones e imágenes, obteniendo hoy en día una expansión conceptual que en muchos casos poco tiene que ver con el sentido originario del término.

El paisaje es percibido y podemos aproximarnos a él desde la contemplación, pero en el momento que intentamos adentrarnos en él para experimentarlo es el instante en el que se convierte en lugar y el lugar se convierte en tal cuando lo recorremos, lo ocupamos y lo habitamos. Entonces es cuando el paisaje deja de ser un concepto y se convierte en lugar y territorio, que como apunta el antropólogo Luis Álvarez-Munárriz, el paisaje:

“es una zona o una unidad de territorio más o menos definida, pero que varía en función de quién lo mira y del lugar de observación, pero sobre todo de las representaciones que comparte con los miembros de la cultura a la que pertenece” (Álvarez-Munárriz, 2011: 59)

Así pues, no podemos hablar de paisaje sin hablar de territorio, no deberíamos hablar de territorio sin atender a la comunidad biótica que lo conforma y por consiguiente no podemos hablar de ello sin reconocer la naturaleza de ese área, la sociedad que lo habita, la política, la ecología y la cultura que hace que ese paisaje se construya como tal. Actualmente el concepto de paisaje y territorio van estrechamente ligados con la aparición de la conciencia ecológica:

“territorio y paisaje han devenido conceptos correlativos y la cultura territorial de una población se mide por la valoración que hace de sus paisajes. Implica un modelo de interpretación del territorio que incita

a la protección y gestión sostenible de los espacios valiosos, indica la necesidad de un cambio de rumbo en nuestro estilo de vida, e invita a actuar sobre el medio ambiente con medidas prudentes e imaginativas. Pide una nueva implicación con el medio, una nueva mentalidad de respeto hacia la Naturaleza” (Álvarez-Munárriz, 2011: 59).

Esto supone una nueva interpretación del paisaje, basada en la relación de la gente con el territorio y su naturaleza, lo que apunta que el término culto de paisaje se ve transmutado tras la consolidación de la conciencia ecológica de la población que habita un lugar.

“la gente se vuelve cada vez más consciente de que el paisaje impregna su vida porque han nacido y crecido en su seno y sin darse cuenta se van empapando de él. Asumen que a lo largo de la historia la relación entre humanos y paisaje se ha producido un constante flujo de energía recíproca, a veces enriquecedora pero en otras ocasiones degradante. Comienza a formar parte esencial de su cultura y lo empiezan a valorar como un factor determinante en la configuración de su propia sociedad porque aceptan que en él se hallan las raíces más profundas de la estructura que la conforma” (Álvarez-Munárriz, 2011: 60)

Esta nueva idea de paisaje que nos presenta, implica un modo de pensar que proviene de la conciencia del delicado equilibrio de la naturaleza y su interconexión con nuestra propia supervivencia. Este “giro hacia el paisaje” consiste en pensar los problemas ecológicos sin separarlos de los problemas sociales, con el fin de llegar a una armonía tanto con la naturaleza como entre las personas. El análisis del paisaje entendido desde las acciones y huellas como resultado de la actividad humana es un método para comprender el vínculo de las poblaciones al territorio, el paisaje por lo tanto forma parte intrínseca de la identidad cultural (Álvarez-Munárriz, 2011; Martínez de Pisón, 2009; Luginbühl, 2008; Amores y Rodríguez Bobada, 2003).

Cada paisaje tiene su identidad propia, pero en la observación éste siempre existirán las diferentes lecturas de quienes lo contemplan. La concepción y construcción mental del paisaje depende de quien lo observe. Así como el

paisaje ha cambiado, el observador también, por ello podríamos decir que su percepción, en la mayoría de los agentes que lo observen, vendrá pasada por algún filtro que dialogue con el pasado, el presente y el futuro en nuestra relación con este.

Tras la subjetividad con la que podemos percibir el paisaje podríamos decir que por lo general lo asumimos como territorio a utilizar. En nuestros modos de hacer predomina el discurso materialista, por lo que cosificamos el paisaje y lejos de una conciencia ecológica con el entorno, manipulamos su naturaleza como un objeto a consumir. Esta actitud es hegemónica en nuestra cultura. En la fisicidad del paisaje es posible percibir las huellas de nuestros modos de hacer y comprender el entorno natural.

Dado el contexto de crisis socioambiental global que hemos generado, es imprescindible dejar a un lado la terminología del paisaje y focalizarnos en asumir y visibilizar su transformación, la cual ha sido generada por el impacto ecológico de nuestra actividad como sociedades consumistas⁷⁹. En el campo artístico es posible encontrar puentes de conexión que vinculan el paisaje con la conciencia y los modos de hacer, visualizando la continua transformación que sufre el paisaje en nuestras manos.

Dejando a un lado los enfoques perceptivos y reductores que pueden surgir

⁷⁹ Actualmente existen una gran variedad de artistas que trabajan reflexionando sobre los paisajes antropizados y muestran con sus obras como consumimos el paisaje, como lo transformamos, como lo abandonamos y como lo asumimos como natural a pesar de su evidente artificialidad. Generalmente los artistas que trabajan sobre la antropización del paisaje lo hacen a través de la fotografía como lenguaje fiel para mostrar los escenarios degradados. No nos detendremos en el análisis de tales estrategias de concienciación pero si que comprendemos necesario visibilizar su existencia. Podemos encontrar artistas que exploran el mundo contemporáneo a través de sus objetivos y muestran la transformación del paisaje por la actividad industrial sobre la tierra como las serie de *Shipbreaking* de Edward Burtynsky; los paisajes que resultan de los efectos del cambio climático fotografiados por Susannah Sayler and Edward Morris, y desde un intento por mostrar lo poco que queda de paisajes vírgenes encontramos la serie *Génesis* de Sebastiao Salgado. Existen otros artistas que muestran los paisajes residuales tras la especulación inmobiliaria como la serie *De-construcción* de Carma Casulá o sus series fotográficas que muestran el consumo turístico del paisaje como *Al natural*. En la misma temática de utilizar los paisajes degradados como lugares para el ocio encontramos la serie *Domingos* de Xabier Ribas o la serie *Chongging IV (Sunday Picnic)* de Nadav Kander.

de una concepción del paisaje que se basaba en la pura contemplación, en este estudio acogeremos en primer lugar el paisaje como un espacio donde conectar físicamente con la naturaleza. Un lugar para la experimentación de los sentidos, la comprensión de las interrelaciones existentes entre el individuo y la naturaleza, un espacio para generar vínculos con ella. Es conveniente expandir la mirada y contemplarlo dinámicamente, dejando a un lado una posición estática para reencontrarnos con la realidad física de un territorio que ataca nuestra percepción sensorial y física. La relación visual y corporal con el paisaje nos invita a caminar expandiendo nuestra mente para fundirnos con el entorno.

4.7 Encuentros con la naturaleza

A qué llamamos naturaleza y qué es, o no es naturaleza, es algo tan ambiguo que actualmente (y con mayor razón a partir de las problemáticas ecológicas) genera múltiples discusiones, convirtiéndose en un término tan vacilante como cualquier vocablo importante en nuestro lenguaje. Tras el término naturaleza surgen discursos minados de cuestiones imprecisas, podríamos decir que la manipulación de la naturaleza (entendida como territorio y biodiversidad de la Tierra) ha sufrido cambios proporcionales y en paralelo a la manipulación de dicho término.

Existen hasta la fecha muchos textos que investigan sobre el término naturaleza y su construcción cultural⁸⁰, no será nuestro objetivo retomar en profundidad el interesante estudio que suscita la investigación sobre las diferentes acepciones del término naturaleza, ni la trama binomio naturaleza-artificio⁸¹ que deriva de tal estudio. Pero precisamente por la ambigüedad del

80 Es recomendable como introducción al debate terminológico sobre “naturaleza” tener en cuenta el análisis de la construcción de sus diferentes acepciones realizado por Albelda, J. & Saborit, J. (1997) *La construcción de la naturaleza*, Valencia: Generalitat Valenciana. También se recomienda la entrada “Naturaleza” en: Savater, F. (1996) *Diccionario filosófico*, Barcelona: Planeta.

81 El binomio naturaleza-artificio es tan actual como antiguo. Ya desde los debates de Sócrates, Platón y Aristóteles los temas sobre lo natural y lo artificial suponían las cuestiones centrales de la filosofía occidental y actualmente en la era de la crisis ecológica global este binomio se ha expandido suscitando una infinidad

término y nuestro acercamiento a éste desde el arte, no podremos proseguir sin antes hacer algunas aclaraciones en cuanto a la utilización del término naturaleza en nuestro estudio. Es indiscutible que la noción de *naturaleza*, al igual que la noción de *paisaje*:

“es una construcción cultural, una cierta manera de percibir el medio desde determinados códigos estéticos y conceptuales propios de cada cultura” (Albelda, 1997: 78).

Ambos términos están intrínsecamente relacionados, lo que hace que en muchos casos lleguen a utilizarse indistintamente para referirse a lo mismo y en otras ocasiones los encontremos contrapuestos. Pero a pesar de ello existen claras diferencias entre lo que entendemos como paisaje y lo que entendemos como naturaleza, y el arte puede servir de herramienta para comprender y visualizar las distinciones entre ambos.

En el entramado relacional existente entre arte, naturaleza y paisaje, y con respecto sus representaciones culturales, Kenneth Clark (1971) afirma que “el paisaje marca las etapas por las que ha pasado nuestro concepto de la naturaleza”⁸². Desde el Romanticismo, tanto el arte como la literatura, han redirigido nuestra mirada encuadrando la naturaleza para transformarla en paisaje, ambos han contribuido en la construcción de nuestro concepto de naturaleza y paisaje.⁸³ Pero la relación del arte con ambos conceptos ha ido mutando en el tiempo y las concepciones limitantes del legado del Romanticismo de nada nos sirven ante los

de debates transcritos desde ámbitos muy diversos. Se recomienda, para una ampliación de esta temática bajo un buen marco teórico referenciado, el ensayo de Jorge Riechmann (1997) “La industria de las manos y la nueva naturaleza. Sobre naturaleza y arte en la era de crisis ecológica global” en *Ecología Política*, núm. 13, pp. 87-106.

82 Citado en Martínez de Pisón, E. (2009) *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, p.39.

83 Para ampliar información sobre la idea de paisaje en su origen pictórico véase: Clark, K. (1971), *El arte del paisaje*, Barcelona: Seix Barral. También sobre el desarrollo de una teoría culturalista de la naturaleza y el paisaje como función del arte, examinar los escritos de Augustin Berque y en especial los de Alain Roger, según el cual percibimos a través de los modelos heredados de las producciones artísticas. Véase: Roger, A. (2007) *Breve tratado del Paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva

proyectos artísticos que comenzaron a surgir desde la época de los sesenta hasta la actualidad. La realidad del estado del arte mutaba de la bidimensionalidad a la tridimensionalidad y a ello se le sumaba la experiencia con el espacio. En paralelo a la transformación del arte comenzaron las preocupaciones por el estado del medioambiente y ello afectó de nuevo a la construcción del concepto paisaje y del concepto naturaleza. Hoy por hoy, es inevitable que esta trilogía arte-naturaleza-paisaje, debe ir intrínsecamente unida a la crisis socioambiental global por la que atravesamos.

Ahora bien, retomando una vez más la terminología de paisaje, en principio, entenderemos el “paisaje” como la construcción cultural que hacemos de un territorio. Y por lo que respecta a este estudio, moviéndonos dentro del marco contextual fruto de las relaciones entre arte, paisaje y crisis socioambiental actual, el paisaje es -a su vez y sobre todo- una imagen configurada a partir de la percepción personal de un individuo o sociedad. Por lo tanto, en nuestra sociedad occidental capitalista el paisaje es tanto territorio como imagen “consumible” y alberga códigos, memoria y huellas de nuestra actividad sobre él. Bajo este prisma, el paisaje se transforma en la ventana que nos muestra las relaciones que hemos tenido y tenemos sobre él, un indicador real que nos alerta de los cambios fruto de nuestras acciones. El paisaje, por esta misma razón es susceptible de transformarse en un territorio fértil para las prácticas artísticas comprometidas con el entorno.

Por otro lado, desde la relación que puede establecer el arte contemporáneo con la naturaleza en un contexto de crisis ecológico-social actual, en este estudio generalmente utilizaremos el término naturaleza como el medio del que formamos parte y del cual dependemos para sobrevivir. Sin dejar a un lado que, la evidente transformación y manipulación que ha sufrido esta naturaleza bajo nuestra mirada y actitud consumista, ha creado otra naturaleza, una naturaleza artificializada, que en pocas ocasiones ha sido modificada dentro de parámetros sostenibles y que por lo general atraviesa los umbrales del equilibrio⁸⁴. Asumimos

84 Sobre las diferentes acepciones del término *naturaleza*, Tonia Raquejo, revisando el análisis de “La construcción de la naturaleza” (Albelda, J. y Saborit, J. 1997), divide diferentes categorías de *naturaleza*, regidas en primera estancia por una “Naturaleza” de escala cósmica. Raquejo señala la coexistencia actual de tres naturalezas que diferencia de este modo: la “naturaleza 1”, que comprende el territorio cuyo aspecto

que vivimos inmersos en esa naturaleza artificializada e insostenible, a la que Raquejo (2013) denomina “tercera naturaleza”⁸⁵. Ésta tercera naturaleza precisa del arte que dialoga con el espacio y el territorio, fuera de la “caja blanca”, para orientarnos y descubrir diferentes formas de mirar capaces de ayudarnos a reequilibrarnos en nuestra relación con la Tierra, a partir del lenguaje, del imaginario simbólico y de los espacios creados por ámbito artístico, en palabras de Raquejo:

“necesitamos de éstos lenguajes, de estos sistemas simbólicos que traducen la realidad y de esos espacios alternativos, ya que funcionan como una brújula que orienta nuestras relaciones con las cosas y el entorno, pues nos hacen mirar de manera diferente abriéndonos –a través de las grietas/mirillas que fracturan los patrones del entendimiento y la visión aprendida–, la posibilidad de ver y relacionarnos de otra manera” (Raquejo, 2013: 169).

De una forma u otra, arte y naturaleza siempre han estado vinculados. La naturaleza ha sido siempre fuente de inspiración del individuo a la par que medio del que forma parte y depende diariamente para subsistir. La expansión de la mirada del artista hacia territorios desconocidos y naturales ha ido apareciendo a lo largo de la historia, pero sus modos de aproximación y representación han variado según el lugar, el contexto social y la construcción cultural propia de cada cultura. Como reflejo de ello también el binomio arte y naturaleza ha ido transmutando hasta la actualidad, de modo que las diferentes creaciones y visiones de los artistas han influido en nuestra manera de entender a qué llamamos naturaleza.

El retiro a espacios naturales y la contemplación del paisaje como reencuentro

o biodiversidad no ha sido modificado o influenciado por la especie humana; “la naturaleza 2”, la que ha sido modificada con umbrales sostenibles; y la “naturaleza 3”, que atraviesa el umbral del equilibrio y crea otra naturaleza desvinculada de la naturaleza 1. Véase: Raquejo, T. (2013) “Herencias del paisaje Pop. Marketing y visión del territorio en el arte actual” en *Goya*, núm. 343, pp. 167-169.

85 Raquejo sitúa el ecosistema del arte, como actualmente lo conocemos en nuestra cultura occidental, dentro de esa “tercera naturaleza” una naturaleza que se expande por todo el planeta sin respetar la “primera naturaleza” y difícilmente relacionada con la “segunda naturaleza”, Véase: Íbidem, pp. 167-169

entre el individuo y la naturaleza podemos encontrarlo en diferentes actitudes del individuo a lo largo de la historia hasta nuestros días. Retomando los orígenes del tratamiento del paisaje como concepto estético en el arte, podemos encontrar el obligatorio contacto del artista con el medio en el que se sumergía para observar e interpretar la naturaleza. El necesario viaje, que el pintor romántico⁸⁶ realizaba, hacia lugares insólitos de la naturaleza con el fin de conseguir inspiración para sus interpretaciones pictóricas del paisaje, se convertía paralelamente en un modo de vivir la naturaleza del lugar. Pero este modo de vivir la naturaleza en el Romanticismo no procede de un sentimiento de unión con ella, sino más bien de una emoción originada por la visión de dos entidades distintas y enfrentadas, individuo y naturaleza se presentan separados.

Diferentemente, si miramos hacia culturas orientales recordamos filosofías donde la naturaleza ha sido el centro del pensamiento. Como ejemplo de ello encontramos el *Tao*⁸⁷ y su corriente espiritual liberadora en la búsqueda de la armonía del ser unido a la Tierra; o la filosofía *Zen*⁸⁸, la cual atiende a la conexión profunda individuo-naturaleza desde la contemplación, el individuo que contempla la naturaleza se contempla a sí mismo, ser y naturaleza son la misma cosa. Pensamientos de filosofías orientales que pretenden encontrar el equilibrio y se retiran a espacios de la naturaleza a experimentar la vivencia

86 Los viajes y excursiones hacia entornos naturales para vivir en carne y hueso lo sublime de los lugares agrestes de la naturaleza han sido especialmente tratados dentro de la literatura inglesa en la época del romanticismo, encontramos escritos que reflejan la pasión por lo sublime de la naturaleza y que a su vez exponen la idea del viaje y el caminar por entornos naturales como una práctica imprescindible para saciar el espíritu. Ejemplo de ello es “Ir de viaje” (*On going a journey*) de Willian Hazlitt publicado en 1821, y el ensayo “Excursiones a pie” (*Walking Tours*) de Robert L. Stevenson publicado en 1876. Estas dos obras están recogidas en lengua castellana en una pequeña publicación editada por la editorial José J. de Olañeta, Barcelona, 2010. Véase: Hazlitt, W. y Stevenson, R.L. (2010) *Ir de viaje-Excursiones a pie*. Barcelona: José J. de Olañeta

87 Una obra imprescindible para la comprensión del *Tao* es “*Tao Te King*” de Lao-Tze. Véase: Lao-Tze (1999) *Tao-Te-Ching*. Barcelona: Martínez Roca. Para comprender los antecedentes directos del *Tao* se recomienda la lectura de “I Ching. El libro de las mutaciones”. Véase: Wilhelm, R. (2010) *I Ching. El libro de las mutaciones*. Barcelona: Edhasa

88 Para una introducción a la filosofía Zen véase: Watss, A. (2005) *El camino del Zen*. Barcelona: Edhasa

física que los transportará a la calma de la armonía entre el exterior y el interior. Actitudes e ideologías que funden al individuo con la naturaleza y que generaron formas de creación representadas a través de la poesía y la pintura.

El interés que el individuo occidental comienza a tener en el S. XIX por el arte y pensamiento filosófico de Japón y China, se podrá ver reflejado en sus obras, un interés que irá mutando y recorriendo diferentes etapas del arte contemporáneo, llegando en el S. XX a contribuir a la disolución del objeto, así como al cambio de mirada hacia una relación equilibrada entre individuo y naturaleza⁸⁹. La herencia del pensamiento y metodología Zen creció y se expandió especialmente en el S. XX, sembrando en el artista occidental una mirada con la que cuestionará sus conocimientos, sus esquemas, sus formas, sus acciones, sus relaciones y su situación frente a la naturaleza. Debemos tener en cuenta que las formas metodológicas realizadas desde la filosofía o el arte Zen son sobre todo métodos útiles intencionados para llegar al objetivo final de esta corriente de pensamiento: El despertar la conciencia. Pero este objetivo primordial del pensamiento Zen no se ha traducido de la misma manera en el arte occidental, acogiendo y atendiendo por lo general más a la forma y metodologías que a la profunda intención del pensamiento.

En occidente la desconexión del individuo con la naturaleza estaba tan arraigada en la cultura de un sistema capitalista industrial que los artistas, más que manifestar su unión, sólo podrían intentar reconciliarse con ella. La mirada que floreció en el movimiento del Romanticismo, donde el individuo se percibe insignificante ante la naturaleza, donde la naturaleza desmesura al individuo y lo minimiza en su inmensidad, reflejándose en su pintura, es una sensación que, en cierto modo, podemos encontrar en las relaciones y actitudes como las de los que tomaron el paisaje en los años sesenta. Sobre la naturaleza el individuo siente que “[...] ha sido expulsado de ella, o más bien se ha autoexpulsado, y ahora se siente como un náufrago errante en su seno”(Argullos, 1983: 15). Debemos tener en cuenta que, mientras que el paisajista romántico representa la

89 Se recomienda el ensayo de Ana María Crespo “El Zen en el arte contemporáneo: la realidad y la mirada” en el que hace un repaso por el recorrido histórico de la filosofía del pensamiento Zen y sus expresiones artísticas y las diferentes influencias que ha tenido esta filosofía en el arte de occidente. Véase: Crespo, G. A. (1997) *El Zen en el arte contemporáneo: la realidad y la mirada*. Madrid: Mandala

desposesión del paisaje en su pintura, el artista (principalmente estadounidense) que sobre los años sesenta se acerca al paisaje, traduce esa desposesión en una posesión del territorio, actuando sobre él a gran escala, mezclándose con éste física y mentalmente.

Tanto para el paisajista romántico, como para el pensador Zen y así como para el artista occidental que interviene en espacios de la naturaleza, el paisaje se convertía en un lugar donde experimentar el interior del individuo en relación con la naturaleza y el arte en sus diversos modos de hacer, en una forma de materializar su relación con ésta.

Fue sobre los años sesenta y setenta cuando la naturaleza se reconvirtió una vez más en génesis de inspiración, lo que supuso una nueva reconstrucción histórica de los arquetipos culturales de ésta. Los territorios de la naturaleza se consolidaron como lugares para el arte donde crear desde la perspectiva de la experimentación física del entorno, la reflexión espacial y material con éste y un estado mental consciente de sí mismo y del territorio. El paisaje se activó, por lo tanto, desde la experiencia personal de sus parajes, desde otras formas de hacer.

4.7.1 Diferencia de huellas

La expansión de la mirada dio paso al paisaje como un lugar donde poder expandir la mente deshaciendo los límites que se encontraban en el arte. La posesión de este territorio abrió un camino para reencontrarse con los orígenes, supuso un retorno a la conciencia perdida. Los artistas se dirigieron a espacios abiertos, lugares perdidos, casi invisibles para la sociedad, donde nadie se había fijado antes, terrenos jamás conquistados por el arte. Estas extensiones inabarcables ahora eran protagonistas de los proyectos de algunos artistas que comenzaron a trabajar con los elementos de la naturaleza, sus materiales, el espacio y el tiempo.

Esta expansión de la mente sobre espacios de la naturaleza supuso un punto de inflexión para reflexionar sobre su relación con ésta. Los artistas dialogaron con el paisaje y su materia, con propuestas que invitan a contemplar el mundo y percibirlo de otras maneras diferentes. Podríamos atender a la expansión

de la mirada hacia el paisaje como un posible movimiento de retorno a la naturaleza, aunque sí es cierto que muchos de los artistas que trabajaron en entornos naturales lo hicieron sin realmente atender al valor ecológico que conformaba esos espacios. Digamos que en términos ecológicos o de respeto medioambiental, ciertas obras de aquella época poco tenían que ver con una atención al medio.

Este movimiento de vuelta al paisaje, a la naturaleza, se produjo tanto en Estados Unidos como en Europa pero encontramos diferencias claras en cuanto al tratamiento del paisaje y sus huellas sobre el territorio. De cualquier modo, ambos crearon un vínculo entre individuo-naturaleza que marcó un antes y un después en las formas de hacer del arte contemporáneo y en la concepción del arte como mediador entre naturaleza e individuo, a pesar de que las actitudes, intervenciones y huellas, sobre el territorio mantienen claras diferencias⁹⁰. Igualmente, existían ejercicios comunes tanto en las creaciones de los artistas europeos como en las obras de los artistas americanos, éstos consistían en la carga simbólica de las formas y composiciones construidas, así como en los juegos entre interior y exterior relacionados con la mente y el entorno.

Con el fin de analizar sus diferentes aproximaciones al paisaje, se tomará en primer lugar de las intervenciones y proyectos en la naturaleza realizadas en los años sesenta y setenta por artistas europeos como Richard Long, Andy Goldsworthy, Nils-Udo, por ser pioneros de un tratamiento de respeto y conciencia con el entorno. En contraposición con esta postura consciente sobre la fragilidad del medioambiente, expondremos algunas obras de los artistas

90 Son muchos los estudios que han tratado las diferentes aproximaciones y dialécticas artísticas que surgieron desde los años sesenta sobre los vínculos que relacionaban la práctica artística con la naturaleza, el paisaje y el medioambiente. Véase estudios al respecto como: Tibergeuin, G. (1993) *Land Art*, París: Editions Carré; Kastner, J. y Wallis, B. (2005) *Land Art y Arte Medioambiental*. Barcelona: Phaidon; Raquejo, T. (1998) *Land Art*. Madrid: Nerea; y también Albelda, J. y Saborit, J. (1997) *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana; o recopilaciones de varios autores que recogen reflexiones sobre los comportamientos artísticos que utilizaban el territorio y la naturaleza como pretexto para la creación artística: Maderuelo, J. (1995) *Actas Huesca: arte y naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca

estadounidenses que intervinieron sobre el paisaje a gran escala, como Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de María, Nancy Holt, Dennis Oppenheim y Robert Morris, entre otros.

En general, tanto las intervenciones artísticas de poco o ningún impacto medioambiental como aquellas que no atendían a tales problemáticas, podríamos decir que en aquel momento histórico seguían siendo intentos con los que se conformaron una diversidad de discursos para redefinir o resolver el problema dialéctico entre el yo y la naturaleza. Estamos de acuerdo con que en la actualidad tales intervenciones a gran escala y semejante impacto sobre el territorio, no tienen sentido en el contexto de crisis ecológica mundial en el que nos encontramos, ni siquiera la excusa del “arte” puede hoy en día sobrepasar los límites que deberíamos fijar para reducir nuestro impacto sobre la Tierra.

Es en el exterior, en lugares alejados de lo urbano, donde estos artistas encuentran un lugar para redefinir esa relación entre individuo-naturaleza, donde la experiencia con la materia y las huellas del tiempo convergen en un mismo espacio, un espacio generador de energía, de inspiración y creación. Lugares remotos donde pretenden llegar a un equilibrio entre el pasado y el futuro, utilizando el presente. En palabras de Robert Smithson utilizando el arte para:

“flotando en este río temporal se encuentran los restos de la historia del arte, pero el “presente” no puede sostener las culturas de Europa, ni siquiera las civilizaciones arcaicas o primitivas, deben explorar las mentes prehistoria y posthistoria; debe adentrarse en los lugares donde los futuros remotos se encuentran con los pasados remotos” (Smithson,1993:132)

En el paisaje europeo las intervenciones obtienen un carácter frágil, dejando la marca de sus pasos al caminar, la silueta de la huella de su cuerpo sobre la tierra, la creación de formas efímeras con materiales orgánicos autóctonos que sólo serán movidos con las posibilidades de su fuerza física. Mientras, en parajes estadounidenses, el individuo visiona su cuerpo en la inmensidad del paisaje desértico y construye formas a una escala gigante por medio de herramientas

normalmente utilizadas por la construcción industrial, pudiendo movilizar toneladas de tierra y en ocasiones construyendo con materiales prefabricados.

Estas manifestaciones artísticas suelen ser generalmente conocidas como *Land Art* o *Earthworks*, términos que, en esta investigación, no manipularemos para denominar estas prácticas por la heterogeneidad de su utilización hasta el momento. Nos centraremos, más que en la terminología de estas prácticas, en la catalogación de las obras que comenzaron tratando el paisaje como lugar y la naturaleza como tema o material, atendiendo consciente o inconscientemente al medio.

4.7.1.1 Huellas ínfimas, intervenciones biomiméticas

El individuo que trabaja sobre parajes lo hace de forma íntima y a escala humana, sus intervenciones no dejan huellas permanentes sobre el paisaje, el tratamiento efímero de sus acciones está en equilibrio con la visión de una naturaleza frágil. Éste se introduce en el paisaje solo con su fuerza corporal, movilizándolo y organizando pequeñas piedras, poca cantidad de tierra, ramas, hojas o materiales encontrados en el lugar, bosques, praderas, orillas de ríos, etc.

La delicadeza de sus intervenciones efímeras es construida en muchas ocasiones desde el principio de *neguentropía*⁹¹, de equilibrio y de armonía. Los creadores comparten autoría con la propia naturaleza, no se trata de trabajar sobre ella sino con ella. Son míticos precursores de estas prácticas Richard Long, Andy Goldsworthy, Nils-Udo o Ana Mendieta⁹². Algunos de los artistas

91 José Albelda utiliza el concepto de *neguentropía* para referirse a él como uno de los principios que utilizan ciertos artistas al trabajar con la naturaleza desde una clara tendencia a la ordenación de los elementos que seleccionan en los lugares de intervención. Véase: Albelda, J. (2015) “Arte y Ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza” en *Arte y Ecología*, pp. 228-229, Madrid: UNED

92 El vínculo del artista con la naturaleza desde un tratamiento respetuoso y delicado ha seguido abriendo

dejaron constancia de su paso y corporalidad, no sólo con las huellas de su caminar, sino también con intervenciones mínimas que se fundían con el medio como si se tratase de un fenómeno natural efímero.



Richard Long, *Nomad Circle*, 1979

Richard Long, tras proponer el caminar como herramienta artística y dejar constancia ello con su acción *A Line Made by Walking* (1967), comenzó a experimentar el mundo a través de viajes y caminatas en parajes naturales, bosques y lugares de alta montaña, en los cuales creó y sigue creando composiciones simples pero de gran carga simbólica. Imágenes arquetípicas como círculos, espirales, líneas y cruces, los cuales realiza con los elementos que encuentra en la zona, generalmente piedras y rocas, dibujos sobre el paisaje que señalizan hitos en su caminar. Desde uno de sus primeros dibujos circulares sobre la tierra con *Turf Circle* (1966), a sus primeras creaciones con piedras en zonas de alta montaña como *A Circle in the Andes* (1972), u obras posteriores en zonas boscosas como el caso de *Six Stones Circles* (1982). Ha realizado intervenciones en paisajes muy diferentes hasta la fecha, encontramos *A Circle*

diálogos con artistas de generaciones posteriores que han actuado con estrategias parecidas, ejemplo de ello en el panorama español son algunas obras de Perejaume, Jorge Barbi, Lucía Loren, Cristina Ferrández Box o Marco Ranieri.



Richard Long, *A Circle in the Amazon*, 2016

in the Amazon (2016) un círculo creado con holas de palmera, tras caminar seis días en la selva de Parana Do Mamori, Brasil.

Las composiciones geométricas circulares, los arcos, las líneas rectas, las curvas sinuosas o en muchos casos la organización fractal, son estructuras muy utilizadas por los artistas que realizan intervenciones mínimas en la naturaleza. Intervenciones que nacen de una pulsión de respeto y simbiosis por parte de los artistas con el medio, los cuales observan detenidamente el territorio, lo viven atendiéndolo con todos sus sentidos, en muchos casos lo estudian, tienen en cuenta sus procesos naturales, sus ciclos, sus características y composición matérica, atienden a los fenómenos atmosféricos y se relacionan con los materiales como si ellos mismos fuesen naturaleza. Se acercan sin duda al concepto de biomímesis que tratábamos en la primera parte de esta investigación pero esta vez aplicado a la creación artística, en este sentido coincidimos con Fernando Arribas, al denominar a estas intervenciones como *arte biomimético*:



Andy Goldsworthy, *Russet Circle*, 1983

“un arte que se desarrolla en entornos abiertos imitando a la naturaleza, que apenas los transforma y que se adapta a los ciclos naturales a la vez que los revela, aprendiendo de ellos para causar el menor impacto posible”. (Arribas, 2015: 202)

En los testimonios fotográficos y audiovisuales de la obra de Andy Goldsworthy encontramos también la simbiosis característica de este tratamiento artístico. Composiciones delicadas, degradaciones de colores y formas, creadas a través de elementos naturales como piedras, ramas, hojas, frutos, flores, pétalos o hierbas, con las que construye cuidadosamente formas en equilibrio. Estructuras que, en algunos casos, son mantenidas por sustancias aglutinantes naturales como arcilla y resina, también sostenidas a través de entramados



Andy Goldsworthy, *Ice spiral tree soul*, 1987



Andy Goldsworthy, imagen del nido-remolino de *Rivers and Tides*, 2001

vegetales o simplemente jugando con el equilibrio, el peso y las tensiones entre los materiales.

Goldsworthy también trabaja con el agua en sus diferentes estados. Con el estado sólido (hielo o nieve), levanta formas ínfimas y delicadas como *Ice spiral tree soul* (1987) y en otras ocasiones construye piezas de dimensiones mayores como el caso *Touching North* (1989). La atención del estado líquido por el artista es una cuestión de atención a las dinámicas de su fluir, como es el caso del nido-remolino creado en *Rivers and Tides* (2001), obra que queda documentada y registrada en una película documental con el mismo nombre, la cual recoge una gran parte del proceso de creación de otras muchas intervenciones del artista en la naturaleza⁹³.

Del mismo modo trabaja el artista Nils-Udo, otro de los artistas europeos

93 La película-documental que muestra el proceso de creación y recorrido de la intervención de *Rivers and Tydes* (2001) de Andy Goldsworthy, puede visualizarse online subtitulada en: https://www.youtube.com/watch?v=m2JAV7g_gbM



Nils-Udo, *Waterhouse*, 1982

pioneros en crear instalaciones biomiméticas en espacios naturales. Sin ninguna intención de dominio y al ritmo de la naturaleza, Udo explora con los distintos materiales que ésta le ofrece hasta transformarlos delicadamente en una de sus creaciones, con el fin de llamar la atención sobre los fenómenos naturales que experimenta y que trata de evidenciar a través de su obra. Por medio de ínfimas intervenciones muestra procesos naturales que pueden pasar desapercibidos en nuestro devenir. El paso del tiempo es una de las temáticas en las que Udo se inspira, como es el caso de *Waterhouse* (1982), intervención con la cual visibiliza el movimiento de las mareas. Para esta intervención construyó una pequeña isla donde el espectador podía sentarse y observar la subida y bajada de la marea. Udo de este modo convierte el espacio-naturaleza en espacio-arte y lo hace desde un gran respeto por el medioambiente. Dando valor a la naturaleza, encuentra con el arte un modo y un pretexto para visibilizarla.

“al final, todo mi trabajo se limita a revelar lo que ya existe, a mostrar un espacio. Y no hablo sólo de la materia, sino también del color, de la estructura, de la textura, de los olores, todo lo que una persona puede

aprender con los cinco sentidos”.⁹⁴

Cabe mencionar, que algunos artistas que trabajan en espacios de la naturaleza manipulando su materia y espacio, no sólo utilizan la fotografía o el vídeo como único testimonio de sus creaciones, como es el caso de Goldsworthy o Udo, también existen otros artistas que tras su contacto con el entorno realizan exposiciones reubicando sus composiciones dentro de la sala, como es el caso de Richard Long.



Richard Long, *Black White Green Pink Purple Circle*, 1998

Por otro lado, llegados a este punto debemos anotar que existen artistas que han trabajado con el tratamiento del material orgánico como soporte, materia prima o fuente de inspiración para sus instalaciones, eligiendo en muchas ocasiones los circuitos de las salas de arte como lugares para mostrar detalles de la naturaleza. Instalaciones artísticas basadas en elementos naturales como raíces, ramas, troncos u hojas con las que se transforma el espacio y se invade la sala con fragmentos de la naturaleza. Intervenciones al interior donde el tratamiento

94 Nils-Udo en: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Naturaleza__viva_\(4562\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Naturaleza__viva_(4562).pdf)

de lo vegetal⁹⁵ se transforma en un símbolo con el que conectarnos con la naturaleza. Podemos nombrar artistas precursores de este tipo de instalaciones como son: David Nash, Giuseppe Penone, Alberto Carneiro, Fernando Casás, y artistas algo más actuales como Lucía Loren y Giuseppe Licari, entre otros.

4.7.1.2 Huellas profundas, intervenciones de gran impacto

Una vez expuestas el tratamiento de la naturaleza a través del arte por parte de ciertos artistas europeos que trabajaron sobre el paisaje desde el respeto por el medio, ahora pasamos a explorar las huellas profundas de las intervenciones de gran impacto que fueron realizadas por algunos artistas. Siendo conscientes de la variedad de tratamientos posibles y materiales que ofrece la naturaleza, fueron muy diferentes las intervenciones artísticas realizadas en los bosques y praderas europeas, que las realizadas sobre los desiertos norteamericanos. Como decíamos es cuestión de huellas.

La mayoría de los autores estadounidenses que a finales de los cincuenta y principios de los años sesenta comenzaron a trabajar con el paisaje a gran escala, lo hicieron utilizando la tierra, (el sustrato del suelo en sus diversas formas geológicas), como material para sus arrastres, desmontes, amontonamientos, zanjas, excavaciones y demás modificaciones del terreno. Del mismo modo algunos de ellos incluyeron materiales artificiales y prefabricados para construir e instalar sus propuestas sobre el paisaje. En ambos casos estos artistas intervinieron en el lugar, poetizando, reflexionando y teorizando sobre

95 Sobre la denominación de este tipo de intervenciones, algunos críticos de arte como Gilles A. Timberghien han etiquetado a este tipo de arte como “arte vegetal”, por la utilización de toda la gama de lo vegetal, desde las raíces hasta las hojas, pasando por las ramas o cualquier parte de un árbol o especie vegetal. Según Timberghien con este tipo de arte “[...] pasamos de un escultor que mantiene todavía la lógica del objeto, a un arte efímero, cuyo soporte se vuelve básicamente fotográfico”. Pero al ubicar este tipo de intervenciones y elementos naturales a el interior de la galería, las obras ya no quedan únicamente como fotografía si no que se transforman en instalaciones para el público, obras-experiencia con las que se puede reflexionar y experimentar la “naturaleza” en otro estado y contexto. Sobre el concepto de “arte vegetal”, véase: Tiberguien, G. A. (2012) “Fuera de Campo” en *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, núm 11, pp. 91-107

la relaciones espacio-tiempo, sobre la propiedad experiencial del lugar y sus materiales y sobre su relación física y mental con éstos ⁹⁶.

Conquistaron un nuevo territorio para reflexionar y se expandieron en un campo donde el horizonte no tenía límites de representación, generando nuevos estados de conciencia, ampliando las perspectivas para hacer una revisión tanto del sistema del arte como del individuo en su relación con el entorno y la materia. Este tipo de propuestas ampliaron la visión del binomio arte y naturaleza y a su vez incluyeron el plano perceptivo, de experimentación y de recorrido del espectador con la obra.

Estos esfuerzos iniciales por tomar los desiertos, fueron fundados por una generación de artistas estadounidenses influidos por lo que paralelamente ocurría, tanto en el sistema del arte como en el sistema capitalista impregnado cada vez más por la industria y la tecnología. Estaban ante una sociedad ya suficientemente desarraigada de la naturaleza, como para entender la transformación del paisaje como un símbolo de evolución y poder. Los paisajes industriales iban de la mano de un modo de vida donde la velocidad y el material artificial primaba por encima de la naturaleza, aislando al individuo de ésta. Ésto tuvo un claro reflejo en el mundo del arte, un sentimiento de retorno a la naturaleza iba impregnado de una actitud de conquista y posesión que podía respirarse en las acciones e intervenciones sobre el paisaje que realizaron. Consciente o inconscientemente, sus actitudes e intervenciones, en cierto modo, redirigieron la mirada a espacios naturales alejados de la hiperactividad de la ciudad y de alguna manera esta mirada hacia el horizonte desde el arte pretendía conectar al individuo con la naturaleza. Materializaron sus proyectos sobre el paisaje, para desactivar esa desconexión y generar un cambio de conciencia desde el interior al exterior y viceversa.

96 Es interesante el análisis que Tonia Raquejo realizó de algunas de las obras de estos artistas norteamericanos comprendiéndolas como máquinas del tiempo, arquetipos ancestrales capaces de reactivar formas milenarias. A pesar de no ser obras conscientes con la fragilidad del estado del medioambiente, podríamos encontrar en algunas de estas obras mecanismos con los que experimentar ritos que nos hagan volver a una relación equilibrada interior y exterior con la naturaleza. Véase: Raquejo, T. (1995) "El Land Art como metáfora de la historia" en *Goya*, núm. 249, pp. 161-168

Uno de los artistas pioneros en utilizar el paisaje y la naturaleza como medio, material y escenario para sus intervenciones fue Robert Smithson, éste en una entrevista con Patricia Ann Norvell en abril de 1969, afirmó que le atraían:

“los lugares de grado cero, donde la materia golpea la mente, donde las ausencias son aparentes, aquellos en los que se hace muy evidente la desintegración del espacio y el tiempo. Una especie de final de la individualidad [...] el ego desaparece por unos momentos” (Lippard, 2004: 143).

Smithson afirma que los lugares muestran el efecto del tiempo, habla de la sensación de intemporalidad de esos lugares y los denomina “lugares de grado cero”, donde convergen todos los tiempos y ninguno, donde la materia invade la mente activando la memoria. Encontramos su reflejo en las escrituras neutras a las que Roland Barthes llama “el grado cero de la escritura”⁹⁷, donde la literatura, al igual que el tiempo, mantiene una ausencia aparente y donde la palabra, al igual que la materia, golpea la mente encontrando la pureza de la escritura. En los lugares de grado cero la mente interacciona con la materia y la materia con la mente hasta borrar los límites y perderse en el proceso.

El arte acogió al paisaje como un lugar más para albergar las múltiples dialécticas que nacieron en su entorno. Un escenario inabarcable, ilimitado,



Desmontes y arrastres del proceso de creación de *Spiral Jetty* y *Double Negative*, 1969

97 Véase: Barthes, R.(2005) *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI

de una dimensión inmedible, un horizonte sublime donde la escala humana se torna insignificante y donde el arte, que hasta el momento se encerraba en su cubo blanco, quedaba pequeño y terriblemente absurdo ante las nuevas protestas desmesuradas proyectadas y creadas en el paisaje.

La variación de escala física en una dimensión mayor fue también una ampliación mental, un cambio de escala conceptual donde la mente abría un sin fin de posibilidades con las cuales poder trabajar desde el interior al exterior y viceversa. Para sus creaciones, utilizaron lo que Michael Heizer denominó como “*herramientas brutas*”, cambiaron el pincel por excavadoras, volquetas, tractores, taladros, *bulldozers*, explosivos; reemplazaron el lienzo y la galería por espacios abiertos alejados de lo urbano y tocado por lo humano, sustituyeron la pintura y la escultura por el proceso, por el tiempo, por la tierra, por el orden y el caos de la propia naturaleza.

Estas intervenciones en el paisaje, estos movimientos de tierra, agujeros, zanjas, agrupaciones de rocas, surcos, montones de tierra, arrastres de material, es a lo que Smithson denomina “*Earth project*”⁹⁸, que derivan de una sedimentación de la mente, de un pensamiento turbio sobre el territorio, de la mente como reflejo de la tierra y la tierra como espejo de la mente. Para estos *proyectos de tierra* el lugar ideal era el desierto, en palabras de Smithson

“el desierto es menos “naturaleza” que un concepto, un lugar que se traga fronteras. Cuando un artista va al desierto enriquece su ausencia y quema el agua (pintura) de su cerebro. El fango de la ciudad se evapora de la mente del artista mientras éste instala sus obras” (Smithson, 1993:130).

De nada servía la pintura para hablar sobre el paisaje, ahora el paisaje era experimentado, era un escenario físico y como tal debía de soportar el atrezo de sus creadores. Antes de las representaciones pictóricas del romanticismo,

98 Término que utiliza Robert Smithson como un juego de palabras por analogía con *earthworks* para describir obras escritas que apelan a la tierra como material. Retomaremos este término traduciéndolo como “palabras de tierra” para utilizarlo en uno de los puntos de esta investigación. Véase: Smithson, R. (1993) *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d’art Modern, p. 129

los pintores renacentistas del s. XVI utilizaban el paisaje como escenario para dar veracidad, perspectiva y teatralidad a sus pinturas, Javier Maderuelo nos recuerda que:

“para ello necesitaban componer espacios y formalizar lugares posibles pero distantes e irreconocibles, lugares ideales y fantásticos como propios milagros y hechos fabulosos o divinos que narran y que, por su naturaleza, precisan de una ambientación teatral” (Maderuelo, 2005: 131).

En una revisión de tal teatralidad sobre el paisaje, los artistas que trabajaron con la tierra a mitad del siglo XX en cierto modo también construyeron escenas, utilizando el paisaje de parajes desoladores del oeste de Estados Unidos como lugares distantes, ideales y fantásticos, donde proyectar sus ideas y conceptos. Pero esta vez no se trata el paisaje como mero fondo decorativo de obras tridimensionales sino que:



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970



Michael Heizer, *Double Negative*, 1969

“los espacios del paisaje natural se conviertan en objetos artísticos, frecuentemente con algún atentado e intervenciones a su estado natural” (Marchan, 1988: 217)

Bajo estas premisas hay que destacar una vez más, que en estas prácticas sobre el paisaje ha sido evidente, en la mayoría de los casos, la ausencia del tratamiento de las problemáticas medioambientales y la fragilidad de la naturaleza, a pesar de que algunas de estas obras se transformaron en inspiraciones de un posterior movimiento ecologista dentro del panorama artístico contemporáneo.

“la mente de uno y la tierra están en un estado de erosión constante; los ríos mentales desgastan riberas abstractas; las ondas cerebrales socavan acantilados de pensamientos; las ideas se descomponen en piedras de desconocimientos; y las cristalizaciones conceptuales se separan formando depósitos de razón arenosa. En este miasma geológico se producen vastas facultades de movimiento, y se mueven del modo más físico” (Smithson, 1993: 125)

Es cierto que el nacimiento de estas formas de tratamiento del terreno no emergieron de preocupaciones medioambientales, ni siquiera de una presentación del medio en sí, no trataron la materia en términos de un movimiento de vuelta a la naturaleza, tal y como afirma Robert Smithson en una conversación junto a Michael Heizer y Dennis Oppenheim en diciembre de 1968, “[...] no hay ninguna necesidad de referirnos a la naturaleza”⁹⁹. En esta conversación podemos encontrar las respuestas a las inquietudes reales de aquellos que trabajaron con la materia como elemento físico, pesado y transformable, que utilizaron el lugar exterior en paisajes de la naturaleza como lugares para realizar movimientos de materia sólo posibles en aquellos emplazamientos al aire libre, como afirma Michael Heizer trabaja fuera porque es la única situación en la que puede desplazar la masa (Raquejo, 1998: 106).

Encontramos obras representativas en la historia del arte sobre intervenciones a gran escala y huellas profundas sobre el territorio realizadas con grandes movimientos de tierra como *Double Negative* (1969) de Michael Heizer, *Spiral Jetty* (1970) y *Amarillo Ramp* (1973) de Robert Smithson, *Las Vegas Piece* (1969) y *Desert Cross* (1969) de Walter de Maria, obras de Jan Dibbets como *A trace in the Woods in the Form of an Angle of 30° Crossing a Path* (1969); así como las intervenciones de Dennis Oppenheim como *Time Line* (1968) y *Annual Rings* (1968), entre otras.

Como decíamos, no todas las intervenciones a gran escala que se hicieron sobre el paisaje estadounidense fueron creadas con el material del lugar y encontramos que en muchos casos los artistas crearon con materiales prefabricados sobre el paisaje. Como ejemplos: *Observatory* (1971) de Robert Morris, *Complex City* (1972-1976) de Michael Heizer; *Running Fence* (1972-1976) de Christo y Jeanne-Claude; *Sun Tunnels* (1973-1976) de Nancy Holt; *Battery Park Landfill* (1973) y *Perimeters/Pavilions/Decoys* (1977-1978) de Mary Miss; obras de Alice Aycock como *A simple Network of Underground Wells and Tunnels* (1975); o *Roden Crater* (1977) de James Turrell, entre otros.

99 Para la lectura de la entrevista véase el apéndice de “Conversaciones con Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson” incluido en Raquejo, T. *Land Art*. (1998) Madrid: Nerea, p. 107-113



Christo y Jeanne-Claude, *Running Fence*, 1972-1976



Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-1976

Revisando la relación de las creaciones con el entorno y su ecosistema, muchas intervenciones artísticas en los desiertos de Estados Unidos no atendían a una actitud de respeto hacia el medioambiente, dejando el impacto de una huella ecológica visiblemente clara. Señales y formas de hacer sobre el territorio muy diferentes a las acciones e intervenciones de los artistas europeos mencionados, los cuales trabajaron desde el respeto al medio con el que creaban.

4.7.2 Traducciones al interior

La aparición de estas prácticas en galerías y museos supuso la etiqueta a estas manifestaciones denominadas generalmente como *Land Art* o *Earthworks*. A pesar de que realmente lo que caracterizó y contribuyó el avance de este “género” fueron los trabajos realizados en emplazamientos de la naturaleza, si es cierto que, prácticamente casi desde sus orígenes, los proyectos de los artistas que trabajaron al aire libre estaban ligados al contexto del interior de las salas de exposiciones. La materialización en el interior de las salas supuso conjuntamente un modo de agudizar la percepción sensorial e intelectual así como un camino nuevo de implicaciones para el futuro del arte¹⁰⁰.

Los espacios expositivos se convirtieron en el lugar de contemplación de la documentación de las obras realizadas sobre el paisaje. La documentación que introducían los artistas en las salas, no será simplemente una muestra de datos, documentos y materiales procedentes de los lugares donde intervenían, suponía algo más, su reubicación en las salas invitaba al espectador a la realización de un ejercicio mental, un ejercicio para reconstruir las intervenciones que habían realizado sobre el paisaje a través de fragmentos de la experiencia del artista. El espectador podrá, por medio de esta documentación traducir la experiencia y generar, con su percepción sobre ésta, una experiencia personal diferente. El espectador reconstruye mentalmente la experiencia en el exterior, pero esta reconstrucción siempre será una aproximación personal que creará una nueva obra y un nuevo paisaje no visible.

100 Véase: Kastner, J. (2009) *Earth Art o la Naturaleza en el museo*. Recuperado en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Earth-Art-o-la-naturaleza-en-el-museo/26162>

Fotografías, filmaciones, maquetas, mapas, textos, así como materiales extraídos de la propia naturaleza, elementos autóctonos del lugar donde se ha intervenido se transforman en estímulos para que el receptor pasase de ser un mero espectador pasivo a convertirse en un receptor activo capaz de reflexionar sobre la relación con la naturaleza, confrontándose con un material que le hacía regresar al paisaje:

“con ellos la conciencia de la relación entre hombre y entorno natural adquirió una fuerza desconocida hasta el momento y se convirtió en el eje de distintos mundos artísticos, llegando además a determinar todo un variado conjunto de posibilidades de entender la sociedad, la cultura y el individuo” (Pérez, 2004: 7)

El término generalmente más utilizado para denominar estas prácticas es el de *Land Art*, así la mayoría de escritos hasta el momento lo han utilizado como título y término de sus reflexiones o revisiones sobre las obras y artistas que trabajan con la naturaleza¹⁰¹. Gilles Tiberghien defiende que el término *Land Art* es el menos problemático para denominar las prácticas cercanas sobre arte-naturaleza, y argumenta que el término *Earthworks* al contener la palabra *earth* (tierra) limita el abanico de posibilidades sobre el que los artistas trabajaron, puesto que no sólo utilizaban la tierra, sino también el agua, el aire, el fuego, etc. Aún así el término *Land Art* ha creado suficiente controversia como para hacer que algunos artistas etiquetados bajo su nombre hayan preferido alejarse de tal etiqueta, en este sentido no quisieron ser catalogados bajo los términos que se estaban acuñando sobre ciertas prácticas que tenían puntos en común con sus creaciones pero que diferían en los enfoques personales de cada uno de ellos.

A pesar de que el término *Land Art* ha sido y aún es el más utilizado para nombrar a éstas prácticas, realmente no hay un paradigma concreto para éstas, puesto que más que un movimiento puntual con unas características específicas,

101 Se recomiendan los estudios: Tiberghien, G. A. (1995) *Land Art*. París: Carré; Raquejo, T. (1998) *Land Art*. Madrid: Nerea; Kastner, J. y Wallis, B. (2005) *Land Art y Arte Medioambiental*. Barcelona: Phaidon; Lailach, M. (2007) *Land Art*. Madrid: Uta Grosenick;

fueron una serie de individuos del ámbito artístico que se manifestaron y proyectaron de forma personal, sin atender a ninguna clase de corriente estética que los agrupase formalmente:

“no se trata tanto de encontrar un término [...] sino de comprender que la categorización del arte en estilos y movimientos es una ficción en la historia del arte actual, y que la terminología es solo un nombre que no denomina, sino que únicamente nos permite agrupar a un conjunto de obras en un contexto donde se desarrolla una serie de incidencias que las relacionan” (Raquejo, 1998: 7).



Earthworks, Dwan Gallery, New York, 1968. En primer plano parte del *non-site* de Robert Smithson

En este sentido Kastner (2009) nos recuerda que, a pesar de las diferencias entre las motivaciones y tratamientos personales sobre el paisaje de los artistas norteamericanos que trabajaron con la materia y el espacio sobre emplazamientos alejados de lo urbano, éstos:

“parecían encarnar, en sus formulaciones generales, una atrayente mezcla de la sensibilidad del “regreso a la tierra” y de esa capacidad de acción individual antiautoritaria tan perceptible en el ambiente sociopolítico del momento. [...] se trató, claramente, de un momento

fundamental en el desarrollo de la práctica artística de la posguerra; un momento que planteó un poderoso desafío tanto a las ortodoxias de producción y exhibición de la alta modernidad como tal, por entonces dominante, como al proyecto minimalista que representaba la apoteosis de esas ortodoxias”¹⁰².

La primera vez que bajo un nombre se reunió a un grupo de artistas que estaban en esos momentos trabajando con la tierra, fue el término *earthworks* el que acuñó el artista Robert Smithson para la exposición colectiva que organizó en octubre de 1968 junto a la galerista Virginia Dawn. Una exposición en la *Dwan Gallery* de New York, en la que se ubicó la documentación de proyectos que ya habían sido realizados en espacios exteriores, así como piezas escultóricas posminimalistas basadas en el proceso y creadas con materiales naturales. La exposición *Earthworks* recogió la obra de diez artistas, -Carl Andre, Herbert Bayer, Sol Lewitt, Michael Heizer, Robert Smithson, Dennis Oppenheim, Stephen Kaltenbach, Claes Oldenburg, Robert Morris y Walter de Maria, entre otros- éstos plantearon un desafío a las convenciones del arte sobre la exposición y la venta, haciendo frente al sistema del arte y remitiendo, en el espacio de la galería, a espacios de la naturaleza. (Tiberghien, 1995: 13-18; Kastner y Wallis, 2005: 23-27; Lailach, 2007: 9-11).

Esa alusión de la naturaleza en el espacio de la galería, es una forma de interiorizar el paisaje, un modo de traducir la experiencia física y mental de sus encuentros con el lugar sobre un espacio blanco contenedor de dispositivos artísticos y conceptuales. El artista que trabaja sobre el paisaje no olvida la presencia de un espectador acostumbrado a encontrar el arte en espacios cerrados de la ciudad, y vuelve a reubicar en la sala sus experiencias obtenidas en lugares de la naturaleza. Esta interiorización del paisaje mantiene una segura revisión del público, una revisión que volverá a entrar en esa dualidad entre interior y exterior, pudiendo experimentar dentro de la sala fragmentos del paisaje y la naturaleza.

102 Véase: Kastner, J. (2009) *Earth Art o la Naturaleza en el museo*. Recuperado en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Earth-Art-o-la-naturaleza-en-el-museo/26162>



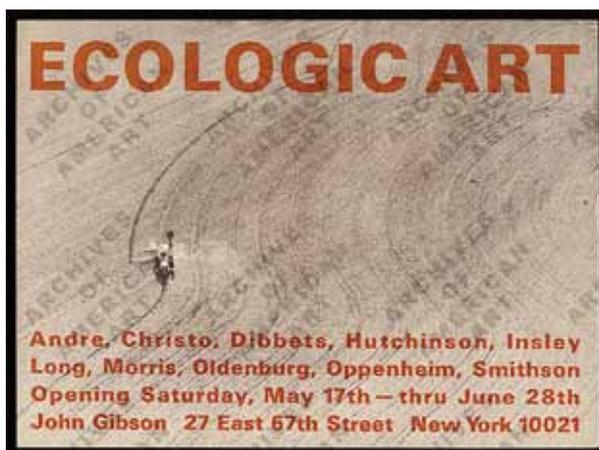
Hans Haacke, *Grass Grows*, 1969

Nombrando una de las obras que se ubicaron en la Dwan Gallery en ocasión de la muestra *Earthworks* (1968) encontramos los *site* y *non-site* de Robert Smithson, con los que el artista articula toda una teoría y práctica para manejar las dialécticas entre los emplazamientos de sus obras sobre el paisaje (*site*) y los elementos, materiales y documentación que introduce en la sala como resultados de sus acciones (*non site*)¹⁰³.

En febrero de 1969, en Ithaca, un pueblo neoyorkino, se celebró otra exposición bajo el título *Earth Art* organizada por Willoughby Shap en el White Museum. Esta exhibición reunió artistas americanos como Morris, Smithson y Oppenheim entre otros y europeos como Jan Dibbets, Richard Long y Hans Haacke. La exposición albergó los *non sites* de los artistas que participaron, pero también se mostraron obras creadas para el interior de la sala como *Grass Grows* de Hans Haacke, que consistió en la creación de una pequeña montaña de tierra

103 Para profundizar sobre el concepto *non-site* se recomienda véase: Smithson, R. (1968) *A Provisional Theory of Non-Sites* en <https://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>

en la cual plantó semillas que crecieron durante la exposición. Las obras que conformaron la muestra trataron sobre las dialécticas espaciales, temporales y máticas existentes entre arte-naturaleza-paisaje. Proyectos que trataron la tierra en el sentido más fiel a los *earth projects*¹⁰⁴.



Tarjeta de exposición Ecologic Art, John Gibson Gallery, New York, 1969

A esta exposición le siguió otra muestra, *Ecological Art* (1969), realizada en mayo de ese mismo año y comisariada por John Gibson en su galería de New York. La exposición reunió a los artistas Carl André, Robert Morris, Claes Oldenburg, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Jan Dibbets, Christo y Jeanne-Claude, Peter Hutchinson, Will Insey y Richard Long. Gibson pretendió utilizar la galería como una oficina de arte, donde los artistas podían presentar sus proyectos e ideas y aspiraba a negociar con las ideas de intervenciones monumentales que serían ubicadas en emplazamientos de la naturaleza. (Lailach, 2007:19-20) A pesar de utilizar “arte ecológico” como nombre para la exposición, la mayoría de las aproximaciones artísticas al territorio por parte de los artistas que participaron en la muestra no mantenían un intención ecológica en sus intervenciones (2007: 21).

No fue hasta abril de 1969 cuando el término de *Land Art* se dio a conocer

104 “Earth Projects” (Proyectos de tierra) es una expresión utilizada por Robert Smithson en su manifiesto *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects* (Una sedimentación de la mente: Proyectos de tierra), publicado en la revista *Artforum* en 1968. Smithson se refiere a los “proyectos de tierra” para hablar de lo que también denomina “geología abstracta” expresiones que recogerán el tratamiento del paisaje entrópico y los movimientos de tierra y material que los artistas harán en él. Este manifiesto será clave para entender muchas de las obras que se llevaron a cabo en parajes insólitos de Estados Unidos. Véase: Smithson, R. (1993) *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d’art Modern, pp.125-132



Tarjeta del pase televisivo Land Art,
Fernsehgalerie, Gerry Schum, Berlin, 1969

galería televisiva existe sólo como una serie de retransmisiones que apoyan a la comunicación del arte en lugar de la posesión de objetos artísticos (Lailach, 2007: 6-7). Las intervenciones y acciones sobre el paisaje suelen ser efímeras o

con el pase televisivo de la película de Gerry Schum *Land Art*, a pesar de haber sido un término utilizado por Walter de Maria para nombrar sus primeras intervenciones en el paisaje a mediados de los sesenta, fue con la muestra televisiva de Schum cuando éste término reunió por primera vez a un conjunto de artistas norteamericanos y europeos. Una película de 35 minutos que muestra propuestas de los artistas: Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Marinus Boezem, Jan Dibbets, Michael Heizer y Walter de Maria¹⁰⁵; la primera exposición televisiva en la cual Schum en una búsqueda de nuevos formatos expositivos, eligió la televisión con fines artísticos. El mismo Schum afirma que la creación de una

105 Llegados a este punto nos preguntamos el por qué de no encontrar en estas exposiciones a ninguna de las mujeres artistas que estaban trabajando sobre el paisaje en esos años, artistas como: Cecile Abish, Alice Adams, Alice Aycock, Agnes Denes, Harriet Feigenbaum, Nancy Holt, Mary Miss, Pasty Norvell, Jody Pinto, Patricia Johanson o Athena Tacha, entre otras. Ellas también trabajaron con la alteración del paisaje como forma de arte, pero evidentemente las lógicas de una sociedad jerarquizada y dominada por el poder masculino también tenían su reflejo en el mundo del arte, de modo que a pesar de existir y trabajar en la misma línea de sus compañeros masculinos, ellas quedaron fuera de tales muestras, y por consiguiente poco visibles en los textos que teorizan sobre tales prácticas, como en la mayoría de los casos desgraciadamente, la historia se escribe en masculino. En este sentido cabe mencionar la exposición realizada en 2008 en el Sculpture Center de New York, *Decoys, Complexes and Tiggers: Feminism and Land Art in 1970s*, una muestra curada por Catherine Morris para rendir homenaje con algunas de aquellas artistas que quedaron casi invisibles sobre el paisaje, dejando un hueco en la historia del arte. Sobre la muestra véase: <http://www.sculpture-center.org/exhibitionsExhibition.htm?id=10090>

perdurar un determinado tiempo, por ello la atención al proceso de la creación como obra final mantiene un encuentro con las nuevas tecnologías capaces de filmar o fotografiar tales acciones sobre el territorio.

Es interesante el pase televisivo que plantea Schum puesto que supone un encuentro entre arte, naturaleza e individuo utilizando como medio de difusión un medio de masas. Un medio con el que sembrar reflexiones sobre los espectadores. La emisión televisiva, utilizada de este modo, puede promover un acercamiento a toda clase de público hacia el arte y concretamente en el caso de pases televisivos como *Land Art*, puede generar reflexiones sobre el entorno y la relación del individuo con la naturaleza.

Actualmente son muchos los documentales, reportajes, películas, vídeos y piezas de videoarte que abordan el lenguaje audiovisual desde diferentes estrategias para lanzar mensajes y miradas que nos hagan activar la mirada contemplativa, la conciencia y la empatía ante el paisaje y nuestra relación con la naturaleza. La percepción del mundo actualmente está fuertemente vinculada al universo mediático, los *massmedia* influyen en la construcción de nuestra cosmovisión y esto es algo de lo que las sociedades modernizadas casi no podemos huir. Nuestra vida parece estar encadenada al mundo digital, las pantallas ya sean las del televisor, el ordenador o el teléfono móvil, son ahora las ventanas desde las que observamos y los instrumentos desde los que experimentamos el mundo. Esta es la nueva realidad a la que parece otorgársele más peso, la realidad física que nos rodea ha pasado a un segundo lugar, ahora es la realidad virtual la que nos construye y esto se ha convertido en una de las mayores problemáticas que hacen desconectar al individuo de la naturaleza. Pero es cierto que la conciencia de esta verdad virtual es utilizada en la actualidad por muchos creadores audiovisuales para llegar a generar conciencia, y lo hacen precisamente utilizando los medios que nos desconectan de la realidad para desde ellos incitarnos a reflexionar y observar el mundo desde otros ojos.¹⁰⁶

106 En la actualidad, reflexionar sobre las dialécticas y temáticas que surgen entre arte, naturaleza, paisaje a través de la creación audiovisual se ha convertido en una de las estrategias más eficaces para generar un mayor impacto emocional, crítico y reflexivo ante la crisis socioambiental. En lo referido al videoarte y la conciencia ecológica en la actualidad existe el proyecto *Inner Nature Exhibition*, una muestra de videoarte internacional e itinerante que agrupa anualmente la creación audiovisual de diferentes artistas que trabajan desde diversas visiones los vínculos entre arte, naturaleza, contemplación y conciencia ecológica. El proyecto y algunos de los trabajos seleccionados en las

En suma, todas las prácticas que surgieron en los años sesenta y setenta entorno a las cuestiones sobre la materia, el tiempo, la naturaleza, el paisaje y la relación del individuo con ellas, abrieron infinitos caminos en el panorama del arte. El trabajar en el exterior con la naturaleza y sus materiales, y la posibilidad de documentar las acciones e intervenciones con medios como la fotografía y el video, disparó una gran variedad de posibilidades para reflexionar y proyectar sobre diversas cuestiones pertenecientes a temáticas sobre las relaciones individuo-naturaleza. Una relación perceptiva, sensorial y conceptual, que reflejó una respuesta a los estados mentales de los artistas, los cuales construyeron una nueva concepción y tratamiento del paisaje con sus creaciones.

4.7.3 Palabras de tierra

Las cuestiones sobre los grandes movimientos de materia que realizaron los artistas estadounidenses arrastraron las miradas hacia ellos. Estas intervenciones artísticas de gran impacto sobre el territorio fueron las que principalmente se abrieron paso en el mundo del arte contemporáneo y sus circuitos, siendo las protagonistas de diversas exposiciones y muestras. Estos artistas, a pesar de traducir sus diálogos con la materia en huellas profundas sobre el territorio, si que fueron conscientes del tiempo geológico desde el que esculpir la Tierra. Hacían que sus pensamientos y reflexiones fuesen parte de esa extensión de la

pasadas ediciones pueden encontrarse en: <https://innernatureexhibition.com/>. También es posible encontrar trabajos audiovisuales de tipologías como el documental, el cine o los reportajes, que a través de diversas metodologías y patrones estéticos elaboran múltiples narrativas para generar una conciencia ecológica. Mientras unos optan por mostrar la belleza de la naturaleza y su equilibrio ecosistémico como el documental *Home*, otros visualizan su deterioro a causa de nuestro estilo de vida o denuncian la actividad industrial que daña el medioambiente, con documentales como *Una verdad incómoda*. Del mismo modo es posible visualizar piezas que adelantan los posibles escenarios de colapso futuro como *Seis grados más que podrían cambiar el mundo* u otros que muestran las alternativas de transición como *Stop! Rodando el cambio*. Ciertamente en esta investigación podríamos habernos adentrado en la labor del medio audiovisual como método óptimo para generar una conciencia ecológica, pero si no se ha escogido tal camino ha sido precisamente por no desviarnos del territorio físico, del contacto con la materia y la necesidad por despertar la esencia de los vínculos que nos unían con la tierra a través de la experiencia vital.

experiencia con el terreno, donde la atención sobre la masa y el cambio físico gradual emergían de la necesidad del contacto con el estado procesual de la materia. La mente y la percepción individual del proceso sobre el territorio se transformaban en la verdadera obra de arte. Esto supone una característica común a los proyectos de tierra de los artistas norteamericanos que trabajaron sobre lugares de los desiertos de estados unidos, en muchos casos, tal fusión entre mente y materia era descrita textualmente por los artistas, transformando la palabra en escultura expandida.

Podríamos decir que uno de los primeros artistas de tal panorama que atribuyó, mediante la palabra, una importancia colosal al tratamiento de la tierra como masa poderosa que podía ser conectada con la consciencia y del mismo modo ser manipulada, excavada y transportada fue Walter de Maria con *Art Yard*¹⁰⁷, 1960. El artista describe de este modo como sería la construcción de su singular pabellón de arte:

“he pensado en un pabellón de arte que me gustaría construir. Sería una especie de gran agujero en la tierra. De hecho, al principio no sería un agujero. Tendría que excavar. La excavación del agujero sería para el arte. [...] a continuación, las excavadoras comenzarían a excavar. Se oírían pequeñas explosiones. [...] Conforme se fuera ahondando el pabellón, la gente entraría dentro, cogería palas, haría su parte, esquivarían las explosiones. Ésta podría considerarse la primera danza llena de significado.”¹⁰⁸

Un *happening* apocalíptico con excavadoras y explosivos, una danza descontrolada de destrucción y construcción que representaba lo que más tarde denominaría Smithson un *earth projects*. Explosiones y gente con palas excavando, montones de tierra por todas partes, una actividad que conforma

107 El texto de Walter de Maria *Art Yard* (Pabellón de Arte) fue escrito en 1960 pero no fue publicado hasta 1963 en *Anthology de Young-MacLow*. Pueden encontrarse algunos extractos de “Art Yard” en el libro de Lucy Lippard “Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972”. Madrid: Akal, pp. 97-98.

108 Fragmentos extraídos del texto “Art Yard” publicado en Lippard, L. (2004) *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal, pp. 97-98.

un nuevo espacio para el arte. Tal panorama suponía para Walter de Maria el arte en sí y su texto se podrá leer como un adelanto de lo que sucedió en el arte norteamericano del paisaje. Pocos años más tarde, apoyado por el manifiesto de Smithson *A Sedimentation of the mind: Earth Project* 1968, tal panorama apocalíptico comenzó a sucederse en los extensos paisajes yermos de los desiertos de Estados Unidos, materializando de alguna manera *Art Yard*.

La propuesta *Art Yard* de Walter de Maria, se puede relacionar con el ejercicio de *Mud pool project*, que incluye Smithson en su escrito *A Sedimentation of the mind: Earth Project*. En *Mud pool project*, Smithson retoma un listado de pasos para llevar a la práctica una charca de barro, en una reinterpretación del experimento que describe Frederic H. Lahee en *Geología práctica; geología de campo*.

“El proyecto de la charca de lodo”

1. Excávase una superficie de 100 pies cuadrados de tierra con una horca.
 2. Pídase al cuerpo de bomberos local que llene la zona de agua.
Puede emplearse una manguera de incendios para este fin.
 3. La zona quedará terminada cuando se convierta en lodo.
 4. Déjese secar bajo el sol hasta que se convierta en barro.
 5. Repítase el proceso a voluntad.
- (Smithson, 1996: 130)

Tanto *Mud pool project* como *Art Yard* se convierten en una especie de incitación al contacto con la tierra en sus diversas formas, para generar un cambio de conciencia mental hacia la apreciación de los estados y lugares del arte. Una transformación que funciona a través del contacto con la materia natural y su reflejo emocional en los individuos. La palabra se convierte para muchos de estos artistas en un material más para la creación, un lenguaje capaz de profundizar en los estados mentales, ellos construyen sus textos dando forma a sus ideas y experiencias:

“consideran sus escritos como una proyección de la experiencia

tridimensional, como una sombra de lo vivido proyectado sobre el papel” (Soler, 1999: 133)

Los textos de los artistas que transformaron partes del paisaje en megalómanas obras de arte contemporáneo, sirven para transportar al espectador al proceso de creación y a la conciencia de la transformación de la materia y el entorno que ellos mismos llevaron a cabo. Mediante la palabra construyeron sus pensamientos y elogiaban sus *earth projects* sobre el paisaje. De este modo recrearon una ficción que nos ayuda a imaginar como sería en la realidad el espectáculo de sus herramientas brutas, *bulldozers*, excavadoras, volquetas, picos y tractores actuando sobre el territorio. Con los cuales, sin duda alguna “[...] la construcción adquiere un aspecto de destrucción” (Smithson, 1993: 125).

4.8 Recuperación del territorio en forma de arte

Es obvio que las dialécticas arte-naturaleza-paisaje que generaron los proyectos artísticos creados desde el empoderamiento del territorio y su materia, no pretendieron utilizar el arte como instrumento capaz de transformar y regenerar espacios en términos ecológicos, el objetivo era otro bien diferente. Como se ha mencionado anteriormente, utilizaron el arte sobre el paisaje como forma de expandir el campo artístico y como método para volver a vincular a los individuos con la materia y el medio natural. Ubicando sus intervenciones sobre entornos de la naturaleza generaron múltiples discursos que partían de una nueva concepción del arte capaz de revertir en la percepción del espectador.

Evocaron a la conciencia sin mantener una actitud militante hacia temas ecológicos o problemáticas medioambientales. Como decíamos, a pesar de no existir intención alguna para crear una conciencia ecológica, con sus obras pretendieron cambiar la perspectiva, la mirada y las formas de actuar hacia el entorno y el arte. A través de una nueva forma de ver y experimentar el paisaje recrearon una nueva forma de entender el campo artístico. Visibilizaron los materiales que construyen nuestro medio, los ciclos de la naturaleza, las relaciones entre los elementos y las relaciones entre la mente y el territorio.

“no ha sido un movimiento “crítico”, ya que en vez de manifestar la violación de la naturaleza en su contexto social como algo vinculado a unas condiciones sociales, económicas, ha buscado refugio en paisajes lejanos, desprovistos de ligazones directas. La tendencia se ha esforzado más por una aproximación visual a la realidad natural que por su transformación.”¹⁰⁹

Es imposible negar que tales proyectos abrieron nuevos territorios para el arte y que lo hicieron desde una actitud dominante, se podría decir que puede ser algo parecido a la especulación urbana, una actitud sintomática del tipo de sociedad en el que tales obras se desarrollaron. Apoyados por la financiación de entidades y fundaciones culturales, buscaron y actuaron sobre territorios vírgenes para conquistarlos y utilizarlos interviniendo en la naturaleza para transformarla en arte. Más allá de la relación cosmológica de tales artistas con sus intervenciones sobre el territorio, este tipo de proyectos y actitudes son considerados en la actualidad casi como un atropello especulativo o un crimen ambiental¹¹⁰, al no controlar el impacto medioambiental de las intervenciones generadas sobre el entorno.

Si repensamos tales intervenciones en el contexto y el paisaje de la actual crisis ecológica, éstas evidentemente podrían ser paralizadas por la oposición de movimientos ecologistas. De cualquier modo, examinar al detalle las huellas ecológicas de tales prácticas en la actualidad y desde un posicionamiento consciente con respecto al medio sería entrar en un terreno ajeno a los objetivos específicos de esta investigación. Puesto que, lo imprescindible en este estudio es visualizar y analizar el desarrollo de la consciencia del individuo a través de

109 Simón Marchán citado en Maderuelo, J. (2008) *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*, 1960-1989. Madrid: Akal, p. 258

110 Cfr. con la radical opinión de Antonio Orihuela en su conferencia “Ecoterrorismo en los límites del arte”, el cual realiza una fuerte crítica hacia los *Earth Project* llegando a compararlos las construcciones de Las Vegas, del mismo modo los acusa de narcisistas al transformar y destruir el paisaje con la “excusa del arte”. La conferencia fue organizada por “Traficantes de Sueños” y realizada el miércoles 28 de diciembre de 2016, la cual también hizo las veces de presentación del libro “La caja verde de Duchamp” de Antonio Orihuela. Es posible escuchar el audio de la conferencia en: <https://www.traficantes.net/actividad/%C2%ABecoterrorismo-en-los-limites-del-arte%C2%BB-con-antonio-orihuela>

la práctica artística. Es cierto que cualquier discusión sobre arte y naturaleza podrá siempre estar atravesada por implicaciones morales:

“el artista auténtico no puede volver la espalda sobre las contradicciones que habitan nuestros paisajes [...] puesto que realmente intenta establecer una dialéctica entre la naturaleza y el individuo. [...] los mejores emplazamientos para *earth art* son lugares que han sido perturbados por la industria, la urbanización incontrolada, o devastación de la propia naturaleza, [...] así la tierra se cultiva o se recicla en forma de arte. (Smithson, 1993: pp. 178-179)

De este modo, encontramos otra cara de Smithson, en la cual en sus últimos trabajos despierta una conciencia sobre la fragilidad del entorno y busca rehabilitar zonas en términos estéticos. Llegando a defender que el arte puede servir para recuperar la tierra y mediar entre el ecologista y el industrial:

“la ecología y la industria no son caminos de dirección única, más bien deberían ser caminos que se cruzan. El arte puede ayudar a proveer la necesitada dialéctica entre ellos” (Smithson, 1996: 259)

Estas ideas conllevan una postura utilitaria y social, ideas que tendrán su repercusión en el posterior arte contemporáneo y pudieron ser precursoras de una actitud posterior responsable y activa ante los problemas medioambientales¹¹¹. La idea de entropía que promueve Robert Smithson, propuesta por primera vez en 1966 en su escrito “La entropía y los nuevos monumentos”¹¹², puede leerse como una fuente de iluminación para una posterior atención artística hacia el estado del medioambiente.

Smithson se inspira en la *segunda ley de la termodinámica*, para referirse a la pérdida de energía irreversible que conlleva la entropía del universo. La energía se pierde con mayor facilidad que se gana, la entropía tiende a aumentar

111 Más adelante nos centraremos en aquellas manifestaciones que se preocuparon por el medioambiente y que utilizaron estrategias artísticas para rehabilitar espacios creando una fina línea entre el activismo ecológico y el arte.

112 Smithson, R. Op. Cit. en *La entropía y los nuevos monumentos*, p. 65



Robert Smithson, *Entropic Landscape*, 1970

y su incremento estará asociado a la disminución de estructuras de la naturaleza, al desgaste irremediable de la materia y a la pérdida de equilibrio que conlleva al desorden y el caos del universo. Smithson interesado por esta idea de la transformación y la entropía de la naturaleza la intenta traducir en sus intervenciones sobre el paisaje. Encuentra una belleza sublime en estos procesos de transformación que pueden verse reflejados, tanto en paisajes abandonados por actividades industriales sobre el territorio, como en lugares donde la propia naturaleza es la devastadora del lugar. Pero no sólo le interesa esa visión entrópica de la Tierra como sistema cerrado con un número finito de recursos, y coincide con Lévi-Strauss en la idea entrópica de la sociedad.

Lévi-Strauss acoge el término entropía para aplicarlo al desgaste de los sistemas culturales, compara las sociedades modernas y las primitivas aplicando el fenómeno de la entropía al comportamiento de éstas, habla de la existencia de:

“culturas calientes que generan mucha entropía por ser sociedades con estructuras complejas, y culturas frías, que por ser primitivas o simples apenas generan entropía” (Raquejo, 1998: 45)

Asumiendo la imposibilidad de frenar la entropía del universo, Smithson confía en el cambio de rumbo o disminución de la velocidad de la entropía de las sociedades modernas. Pretende, por medio del arte, combatir el desequilibrio en la conciencia colectiva de tales sociedades, que guiadas por el lujo y el consumismo aceleran el proceso entrópico de la Tierra y originan la aceleración de un caos tanto externo como interno. Es esta visión de la labor social del arte frente al desequilibrio del individuo con la naturaleza, que mantiene Smithson en la última etapa de su obra, se podría registrar como uno de los principios de conciencia ecológica en el arte.



Robert Smithson, *Broken Circle y Spiral Hill*, 1971

La capacidad de convertir el arte en un proceso ecológico que recicle lugares transformados y explotados por la actividad industrial se hace evidente en *Broken Circle* y *Spiral Hill*¹¹³(1971), en la que rehabilita un paraje industrial de una cantera de arena abandonada en términos estéticos. Con *Spiral*

Hill (1971) construye con tierra, mantillo y arena una montaña de 23 m de diámetro en la base, por la que asciende un camino en espiral:

“la colina puede verse como una analogía a la Torre de Babel [...], una referencia a la destrucción humana, en este caso a la destrucción medioambiental” (Kastner, 2005: 60).



Robert Smithson, *Spiral Hill*, 1971

113 Cfr. Kastner, J. y Wallis, B. (2005) *Land Art y Arte Medioambiental*. Barcelona: Phaidon, p. 60; y con Maderuelo, J. *Op.Cit.* p.258-259

Con esta intervención Smithson ve realizada su idea de reciclar un emplazamiento explotado por una mina para dar lugar a una obra de arte. Después de esta obra, su interés por trabajar el arte como recuperación de la tierra crece, por lo que se dedicó a mandar propuestas de proyectos a compañías mineras. Realiza y envía a las compañías escritos y dibujos de sus proyectos, los cuales en su mayoría son rechazados no llegando a ser realizados.

Uno de ellos fue una propuesta de recuperación de tierras para la compañía carbonífera *Peabody and Hanna*, idea que siguió transformando y variando para diferentes emplazamientos, como el proyecto para *Lake Crecents* en el *Forest Park South*. Smithson siguió enviando propuestas a compañías mineras, algunas aceptaron sus proyectos pero no llegaron a realizarse por su muerte prematura mientras sobrevolaba las marcas de lo que sería su última obra, *Amarillo Ramp* (1973)¹¹⁴ creada sobre el lecho de un lago seco.



Robert Smithson, dibujo del proyecto *Bingham Copper Mining Pit*, 1973

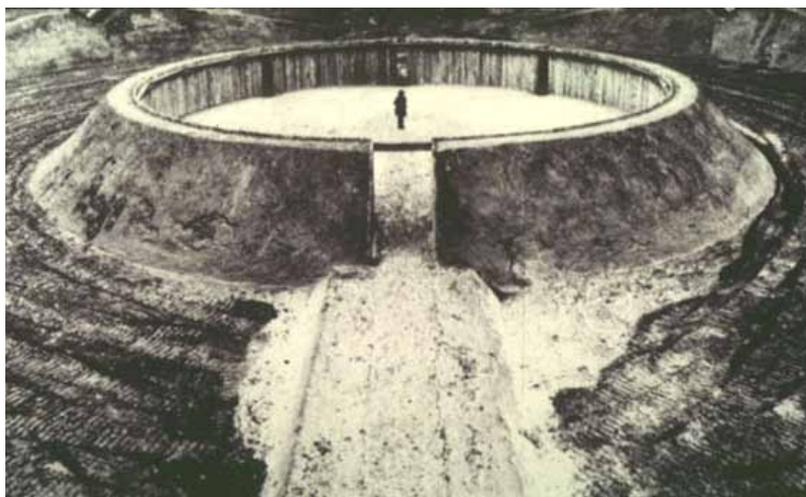
Uno de los proyectos jamás realizados que fueron proyectados sobre una gigantesca cantera fue *Bingham Copper Mining Pit* (1973)¹¹⁵. Su idea era trabajar sobre una cantera explotada que se encontraba paralizada y que tenía 5 kilómetros de diámetro, pretendía rellenarla de tierra hasta conseguir una superficie circular plana donde se construirían cuatro semicírculos que sugirieran una sensación de rotación.

114 *Amarillo Ramp*, fue terminada por Nancy Holt, Tony Shafrazi y Richard Serra, guiándose por los planos de Smithson. Véase: Smithson, R. (1993) *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d'art Modern p. 249

115 Véase: Maderuelo, J. (2008) *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Akal, p. 264

Compartiendo el interés por la cuestión de la entropía, encontramos algunas intervenciones y escritos de Robert Morris¹¹⁶, los cuales mantienen una actitud de recuperación del territorio mediante prácticas artísticas. El transcurso del trabajo de Morris pasa por todas las fases de desmaterialización de la obra de arte.

Morris tras superar su fase minimalista, se abre hacia un nuevo periodo con su concepto de *antiforma* sobre el cual en 1968 escribe un artículo “*AntiForm*”, el cual se convertirá en un manifiesto “antiminimalista” y en un apoyo conceptual de aquellas prácticas artísticas que tanto en Europa (con el *arte povera*), como en Norteamérica (con el *antiform o process art*) se alejaban de los aspectos impositivos, geométricos, artificiales y acabados de las formas y materiales de la escultura minimalista. Estos movimientos se acercaron a la importancia del proceso como obra, interesándose por las características efímeras y transformables de los materiales. Tras este periodo Morris realizó proyectos artísticos que abrieron una vía de exploración sobre las posibilidades del arte en el paisaje.



Robert Morris, *Observatory*, 1971

116 Véase: Hernández-Navarro, M. A. (2010) *Robert Morris*. Madrid: Nerea; y Marchán. S. (1988) *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal

En 1971 Robert Morris crea *Observatory* en IJmuiden, Holanda, para la exposición internacional de escultura Sonsbeek. Al acabar la exposición, *Observatory* se demolió por completo y seis años después en la muestra en el Stedelijk Museum de Amsterdam se volvió a construir en otro lugar, Oostelijk. Una construcción con tierra, madera, acero, granito y agua formando dos círculos concéntricos con sus aperturas para dejar entrar al espectador a recorrer y experimentar el espacio (Hernández-Navarro, 2010: 59).

Observatory supuso su primera intervención a gran escala sobre el paisaje donde puso de manifiesto su preocupación por la percepción de la naturaleza y los conceptos espacio-tiempo entre el espectador y su entorno. Después de esta relación cosmológica con *Observatory*, Morris comenzó a proyectar una serie de trabajos artísticos de recuperación del territorio.

Al igual que Smithson, pretendió recuperar el territorio por medio del arte, reconstruyendo el paisaje sin la intención de devolverlo a su estado original, asumiendo de este modo la entropía y el caos, e interviniendo en la presencia de su devastación. Morris jugó con el pasado y el presente del territorio a intervenir,



Robert Morris, *Grand Rapids Project*, 1974

a través de la construcción y destrucción aún latentes sobre el lugar como signos y huellas del tiempo:

“se trataba de producir la ruina, de instalar un marcador del tiempo pasado, hacerlo visible, mostrar que se encuentra en el presente, que comparte el espacio con nosotros, que entre los diversos estratos del tiempo no hay sino porosidad” (Hernández-Navarro, 2010: 55).



Robert Morris, *Project for Johnson Pit n°30*, 1979

Con esta concepción de recuperación del territorio en términos estéticos, en 1974 Morris crea *Grand Rapids Project* sobre una ladera erosionada ubicada en un lugar de la periferia de Grand Rapids en Michigan. La intervención reconstruyó el entorno nivelando la pendiente, para ello utilizó tierra, hierba y asfalto creando una serie de caminos conectados entre sí, los cuales vinculaban la cumbre con la base, formando una X sobre la colina. Una intervención creada para ser recorrida y experimentada desde la condición cambiante del territorio

y la relación física y psíquica del espectador con ésta.¹¹⁷

Tres años después de *Grand Rapids Project* y con una clara función social y de recuperación de espacios devastados, Morris idea sus *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture* (1977), un proyecto para recuperar lugares deteriorados de la ciudad de Seattle. Con esta idea creó *Project for Johnson Pit n°30* (1979), con la que interviene sobre una cantera de grava abandonada, proyectando sobre el cráter dejado por la actividad minera. Utiliza tierra, hierba y tocones de árboles para crear, a modo de anfiteatro, una serie de terrazas en círculos concéntricos. *Project for Johnson Pit n°30*, puede recordarnos en cierto modo al proyecto *Bingham Copper Mining Pit* de Smithson, por dejar tras la intervención parte de sus terrazas en círculos concéntricos como huellas evidentes de la devastación. (Hernández-Navarro, 2010: 55-57)

En octubre de 1980, Robert Morris escribe “*Notas sobre arte como/y recuperación del territorio*”¹¹⁸, escrito que hace las veces de manifiesto artístico con el cual defender el arte como útil para la recuperación del territorio. Morris en este escrito analiza tal cuestión desde la perspectiva de la recuperación estética de zonas devastadas por la sobreexplotación. Morris proclama que las obras proyectadas para un lugar concreto, conocidas con el término *site-specific*¹¹⁹, tienen una capacidad especial para mimetizarse con el lugar y

117 Véase : Kastner, J. y Wallis, B. (2005) *Land Art y Arte Medioambiental*. Barcelona: Phaidon, p. 101; y Hernández-Navarro, M. A. (2010) *Robert Morris*. Madrid: Nerea p.55-57

118 Robert Morris escribe “*Notes on Art as/and Land Reclamation*” en octubre de 1980, este escrito podemos encontrarlo traducido en el apéndice que adjunta Miguel Hernández-Navarro sobre los escritos de Robert Morris, véase en: Hernández-Navarro, M. A. (2010) *Robert Morris*. Madrid: Nerea, pp. 105-107

119 El término *site-specific* surgió a finales de la década de los sesenta para definir aquellas obras que establecían un diálogo con el lugar y el tejido social o ambiental donde fueron proyectadas y ubicadas. El término fue acuñado por Mary Kelly y posteriormente ha sido abordado y revisado por diversos autores como James Mayer, Mark Rosenthal, Mary Jane Jacob o Miwon Kwon entre otros autores que han teorizado sobre las características del término. De cualquier modo ha sido utilizado en la práctica artística desde los años sesenta hasta la actualidad. Véase: Rosenthal, M.(2003) *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*. Munich: Prestel; concepto tratado a través de diversos ejemplos de intervenciones artísticas mostradas en el catálogo de exposición: Jacob, J. M. (1991) *Places with a past: New Site-*

transformarlo en arte. Es interesante la cuestión que aborda Morris sobre la capacidad de estos trabajos, puesto que éstos analizan el lugar para proyectar sobre él, evidenciando el espacio o destacando sus cualidades o características esenciales del lugar¹²⁰.

En “*Notas sobre arte como/y recuperación del territorio*” Morris, menciona las pocas ayudas económicas que subvencionan a los proyectos *site-specific* y el horizonte potencial que pueden abrir para ser patrocinadas si son proyectadas sobre lugares abandonados y devastados, y afirma que “[...] el arte que funciona como recuperación del territorio tiene potencial para el patrocinio” (Hernández–Navarro, 2010: 106). Es cierto que, esta visión genera una contradicción de la que generalmente los artistas suelen huir, el dejar el proyecto en manos de las financiaciones y el patrocinio puede desembocar en la pérdida de libertad. Tales prácticas pueden acabar engullidas por contextos políticos y patrocinios capaces de seguir explotando el territorio apoyarse en la excusa de la posterior regeneración estética:

“el arte como recuperación del territorio promueve la aceleración continua del círculo recurso-energía-artículo-consumo, ya que la

Specific Art in Charleston's Spoleto Festival. New York: Rizzoli International ; Kwon, M. (2004) *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts: Mit Press. Entorno al concepto *site-specific* y su trayectoria por la historia del arte se recomienda la lectura del ensayo “Travesía Site-Specific: institucionalidad e imaginación” de Olga Fernández López publicado en la revista online Fakta en febrero de 2014, Recuperado en: <https://revistafakta.wordpress.com/2014/02/11/travesia-site-specific-institucionalidad-e-imaginacion-por-olga-fernandez/>

120 Las intervenciones *site-specific* son obras creadas y proyectadas en un espacio concreto, un sitio específico. Proyectos y piezas que dialogan con el lugar matérica, visual, conceptual, emotiva o históricamente. Más allá de la atención estética que Morris adjudica a este modo de intervención sobre el territorio, la capacidad de proyectar sobre emplazamientos concretos teniendo en cuenta la especificidad del lugar y atendiendo a sus características de éste, es una clave para tratar lugares devastados para regenerarlos desde una conciencia ecológica. Por ello, más en los siguiente puntos se abordará la atención de las problemáticas ambientales desde las prácticas artísticas que utilizan la estrategia *site-specific*, las cuales se convierten en una de los métodos ideales para intervenir en el entorno desde los parámetros de la sostenibilidad.

ocupación –definida estética, económica y geofísicamente- funcional para hacer de los actos originales de la extracción de recursos es aceptable” (Hernández-Navarro, 2010: 107)

La artista Patricia Johanson es una de las precursoras en entender el arte como un modo de recuperar espacios urbanos abandonados. Con la intervención de *Stephen Long* (1968) Johanson instala una franja de tres colores, de casi medio kilómetro de longitud, sobre un tramo de las vías de ferrocarril abandonadas en Buskirk. De este modo pone en relieve el abandono de un espacio y su recorrido. Una obra que transforma un espacio residual en una intervención artística. Más adelante Patricia Johanson transformó sus objetivos y formas de



Patricia Johanson, *Stephen Long*, 1968

actuación. En sus primeras obras muestra un claro interés por trabajar a gran escala y en términos estéticos alejados de un compromiso medioambiental, pero posteriormente sus intervenciones tendrán muy en cuenta las relaciones ambientales y sociales entre el entorno, los habitantes y la comunidad biótica del lugar donde genera sus piezas.

La atención y acercamiento de artistas a los lugares en estado residual, entornos postindustriales abandonados o zonas devastadas de la naturaleza, hace que estos emplazamientos se conformen como los nuevos espacios para el arte. Si reflexionamos sobre la acelerada extracción de recursos sobre la tierra, la devastación de lugares de la naturaleza y la huella que dejan tales acciones sobre el territorio, se puede comprender que éstas formas de regeneración artística del lugar en términos estéticos actualmente no sería suficientes o sostenibles, pero es cierto que al menos fueron iniciativas que no hicieron oídos sordos ante tales situaciones. En cualquier caso, pretendieron encontrar una postura artística que capaz de equilibrar y reutilizar lugares antropizados del territorio, visibilizando de este modo su existencia. Estas intenciones y prácticas superan los reflejos de dominación del territorio generados por los *earth project* y comprenden un nuevo modo de elaborar discursos y conciencias. Llegando a una visión estética de recuperación sostenible con la que podríamos aproximarnos, en cierto modo, a una especie de preocupación medioambiental.

Optar por una postura consciente que pueda revisar o actuar sobre la relación individuo-naturaleza desde el arte, no es un asunto fácil, es un trabajo riguroso donde se pueden encontrar puntos contradictorios en su ejecución o lectura. Un asunto que, a efectos prácticos o morales, se convierte en un reto para aquel artista que pretenda abarcar tal dialéctica. Es cierto que el arte quizás no es la solución total, pero sin duda alguna, es un instrumento para visibilizar estados y lanzar cuestiones.

Muchas de las intervenciones artísticas sobre el territorio que se han estado estudiando en el desarrollo de esta investigación y especialmente las que se presentarán en los siguientes apartados, son ejemplos de prácticas artísticas que trabajan intrínsecamente con las nociones del término *site-specific*. Obras proyectadas en lugares concretos, realizadas para esos lugares y unidas a ellos desde el principio de la idea hasta su materialización. Las obras que se

realizan bajo esta noción, el artista antes de intervenir sobre el emplazamiento seleccionado, estudia bien sus características y proyecta sobre él con el fin de que la obra se integre en el entorno. En este sentido podríamos abrir todo un debate sobre cuales son las características a tener en cuenta por los artistas a la hora de proyectar sobre un lugar, si se limitan solo a aspectos estéticos o arquitectónicos, de origen geográfico, topográfico y visual como los ejemplos citados Morris, Smithson o Johanson entre otros, o si tienen en cuenta el contexto político, social, cultural, antropológico, medioambiental y ecológico del sitio de intervención, intervenciones de las que nos ocuparemos en los siguientes puntos.





CAPÍTULO 5

conciencia ecológica
en el arte



5.1 El concepto ampliado de ecología de Joseph Beuys

“Tenemos el deber de seminar. Seguramente no brotarán todas las semillas, pero nos basta con que nazca una. Ésta portará otros frutos que producirán otras semillas” (Domizio, 2014: 23)¹²¹

Actualmente aún queda mucho camino por hacer para derribar juicios y construir un modelo de arte alejado de las lógicas capitalistas. Hay que tener en cuenta que la actual misión del arte, si realmente quiere mantener un papel socio-transformador y apostar por un cambio a favor de un futuro sostenible, necesita ser construida desde la comprensión de nuestra condición interdependiente y ecodependiente. Por ello, la labor de Joseph Beuys es importante para esta investigación, supone un ejemplo pionero que llegó a entremezclar la ampliación del concepto del arte con un concepto ampliado de ecología, una simbiosis perfecta para reconstruir el pensamiento humano en

121 Tanto esta cita como otras que aparecerán a lo largo del presente texto son traducciones propias del italiano al castellano recogidas del libro *Joseph Beuys. Difesa della Natura*, de Lucrecia de Domizio Durini (2014). Véase: De Domizio, L. (2014), *Joseph Beuys. Difesa della Natura*. Torino: Lindau

equilibrio con el medio. Beuys utilizó diversas estrategias para esta ampliación, empleó procesos naturales como metáforas de la estructura espacial de los sistemas sociales y difuminó los límites divisorios entre las prácticas artísticas, las acciones políticas organizadas y las metodologías dentro de la educación. Usó estrategias de denuncia que suponían un claro activismo ecológico en el arte, sus ideas y obra nos sirven actualmente para entender porqué ahora un huerto también puede ser arte.

En este momento histórico de crisis ecosocial mundial es más que actual y concluyente la visión que Beuys nos mostró en su tiempo, su modo comprometido de actuar como artista y como persona comprometida debería convertirse en una tendencia imperiosa en la actualidad. Los años en los que Beuys promovía un cambio en el arte, en la educación y en la sociedad, eran también años en los que las alarmas sobre el desequilibrio del planeta habían saltado, una preocupación que se acentúa sobre todo en la última etapa de su vida. De la mano de la creatividad como solución venía la necesidad de una conciencia ecológica, pero ahora esa necesidad se ha convertido en urgencia, y la misión de Beuys por defender el desarrollo creativo del ser humano como única forma verdadera para hacerlo libre y consciente, es actualmente una clave importante para cambiar nuestra situación con todo el planeta.

Podríamos decir que Beuys supone un ejemplo inigualable del esfuerzo de un artista por transformar y ampliar la noción del arte en conexión con la conciencia ecológica. Ya en los años sesenta, fue pionero en promover un arte comprometido con la sociedad y su medio ambiente, rompió con la estrechez de los límites del concepto tradicional del arte a través de materiales, objetos, instalaciones y acciones comunitarias de una fuerte carga simbólica, crítica y social. Este paso suponía la anulación de las fronteras que se habían creado entre arte y vida. Sus objetivos fueron sobre todo proclamar el arte y la creatividad como ejes de un nuevo modelo de sociedad. Confiaba en el poder creativo como una fuerza revolucionaria y transformadora de la sociedad, una herramienta ideal para activar el cambio de cosmovisión y actuación que se necesitaba y que actualmente con más urgencia sigue necesitando el mundo. Con la frase “La revolución somos nosotros” él pretendía activar la energía creativa de cada individuo, puesto que el verdadero capital humano para él era el potencial creativo de cada uno.

Beuys se convirtió en uno de los artistas más influyentes de la última mitad del siglo XX, fue un teórico lúcido, activista político y docente que reaccionó a su contexto desde el cuestionamiento crítico de todo el sistema. Su obra corresponde al momento histórico que se estaba viviendo en su país (Alemania) y en toda Europa. Él ve y siente una sociedad y una naturaleza devastada después de la guerra y traduce sus reflexiones en su práctica artística. Con la noción del arte como terreno y fenómeno de cambio, lucha por la transformación de la sociedad, una complicada misión que lo hace convertirse en un artista multifacético de pensamiento crítico y visión positiva de futuro.

Mantuvo una militancia concreta desde el arte, pero también fue consciente de que el cambio desde la práctica artística no será jamás suficiente, por lo que lo mezcló con política y educación con el fin de pensar y activar nuevas formas de convivencia social e imaginar y crear un nuevo mundo. Defendió que para que exista un cambio lo primero es crear en cada individuo una conciencia para la cooperación política activa, siempre apostando por una cooperación creativa, de manera que la futura política se convierte en arte. Por ello la práctica artística con Beuys adquiere una profundidad político-espiritual, se aleja de la producción de objetos y se centra en la creación de acciones e intervenciones socializadoras que nacen de la necesidad de hacer visible la realidad del ser humano en su contexto. (Bodenmann, 1995)

El término “plástica social” que Beuys planteó en su obra nos muestra la importancia de una alternativa metodológica para salir de la situación de crisis, económica, política, social y cultural. El “efecto plástico” que promovió consiste en ir más allá de la mera carga conceptual de la obra de arte y realizar acciones en las calles como método artístico pedagógico. De este modo y siendo conscientes de los síntomas de la crisis, Beuys pretendió modificar las bases de la conducta y fomentar el desarrollo del ser humano como ser creativo, consciente y responsable del mundo. En palabras de Lucrecia De Domizio Durini:

“la escultura social es para Beuys un proceso permanente de continuo devenir de los vínculos ecológicos, políticos, económicos, históricos y culturales que determinan el sistema social” (De Dominzio, 2014: 17)

Una visión que se torna imprescindible en la contemporaneidad dada la crisis multifactorial en la que estamos inmersos. La relación con la naturaleza es un tema constante en la obra de Beuys pero el amor por la tierra se acentuó en él tras su estancia en abril y agosto de 1957 en la casa de campo de los coleccionistas Van der Grinten en Kranenburg, Alemania. Beuys a consecuencia de las experiencias que había tenido con la guerra tuvo una crisis depresiva y el retiro a la casa de campo de Kranenburg le sirvió de terapia además de convertirse en un lugar donde comenzó su verdadero contacto con la naturaleza a través del arte, una etapa de transformación profunda que repercutió en su obra. Desde ahí comenzó a trabajar sistemáticamente con determinados principios básicos, se interesó por el Dadá y pretendió sintetizar este movimiento, por lo que se acercó más adelante a los neodadaístas y a los artistas de Fluxus, pero lo hizo desde un punto de vista externo y de organización más que de contenido, por lo que desarrolló su propio concepto de Fluxus. (De Dominzio, 2014)

Desde 1969 con Fluxus, el artista se introduce en una etapa de acciones-manifestaciones artísticas cercanas a los conceptos de *happening* y *performances*, en los cuales realizaba ante el público operaciones en las que desarrollaba sus ideas a través de transformación de los materiales que presentaba y manipulaba. En 1963 tras una conferencia sobre el *happening* del artista Allan Kaprow en la Galería Rudolf Zwirner, Beuys realiza su primera acción con la grasa como material real y con la fuerza simbólica que tiene en occidente. La pieza presentada como happening consistió en la aparición de Beuys con una caja de hierro revestida de zinc y llena de grasa caliente, la cual se fue enfriando hasta solidificarse en presencia del público.¹²²

Desde la segunda mitad de los años sesenta, fue cuando Beuys se implicó activamente con la sociedad por medio de metodologías diversas que ponían en práctica su visión de la *escultura social*. Para la comprensión de la diversidad de estrategias que Beuys utilizaba como artista y profesor, es necesario recordar su primera iniciativa propiamente activista realizada en 1967 con la formación del *Partido Estudiantil* dentro de la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf. Beuys entendía su partido estudiantil como un “metapartido”.

122 Véase: Stachelhaus, H. (1990) *Joseph Beuys*. Barcelona: Parsifal, p.84



Joseph Beuys, *Das Grüne Zelt* en Gustaf-Gründgens-Platz de Düsseldorf, 1980

Su necesidad por mejorar el sistema educativo lo llevó desde ese momento a realizar proyectos, conferencias y referéndums para cambiar el sistema a través de nuevos modelos pedagógicos. No fue hasta 1974, junto a Heinrich Böll, cuando consiguió fundar, en primer lugar la *Free College* y posteriormente lo que fue la *Free International University*, (FIU). Aún dentro de la FIU, Beuys siguió ampliando los ámbitos de su militancia y sobre finales de los años setenta y principios de los ochenta participó en la fundación del partido alemán *Die Grünen* (*Los Verdes*).

Una de sus estrategias particulares consistió en instalar y crear con la colaboración del arquitecto Alvar Aalto, lo que denominó *Das Grüne Zelt* (*La Tienda Verde*)¹²³, una carpa gigante de color verde que se situó en la

123 A propósito de *Das Grüne Zelt*, es imprescindible mencionar la reciente muestra visitada personalmente *La Tenda Verde. Joseph Beuys e il concetto ampliato di ecologia* (del 5 noviembre 2016 al 19 de marzo 2017), comisariada por Marco Scotini y realizada en el Parco d'Arte Vivente (PAV) de Torino. Muestra

Gustaf-Gründgens-Platz de Düsseldorf, frente al edificio de Schauspielhaus en Septiembre de 1980. *Das Grüne Zelt* fue una carpa temporal que serviría como real e ideal punto de referencia, de recogida y organización, de la primera campaña electoral del partido de “Los Verdes”. Con su presencia en el partido pretendía promover un programa radical ecologista con propuestas para dismantelar la estructuras políticas a favor de la democracia directa.

Con sus operaciones artísticas comprendidas entre los años 1972 y 1986, última etapa de su vida y obra, Beuys consigue transformar la matriz romántica y espiritual de la palabra *naturaleza* por la política y activista del término *ecología*¹²⁴. Podemos encontrar en la posición de Beuys y sus acciones como artista comprometido, las claves para la revolución del individuo en defensa de la naturaleza, acciones que a su vez nos ayudan a comprender la progresiva consolidación de una conciencia ecológica en el artista.

Ya en agosto de 1971, Beuys realizó lo que se convertiría en una de sus primeras acciones artísticas de preocupación medioambiental y ecológica. Con la intención de mostrar su preocupación por la protección de los ecosistemas

dedicada a las actividades de Joseph Beuys conectadas con las instituciones políticas y la crisis ambiental, además, son presentadas todas aquellas operaciones artísticas que, desde el inicio de los años 70, han sido fundamentales para comprender la progresiva consolidación de la conciencia ecológica de Beuys, algo indisoluble de la concepción de la regeneración ambiental en sentido ampliado con la que se cerrará un ciclo de exposiciones realizadas entre 2015 y 2016. *Earthrise. Visioni pre-ecologiche nell'arte italiana* (2015) y *EcologEast. Arte e natura al di là del Muro* (2016), son las dos exposiciones que realizó el PAV (Torino), con la intención de reconstruir una posible genealogía en relación entre prácticas artísticas y conciencia ecológica en los años 70 en Europa. Nos resulta muy interesante el modo en el que el PAV, paralelamente a las muestras del ciclo, ha llevado a cabo iniciativas para profundizar en los conceptos tratados en las exposiciones por medio de actividades educativas y formativas. Con ello el centro propuso el *Movimiento Terra* (Movimiento Tierra), un laboratorio dedicado a las escuelas superiores inspirado en la experiencia de Joseph Beuys, un artista que ha sabido traducir sus asuntos teóricos y políticos en una práctica de compromiso civil en términos ecológicos. Toda la información expuesta en esta nota ha sido recogida de la visita a la muestra *La Tenda Verde. Joseph Beuys e il concetto ampliato di ecologia* y de su comunicado estampa.

124 Concepto extraído del comunicado estampa escrito por Marco Scotini para la muestra *La Tenda Verde. Joseph Beuys e il concetto ampliato di ecologia* (2016). Traducción propia.

desarrollados en las zonas húmedas de los pantanos, Beuys realiza *Eine Aktion im Moor* (*Acción en el pantano*) en Ostende, Bélgica. La actividad de drenaje y secado de los pantanos para formar masas de tierra de baja altura con el fin de utilizarlas para la agricultura, ha sido una práctica histórica de gran impacto medioambiental que conlleva la destrucción de hábitats de gran valor ecológico.



Joseph Beuys, *Eine Aktion im Moor*, 1971

Beuys es consciente de que éstas zonas húmedas estaban altamente amenazadas en toda Europa y por ello realiza esta acción, una operación que consistió en recorrer el terreno de una zona pantanosa, zambulléndose en el barro y finalmente nadando a través del pantano *ZuiderZee*.

En 1982, Beuys realiza el proyecto *7000 Eichen (7000 Robles)* el cual perdurará hasta 1987. Un proyecto presentado para la *Documenta VII* de Kassel, que se convirtió en una de sus aportaciones con más repercusión dentro del panorama artístico, tanto por ser un ejemplo clave para el concepto ampliado de arte en su fusión con la conciencia ecológica, como por ser uno de los ejemplos más completos de su idea de *plástica social* al llegar a crear una colaboración directa entre artista y espectador convertido en creador.



Joseph Beuys, *7.000 Eichen*, 1982

La acción consistió en plantar 7.000 robles en la ciudad de Kassel, cada árbol plantado irá acompañado de un bloque de piedra de basalto. Beuys amontonó siete mil bloques de basalto en la plaza Friedrich de Kassel, formando una estructura piramidal y los bloques de basalto irían desapareciendo cuando los

siete mil robles hubiesen sido plantados. El destino final de la pieza escultórica que planteaba con la estructura piramidal formada por los bloques de basalto era la disolución de ésta a través de la acción participativa de plantación. La plantación colectiva de los siete mil árboles era para Beuys el verdadero proyecto escultórico, una escultura viva que perduraría en el tiempo.



Joseph Beuys, *7.000 Eichen, Bloques de basalto para su escultura social*, 1982

Para Beuys tras la degradación de la naturaleza viene la degradación del alma humana y la salvación de ambas debe ser la finalidad del artista, declaró que con esta acción representaba un desplazamiento de la capacidad humana hacia una nueva idea del arte en comunicación simbólica con la naturaleza¹²⁵ :

“yo pienso que plantar estos robles no es solamente un acto de necesidad ecológica: es decir, una relación puramente material-ecológica, sino un conducto del que ha de resultar un concepto de ecología ampliado que aumente con el paso de los años, porque nosotros no queremos nunca poner fin a la acción de plantar. La plantación de siete mil robles sólo

125 Véase: Kastner, J. y Wallis, B. (2005) *Land Art y Arte Medioambiental*. Barcelona: Phaidon, p. 166

representa un principio simbólico, y para este comienzo simbólico necesito también una piedra milenaria, esta columna de basalto. En una acción como esta nos referimos a la transformación de la vida de toda la sociedad y del mismo espacio ecológico¹²⁶.



Joseph Beuys, *7.000 Eichen*, primer árbol plantado, 1982

126 Joseph Beuys citado en Javier Garcera Ruiz (2005) “Visiones desde el exilio: modernidad y posmodernidad frente a la escisión entre el hombre y el mundo: Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 233.

Es importante mencionar que esta obra fue parte de un conjunto de acciones de plantación de conciencia realizados por Beuys. Anterior y posteriormente a *7000 Eichen* el artista llevó a cabo otros proyectos que comprendieron la plantación de árboles y especies como forma de arte, como símbolos del necesario vínculo de la humanidad con la naturaleza.

En este sentido, llevó a cabo *Piantagione Coconut e Coco de Mer* (1980) y *Piantagione Paradiso* (1983), con los cuales también puso en marcha su *plástica social* al entremezclar la *antroposofía* de Rudolf Steiner con la acción artística, sus conocimientos de botánica y sus conceptos de agricultura biodinámica. Dos años antes de *7000 Eichen*, Beuys realizó en las Islas Seychelles lo que supuso su primera práctica de plantación *Piantagione Coconut e Coco de Mer* (1980), con la cual atendió al diferente ritmo evolutivo de las dos diversas especies de cocotero plantadas.



Joseph Beuys, *Piantagione Coconut e Coco de Mer*, 1980

Para Joseph Beuys la naturaleza siempre ha tenido un valor terapéutico, es por ello que, tras pasar quince años de su primera estancia curativa en contacto con la tierra y la agricultura en la granja de los hermanos coleccionistas Van Der Griten, volvió a recuperar el contacto directo con la naturaleza en las tierras de Lucrezia Durini De Domizio y Giussppe Durini en Pescara (Bolognano, Italia).

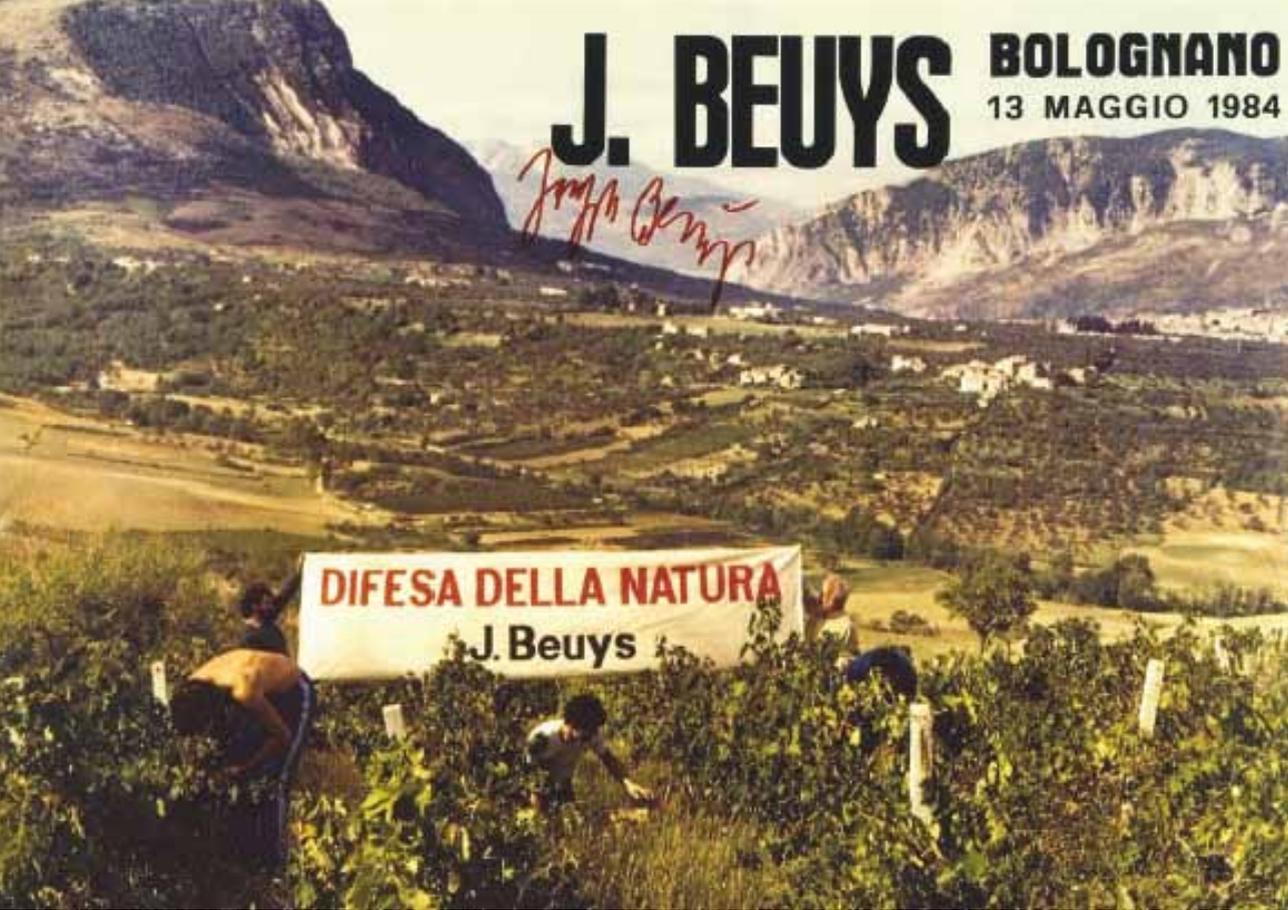


Joseph Beuys, plantación de roble en *Piantagione Paradiso*, Bolognano, 1984

En 1983 proyecta *Piantagione Paradiso* para la que ideó plantar siete mil árboles y arbustos de distintas especies que estaban en peligro de extinción en las tierras de Lucrezia De Domizio Durini y Giuseppe Durini en Pescara, Bolognano, con la intención de crear en ellas un banco ecológico en el cual proteger y conservar las especies. En 1984, acompañado de los habitantes del lugar, planta en las tierras de *Piantagione Paradiso* un roble como símbolo de conciencia. Para Beuys el acto de plantar conlleva una toma de conciencia profunda:

“nosotros plantamos árboles, y los árboles nos plantan a nosotros, puesto que pertenecemos el uno al otro y debemos existir juntos. Es algo que ocurre al interior de un proceso que se mueve en dos direcciones diversas en el mismo momento. El árbol por lo tanto tiene conciencia de nosotros, así como nosotros tenemos conciencia del árbol. Es por lo tanto de gran importancia que se intente crear o estimular un interés por este tipo de interdependencia” (De Dominzo, 2014: 89-90)¹²⁷

127 Traducción propia de las palabras de Beuys recuperadas en: De Domizio, L. (2014), *Joseph Beuys*.



Joseph Beuys, *Difesa della Natura*, Bolognano, 1984

Ese mismo día realizó en Bolognano lo que supuso una de sus discusiones más importantes sobre el concepto ampliado de arte en unión con la toma de conciencia de la naturaleza: la charla realizada bajo el título *Difesa della Natura* el cual suponía uno de sus proyectos más importantes, al cual se dedicó desde 1973 hasta el final de su vida en 1986. Con este título reunió el concepto de la defensa del ser humano como aceptación de la defensa de la naturaleza. Las acciones de plantación y otras iniciativas en diferentes formatos, encuentros, publicaciones, obras, dibujos, esculturas e instalaciones de la última etapa de su vida fueron parte de la operación *Difesa della Natura*. Este proyecto no tiene solo un significado ecológico, sino que tiene principalmente un sentido antropológico, como defensa de la humanidad, defensa del individuo, de la creatividad y de los valores humanos. (De Domizio, 2014)

Difesa della Natura. Torino: Lindau

El proyecto *Difesa della Natura* refleja la ampliación absoluta del concepto del arte en su fusión interdisciplinar con el concepto ampliado de ecología. Un proyecto con implicaciones epistemológicas y antropológicas con el que muestra las relaciones entre la humanidad y la biosfera, entre la sociedad y la conciencia ecológica. Beuys realizó acciones y encuentros con los que dialogó sobre temáticas relativas a las dimensiones rurales y ecológicas. En su estancia en territorios italianos también cosechó y produjo sus propios productos agrícolas como aceite y vino, operaciones que incluyó dentro de las actividades de la FIU.¹²⁸



Joseph Beuys, *Difesa della Natura*, producción de aceite de oliva y vino Montepulciano d’Abruzzo, 1984

128 La información expuesta en este punto ha sido recogida de diversas fuentes: parte de los textos de Beuys y encuentros realizados del artista con Lucrecia de Domizio Durini, Buby Durini e Italo Tomassoni, publicados en el libro *Incontro con Beuys*. Véase: De Domizio, L., Durini, B. y Tomassoni, I. (1985) *Incontro con Beuys*. Pescara: DIAC; También se ha recogido información: De Domizio, L. & Gusella, E. (2008) *Buby Durini for Joseph Beuys*. Milano: Silvana Editoriale; Antliff, A. (2014) *Joseph Beuys*. London: Phaidon; así como Stachelhaus, H. (1990) *Joseph Beuys*. Barcelona: Parsifal Ediciones; ha sido imprescindible para la comprensión de todo lo que conforma la operación *Difesa della Natura* los conceptos y palabras de Beuys extraídas en: De Domizio, L. (2014), *Joseph Beuys. Difesa della Natura*. Torino: Lindau; del mismo modo ha sido fundamental la información recogida en la visita a la muestra *La Tenda Verde. Joseph Beuys e il concetto ampliato di ecologia*, realizada en Parco d’Arte Vivente (PAV), Torino.

5.2 Reflexiones sobre la difusión del arte en el espacio público

Joseph Beuys nos deja las claves imprescindibles para ampliar el concepto del arte y dirigirlo como puente conector entre sociedad y naturaleza, un puente construido con la creatividad como material flexible y con la conciencia ecológica como columna vertebral. A su vez, con sus plantaciones colectivas, sus discursos y con el conjunto de acciones que conforman el proyecto *Difesa della Natura*, Beuys muestra la importancia de la colaboración y la necesidad de salir al aire libre para construir, en comunidad y desde la conciencia colectiva, un nuevo modo de comprender el mundo y habitarlo:

“debemos entrar en la dimensión pública, debemos salir al exterior y confrontarnos con todos, mostrando a todos aquello que hemos hecho, con plena conciencia del problema de la libertad. La libertad quiere decir la libertad de los otros [...]” (De Domizio, 2014: 53)¹²⁹

Es necesario plantear el arte desde la relación directa con el público, es imprescindible que la práctica artística se articule como una intervención (pudiendo ser efímera o no) en un espacio accesible a todos. De este modo será posible desde la propuesta artística activar cuestiones en las conciencias, abriendo las puertas a la reflexión e invitando a las personas a cuestionar su existencia y los valores perdidos. Un arte de conciencia ecológica activado en lugares colectivos y desde la colaboración puede ser un arte capaz de reciclar nuestros pensamientos y unir nuestras raíces a la tierra, valorando y respetando lo que tenemos y lo que perdemos. De acuerdo con Félix Guattari:

“la verdadera respuesta a la crisis ecológica sólo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales. Así pues, esta revolución no sólo deberá concernir a las relaciones de fuerzas visibles a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo” (Guattari, 1996: 10)

129 Traducción propia de las palabras de Beuys pertenecientes al discurso *Difesa della Natura*, recuperadas en: De Domizio, L. (2014), *Joseph Beuys. Difesa della Natura*. Torino: Lindau

Podemos abordar este planteamiento desde las prácticas artísticas que intervienen en el territorio público con una intención de iniciar procesos reflexivos y de transformación. Cada vez son más personas que enraízan conscientemente con la naturaleza y llevan a cabo propuestas desde la voluntad de reivindicar lo natural como entidad y la conciencia ecológica como una necesidad para contribuir a un desarrollo sostenible.

Teniendo en cuenta el legado que han dejado artistas como Joseph Beuys sobre la ampliación del concepto del arte en conexión con el desarrollo creativo humano y la conciencia sobre la naturaleza, existen en la actualidad una amplia variedad de artistas y colectivos que se preocupan por despertar la memoria cultural y el *genius loci* de los habitantes las zonas donde actúan. Esta labor la hacen realizando proyectos en ciudades, pueblos y zonas rurales con el fin de volver a retomar los vínculos entre los individuos, la creatividad, su territorio y la naturaleza, revalorizando de este modo el paisaje cultural y despertando la conciencia sobre las relaciones entre los habitantes de un lugar y su medio. Estas iniciativas manifiestan una preocupación por el presente y el futuro desde un respeto por la tierra, sus ecosistemas, su comunidad biótica, sus habitantes y su cultura.

Tales proyectos se expanden con prácticas artísticas interdisciplinarias y suponen a su vez un cambio de paradigma en el arte. En la actualidad en España existen buenos ejemplos de ello, iniciativas de artistas como: Lorena Lozano con los proyectos de *Herbarium*, *Econodos* y *Ecolab*; Fernando García Dory con las iniciativas generadas desde su proyecto *Campo Adentro*; Virginia López con sus obras y proyectos creados desde *PACA-Proyectos Artísticos Casa Antonio*, entre otros colectivos que gestionan espacios en entornos rurales como *Culturhaza*, *Rural Contemporánea*, *Mandarina Borda*, *Espacio Matrioska* entre otros, los cuales crean y gestionan proyectos colaborativos que funcionan como generadores de pensamiento, encuentros y prácticas artísticas que ponen en valor las relaciones y vínculos entre los habitantes de un lugar, su cultura y la naturaleza.¹³⁰

130 En los últimos años ha aumentado exponencialmente la cantidad de proyectos artísticos y espacios relacionados con tales temáticas, a este respecto cabe mencionar la labor que está realizando *El Cubo Verde* para visibilizar, crear red y generar encuentros entre las diversas iniciativas emergentes. Véase al respecto:

Nos hemos entretenido en encerrar las creaciones en espacios institucionalizados dotados de una visión neutral, haciendo que la experiencia artística se quede en muchos casos en una mera muestra que queda ajena al espectador y al contexto social. En la “caja blanca” no existe la diversidad de interacciones que pueden ocurrir en el espacio público, ésta por lo general se utiliza como un contenedor de objetos artísticos, cuya relación con el espectador en la mayoría de los casos se cierne a la mera observación. La mirada dentro del espacio museístico está cargada de normas donde el espectador se debe comportar como visitante silencioso y sumiso. Es necesario eliminar las barreras impuestas por el propio arte, borrando así los prejuicios del espacio museístico y el manifiesto y acciones propuestas por Joseph Beuys o los modos de hacer de los artistas del medio rural son algunos de los ejemplos capaces de romper con esas barreras. El espacio público, al aire libre, ya sea rural o urbano es capaz de crear nuevos vínculos entre arte, naturaleza y sociedad, tan necesarios para el cambio de paradigma en nuestra cosmovisión y la toma de conciencia de la humanidad.

Un arte que nazca desde la concepción del espacio público como un espacio común donde intercambiar pensamientos, reflexiones y experiencias desde un posicionamiento crítico y una conciencia ecológica, podrá ser precursor para activar la transformación sociocultural necesaria ante las problemáticas locales y globales que se nos presentan en la actualidad. En este caso, la obra de arte es una estrategia política, cultural y social capaz de orientarnos hacia un cambio a favor de valores perdidos en la sociedad actual:

“defendería el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio” (Lippard, 1995)

Es necesario concebir el espacio público, no solo como lugar de expansión para el arte, sino como ámbito desde el cual activar mecanismos y dinámicas sociopolíticas que desencadenen un despertar de la conciencia en la sociedad ante las problemáticas de la crisis global. Existen muchas estrategias artísticas

que en la actualidad redefinen el papel del artista y que son capaces de implicar al público generando nuevas formas de repensar el contexto y sus posibilidades como ámbito de actuación. Tal tipo de arte difumina la fronteras entre éste y los diferentes ámbitos que conforman la vida, de este modo “ [...] la creatividad queda al servicio de los problemas reales” (Parreño, 2006: 23). Los artistas que asumen la creación como un intercambio entre el público y él, utilizan diversas estrategias de comunicación y actuación convirtiendo la creación en una práctica política de transformación:

“de este modo nos encontramos con artistas que utilizan distintas formas de producción y modos de expresión, [...] pero que coinciden en su utilización del espacio público, la representación social y las intervenciones sobre el lenguaje artístico mismo. Este cambio en la práctica lleva consigo un cambio de posición: el y la artista se convierte en un manipulador de signos más que en un productor de objetos de arte, y el espectador en un lector activo de mensajes más que en un contemplador pasivo de la estética o en un consumidor espectacular” (Blanco, 2001: 47)

Es sabido que las diferentes prácticas artísticas y teorías que se mueven desde tal compromiso fueron ya generadas desde el *arte público* de los sesenta y setenta, el *arte político*, el *arte social* y el *arte activista* las cuales se prolongaron con fuerza hasta los años noventa¹³¹, categorías interconectadas que han dejado herencias en los modos de hacer.

Actualmente dado el contexto de crisis multifactorial surgen nuevas estrategias artísticas activistas y urbanas que plantean el cambio desde la fluidez de los acontecimientos proyectados, comprendiendo que las pequeñas actuaciones pueden inspirar a otros individuos hasta generar grandes cambios. En algunos casos tales estrategias, especialmente las que mantienen una actitud claramente militante, son denominadas bajo el término *artivismo*¹³².

131 Véase: Parreño, J. (2006) *Un arte descontento. Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Murcia: Cendeac; VV.AA (2001) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca

132 Sobre el término y su desarrollo se recomienda: Delgado, M. (2013) “Artivismo y pospolítica.

Los artistas que desde una posición crítica han proyectado y actuado sobre espacios públicos, han transformando la práctica artística en una valiosa herramienta de múltiples estrategias de acción política para la transformación sociocultural. La interdisciplinariedad y compromiso con el contexto político, económico, cultural, ambiental y social que caracteriza a estas estrategias artísticas, reactiva modos de hacer, pensar y actuar alternativos al sistema hegemónico.

Pensando en tales prácticas artísticas y en su relación con un compromiso e implicación socioambiental, se descubre lo que Verónica Perales denomina como *ecoartivismo*¹³³, refiriéndose a aquellas estrategias artísticas que mantienen como eje central un compromiso con el medioambiente y reivindican una actitud respetuosa con la biosfera:

“las prácticas ecoartivistas se caracterizan por tener un marcado carácter procesual (la meta es el camino), la utilización de espacios públicos, el uso de la tecnología como elemento de apoyo hacia la sostenibilidad, el uso de estrategias y de medios colaborativos para implicar a participantes y proyectar “la voz de la comunidad”, son prácticas que enfocan de forma positiva la acción: se centran en LO QUE SÍ PODEMOS HACER” (Perales, 2010: 8)

Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos” en *Quaderns-e*, núm. 18 (2), pp. 68-80; también se recomienda el programa de Metropolis rtve, dedicado al movimiento artivista, véase en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-arte-activismo/707244/>

133 Véase: Perales, V. (2010) “Práctica artística y ecofeminismo” en *Revista creatividad y sociedad*, núm. 15, pp. 1-22. En el desarrollo del siguiente punto serán visualizados y analizados diversos ejemplos de estas prácticas artísticas.

5.3 Prácticas artísticas como semillas del cambio

Podríamos decir que la práctica del reciente término de ecoartivismo ya comenzó a realizarse a mediados de los sesenta y principios de los setenta, puesto que existieron artistas que comprendieron la necesidad de posicionarse desde el arte para el respeto del medioambiente o la visibilización de sus problemáticas. Artistas ecoartistas precursores que desarrollaron en gran parte el desarrollo del pensamiento ecologista que se estaba viviendo en la posguerra mundial. Desde el auge del ecologismo que se generó tras los escritos de Henry David Thoreau y John Muir, los alegatos ecológicos de Rachel Carson con *Silent Spring* (1962) y la primera celebración del Día de la Tierra en 1970 (Kastner, 2005), la conciencia medioambiental se transformó y con ella el activismo comenzó a ser una práctica imprescindible para impulsar el pensamiento y proteger la Tierra.

El movimiento ecologista fue una reacción ante los logros y fracasos de la modernidad, una respuesta a la explotación del medio ambiente. Los artistas dieron soluciones evitando dañar la Tierra, propuestas que iban en sintonía con el movimiento ecologista. Desde el arte, se podía respirar un ambiente de perspectivas renovadoras y reparadoras que intentaban reconstruir una relación de convivencia entre el ser humano y su ecosistema. Joseph Beuys, Alan Sonfist, Agnes Denes, Harriet Feigenbaum, Helen Mayer Harrison y Newton Harrison entre otros son ejemplo de ello.

Encontramos artistas que fueron precursores en adoptar una actitud ecológica en sus intervenciones sobre el territorio y muchos lo hicieron sobre entornos de la naturaleza que habían sido devastados, dañados o contaminados. Se sumaron a la posibilidad de regenerar espacios destruidos por la actividad industrial y sin atender sólo al valor estético, utilizaron el arte como herramienta para proponer alternativas de activismo medioambiental, conservación de espacios naturales y *restauración ecológica*¹³⁴. Hallamos proyectos de artistas capaces de crear

134 Para una aproximación a los conceptos sobre restauración ecológica integral u holística y sus encuentros con las prácticas artísticas de actitud ecológica sobre el territorio se recomienda especialmente el ensayo de Luis Balanguer Núñez, “Sinergias entre las intervenciones artísticas en el territorio y la restauración ecológica: ámbitos para el encuentro” en Raquejo, T. y Parreño, J.M. (ed.) (2015), *Arte y Ecología*, Madrid: UNED, pp. 41-53. A este respecto, también cabe mencionar las *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso*

sinergias entre arte y restauración ecológica, estrategias interdisciplinarias que utilizan métodos colaborativos activadas en espacios públicos, territorios de la naturaleza o entornos urbanos. Localizadas en territorios de la naturaleza, existen obras que regeneran ecosistemas dañados como *Pool of Virgin Earth* (1975) de Alan Sonfist, creada sobre un suelo contaminado en el que habían sido depositados residuos químicos. Sonfist ocupando 1.525 cm de diámetro de ese suelo creando una superficie circular con tierra pura, pretendía que ese espacio captase las simientes suspendidas en el aire para iniciar la regeneración del bosque.



Alan Sonfist, *Pool Virgin Earth*, 1975

Público de Espacios Naturales Protegidos, realizadas entre los días 10, 11 y 12 de Marzo de 2016 en el Parque Nacional Las Tablas de Daimiel, organizadas por la *Asociación Cultura de Rivera*, a las que la autora de esta tesis asistió gracias a una de las doce becas concedidas a artistas que mantienen el discurso ecológico en sus obras. Estas *Jornadas* fueron realizadas para visibilizar la importante labor del arte y la cultura como vectores para la conservación y protección de los Espacios Naturales Protegidos. Consistieron en ocho ponencias realizadas por expertos de varios ámbitos los cuales relacionaron con sus discursos la panorámica de Las Tablas a través de iniciativas que aúnan históricamente arte y conservación de la naturaleza. Las Jornadas también ofrecieron distintas actividades ubicadas en diversos lugares del Parque Natural, talleres de artesanía, espectáculos y rutas guiadas por la zona hicieron que los artistas becados y los habitantes de la zona creasen red, comunidad y conciencia entorno a las temáticas trabajadas. Los resultados del encuentro y los diferentes discursos de los ponentes fueron publicados y pueden encontrarse en: *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos*. Parque Nacional Las Tablas de Daimiel: Cultura de Rivera



Harriet Feigenbaum, *Willow Rings*, 1985

Del mismo modo la intervención de *Willow rings* (1985) de Harriet Feigenbaum, restaura un paraje de 6 hectáreas que había sido marcado y deforestado por actividades mineras y planta, entorno a un estanque formado por la sedimentación, tres círculos de sauces, siguiendo la topografía del lugar y tras aumentar la biodiversidad de la zona, *Willow Rings* ahora es una reserva natural. (Kastner, 2005)

En ese sentido podemos mencionar *Tree Mountain* (1982) de Agnes Denes, una acción regeneradora sobre las minas de grave de Pinziö en Finlandia. La intervención conlleva la creación de una enorme montaña de forma elíptica diseñada con la proporción áurea, de 420 m de longitud, 270 m de anchura y 25 m de altura, donde 10.000 personas plantaron 10.000 árboles. *Tree Mountain* se convirtió en un terreno protegido en el que se está generando poco a poco un bosque. Las personas que plantaron los árboles recibieron un certificado de custodia de los árboles con valor de 400 años, un documento que heredarán las generaciones futuras y con el que se asegura la protección y desarrollo del bosque¹³⁵.

135 Véanse los textos de la artista sobre esta intervención en: <http://www.agnesdenesstudio.com/>



Agnes Denes, *Tree Mountain*, 1982

Estos artistas, tras localizar zonas afectadas por actividades agresivas para el territorio, trabajan con carácter interdisciplinar realizando proyectos de investigación en búsqueda de las posibilidades de actuación y recuperación de los ecosistemas tanto naturales como humanos. Estas iniciativas individuales en muchos casos son realizadas colectivamente y para su ejecución deben pasar por trámites burocráticos hasta obtener los permisos de actuación o los fondos económicos necesarios, por lo que normalmente son apoyados por instituciones o grupos sociales. Un entramado artístico, social y político que en muchos casos dificulta la ejecución final de la iniciativa quedando la obra como la visibilización de las problemáticas, la muestra del proceso de investigación de los artistas y la exposición de las ideas generadas como posibles soluciones.

Un ejemplo de ello lo encontramos en los proyectos de los artistas Helen Mayer Harrison y Newton Harrison¹³⁶ que desde los años sesenta trabajan con la filosofía de beneficiar a los ecosistemas, restaurarlos o protegerlos. Podemos citar, desde una de sus primeras acciones la obra *Making Earth* (1970) con la cual, tras mezclar tierra con compost, generaron tierra fértil apta para la vida, hasta cualquiera de los proyectos sobre los que han trabajado con fines de restauración ecológica. Como es el caso de *Santa Fe Drain Basin* (2003-2008)

works4.html; y también: Kastner, J. y Wallis, B. (2005) *Land Art y Arte Medioambiental*. Barcelona: Phaidon, p. 161

136 Sobre los diferentes proyectos de los Harrison realizados hasta la fecha, se recomienda: <http://theharrisonstudio.net/art-projects-2>

con el cual, tras conocer la problemática de destrucción y desaparición del río de Santa Fe (México), localizaron que la causa principal del problema estaba en la erosión por el mal uso del suelo procedente del pastoreo y la deforestación. Tras investigar el conjunto de todos los factores posibles causantes de la problemática, idearon varios proyectos que suponían actuaciones de regeneración de la cubierta vegetal del terreno con el fin de retener la humedad y acabar con la erosión del territorio.



Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, *Santa Fe Drain Basin*, 2009. Detalle de río seco.

El suelo es la capa superficial de la corteza terrestre y entre otras cosas imprescindibles, supone la cubierta vegetal que da sustento para cubrir las necesidades básicas de la vida, contiene agua y sustancias nutritivas necesarias para el desarrollo de todos los seres vivos. Dependemos de la fertilidad del suelo para nuestra supervivencia y del mismo modo es imprescindible para el buen funcionamiento y desarrollo de los ecosistemas. La fertilidad y el buen estado del suelo se degradan a gran velocidad por la actividad antrópica del terreno.

La erosión es una de las graves problemáticas derivadas del mal uso del suelo, y aparece tras la destrucción de la cubierta vegetal, esta cubierta da protección al suelo y lo resguarda del arrastre de la tierra por la acción de la lluvia. Pero la destrucción de la cubierta vegetal debido al sobrepastoreo, la tala de bosques, el monocultivo y las técnicas de producción de cultivo industrializadas exentas de criterios de protección, dejan a su paso suelos áridos, desprotegidos y susceptibles a las inclemencias.

“a la pérdida de fertilidad de los suelos se le añaden las repercusiones morfológicas en el paisaje: surcos, cárcavas, barrancos. Una pérdida de recursos hídricos, ya que la ausencia de plantas en las superficies del suelo impide que se infiltre el agua y renueve los acuíferos. Un aumento del riesgo de inundaciones catastróficas; al perder el suelo su potencial de retención del agua, ésta va más libre tomando velocidad y caudal, haciendo las avenidas cada vez mayores y más catastróficas” (Lucía Loren, 2009)¹³⁷



Lucía Loren, *Artesanía de un surco*, 2009

137 Palabras de la artista Lucía Loren a propósito de su intervención *Artesanía de un surco* (2009). Recuperado en: <http://lucialoren.com/index.php/artworks/art-interventions/artesania-de-un-surco>

Del mismo modo que los Harrison atendieron a la erosión del suelo en el caso de la destrucción del río de Santa Fe, encontramos el proyecto *Artesanía de un surco* (2009) de la artista Lucía Loren, con el cual investiga una posible regeneración de la cubierta vegetal del suelo para regenerar “[...] esas heridas abiertas de la superficie de la tierra” (Loren, 2009). En un terreno castigado y agrietado por la erosión, interviene instalando sobre los surcos un tejido formado por una estructura vegetal creada a través de ramas de mimbre. Con esta trama vegetal cubre el hueco de una cárcava protegiendo el espacio de las inclemencias atmosféricas, de este modo favorece a la creación de una nueva cubierta vegetal en la zona protegida.

Otra acción de rescate del medio natural podemos encontrarla en *Revival Field* (1991) de Mel Chin¹³⁸, un proyecto interdisciplinar concebido como un experimento en el que se entrelazan arte, ciencia y recuperación medioambiental del territorio, con el cual, en un área contaminada por metales pesados, fueron plantadas especies eficientes en eliminar la toxicidad del terreno.



Mel Chin, *Revival Field*, 1991

138 El proyecto de *Revival Field* de Mel Chin aún está en curso. Véase: <http://melchin.org/oeuvre/revival-field>



Especie de planta *Thlapsi* en *Revival Field*, 1992

En sus experimentos encuentran que la variedad de especie vegetal *Thlapsi* es una de las plantas con mayor capacidad de captación y acumulación de metales pesados.

Por otro lado, a parte de materializarse en parajes de la naturaleza perjudicados por la actividad industrial, muchas obras de artistas con preocupación ecológica se llevaron a cabo en lugares de la ciudad donde, en el devenir constante de construcción, destrucción y abandono surgían espacios para la creación a través de la mejora del hábitat.

La artista Patricia Johanson diseñó y creó proyectos que desde una visión holística que mejoraban el hábitat y la biodiversidad de la zona de intervención. Manteniendo en sus obras un compromiso ecológico, podemos nombrar una de sus creaciones *Fair Park Lagoon* (1981-1986) en Dallas, Texas. La artista interviene en el estanque de un parque de una zona urbana con dos objetivos: por un lado restaurar y mejorar el ecosistema, y por otro lado diseña pensando en la utilidad y recreo de las personas que visitaran el lugar. Johanson es consciente de las conexiones dinámicas que hacen funcionar tanto los sistemas naturales

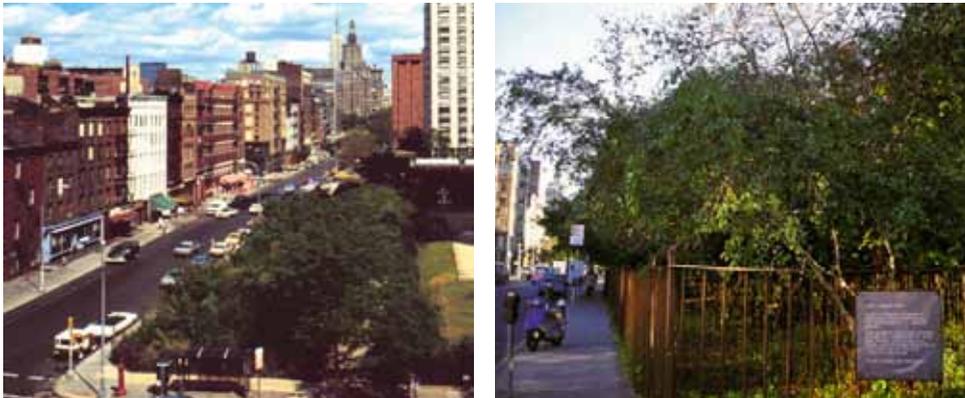
como los humanos y proyecta en base a las necesidades de ambos. En *Fair Park Lagoon*, creó caminos que corrían sinuosos y amables entre un zona ajardinada y un estanque artificial que se encontraba medio abandonado, en el cual plantó cipreses y otras plantas e introdujo peces. De este modo logró que apareciesen más aves y que aumentase la biodiversidad del lugar, mejorando el ecosistema de la zona.



Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon*, 1981-1986.

Por otro lado en la observación de las actividades de algunos artistas que han trabajado desde una ética ecológica con un compromiso político y social, encontramos coincidencias en la utilización de ciertos lugares para sus proyectos. Muchos de estos espacios forman parte de lo que el filósofo arquitecto Ignasi de Solà-Morales (1996) denominó con el término francés *terrain vague*¹³⁹ definiendo aquellas áreas abandonadas, espacios y edificios obsoletos e improductivos, a menudo indefinidos y sin límites determinados. Son áreas en desuso que, en la mayoría de las ocasiones, han quedado en el limbo de la especulación inmobiliaria. Desde nuestra perspectiva, los “vacíos” de la ciudad, son espacios de respiro y de vida, capaces de generar lugares fértiles para las semillas de un nuevo paradigma.

En este sentido podemos encontrar iniciativas artísticas de preocupación medioambiental pioneras en reutilizar estos espacios baldíos de la ciudad con propuestas que surgen como consecuencia del despertar de la conciencia ecológica en algunos artistas. Como ejemplo *Time Landscape* (1965) de Alan Sonfist. Con la cual convierte una zona inutilizada de la ciudad de Manhattan en un bosque de vegetación autóctona. Un proyecto que consistió en plantar, sobre un solar abandonado y lleno de escombros, un bosque urbano cuya vegetación se correspondía con la vegetación de Nueva York en época precolonial.



Alan Sonfist, *Time Landscape*, 1965

139 Véase: Solà-Morales, I. (1996): “Presentes y futuros. La arquitectura en la ciudades”. Barcelona, pp. 10-23. Recuperado en: http://www.urbanoperu.com/sites/urbanoperu.com/files/articulos/presente_y_futuros_sola.pdf

Trabajando con los espacios abandonados y temporales en la ciudad encontramos la obra *Wheatfield A Confrontation* (1982) de Agnes Denes, realizada por primera vez en el centro de Manhattan, New York. La artista reutilizó un solar usado como vertedero ilegal en Manhattan, para plantar en esas 0'8 hectáreas un campo de trigo. Para ello la artista limpió previamente el territorio de basuras y escombros, preparó la tierra, creó surcos e implantó un sistema de riego.



Agnes Denes, *Wheatfield a Confrontation*, 1982

Treinta años más tarde, en 2015, Agnes Denes interviene en una isla de tierra que queda en medio de una zona de nuevos rascacielos en el corazón de la ciudad de Milán. Después del fuerte impacto ambiental de estas monstruosas construcciones, Agnes repite *Wheatfield* en 5 hectáreas, pero esta vez la artista invita a colaborar a los vecinos de la zona a plantar las primeras semillas, lo que se convirtió en una obra colectiva con la gente local.



Agnes Denes, *Wheatfield a Confrontation*, 2015

Por otra parte, como contestación desde la práctica artística a los bosques de cemento, podemos recordar acciones como las de Khatryn Miller con “Seed bombs”(1991-2002). Miller realiza bolas de arcilla que contienen semillas, para lanzarlas por espacios de la ciudad. Recogiendo, de este modo, la técnica de plantación de agricultura natural que creó y utilizó el maestro japonés Masanobu Fukuoka¹⁴⁰ desde 1975:

“se abandona en cierto modo la utilización de uso agrícola, pero de alguna manera se salva uno de los conceptos básicos de la filosofía de Fukuoka, comenzar la revolución con una brizna de paja” (Soler, M. I. y Soto, P., 2014: 329)



Khatryn Miller, *Seed Bombing*, 1991-2002

Sin tratarse de un espacio físico abandonado, pero sí de un vacío en la construcción de la historia, encontramos el trabajo de la artista brasileña Maria Thereza Alves. Una artista que desde el arte reescribe la historia colonial y sus consecuencias medioambientales, políticas y culturales. Desde 1991 ha trabajado con diferentes estrategias en el análisis de cómo el colonialismo afectó al medio natural llevándolo a situaciones sin retorno y exterminado a su vez gran parte de los pueblos indígenas.

140 Véase: Fukuoka, M. (2011) *La revolución de una brizna de paja. Una introducción a la agricultura natural*. Teruel: EcoHabitar



Maria Thereza Alves, imagen de video de la investigación de *Seeds of Change*: Marsella, 2009

Alves ha explorado la dominación colonial vinculándola a la ecología y a la memoria cultural y con ello crea *Seeds of Change* (1999), un proyecto basado en la historia botánica ignorada en la época poscolonial. La artista en sus rastreos descubre como América sin pretenderlo envió a Europa nuevas especies vegetales:

“los navíos esclavistas, para apresurar su regreso, sólo cargaban lastre: tierra que contenía semillas. Las plantas que crecieron en los puertos fueron testigos de tráfico de esclavos” (Alves, 2015)¹⁴¹

El lastre que portaban los barcos para estabilizar su peso, no tenía valor comercial, se componía de ladrillos, piedras, maderas, arena y toneladas de tierra, pero sin saberlo tenía un gran valor ecológico puesto que aquella



Maria Thereza Alves, imagen de video de la investigación de *Seeds of Change*: Marsella, 2009

tierra contenía, dormidas en su interior, semillas nativas de la zona donde se había recogido. En sus investigaciones, Alves saca a la luz que esa tierra en algunos casos era utilizada para hacer los cimientos de carreteras de las localidades donde se descargaba, de modo que hoy “[...]de la tierra de lastre, bajo el asfalto florecen plantas exóticas” (Alves, 2011).¹⁴²

141 Reflexiones recuperadas de la entrevista a Maria Thereza Alves, en el periódico *El País* [En línea], febrero 2015: Recuperado en : http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/11/babelia/1423675418_741654.html

142 Traducción personal de las palabras de la artista María Thereza Alves en una entrevista sobre el



Maria Thereza Alves, *Seeds of Change: Floating Ballast Seeds Garden*, Bristol , 2012-2016

Las semillas pueden permanecer latentes durante cientos de años bajo la tierra, sólo necesitan las condiciones adecuadas para volver a brotar. Tras localizar los lugares de depósito de la tierra como lastre, la artista recoge muestras de esa tierra, la conserva y la coloca en invernaderos para hacer germinar sus semillas, en muchos casos, Alves invita a las personas locales de la zona, a llevar a cabo en sus casas este proceso de cuidado previo. Esta investigación y proceso ha sido realizado en diferentes lugares como Marsella, Liverpool, Bristol, Copenhague, entre otras ciudades portuarias de Europa. Tras realizar varias exposiciones que recogen las prácticas y datos de sus investigaciones sobre la flora de la tierra del lastre, Alves realiza *Seeds of Change: Floating Ballast Seed Garden* (2012-2016) en Bristol, una de las ciudades portuarias que fueron utilizadas para el tráfico de esclavos e inconscientemente influyeron en la historia botánica del lugar. *Seeds of Change: Floating Ballast Seed Garden* es un jardín flotante donde se plantaron cientos de muestras de plantas silvestres recogidas de las zonas de arrojado de lastre, creando un espacio común donde invitó a las personas locales a generar el registro de las plantas con información específica de su origen¹⁴³.

proyecto *Seed of Change*. Recuperado en: http://www.artecritica.it/archivio_AeC/61%20AeC/interviste_2.html

143 Para ampliar información sobre la investigación y desarrollo del proyecto *Seed of Change* en la web de



Lois Weinberger, *Sin título*, lanzamiento de semillas en Kassel, 1997

De otro modo, Lois Weinberger atiende a las especies vegetales que nacen espontáneas en las ciudades, y en una de sus acciones lanza por los espacios baldíos de la ciudad especies autóctonas de las zona. Weinberger de una forma poética y política interviene en el espacio público para ampliar la biodiversidad de las ciudades. Con sus intervenciones intenta concienciar a la sociedad sobre la importancia de la existencia de espacios naturales y la necesidad de preservarlos. Para la Documenta X de Kassel (1997), Weinberger lanzó semillas de flora local sobre una vía de tren abandonada de la ciudad. Otra de las acciones de Weinberger, repetida en otras ocasiones, consistió en realizar rupturas en el asfalto en forma no organizada para después repartir semillas de vegetación autóctona entre los escombros. Las plantas germinan en las grietas del pavimento, de modo que la grieta se transforma en una oportunidad para la vida.

Las acciones de Weinberger atraen la mirada hacia los bordes, consigue hacer visible lo invisible a nuestra mirada urbanita y da la voz a una naturaleza silenciosa que brota entre las condiciones más hostiles. Él trabaja en muchas

la artista: <http://www.mariathereaalves.org/index.php>

ocasiones junto a su esposa Franziska y juntos reforestan poéticamente cualquier rincón desapercibido de la ciudad. Weinberger es un artista que ha intervenido sobre espacios que no están sometidos a la acción controladora del sistema urbano y los utiliza como una especie de “jardines salvajes”.



Lois Weinberger, *Sin título*, ruptura de asfalto y plantación en Kassel, 1997

Con Weinberger descubrimos que ya no sólo son los espacios del *Terrain vague* los posibles lugares de oportunidad, puesto que con su obra se vincula más a los conceptos y lugares del *Tercer paisaje*, de los que nos habla el arquitecto paisajista Guilles Clément (2007)¹⁴⁴. Lugares que pasan desapercibidos por sus características inconclusas, su inaccesibilidad o por constituir muchas veces una “reserva temporal” de la antropización del territorio, y que por este conjunto de características se conforman como escenarios para que la vida

144 Clément denomina como los lugares del Tercer paisaje aquellos espacios indecisos, desprovistos de función aparente, espacios en los márgenes de las carreteras, ríos, bosques o rincones olvidados de la ciudad donde las máquinas no pueden llegar y la biodiversidad se expande. Clément, explica que: “[...] el carácter irresoluto del Tercer paisaje se debe a la evolución que sigue el conjunto de los seres biológicos que forman el territorio, a falta de cualquier clase de decisión humana” Clément, G. (2007): *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 6

evolucione espontánea. El *tercer paisaje* es aquel que resurge cuando el ser humano desaparece.

Estos rincones a la sombra de nuestras ciudades, son descritos por Clément en su *Manifiesto del tercer paisaje* de forma poética y crítica, investigando estos espacios indecisos desprovistos de función y otorgándoles potencialidad como espacios del futuro. La intencionalidad del manifiesto es invitar a la reflexión sobre estos territorios olvidados que se han convertido en refugios de la diversidad y la biodiversidad, residuos espaciales cargados de emociones y vida. Clément interpreta estos lugares como parte del inconsciente de nuestro espacio vital¹⁴⁵ y atenderlos supone ser conscientes de nuestros residuos y vacíos. De este modo la mirada contemporánea y la acción de los artistas sobre estos territorios hace visible su existencia despertando nuestra consciencia hacia ellos. Esta mirada, en los momentos actuales de crisis global, es imprescindible puesto que nos reactiva la el pensamiento reflexivo, crítico y creativo necesario para dar valor a la vida de esos lugares y a sus posibilidades como espacio consciente común.

La artista Lara Almarcegui realiza acciones poéticas y políticas que reconocen lo no planificado y ponen en relieve la violencia de la erradicación de lo silvestre con la continua transformación y construcción arquitectónica de las ciudades. Como ejemplo de ello podemos nombrar su proyecto *Mapa de descampados de Amsterdam* (1999), una guía de terrenos vacíos de la ciudad. Este mismo proyecto lo ha realizado en diversas ciudades, como el caso de la *Guía de descampados de Sao Paulo* (2006).

En muchos casos la artista logra obtener permisos para abrir temporalmente los espacios abandonados y privados al público, como lo hizo en los casos de Amsterdam, Bruselas y Alcorcón (2000-2001):

145 Clément relacionando estos espacios a la cultura afirma que el Tercer paisaje: “se trata de unas profundidades donde los acontecimientos se almacenan y se manifiestan de una manera aparentemente irresoluta” Véase: Clément, G. (2007): *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 57-58



Lara Almarcegui, *Guía de descampados en Sao Paulo*, 2006

“con el fin de cuestionar el uso del espacio público y la propiedad privada y debido al deseo de recuperar un territorio para los ciudadanos, decidí abrir un descampado al público: en Amsterdam el ayuntamiento no me permitió abrir un descampado esgrimiendo que la apertura pondría en peligro la salud de la población. En Bruselas logré abrir un descampado durante un día, y quien quiso pudo entrar en un solar del centro que normalmente estaba cerrado con llave. En Alcorcón, Madrid, durante una semana abrí un descampado que era un terreno privado al que habitualmente estaba prohibido el acceso; no transformé el terreno, ni coloqué nada en su interior, y en él se discutió espontáneamente sobre el pasado y el futuro del lugar” (Almarcegui, 2007: 47)¹⁴⁶

146 En el catálogo de la exposición de Lara Almarcegui realizada en el Centro de Arte Contemporáneo

Almarcegui ha realizado acciones que protegen el territorio no edificado a la vez que lo visibilizan, consiguiendo tratar con los propietarios y autoridades hasta convencerles a preservar descampados de la continua especulación inmobiliaria. Protege espacios silvestres, ejemplo de ello es *Un descampado en Genk*, Bélgica (2004-2014), *Un descampado en los Mataderos de Arganzuela*, Madrid (2005-2006), o el caso aún protegido de *Un descampado en el Puerto de Róterdam* (2003-2018), exponiendo que tales proyectos:

“consisten en preservar un descampado por un máximo de tiempo: dejar un terreno sin definir protegido de cualquier diseño o construcción para que, así, todo en él ocurra debido al azar, y no correspondiendo a un plan determinado. Que la naturaleza se desarrolle a su aire libre y se interrelacione con el uso espontáneo que se de al terreno y con otros factores externos como el viento, la lluvia, el sol y la flora. Los descampados son imprescindibles, porque sólo en este tipo de terrenos que los urbanistas han olvidado que puede uno sentirse libre. Como no han sido diseñados en ellos todo es posible, cuando, dentro de unos años, todos los descampados que los rodean sean edificios, estos serán los únicos terrenos que queden vacíos” (Almarcegui, 2007: 53)



Lara Almarcegui, *Un descampado los Mataderos de Arganzuela*, 2005-2006



Lara Almarcegui, *Un descampado en Róterdam*, 2003-2018

de Málaga en 2007, pueden encontrarse escritos de la artista donde reflexiona sobre muchas de sus obras. Véase: Almarcegui, L. (2007) *Lara Almarcegui*, Málaga: CAC Málaga

Con estas reflexiones, Lara Almarcegui nos muestra una necesidad común y urgente de cambiar la mirada y la forma de relacionarnos con el espacio. Coincidimos en hallar en estos lugares la naturaleza silvestre y las posibilidades espontáneas que puedan surgir al transitar esos espacios, lugares donde poder expandir la mente y hacer florecer la creatividad. La artista ha creado varios proyectos bajo los conceptos de protección, resistencia al sobredesarrollo y



Lara Almarcegui, *Guía de descampados del valle del Río Lea*, 2009-2012

antítesis de la evolución urbanística.

En 2009 crea la *Guía de descampados del valle del río Lea* donde localiza 12 terrenos vacíos esperando los Juegos Olímpicos de Londres 2012. Esta misma acción la repite en 2011 en el río Tévere, con los descampados en espera de las Olimpiadas del 2020 en Roma.

El objetivo principal de Almarcegui no es específico de carácter medioambiental, sino más bien político y simbólico. Su intención es llevar a cabo la importante labor de visibilizar las lógicas corruptas de las políticas del sistema urbano, así como generar reflexiones que posibiliten nuevas formas de entender el entorno. Pero somos conscientes de que a su vez, sus acciones consiguen preservar lugares dejando que esos espacios “vacíos” sigan llenos

de vida silvestre, convirtiéndose en focos de aumento de la biodiversidad de la zona.

En suma, estas iniciativas invitan a cambiar la perspectiva, a mirar hacia el exterior desde la conciencia para activar la imaginación, la creatividad, la reflexión y el pensamiento crítico. Provocan el cuestionamiento continuo del funcionamiento en red de nuestros sistemas y ecosistemas, nos invitan a reflexionar sobre los lugares y las situaciones que nos rodean en la cotidianidad, nos estimulan para repensar nuestra relación con el entorno, generando de ese modo un empoderamiento de la consciencia y del *yo ecológico* capaz de latir al ritmo de la Tierra. Las obras que se han presentado son algunos de los ejemplos de prácticas artísticas que se adentran en ese paraíso de diversidad de reflexiones y modos de hacer, de experiencias y actitudes reveladoras, donde se encuentran los orígenes del germen de un cambio de paradigma. Semillas que contienen la energía para afrontar el mundo con nuevos puntos de vista capaces de unificar y equilibrar nuestra relación con la naturaleza.

5.3.1 Territorios fértiles

Como se ha podido ver, la reutilización de los espacios “vacíos” de la ciudad como lugares para la creación se puede localizar como una práctica común en las actividades de algunos artistas que, desde los sesenta hasta la actualidad, han trabajado desde el arte con un compromiso político, social, ambiental y consciente. Pero existen diferentes formas de actuación para usar estos lugares para el florecimiento de la creatividad y la consciencia ecológica, y en la observación directa de la mutación continua del espacio urbano, se descubre que los *terrain vague* y los lugares del *tercer paisaje* se están transformando poco a poco en “espacios de respiro” para los urbanitas. Trozos de tierra que conviven entre el asfalto y que abren espacio a la vida, ideales para dejar brotar la biodiversidad característica del lugar o para llevar a cabo modos ecoculturales de convivir.

En los espacios residuales de la ciudad, descampados, escombreras espontáneas y solares abandonados se pueden localizar focos de gran biodiversidad. Estos lugares normalmente pasan desapercibidos en nuestro devenir urbano pero

en ellos puede existir una riqueza de vida capaz de florecer cada primavera cubriendo el espacio e invisibilizando los residuos con los que normalmente convive en el lugar. Pero, además de constituir parte del *Jardín planetario*¹⁴⁷, pueden activarse como lugares comunes de la consciencia colectiva.

Si dejamos de mirar y asumir el entorno urbano como un escenario impuesto y comenzamos a reflexionar de otra manera los espacios indecisos que quedan en los márgenes de nuestra ciudad, podremos descubrir cómo éstos resultan idóneos para crear los nuevos espacios de la creatividad y la biodiversidad, denominados en esta investigación como *Territorios fértiles*. Este concepto contiene dos lecturas que se interrelacionan: por un lado se refiere a los espacios que, dadas sus características físicas permiten el desarrollo de la vida y de la biodiversidad y por otro lado, tras generarse en ellos iniciativas ciudadanas ecoculturales, abren modos conscientes, participativos y colectivos, suponiendo este engranaje un lugar fértil para el crecimiento de un arte permeable a la sociedad. Espacios donde pueden germinar tanto especies vegetales como movimientos suburbanos de resiliencia ecosocial, así como prácticas artísticas. Suponen cualquier lugar de acceso libre al transeúnte que permita, igual que una semilla, brotar y dar frutos, y en el espacio público de la ciudad podemos encontrar muchos de esos espacios de oportunidad, sitios comunes para la inspiración, la creatividad y la transmisión de valores.

En estos lugares actualmente están naciendo iniciativas que surgen de los movimientos ecosociales de resiliencia urbana y están germinando lentamente en las zonas de la ciudad y su periferia, creando una red de focos locales que, poco a poco, se expanden en todas direcciones. Estas prácticas convierten el espacio urbano en un lugar de florecimiento de la creatividad y de unión con la naturaleza y nos muestran las infinitas posibilidades de actuación, individuales y/o colectivas. Suponen ejemplos para continuar promoviendo un cambio hacia un modelo de sociedad sostenible. Nos referimos en este caso a los huertos urbanos y espacios comunitarios ecoculturales que están, cada vez con más fuerza, abriéndose camino entre los vacíos de las ciudades:

147 Clément, desde el sentimiento de finitud ecológica convierte los límites de la biosfera en el recinto cerrado de los seres vivos, y desde esta visión representa el planeta como un jardín: el Jardín planetario. Véase: Clément, G. (2007): *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 7

“en una situación en que la vivienda, el espacio de trabajo y el espacio recreativo han sido masivamente planificados. Los huertos urbanos son una contestación al estado de las cosas, porque son uno de los pocos lugares de la ciudad que no han sido diseñados por los urbanistas y arquitectos, sino por sus usuarios” (Almarcegui, 2007: 40)

Los huertos urbanos comunitarios son uno de los movimientos de contrainercia ante el estado en quiebra del sistema capitalista y se han ido gestando de forma exponencial y exitosa en los escenarios de muchas ciudades, mostrando la necesidad de un modelo eficaz de transición hacia la sostenibilidad. En general podríamos denominarlos como “huertos urbanos socioculturales” por ser iniciativas que se caracterizan por reactivar espacios con el fin común de compartir la Vida desde diferentes intereses y actividades. Lugares donde, además de la autogestión de los huertos, se generan múltiples actividades ligadas al fomento de la democracia y la autodeterminación, también de la creatividad y de la conciencia sobre el medioambiente. Iniciativas creadas con el fin intrínseco de generar comunidad y abrir caminos hacia la sostenibilidad. Esta transformación del espacio urbano se ha expandido en muchos países, desarrollándose en España de modo exponencial al estallar la burbuja inmobiliaria y comenzar la crisis económico-financiera a partir de 2007. (Ballesteros, 2014)¹⁴⁸

Dada la crisis socioambiental, muchas personas conscientes y activas se han organizado para utilizar los descampados de la ciudad como lugares de oportunidad con el fin de volver a conectar con la tierra y para crear comunidad, generando oportunidades y fomentando la capacidad de autogestión de las personas. Los huertos urbanos son un modo de resiliencia y transformación social que, además de permitir el cultivo de la tierra agroecológicamente para el autoconsumo local, se activan sembrando una transformación sociocultural, generando un modo eco-sostenible de subsistencia. Una tipología de agricultura urbana que visibiliza y facilita el contacto de la ciudadanía con la cadena alimentaria, con la tierra y sus ritmos. Tal conexión hace que el ritmo acelerado

148 Véase el estudio completo sobre la expansión de los huertos urbanos desde 2006 a 2014 en ciudades españolas en: Ballesteros, G.(2014) “Espectacular crecimiento de los huertos urbanos” Revista *El Ecologista*, nº 81, Junio 2014, en <http://www.ecologistasenaccion.org/article28265.html>

de los urbanitas se ralentice por momentos, puesto que el contacto con los procesos de plantación, cuidado y recolecta de los alimentos precisan de tiempos más largos, o mejor dicho, al ritmo original de la naturaleza.

En una sociedad que, en la mayoría de los casos, vive ajena a estos procesos naturales que nos dan los frutos para vivir, este modo de acercamiento a la tierra supone un modo de hacer reflexionar a las personas sobre la procedencia de aquello que comen, activando vínculos de empatía entre los individuos y la naturaleza y promoviendo la educación de los cuidados.

Estos huertos comunitarios al ubicarse por lo general en los espacios residuales de la ciudad donde se contiene gran parte de la biodiversidad silvestre de las metrópolis¹⁴⁹, constituyen una nueva tipología de espacios verdes urbanos y periurbanos que benefician el ecosistema. Además de favorecer la proliferación de especies vegetales y animales, se transforman en pequeños pulmones en el interior de la hostilidad de la ciudad y ello supone convertirse en lugares que colaboran a la mitigación del calentamiento global, puesto que son capaces de regenerar el entorno y ayudar reducir la contaminación atmosférica.

Este modo de reinventarse proponiendo nuevos escenarios en respuesta a las problemáticas socioambientales también es conocido como movimiento de *Urban Gardening*. Podemos registrar la aparición de los primeros movimientos de huertos urbanos con los *Urban Gardens* de la ciudad de Detroit a finales del S. XIX surgidos por la crisis económica, o los *Victory Gardens* surgidos, en la primera mitad del S. XX, en las grandes ciudades industriales para mejorar las condiciones de la población empeoradas por la contaminación y la pobreza generada por la guerra mundial. Los huertos urbanos en tales panoramas

149 Sobre la biodiversidad de los espacios abandonados de las ciudades se recomienda el breve repaso que expone José Manuel Crespo sobre su estudio de las diferentes especies que crecen y habitan en los espacios marginales. Véase en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventuracrespo/3159717/>; También se recomienda los diversos estudios de Fulco Pratesi sobre las especies que habitan en la ciudad y en especial véase: Pratesi, F. (1975) *Clandestini in Città*, Roma: Arnoldo Mondadori. Y como guía para aproximarse al territorio urbano y conocer la flora comestible que surge entre las grietas se recomienda las notas de Fabrizio Zara en *Botanica Urbana. Riconoscere le piante medicinali in città*. Véase: Zara, F. (2014) *Botanica Urbana. Riconoscere le piante medicinali in città*. Sansepolcro: Aboca Sociedad Agrícola

eran sobre todo espacios cultivados en las ciudades para una alternativa de subsistencia y autoabastecimiento de los habitantes. Actualmente, la práctica de cultivo en las ciudades se acerca más a los huertos surgidos en la época de los setenta, conocidos como *Community Gardens* y *City Farm*, puesto que en la actualidad éstos surgieron como movimiento contracultural (Viladomiu,2013: 100).¹⁵⁰



Esto es una plaza, Madrid, 2008

Hoy en día, la influencia del movimiento Urban Gardening, está adquiriendo cada vez más fuerza y se expande generando en las grandes ciudades un estilo de vida suburbano y sostenible. Dentro de esta práctica, se encuentran diferentes tipologías que dependen de la situación socioambiental, económica y política de cada lugar. Huertos urbanos permanentes en parcelas deshabitadas y terrazas comunitarias, así como huertos creados en recipientes móviles ubicados en calles o zonas comunes de la ciudad.

150 Se recomienda el recorrido sobre el movimiento *Urban Gardening* y su relación con el arte contemporáneo que realiza Àngels Viladomiu Canela en: Canela, A. (2013). “Urban Gardening: espacio de creación, crítica social y activismo ecológico” en *Ausart*, núm. 1, pp. 99-106.



Tempelhofergärten, Berlín, 2012

Podemos encontrar ejemplos de actividad permanente en ciudades como Berlín con el caso de un solar abandonado reactivado como *Prinzessinengärten* en crecimiento desde 2009, o *Tempelhofergärten*, creado en 2008 sobre un aeropuerto abandonado de la ciudad. Del mismo modo existen en nuestro país proyectos como *Esto es una plaza* en Madrid o el *Solar Corona* en la ciudad de Valencia¹⁵¹. Otras iniciativas pueden hallarse en Milán, en lugares permeables a la sociedad donde el cuidado de la naturaleza y el sentido de la creación comunitaria se mantiene vivo entre los rascacielos. Es este el caso de *Isola Pepe Verde*¹⁵², un proyecto activo desde 2013 en el que a través de la organización de un grupo de vecinos se recuperó un aparcamiento vallado e inutilizado para crear huertos comunitarios y construir una pequeña sala multiusos para exposiciones, encuentros y todo tipo de eventos culturales. Por otro lado, en un barrio de la periferia de Milán, encontramos *Cascinet* un proyecto sociocultural que ha restaurado un cortijo abandonado para el uso público libre, donde se realizan talleres sobre permacultura y educación medioambiental, eventos musicales, mercadillos y comidas comunitarias. Gran parte de las tierras de la cortijada

151 Véase la web del proyecto *Prinzessinengärten* en: <http://prinzessinnengarten.net/>; el proyecto *Esta es una Plaza* puede encontrarse en: <http://estaesunaplaza.blogspot.com.es/>; la iniciativas del *Solar Corona* podemos encontrarlas en: <https://solarcorona.wordpress.com/>

152 Véase la web del proyecto en: <https://isolapepeverde.wordpress.com/>

de *Cascinet* están dedicadas al proyecto *Terra Chiama Milano*, un proyecto de huerto comunitario, permacultura y arte que se extiende en forma de espiral por el terreno.¹⁵³



Cascinet, Terra Chiama Milano, vista aérea de una parte de los huertos comunitarios, Milán, 2016

En definitiva, se puede observar que la corriente de resiliencia urbana generada en los espacios residuales de las ciudades es activada tanto por los movimientos sociales de la contrainercia, como por las prácticas artísticas con compromiso socioambiental y que ambas parten de nociones creativas y

153 Estos proyectos pasan por fases muy parecidas hasta que llegan a consolidarse. Al activarse en las fronteras de la “legalidad” su desarrollo siempre pende de un hilo. Salvando algunos casos, por lo general suelen ser iniciativas temporales y vivirán hasta que la especulación inmobiliaria arrastre con todo. Suelen pertenecer a esa clase de espacios abandonados o temporalmente dejados por las agendas urbanísticas o políticas. Tras el despertar de la conciencia de los habitantes de la zona y la organización de éstos para la toma del lugar con fines sociales y ambientales, llevan a cabo el proyecto a través de dos vías. Una de ellas puede ser la cesión temporal del espacio por la administración de la ciudad, la cual tras el éxito de las actividades programadas en el lugar, puede prolongarse en el tiempo gracias a la implicación de los vecinos. La otra opción suele ser la toma colectiva y libre del lugar, puesto que en muchos casos el vacío legal de ese espacio suele favorecer al dejar el tiempo suficiente para que el proyecto de los frutos con los que poder justificar la acción.

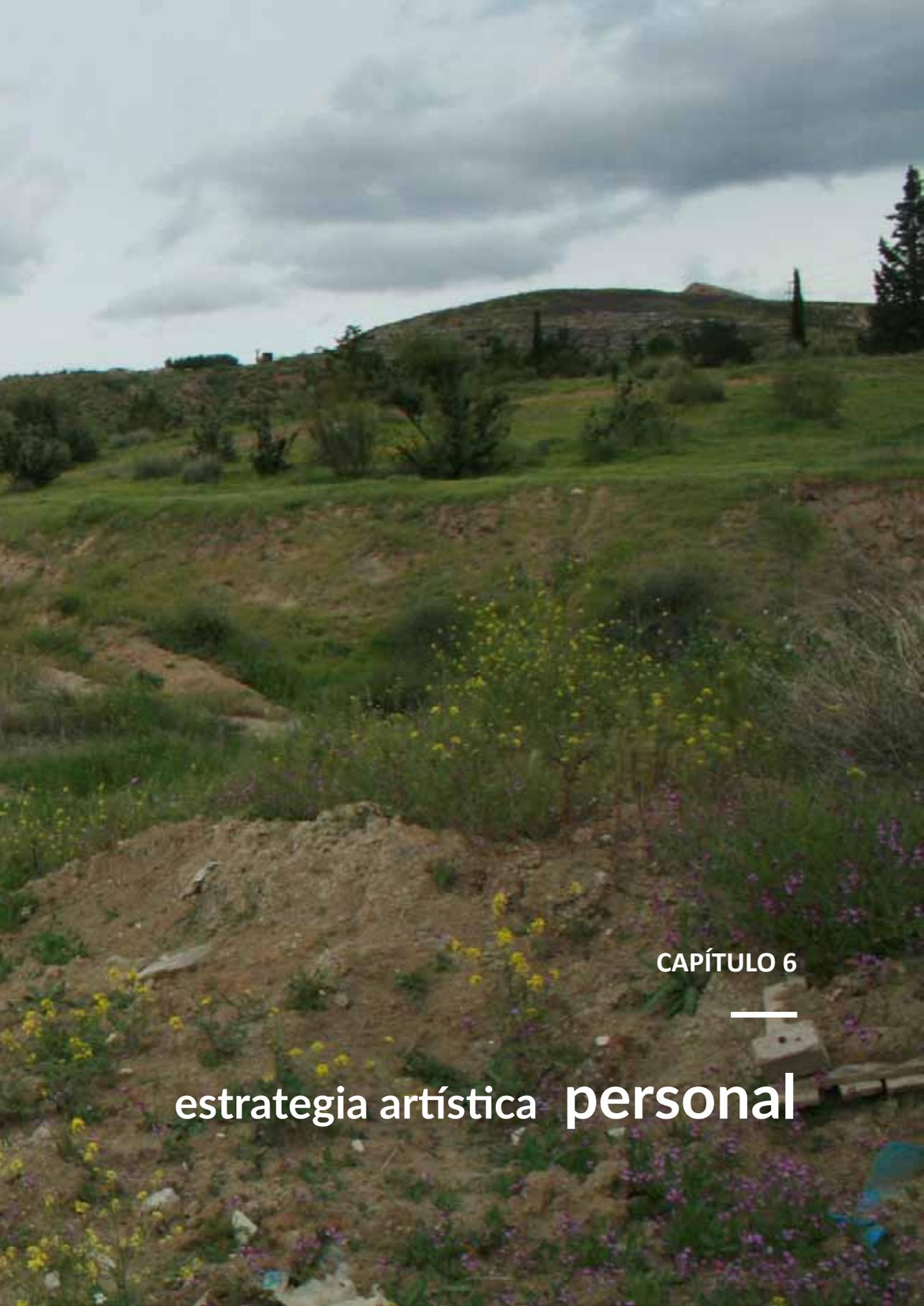
ecológicas de comprender y actuar sobre el espacio.

Éstos son, sin duda alguna, los nuevos espacios para la creatividad, la comunicación y la empatía, donde se pueden generar modos sostenibles de habitar. Territorios fértiles donde la creatividad se puede expresar sin las nociones encorsetadas del arte. La simple creación y producción de un huerto propio se vincula, por ejemplo, a la concepción ampliada del arte, que hemos podido ver con Joseph Beuys, Maria Thereza Alves y Lara Almarcegui entre otros artistas, a través de la realización de un lugar creativo y bello donde relajarse, jugar y experimentar la naturaleza. En estos lugares el pensamiento creativo y de libre asociación del arte viene soportado y fomentado, junto con los conceptos de autonomía, autogestión y democracia.



Cascinet, Milán, 2016





CAPÍTULO 6

estrategia artística **personal**



6.1 Vínculos

En primer lugar me siento con el deber de aclarar que desde mi posición como artista visual multidisciplinar he abordado la profunda labor teórica que supone escribir una tesis doctoral, concibiendo la teoría y la práctica como dos entes interrelacionados y conectados por una red compleja de sinergias que se retroalimentan. Con el lenguaje plástico y visual que nos ofrece el arte es posible expresar o visibilizar realidades que son complicadas de verbalizar, por ello se ha considerado oportuno, antes de concluir y tras el recorrido teórico y de análisis que se ha construido en esta tesis, introducir mi propio proceso de creación, centrándome especialmente en una de mis últimas obras de más repercusión social y mayor vínculo con las teorías expuestas en esta tesis. De este modo pretendo justificar, aclarar y profundizar mis intenciones y mi posición como artista consciente.

Con la presentación de esta parte práctica pretendo a su vez sacar a relucir aquellos aspectos que de una forma u otra han vertebrado entre líneas la motivación personal, la metodología y la estructura de esta investigación. Sin

mencionar y sin adentrarme en todo el elenco de prácticas artísticas que he venido realizando individualmente y con el colectivo P+A¹⁵⁴ desde 2007 hasta la fecha, me limitaré a seleccionar y mostrar como apéndice aquellas obras que considero amplían los conceptos tratados y que representan resumidamente mi joven trayectoria artística. Estas creaciones serán mostradas en el apéndice titulado: *Dossier artístico*.

Ni las obras mostradas en el apéndice de trabajos artísticos, ni la obra incluida en este capítulo tienen la intención de ser presentadas como casos prácticos que constatan la investigación a modo de conclusiones cerradas, sino más bien como un ejemplo más de experimentaciones creativas que se suman a la amplia diversidad de formas plásticas existentes a la hora de trabajar con las temáticas centrales de las que trata esta investigación.

Mi trabajo artístico está vinculado a las dialécticas que emergen de las relaciones entre arte, naturaleza y conciencia ecológica, las cuales surgen como fruto de continuas reflexiones y vivencias personales ante las consecuencias del desarrollo paulatino de una crisis multifactorial que enraíza en la falta de conciencia global sobre el medioambiente. Del mismo modo mi práctica está estrechamente ligada a mi manera de entender el arte y al compromiso que supone asumir mi papel social como artista. Soy consciente de que mi aproximación artística al territorio plástico ha ido mutando en sus formas y estrategias dependiendo del contexto político, social, ambiental y personal.

6.2 Declaración artística

Desde la observación de nuestras acciones y actitudes sobre el medioambiente, las cuales en la mayoría de las ocasiones olvidan la conexión inherente del ser humano con la naturaleza, encuentro una falta de conciencia sobre el medio, una desconexión interior que se refleja en el exterior, una relación sin equilibrio que necesita una reconciliación inmediata. Consciente de la crisis socioambiental

154 Es posible ampliar la información de las obras creadas con el colectivo Pilar+Amada en la web: <http://pilar-amada.blogspot.com.es/>. También es posible visualizar las creaciones audiovisuales del colectivo en el siguiente link: <https://vimeo.com/pilaramada/videos>

actual por la que atravesamos, analizo la relación que establecemos con el medio natural con la intención de recuperar nuestro vínculo con la tierra desde una perspectiva artística y ecológica.

Concibo el arte como un instrumento plástico de transformación sociocultural, capaz de ayudarnos a generar reflexiones que nos conduzcan hacia el equilibrio en nuestra relación con la naturaleza. Para esta misión de reconciliación y como artista consciente materializo mis reflexiones en diferentes medios expresivos, que van desde el dibujo, la fotografía y el video, a instalaciones *site-specific* realizadas en entornos naturales o urbanos, así como la creación de talleres y conferencias para activar procesos reflexivos y participativos.

Bajo mi punto de vista la práctica artística actual debe adquirir aquella forma cercana a una profundidad político-espiritual. Entendiendo lo político como la posición comprometida del artista como agente social de cambio ante las problemáticas existentes en su contemporaneidad; y lo espiritual entendido como la conexión y empatía hacia todos los seres vivos, el entorno y la materia, la consciencia del “yo ecológico”. Desde ese punto y dentro del contexto de crisis socioambiental por el que atravesamos entiendo que el arte debería alejarse de las lógicas del sistema capitalista y debería centrarse en la creación de acciones e intervenciones socializadoras, capaces de aumentar la empatía con el fin de crear nuevos lazos que nos conecten con la Tierra.

Por ello la figura del artista en la actualidad se ve más que nunca transmutada: ahora es necesario que sea un guía, un maestro, un transformador social y cultural. El artista contemporáneo crea puentes entre los diferentes ámbitos que conforman la vida, visualizando la red de conexiones que nos construyen como parte de su proceso de creación y fijando como uno de sus objetivos el lanzar cuestiones para despertar consciencias desde la creatividad.

Aprovechar las ventanas que se abren en la quiebra de un sistema insostenible, desde la concepción de la creatividad y el arte como un potente instrumento de cambio, supone tres cosas: la primera es comprendernos como seres conscientes y responsables de la vida en su totalidad; la segunda, eliminar la idea de la creatividad como una habilidad exclusiva de las personas etiquetadas como

artistas y, en tercer lugar, romper con la concepción del arte como una práctica aislada de la vida y solo exclusiva de la esfera hermética del arte y sus espacios elitistas. Por lo tanto, necesitamos despertar nuestra conciencia ecológica, activar nuestra creatividad y desde ahí comprender el arte como una forma de contribuir a la transición cultural para reconstruir sociedades más conscientes y sostenibles.

6.3 Toma de conciencia

Las consecuencias de la crisis socioambiental por la que atravesamos tienen sus efectos en nuestra vida diaria. Muchas de las personas que estamos viviendo la quiebra de un sistema insostenible, somos las mismas que en nuestra niñez aún tuvimos alguna oportunidad de vivir sin la dependencia absoluta de tal sistema. El cemento, la electrónica y la hipertecnologización se fueron infiltrando en nuestras vidas, pero antes de ello tuvimos la suerte de poder inventar nuestra propia forma de ver el mundo e interactuar con él.

Desde mi infancia he amado y respetado la naturaleza, creo que todos los niños lo hacen y pienso que luego con la edad vamos olvidándola, alejándola de nuestras vidas y dejando de respetarla. Gran parte de mi vida la pasé en una zona de campo y la naturaleza fue siempre mi compañera de juego. Quizás por esta razón ahora ella sigue siendo mi inspiración.

Mi obra siempre se ha basado en la traducción plástica de mi experiencia con ella, así como en la observación y reflexión de nuestra relación con el territorio y en nuestras huellas sobre él. He ido observando cómo el paisaje donde crecí ha sido transformado y destruido, ya sea con la especulación inmobiliaria, la deforestación o por la falta de conciencia de sus habitantes con el arrojamiento de sus residuos y escombros en cualquier lugar “escondido” del territorio. A medida que fui creciendo mi impotencia por estas injusticias crecía con la, cada vez mayor, conciencia de que esa misma situación y problemáticas con mucho más impacto y peores consecuencias estaban ocurriendo en el resto del planeta. Llegué a comprender que la contaminación del medioambiente iba en paralelo a la contaminación de nuestro interior.

Mi interés por la expresión plástica nunca fue una elección, siempre ha sido una forma personal de ver el mundo y de comunicarme. Es parte de mi forma de ser, una herramienta para descodificar mi yo y mi contexto, una vía de expresión y de escape. Desde que tengo uso de razón he comprendido que el mundo no sólo se conforma con aquello que podemos ver o tocar, sino también de aquello que podemos intuir, imaginar y soñar.

Nunca he necesitado demasiado para encontrar el modo con el que expresarme, desde las posibilidades que puede ofrecer un lápiz a las que pueden surgir de cualquier objeto o cosa cotidiana encontradas en mi entorno. El tener pocos recursos hace florecer la creatividad y la creatividad no es más que saber solucionar cualquier cuestión con los recursos que tienes al alzar la mirada.

6.4 Proceso creativo

El proceso creativo de mi trabajo difiere en cada proyecto, pero todos mantienen una pulsión constante, que se conserva como traducción de las interconexiones que realizo inconscientemente entre mi estado personal y las profundas reflexiones que abordan mi mente sobre las relaciones desequilibradas del ser humano con la naturaleza. Partiendo de esa constante en la mayoría de los casos comienzo cualquier proceso creativo desde la intuición, nunca tengo en mente la forma final de la obra, no existe un esquema previo, comienzo saliendo al exterior para encontrar la emoción que mueva la reflexión. En la deriva, me conecto conmigo misma y con el entorno a modo de meditación y allí descubro los conceptos o los materiales con los que trabajaré posteriormente, sumergiéndome en el proceso de experimentación que desvelará la obra. En los casos en los que la obra va dirigida a un proyecto expositivo, un certamen concreto o un espacio en especial, llevo a cabo el mismo proceso de creación, pero en ese caso las derivas y los estudios del territorio los hago en base y sobre la zona que posteriormente será lugar para la instalación de la obra.

Los lugares y elementos encontrados en mis derivas por entornos abiertos, zonas periféricas, de campo y espacios abandonados engullidos por la naturaleza,

se transforman en mi punto de partida. Llego a realizar tantas derivas como creo necesarias hasta encontrar la clave para empezar a darle forma plástica a mis pensamientos. Muchas veces esas derivas no son conscientes o físicas, son resultados del devenir de mi día a día cotidiano donde en cualquier momento puedo encontrar el material, la situación, la imagen o el concepto concreto desde el que elaborar mi trabajo. Cuando pretendo comenzar un proyecto atiendo a cada señal, abro todos mis canales, cada sentido es susceptible de encontrar la clave y muchas veces ésta se desvela en el estado onírico-consciente que ocurre entre el sueño y la vigilia. El proceso de creación comienza desde el mismo segundo en el que decido emprender un nuevo proyecto, desde ahí mi mente se activa y navega sin cesar entre la materia y la mente.

Tengo una especial atracción hacia las raíces, las ramas con formas desveladoras, las texturas de las cortezas de los árboles, los troncos y sus líneas, las especies vegetales que crecen entre los residuos que abandonamos por el paisaje, el paso del tiempo sobre esos residuos y sobre el entorno, me atrae cada brote que surge de entre las grietas de cualquier suelo, las ruinas y los espacios abandonados engullidos por la naturaleza, me interesan los lugares híbridos donde la naturaleza transforma lo artificial y el artificio es naturaleza.

6.5 El caso de la obra Radici in equilibrio 2015

6.5.1 Manifiesto de la obra

Hemos olvidado nuestras raíces naturales y todo lo que tocamos lo convertimos en artificio. Así, encerrados en nuestra jungla de asfalto, sometemos cada brote verde a nuestras necesidades y controlamos su desarrollo sin pensar en las consecuencias. Nuestra falta de conciencia sobre el medio y nuestra actitud consumista aumenta la entropía del planeta llevándonos hacia el desequilibrio ecológico en el que actualmente nos encontramos, situación que continuará agravándose hasta la insostenibilidad total si seguimos con la misma inercia. Es por ello que necesitamos un cambio de visión del mundo, necesitamos empatía y armonía; necesitamos cercanía con aquello que somos y que hemos olvidado ser: naturaleza.

Si reflexionamos sobre la función de la vegetación, descubriremos que ésta, en todas sus formas de existencia, es imprescindible para el funcionamiento de la vida. Puesto que, además de ser fuente de oxígeno y materia orgánica, es la encargada de capturar el dióxido de carbono de la atmósfera y transformarlo en biomasa, mediante el proceso natural de la fotosíntesis. Éste es un proceso fundamental para el reequilibrio atmosférico dado que las actividades humanas sobre el planeta lanzan a la atmósfera una gran cantidad de dióxido de carbono que, entre otros gases nocivos, perjudica seriamente al planeta entero, generando un calentamiento global de devastadoras consecuencias.

Por otro lado, las especies vegetales trabajan con todas las partes que las conforman beneficiando al ecosistema entero. Sus raíces protegen el suelo de la erosión y sujetan la tierra y sus hojas y ramas preservan el terreno del sol y del impacto de la lluvia, entre otras funciones esenciales para el buen funcionamiento de los ecosistemas. Además de limpiar la atmósfera y liberar el oxígeno que necesitamos para respirar, también nos dan alimento, cobijo o material.

Del mismo modo, otra de las cosas imprescindibles a tener en cuenta es que, la existencia de la vegetación en nuestro entorno y nuestro contacto con ella es una fuente de energía fundamental para el desarrollo y bienestar del ser humano, dada la influencia positiva a nivel psicológico que nos brinda su presencia. Estética y plásticamente nuestro encuentro con la naturaleza, entre otras emociones, nos invita a experimentar tranquilidad, paz y armonía, conectándonos con ella y aumentando nuestra empatía con el resto de seres vivos.

El problema es que hemos artificializado tanto el entorno, que poco o nada queda de naturaleza sin intervenir y más aún si andamos sumergidos en la urbe y sus ritmos. Los ecosistemas naturales se han humanizado a marchas forzadas, la transformación del entorno natural y la utilización de la naturaleza como producto para el beneficio del ser humano ha ido *in crescendo*, de modo que los métodos y consecuencias de tal expansión han causado un desequilibrio global. Una de las causas que han plagado la tierra generando ecosistemas humanizados es el desarrollo urbano, que conlleva la tala de árboles, la destrucción de hábitat naturales, la implantación de monocultivos o la obsesión por cementar cada

centímetro de tierra para nuestra “comodidad”. La expansión de las ciudades han artificializado tanto el entorno como nuestra forma de percibir y pensar la naturaleza.

Observando la naturaleza que encontramos en las ciudades, se descubren pequeñas señales que pueden pasar desapercibidas en nuestra marcha acelerada. Estas señales, en algunas ocasiones, visibilizan la lucha de lo vegetal con lo artificial, el esfuerzo que hace la naturaleza para resistir a la fuerza hostil de lo artificial, deja entrever realidades que podemos traducir como símbolos de supervivencia y adaptación.

De este modo encontramos los mensajes de aquellas plantas resilientes que crecen entre el asfalto, entre las juntas de baldosas o entre las grietas de cualquier lugar aparentemente infértil. Del mismo modo hallamos por la ciudad especies que fueron plantadas en lugares que suponen cárceles para su crecimiento, como aquellas raíces de árboles que en su desarrollo terminan levantando el pavimento; o los troncos y ramas de especies que han seguido su curso hasta engullir parte de las rejas o vallas junto a las que en su día fueron plantados para reforzar la función de los límites de algún espacio. Entre muchos otros, éstos son fenómenos que nos muestran, en pequeñas dosis, la fuerza y capacidad de adaptación de la naturaleza en el entorno urbano, pero que a su vez visibilizan su estado de opresión.

Reflexionando sobre estas situaciones, nace el proyecto *Radici in equilibrio*, con el cual se realiza una pequeña investigación de cómo la “inconsciente” opresión entre asfalto y otros materiales donde mantenemos nuestra “naturaleza artificial”, en la mayoría de los casos termina asfixiando las raíces de la planta de modo que la debilita hasta finalmente privarla de vida. En base a estas observaciones se descubre qué ocurre con las especies vegetales resilientes o abandonadas en la hostilidad de la urbe y dónde van una vez terminada su función en ella.

Descubrimos que, por lo general, en las ciudades existen organizaciones y lugares que se ocupan del retiro y depósito de los residuos provenientes de la poda de árboles y plantas de las zonas urbanas. En estos lugares no sólo



Inspiración. Planta encontrada en el depósito de residuos verdes Cascina Nibai, Milano, 2015

podemos encontrar los restos de la poda sino también hallamos árboles enteros que han sido talados, ya sea por la extensión urbanística o por la caída “natural” del árbol, dadas las malas condiciones de su mantenimiento. Del mismo modo, encontramos ejemplares de dimensiones algo más pequeñas pero que, igualmente, suponen restos evidentes de las malas condiciones en las que, en la mayoría de los casos, sometemos a la vegetación en las ciudades. Con ello me refiero a las plantas que vivían en maceteros y que por la falta de espacio para su desarrollo, se asfixian con sus propias raíces y terminan amontonadas en los depósitos de residuos verdes. En este caso, estas últimas especies serán las protagonistas que servirán para realizar el proyecto *Radici in equilibrio*.

Raíces en equilibrio da nueva vida a aquellas plantas con raíces oprimidas que quedan como desecho en la parte de atrás de los viveros o que se amontonan en los vertederos vegetales y que, tras la recuperación e intervención artística, desarrollan un nuevo equilibrio. La obra descubre parte de las huellas “no visibles” de nuestros actos sobre el medio natural. De modo que, tras seleccionar algunas de estas plantas encontradas sin vida por sus raíces oprimidas, se

liberan de los maceteros dejando visible el volumen de su manipulación, para después, girar la planta instalándola del revés sobre la tierra haciendo que las raíces queden a la altura de nuestra mirada.



Juego de equilibrio con planta encontrada.

Invertir las especies vegetales encontradas en tal estado no es sólo un gesto para visibilizar un hecho real, también es un modo de cambiar la perspectiva, una llamada de atención para invitar al público a repensar lo que observan, su contexto, sus actitudes y su relación con la naturaleza. La presencia de *Radici in equilibrio* es un modo de evidenciar la relación artificial que mantenemos con lo natural y a su vez deja entrever el necesario cambio de mirada que debemos afrontar para comenzar a tomar conciencia de nuestra relación desequilibrada con la naturaleza.

Del mismo modo, cambiando el punto de vista de la planta, hacemos evidente su realidad y aumentamos su potencial escultórico. Una estrategia dual, que muestra una realidad palpable y a su vez nos hace percibir de otro modo. En el momento que un elemento se nos presenta desde una perspectiva inusual, como ocurre en *Radici in equilibrio*, el cerebro reacciona dejando a un lado los conocimientos aprendidos sobre ese elemento y comienza a crear nuevas relaciones e interpretaciones ante lo percibido. Entendemos y asumimos la existencia de una planta o de cualquier otro elemento o concepto, si lo vemos del modo y en el contexto que siempre nos lo han mostrado, el invertir la mirada nos hace olvidar por un momento lo aprendido y, del mismo modo, dejamos a un lado las formas construidas y anquilosadas en nuestra consciencia. Tras la percepción de tal inversión nuestra mente realiza una especie de deconstrucción y comienzan a surgir nuevas formas de reorganizar, entender y cuestionar lo que tenemos frente a nosotros. La presencia visual de *Radici in equilibrio* activa y despierta de este modo nuestra consciencia para cuestionarnos la realidad.

Por otro lado, *Radici in equilibrio* comprende un giro más que se dirige directamente al ecosistema donde se instala la pieza. Puesto que, tras dejar libres y visibles los bloques de raíces y restos de tierra, se plantan en ellos diversas semillas de especies autóctonas de la zona, lo que podrá generar múltiples sinergias entre la instalación y la biocenosis del entorno. Las semillas quedarán entre las raíces pudiendo despertar y germinar cuando las condiciones sean favorables, o en cualquier caso, estas semillas podrán atraer a las especies animales de la zona, aves, pájaros e insectos, los cuales, tras la recogida o ingesta de las semillas, volverán a activar el proceso de una nueva vida en otros lugares del entorno. De este modo *Radici in equilibrio* se integra en el ecosistema suponiendo para el lugar un nuevo elemento capaz de beneficiar el hábitat.

La obra tiene como misión principal enriquecer a la comunidad biótica del lugar donde se instala, de modo que como hemos advertido va dirigida tanto al conjunto de especies vegetales y animales que habitan en la zona, como a las personas que frecuentan el lugar. *Radici in equilibrio* guarda así uno de los principios más importantes de la ecología, preservar o beneficiar a las interacciones de los diversos tipos de organismos vivos que conforman un hábitat, de este modo se interviene en el territorio sin romper su equilibrio ecosistémico.

6.5.1.1 Radici in equilibrio: proyecto y creación

Radici in equilibrio es un proyecto ideado y realizado por primera vez para Ecoismi 2015: un evento internacional de arte público en diálogo con la naturaleza que, desde su primera edición en 2012, viene reflexionando sobre sostenibilidad, ecología y protección medioambiental a través de intervenciones artísticas *site-specific* en territorios del Adda Martesana¹⁵⁵. Ecoismi se ha venido realizando en el Parque Natural dell'Isola Borromeo de Cassano D'Adda, una pequeña especie de isla boscosa en el río Adda y protegida por su gran valor ecológico y su rica biodiversidad. Un paisaje de prados, zonas boscosas con huerto, árboles frutales y un humedal donde poder observar la fauna y flora característica de la zona. Un punto de encuentro con la naturaleza para los habitantes del lugar, donde es posible pasear por sinuosos recorridos que transcurren entre los diversos ambientes naturales que conforman el entorno.

El certamen de arte Ecoismi 2015 se integra en el ambiente bajo el hilo conductor *L'uomo e le vie della natura*, se reunió a doce artistas de diferentes nacionalidades los cuales, durante seis días de residencia en Cassano d'Adda, llevaron a cabo sus proyectos sobre el territorio. El objetivo común fue crear

155 El territorio de Adda Martesana pertenece a la región de Lombardia, se sitúa al este de la periferia de la ciudad metropolitana de Milán, un paisaje particular de campiña verde, terrenos cultivados, compuesto por pueblos que se ubican entre las aguas del canal de la Martesana y las del río Adda hasta llegar a la ciudad de Milán.

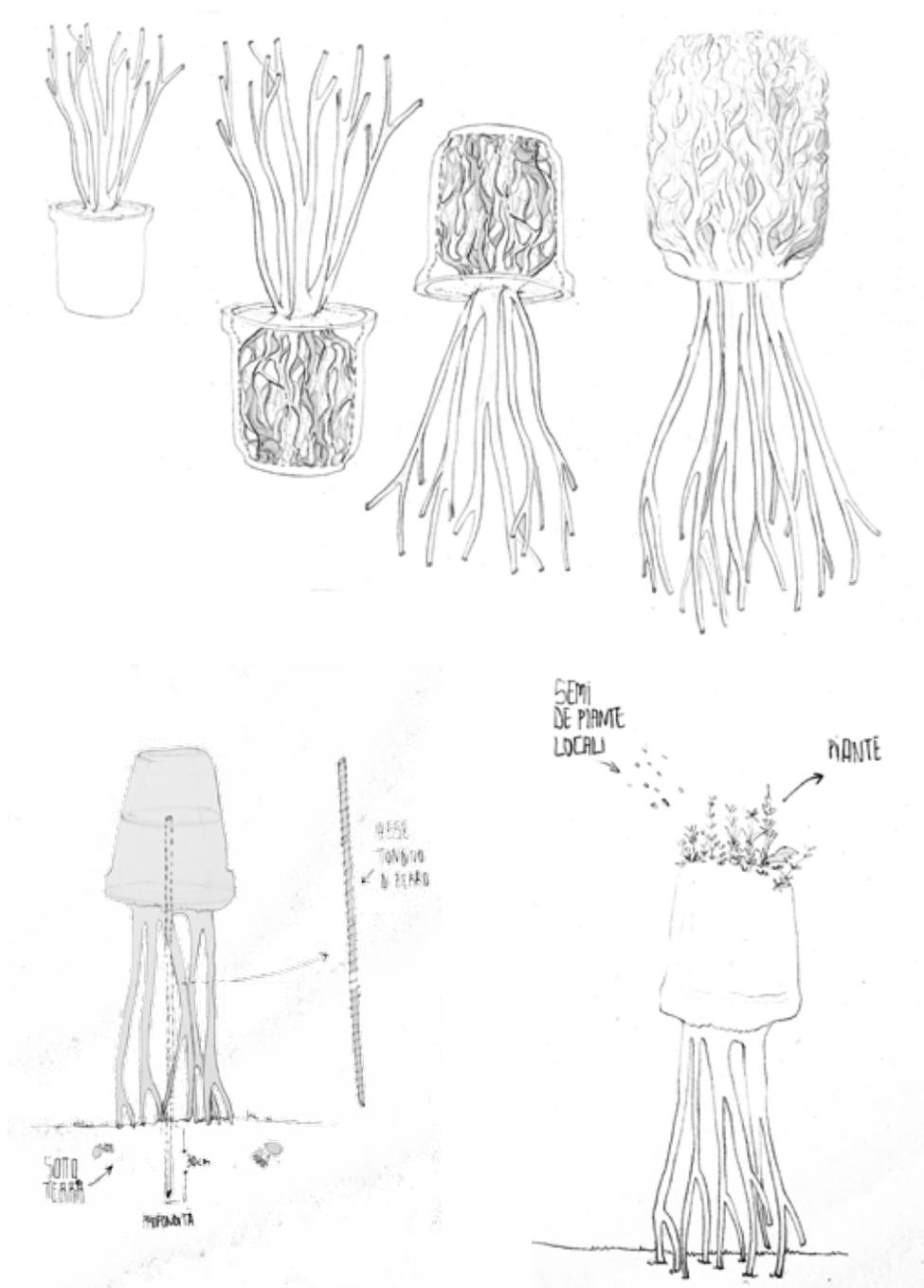


Vista aérea de la zona de intervención, la isla central es el Parco Isola Borromeo en Cassano D'Adda.

una relación natural y osmótica entre el arte y el contexto ambiental, cultural y social del lugar¹⁵⁶.

Para la preparación del proyecto propio que se presentó al certamen Ecoismi 2015, en primer lugar se realizaron varias derivas que sirvieron de inspiración en diferentes lugares de depósito de residuos verdes y viveros cercanos a Cassano D'Adda, además se llevaron a cabo un par de visitas al Parco Isola Borromeo y un pequeño sondeo de la flora silvestre y fauna del parque, con el fin de idear un proyecto específico para el certamen. Finalmente, se planteó el proyecto desarrollándolo por escrito, comprendiendo la idea conceptual de la obra y las fases de creación de la misma, se apoyó la idea visualmente por medio de dibujos, fotografías y montajes.

156 Doce artistas emergentes fueron seleccionados con propuestas de obras biomiméticas y en perfecta sintonía con la naturaleza del lugar. Artistas como el estadounidense Anthony J. Meadows con *A momento of clarity*, la holandesa Elin Wanderlüst con *Do you see the pink tree?* o el español Héctor Hernández con *Skyline*, fueron ejemplos de cómo la creación contemporánea emergente puede trabajar desde los parámetros de la sostenibilidad y el respeto por el ambiente, utilizando un lenguaje simbólico, poético y conciente con el entorno. Para más información sobre las diferentes obras realizadas, véase la web de Ecoismi en: <http://ecoismi.org/ecoismi/ecoismi-2015/>



Dibujos explicativos para el proyecto *Radici in equilibrio*, 2015.

Dibujo 1: *liberare e capovolgere*. Dibujo 2: Ideas de montaje, *Anclagio*. Dibujo 3: *Piantazione*,



Proceso de deriva y búsqueda.

Fotografías en el depósito de residuos verdes de Cascina Nibai, Cernusco, Milán, 2015.

Tras la confirmación para la realización de la obra dentro del certamen, se comenzó con la primera fase producción: la búsqueda de las plantas definitivas que compondrán la pieza final. Para ello se rastrearon una extensa lista de grandes viveros de Milán y sus pueblos periféricos, así como los diferentes depósitos de residuos verdes de la periferia de Milán y de los pueblos cercanos a Cassano D'Adda, en búsqueda de “plantas muertas” que mantuviesen sus raíces compactas en la forma del recipiente donde habían estado oprimidas toda su vida.

El buscar plantas en ese estado en los lugares de depósito de residuos verdes no era un problema, las personas encargadas de amontonar los restos de poda, árboles y plantas facilitaron la búsqueda mostrando las zonas en las que se dividían los residuos y dando la facilidad de poder delimitar un espacio para dejar a un lado las especies encontradas. No ocurría lo mismo cuando se preguntaba por ellas en los diferentes viveros, donde las respuestas de los dueños de los establecimientos, sintiéndose incómodos, coincidían en la mayoría de las ocasiones con un: “nosotros no tenemos plantas muertas”. Sin embargo, tras explicar que la búsqueda se debía a un proyecto artístico, muchos de ellos accedían a mostrar su “cementerio de plantas” ubicado en la parte de atrás del vivero.

Plantas encontradas en el vivero de Inzago, Milán, 2015





Finalmente fueron 18 plantas de especies diversas las que formaron la pieza final, éstas se encontraron en dos lugares diferentes: ocho de ellas fueron halladas en el depósito de residuos verdes de Cascina Nibai en Cernusco y las diez de mayor tamaño fueron recogidas de un vivero cercano a Inzago. Posteriormente fueron trasladadas al Parco Isola Borromeo para comenzar la instalación. Tras seleccionar el lugar de instalación en el parque, se realizó un diseño de la composición de las plantas sobre el territorio.



Recogida de plantas y transporte, Milán, 2015

Como soportes de sujeción de las piezas de la instalación en el terreno, se utilizó una barra de hierro por cada planta de dimensiones menores y para especies de mayor tamaño se instalaron tres barras por cada ejemplar, colocadas en forma de triángulo. Después de haber fijado las barras de hierro al terreno, las plantas fueron posicionadas y ancladas en éstas para garantizar la estabilidad. Estas barras suponen el eje principal de fijación que, en combinación con las ramas de cada planta, ayudan al equilibrio completo¹⁵⁷.

El proceso de creación es tan importante como el resultado final, es la etapa del proyecto cuando más viva está la obra. La creación va tomando forma con la experimentación y más aún cuando se trata de manipular elementos vegetales y materia orgánica. Es necesario trabajar con una mezcla de intuición y sentido común para atender a los materiales que se están tratando y a las características del entorno al mismo tiempo. A su vez es necesario ser flexible y creativa a la hora de solucionar las problemáticas que puedan surgir más allá del diseño y todo ello, sin perder nunca el eje conceptual que vertebra la obra, las consecuencias de su intervención en el entorno y sin olvidar que se está trabajando para una pieza pública.

Por otro lado, el realizar el proceso de creación en un espacio al aire libre desbloquea los muros entre el artista, la obra y el público, puesto que, en el encuentro con los transeúntes germinan diálogos, cuestiones y temáticas espontáneas que enriquecen la obra dotándola de la realidad que le faltaba al ser ideada: las reflexiones que derivan del contacto con el público al experimentar y cuestionar la pieza.

157 Es imprescindible conocer que, dadas las dimensiones y características de la instalación de la obra, este trabajo se realizó necesariamente en equipo gracias a la ayuda incondicional de Ilaria Degradì. El trabajo en equipo y la ayuda de otras personas en proyectos de tales características se convierte en un modo de verificar los estrechos vínculos que existen entre la creación artística y la realidad interdependiente que tenemos como individuos.



Radici in equilibrio, proceso de montaje con Ilaria Degradi,
Parco Isola Borromeo, Cassano d'Adda, Junio de 2015



Radici in equilibrio, plantación de semillas de especies autóctonas, 2015

Tras el montaje de la obra se llevó a cabo la acción de plantación de algunas semillas de especies autóctonas en cada una de las piezas instaladas. Siendo *Radici in equilibrio* una instalación a la intemperie realizada con un elemento natural, orgánico y biodegradable, se consideraron dos posibilidades: por un lado que, con el tiempo y las inclemencias climáticas, poco a poco pudiese ir cayendo parte de la tierra que queda entre las raíces, dejándolas aún más visibles; y por otro, que la propia planta volviese a brotar, así como las semillas de especies autóctonas plantadas en ellas. Este proceso de transformación es parte integrante y significativa de la obra puesto que cada planta tendrá su reacción y su propio desarrollo natural.







Pilar Soto, *Radici in equilibrio*, 2015



Radici in equilibrio, detalle, raíces secas y compactas

La obra se realizó la primera semana del mes de junio y quedó instalada hasta finales de octubre. Se llevó a cabo un seguimiento de transformación de la pieza y dado el clima particular de la zona y sus frecuentes precipitaciones, solo un mes después, algunas de las plantas de *Radici in equilibrio* aparecieron rebrotadas. Por otra parte, los brotes de las semillas que se habían plantado sobre ellas se dejaron ver entre los bloques de raíces. Trascurridos los cinco meses de su exposición, las piezas no sufrieron deterioros graves, dadas sus raíces compactas y secas.



Radici in equilibrio, primeros brotes entre raíces, Julio de 2015



En los meses que estuvo instalada la pieza existieron diversas ocasiones de compartir con el público reflexiones y experiencias. El curador de Ecoismi, Ylbert Durishti, organizó una serie de visitas guiadas con los artistas, así como eventos multidisciplinares abiertos al pueblo. Un ejemplo fue *La Notte Bianca Cassanese*, una noche para experimentar de un modo diferente las obras instaladas en el parque. En esa noche la iluminación de Nicolas Ceruti y la performance de la compañía *Ilinx Teatro*, dieron una nueva vida a la obra al realizar un espectáculo específico con *Radici in equilibrio*. Además, la interacción que hubo entre la bailarina y la intervención inspiró a muchos espectadores a adentrarse e interactuar con ella. Tras la performance, la gente del público recorrió *Radici in equilibrio*, observaron las plantas de cerca, las tocaron y permanecieron allí charlando.



Imagen de la performance de Ilinx Teatro en *Racidi in equilibrio*, 2015



Gente interactuando con la obra tras la performance en *Racidi in equilibrio*, 2015

6.5.1.2 Radici in equilibrio al interior

Tras la estancia de *Radici in equilibrio* en el parque Isola Borromeo, la obra fue seleccionada para participar en la *Mediterranea 17 Young Artist Biennale* 2015. La 17ª edición de esta bienal de jóvenes artistas organizada por *bjcem* en colaboración con la ciudad de Milán y Arci, se realizó durante los meses de octubre y noviembre en la *Fabbrica del Vapore* de Milán¹⁵⁸.

La instalación pasa del entorno natural del parque al contexto interior de una sala de arte. Esta dislocación de la obra supone una ruptura con muchos de los conceptos por los que la pieza había sido creada, parte del sentido vivo de la instalación muere mientras el contenido simbólico de la artificialidad se multiplica.



Radici in equilibrio en la *Mediterranea 17 Young Artist Biennale*,
Fabbrica del Vapore, octubre de 2015

158 Véase más información en: <http://www.bjcem.org/biennali/xvii-young-artists-biennial-mediterranea-17-milano-2015/>



Radici in equilibrio en la *Mediterranea 17 Young Artist Biennale*, Fabbrica del Vapore, Milano, 2015

La obra se redimensiona y adapta para la ocasión, son menos piezas las que forman la composición final, además, se decide extender sobre el suelo una tonelada de tierra para crear un espacio algo menos hostil donde ubicar las plantas. Este nuevo aspecto de la instalación invita al espectador a descalzarse, adentrarse y recorrerla pudiendo sentir la tierra entre sus pies y teniendo la oportunidad de tocar u observar de cerca sus raíces compactas y secas. De este modo *Radici in equilibrio* se convierte sobre todo en un símbolo de añoranza de lo “natural” y a su vez en un elemento que invade el espacio para conectar con la consciencia del espectador a través de su experimentación con ella.

La obra en el interior de la sala muda, ya no existe un ecosistema natural con el que interaccionar. No hay insectos, ni pájaros, ni sol y tampoco lluvia, no hay naturaleza. Los pequeños brotes que nacieron tendrán que sobrevivir con la luz artificial y el agua suministrada amablemente por alguna persona encargada de curar la exposición. Lo vivo, alejado de un hábitat amable para su

supervivencia, necesita del mantenimiento y los cuidados de alguien para vivir.

En el interior de una sala de exposiciones, la obra se dirige solo a un público en concreto dentro de un sistema concreto, muy diferente al hábitat de un entorno natural. Son otro tipo de interacciones las que se dan en el interior de la sala. A diferencia del paseante espontáneo del parque que encuentra la obra casualmente integrada en el entorno, el público espectador que acude a una bienal de arte es consciente de los códigos que se manejan en la esfera artística y generalmente actúa con cierta distancia bajo las reglas características de la “caja blanca” generalmente muy ligadas al “mirar pero no tocar”.

Con la intención de romper con ese muro estático entre la obra y el público, se deja cerca de la instalación un par de carteles, con la frase *terra calpestabile*, invitando a la gente a descalzarse y caminar sobre la tierra. Del mismo modo se deja cerca de obra una pequeña regadera con agua para dar la posibilidad al espectador de regar los pequeños brotes crecidos entre las raíces de las plantas. Por otro lado, en la cartela de la obra, acompañando al título y al nombre de la autora, se mostró el siguiente texto:

*“Radici in equilibrio vuole mostrare un aspetto che troppe volte passa inosservato. La natura è costretta ad adattarsi alle nostre abitudini, è manipolata e modellata nei nostri materiali artificiali e oppressivi. Piante messe a rovescio salgono nello spazio, le loro radici compatte sono un blocco, formatosi a causa del tempo eccessivo passato nello stesso vaso, e ora sono finalmente libere e visibili. Osservare da un punto di vista diverso le tracce che lasciamo nell’ambiente può aiutarci a capire l’effettiva necessità e urgenza di cambiare la nostra prospettiva nella ricerca di un equilibrio con la natura”*¹⁵⁹

159 El texto arriba expuesto fue también escrito en inglés para poder alcanzar al mayor público posible. Transcribo aquí el texto original en lengua castellana: *Radici in equilibrio* pretende mostrar esa parte que tantas veces pasa desapercibida, la manipulación de una naturaleza que generalmente queda oprimida por nuestros materiales artificiales. Una vez más ella se adapta a nuestras formas. Algunas plantas del revés se levantan en el espacio, ahora quedan libres y visibles sus bloques de raíces formados por el exceso de tiempo de la planta en el mismo recipiente. Observar desde otro punto de vista nuestras huellas sobre el medio, puede ayudarnos a entender la actual y urgente necesidad de cambiar nuestra perspectiva en la

6.5.1.3 Radici in equilibrio en un lugar fértil

Una vez concluida la Bienal, la obra volvió a un entorno al aire libre de gran biodiversidad puesto que fue donada por la autora a *Cascinet*, una asociación sociocultural que, en 2012 restauró una *cascina* (antiguo cortijo agropecuario) abandonada en la periferia urbano-rural de Milán. Cascina Sant’Ambrogio fue reactivada como centro multidisciplinar para el uso público libre y el fomento de la cultura y de un estilo de vida sostenible en conexión con la naturaleza a través de proyectos de innovación social, agrícola y cultural. *Cascinet* es un punto de encuentro heterogéneo que hasta la actualidad mantiene sus terrenos vivos a través de la autogestión, la colaboración y la participación de las personas interesadas en el desarrollo de las actividades multidisciplinarias que se dan en el lugar¹⁶⁰.



Vista de la zona de los terrenos de *Cascinet* dedicados a los huertos comunitarios. Los árboles de la parte superior de la imagen pertenecen a la pequeña “foresta salvaje”. Al fondo a la derecha se puede entrever la instalación de *Radici in equilibrio*

búsqueda del equilibrio con la naturaleza.

160 Para ampliar información sobre *Cascinet* y los diversos proyectos que se generan al interior de esta asociación se recomienda visitar su sitio web en: <http://www.cascinet.it/>

La mayoría de las iniciativas que se mueven en el territorio exterior de la *cascina* nacen del proyecto ecosostenible *Terra chiama Milano*, este es un proyecto socioeducativo, intercultural, intergeneracional y de permacultura que principalmente promueve la educación ambiental y la cultura con el fin de crear un vínculo profundo entre las personas y el territorio. Las actividades del proyecto *Terra chiama Milano* se desarrollan en el exterior de la *cascina*, el cual comprende un enorme huerto comunitario en forma de espiral, un espacio de árboles frutales y una zona salvaje de foresta. En este hábitat es donde en diciembre de 2015 se instala *Radici in equilibrio*, ubicada justo en el cruce entre las tres zonas, donde hasta la fecha la obra sigue su propio desarrollo en simbiosis con el ecosistema.



Vista aérea y montaje de la posición y ubicación de *Radici in equilibrio* en *Cascinet*. Actualmente existe una espiral más de huertos comunitarios entre la obra y los huertos ya existentes.

La elección de instalar *Radici in equilibrio* en el territorio de *Cascinet* tiene su origen en la experiencia mi experiencia con su ambiente. Durante 2014 y 2015, me interesé y colaboré con *Terra chiama Milano* para crear red y comprender el funcionamiento y gestión de un proyecto de tales características. Del mismo modo frecuenté el lugar para mantener contacto con la tierra y con el ritmo de la naturaleza, y lo hice a través de la autogestión y experimentación

de mi propio huerto comunitario basado en los principios de la permacultura. Adopté colectivamente un trocito de tierra de 3x2m perteneciente a una de las tres grandes espirales de huertos comunitarios, un espacio al que nombré *le ortigini* un juego de palabras en italiano entre *orto* (huerto) y *origini* (orígenes).

La suma de sus experiencias en el lugar fue lo que me llevó, un año más tarde, a donar la obra a *Cascinet*, con la intención de promover, entre los diferentes y amplios territorios de la *cascina*, espacios para la experimentación artística. Una idea que, en cierto modo, ya se entendía como uno de los principios del proyecto *Terra chiama Milano*, puesto que éste vincula la creación y producción del huerto propio a la concepción ampliada del arte a través de la realización de un lugar creativo y bello donde relajarse, jugar y experimentar la naturaleza.

El acto de donación e intervención artística fue una acción simbólica. La obra se podría convertir en un punto de inspiración para nuevas formas de crear en el espacio, donde generar prácticas e intervenciones artísticas vivas. Podía entenderse como el principio de un posible movimiento de arte y sostenibilidad en el territorio y a su vez podrá funcionar como un elemento capaz de generar reflexiones entre las personas y su entorno a través del arte.



Señal de ubicación para el montaje de *Radici in equilibrio*, Cascinet, Milano 2015

La posición de la instalación¹⁶¹ fue intencionada por la artista para realizar un juego estratégico de percepción entre la obra y su entorno. Debía estar cerca de los huertos pero también junto a la naturaleza un poco más salvaje que se encontraba en la zona de foresta. Buscó un lugar estratégico donde cualquier persona que se adentrase en la zona de campo de la *cascina* pudiese encontrar la obra inmersa en el paisaje. Según el sitio desde el que se observe la obra, sería posible verla y sentirla enmarcada en diferentes ambientes: desde la visual que aparece entre los huertos comunitarios y la *cascina*, o el punto de vista donde la obra se ve inmersa en la foresta, así como la posibilidad de observarla frente al horizonte de los campos de cultivo de las tierras de la periferia de Milán.



Radici in equilibrio en Cascinet. 21 de diciembre de 2015

161 La instalación se llevó a cabo el día 21 de Diciembre de 2015, gracias al apoyo del proyecto *Terra chiama Milano* y con la ayuda voluntaria e incondicional de Ilaria Degradi y Amalia Festino.



Radici in equilibrio en Cascinet. 21 de diciembre de 2015

La amplitud de puntos de vista en un entorno tan heterogéneo hace que la obra expanda sus posibilidades de interpretación y experimentación. La intención es la de crear un lugar donde hacer trascender a otra dimensión de los sentidos y el pensamiento a toda persona que se encuentre con la instalación, para crear de este modo una conexión con la naturaleza del lugar a través de la pieza artística. Éste se revela como uno de los motivos fundamentales de la estrategia de la posición, la posibilidad de formar un lugar donde sentir y reflexionar nuestra relación con el entorno a través de la instalación artística.

Si se cuestiona la simbiosis de la obra en el hábitat de este nuevo emplazamiento, se puede entender que ésta vuelve a funcionar como parte integrante del paisaje y su ecosistema, como ocurrió en el caso de la misma obra en el Parco Isola Borromeo de Cassano d'Adda. Puesto que en ambos casos las características y biodiversidad del lugar propician las interrelaciones de la obra con la comunidad biótica. *Radici in equilibrio* en este entorno vuelve a activarse como un elemento capaz de enriquecer en cierto modo al ecosistema. La obra tras convivir todo el invierno en el hábitat de *Cascinet*, en la primera primavera la instalación floreció, integrándose por completo con las especies silvestres del lugar.



Radici in equilibrio en Cascinet, 24 de Julio de 2016



Radici in equilibrio en Cascinet, 24 de Julio de 2016



Radici in equilibrio en Cascinet, 28 de Agosto de 2016

F R U T O



C O N C L U S I O N E S



Conclusiones generales

El largo camino que desemboca en estas conclusiones se ha basado en la exploración teórico-plástica dentro del territorio artístico para encontrar, a través de sus múltiples sinergias, el modo de efectuar la urgente y necesaria reconciliación entre la humanidad y la naturaleza. Esta tesis se abordó con el fin de hallar soluciones artísticas para la toma de conciencia ante el desequilibrio ecológico y la consecuente crisis global. Hipótesis que se ha podido constatar a través del estudio y análisis de las diversas prácticas artísticas que desde los años sesenta hasta la actualidad, han ido construyendo dentro de los márgenes del arte, la política, el género y la naturaleza, un imaginario de cambio con una especial atención en equilibrar las relaciones entre el ser humano y el medioambiente.

A través de mi postura como artista ante el desequilibrio ecológico, se ha incluido en esta investigación mi propio proceso y estrategia creativa. Por lo tanto se ha analizado uno de mis últimos proyectos *Radici in equilibrio*, con el cual, se han podido estudiar en profundidad las fases de creación de una

posible estrategia artística de concienciación ecológica en la actualidad. Se corrobora con tal caso práctico, la idea de que la creación contemporánea puede atender a los procesos ecológico-sociales, siendo capaz de introducirse en los nuevos escenarios de la transición hacia la sostenibilidad. La práctica artística se convierte de este modo, en un productor de conciencia capaz de florecer en los territorios fértiles que emergen del estado de crisis socioambiental.

A grandes rasgos, esta investigación se ha ocupado en una primera parte, de analizar y reflexionar el contexto de crisis socioambiental desde una serie de problemáticas y consecuencias consideradas clave para saber quienes somos y hacia dónde nos dirigimos. En esta primera parte se han mostrado una serie de artistas que con su actividad visibilizan o denuncian la situación, con el fin de cambiar la perspectiva del mundo generando conexiones emocionales entre las problemáticas y la sociedad. En la segunda parte se ha tejido desde la conciencia, un entramado de diferentes estrategias artísticas que desde los años sesenta hasta la actualidad, han ido vinculando el acto creativo a la necesidad de una nueva conexión equilibrada entre el ser humano y la naturaleza. En el desarrollo de esta parte se ha podido comprobar como el arte, desde su potencial simbólico y práctico, es capaz de intervenir tanto en el territorio público para recuperar, reciclar o proteger lugares, como en nuestro imaginario para generar nuevas sinergias desde las cuales comprender el mundo.

Desde el arte, existen tantos modos y estrategias para generar un cambio de cosmovisión en equilibrio con la naturaleza como artistas que los proponen. Por ello, tras el análisis de las diferentes iniciativas artísticas que trabajan el imaginario ecológico y las problemáticas medioambientales, se ha podido comprobar cómo éstas pueden hacernos repensar el entorno para observarlo y actuar desde otra perspectiva. Prácticas que intervienen en la naturaleza sin destruirla visibilizando tanto sus procesos naturales como sus problemáticas ecológicas. A pesar de que es prácticamente imposible cuantificar el despertar de la conciencia de los observadores a partir las obras expuestas, si que se ha podido verificar que los proyectos artísticos expuestos intervienen transformando el exterior de forma beneficiosa y en muchos casos lo hacen activando procesos colaborativos, involucrando a los habitantes de la zona de intervención como engranajes esenciales para el cambio. Dar valor a las relaciones personales con su ambiente hace cambiar la forma de comprender el espacio y actuar sobre el.

Afirmaremos entonces que estas prácticas artísticas activan modos de pensar y hacer capaces de interferir en nuestra consciencia a través de la relación de empatía con el medio, ayudando de este modo a despertar nuestras mentes hacia una consciencia ecológica.

Se llega a la conclusión de que debemos cambiar la utopía: no existirá un futuro deseable si nuestras utopías se basan en favorecer sólo a nuestros deseos como individuos dueños del planeta. Las sociedades occidentalizadas vivimos bajo una cultura hegemónica capitalista y patriarcal que ha instrumentalizado la naturaleza y que ha construido una estructura insostenible con un imaginario plagado de rupturas, dominación y jerarquías. Nos hemos desarrollado, o mejor dicho *sobredesarrollado*, ignorando e invisibilizando completamente nuestra insoslayable condición humana ecodependiente e interdependiente. Una construcción equivocada de la realidad que nos ha sumergido en una profunda crisis ecológico-social de alcance global. Pero, a pesar de que muchos no quieran mirar de frente ni a las problemáticas ni a las consecuencias que estamos causando con nuestro modo desequilibrado y egoísta de habitar el planeta, ahora ya no es posible negar que el sistema que hemos construido ha quebrado y que nos enfrentamos a uno de los mayores retos de la humanidad: la transformación hacia la sostenibilidad.

Estamos ante un reto difícil que desde una mirada holística podríamos articularlo en tres pasos. En primer lugar debemos efectuar la toma de conciencia de nuestra propia insostenibilidad, en segundo lugar necesitamos desarrollar un cambio de cosmovisión y en tercer lugar, la acción: debemos comenzar con la transformación urgente las formas de hacer para encontrar el equilibrio en nuestra relación con el único hogar que tenemos y nos da la vida, la Tierra. Dada la inercia que llevamos, las tres transformaciones se convierten actualmente en la nueva utopía a perseguir. Es precisamente esta urgente y necesaria utopía la que me ha llevado a escribir la presente tesis, puesto que quizás la utopía de hoy es la única realidad posible de mañana.

Esta trilogía utópica constituida por la toma de conciencia, el cambio de cosmovisión y la acción real, representa las tres patas que han sustentado este trabajo de investigación las cuales han sido articuladas desde el prisma del arte como dispositivo de transformación. La metamorfosis que la humanidad necesita

para reequilibrar su relación con la naturaleza debe realizarse desde una visión holística de la situación y del mismo modo debe trabajar interdisciplinariamente desde los diferentes ámbitos que conforman nuestro sistema. Uno de los ámbitos en la actualidad con mayor capacidad de trabajar de manera holística e interrelacional es el arte, puesto que es capaz de diluir fronteras y crear realidades inspiradas en utopías.

En el desarrollo de esta investigación se ha podido comprobar que, a pesar de la inercia del sistema cíclico producción-consumo en el que estamos sumergidos, la condición clásica del arte como mero objeto o producto a consumir ya fue superada. El territorio del arte contemporáneo desde los años sesenta se fue expandiendo y mutando y, actualmente, se puede constituir como un amplio lenguaje simbólico con un gran espectro de iniciativas capaces de activarse en terrenos fértiles donde el factor social, colectivo y relacional se convierte en un dispositivo fundamental para la creación. Pero en esencia, lo más importante de la mutación que ocurrió en el estado del arte es que éste dejó de ser un mero objeto para convertirse en generador de conciencia. Cada vez son más los artistas que, a través de sus creaciones, nos iluminan y nos transportan a otros estados reflexivos, invitándonos a concebir el mundo desde la empatía.

Ahora, más que nunca, los artistas son personas mediadoras, creadoras de encuentros y diálogos entre los individuos y el entorno, son generadoras de nuevas perspectivas. En esta expansión del arte, los materiales, el espacio y el tiempo son manipulados como elementos simbólicos cargados de mensajes, son instrumentos capaces de crear conexiones con la consciencia. De este modo, el arte se convierte en un creador de conciencia, un modo de despertar nuestro interior, una manera con la que tocar nuestro imaginario y generar nuevas sinergias desde las cuales comprender el mundo.

Sin pretender contestar a todas las cuestiones y paradojas que aparecen al hablar de arte, ecología y consciencia, y más aún, dejando abiertas nuevas dialécticas que cuestionan la interrelación de tales campos, se demuestra que un arte consciente de las problemáticas de la crisis socioambiental es un instrumento potencial de cambio. Hemos podido ver como, a lo largo del tiempo, el arte ha ido mutando hasta transformarse en un dispositivo capaz de localizar, visibilizar o denunciar las realidades que construyen la complejidad

global de nuestra vida, proponiendo otras miradas, otras conexiones y diferentes formas de reflexionar e interactuar. Se han localizado estrategias artísticas que alumbran nuevos caminos puesto que son concebidas a través del pensamiento creativo y de libre asociación característico del arte.

Es oportuno crear vínculos que interconecten el arte con la realidad para despertar soluciones. Por ello, esta investigación ha sido atravesada por las cuestiones que han construido nuestra separación con la naturaleza y sus nefastas consecuencias, las cuales se han vertebrado a través de las propuestas de diversas prácticas artísticas que, por su naturaleza, son dispositivos de conexión de consciencias. Ha sido demostrado como éstas son capaces de transformar la complejidad y la abstracción, característica de nuestro sistema y surgidas tras la profunda y cada vez mayor separación entre el ser humano y la naturaleza, en un intercambio de reflexiones y afectos con el medio capaz de generar nuevas conexiones en equilibrio.

Conclusiones específicas

Constatamos que, dentro del amplio abanico de posibilidades que pueden ser activadas desde la práctica artística para despertar la conciencia, existen diferentes estrategias interconectadas capaces de sugerir nuevos imaginarios, visibilizar las problemáticas o generar soluciones. Se han encontrado a lo largo del desarrollo de esta investigación varias claves que, hoy por hoy ante el desequilibrio ecológico-social, son imprescindibles a tener en cuenta para la transformación de consciencias y actitudes desde el arte. Claves que se irán articulando dentro de las presentes conclusiones, las cuales se refieren al material, al espacio, a la participación y al papel del artista.

En la primera parte de esta investigación, se comenzó exponiendo el desajuste sistémico de nuestras sociedades occidentalizadas: el comprender y habitar el mundo bajo una estructura defectuosa ha creado nefastas consecuencias al equilibrio global del planeta. Visibilizando tal paisaje, se ha podido justificar la necesaria desmaterialización o actitud de recuperación del arte en la actualidad.

En un panorama mundial de crisis ecológica, el arte no debería de seguir contribuyendo con la explotación de los recursos naturales, ni generar residuos insostenibles y tampoco fortalecer el sistema capitalista y patriarcal con sus lógicas de dominio y jerarquía. Los ecosistemas naturales se han humanizado a marchas forzadas, la transformación del entorno natural y la utilización de la naturaleza como producto para el beneficio del ser humano han crecido exponencialmente, de modo que los métodos y consecuencias de tal expansión han causado un desequilibrio global.

Conscientes de que la biocapacidad del planeta no soporta ni nuestras demandas ni nuestros residuos, asumimos que este desequilibrio nos hace ser una sociedad insostenible con un gran impacto medioambiental y que la llamada huella ecológica dibuja el territorio y se expande cada vez más sobre los ecosistemas. En base a ello hemos comprobado como la magnitud de tal situación planetaria ha sido atendida por algunos artistas, los cuales, conscientes de las problemáticas, han actuado para despertar a la *sociedad del residuo* de su letargo.

Hoy en día los materiales que utilizamos tienen una vida muy corta y un gran impacto sobre el medioambiente, el concepto de “usar y tirar” en nuestra sociedad moderna lo tenemos más que asumido y se ha incorporado a nuestros hábitos de consumo diarios. En base a esta realidad se ha constatado que artistas como Mandy Barker, Alejandro Duran, Daniel Canogar o Bárbara Fluxá han utilizado como eje de sus creaciones tanto los materiales de deshecho y basuras encontradas a la deriva, como la documentación científica y fotográfica de los paisajes de la decadencia creados por los residuos que transforman los lugares del planeta. Se ha demostrado que es posible trabajar hacia una concienciación ecológica elaborando dialécticas con las cuestiones surgidas de los materiales no biodegradables que invaden el planeta deteriorando los ecosistemas. En estos artistas se han hallado modos, no solo de visibilizar los deshechos y consecuencias de nuestra cultura materialista, sino también algunas de las señales del cambio de paradigma en el arte ante el desequilibrio ecológico: los nuevos materiales y espacios del arte son los residuos del sistema.

Una de las conclusiones de esta tesis es que los artistas conscientes del desequilibrio ecológico trabajan los residuos (materiales o espaciales)

transformándolos en mensajes. No es necesario crear y manipular nuevos materiales para construir realidades. El lenguaje artístico en un contexto de crisis socioambiental recurre a una especie de creatividad ecológica que se encuadra dentro de los parámetros de la sostenibilidad y utiliza estrategias visuales, icónicas, simbólicas y narrativas que captan la atención del observador por la simplicidad, equilibrio o estabilidad de su obra.

Del mismo modo, atendiendo a las problemáticas que generan el calentamiento global y el consecuente cambio climático, se ha localizado la importancia de mantener una visión holística y un tratamiento interdisciplinar si realmente se pretende conseguir concienciar a la sociedad para cambiar el rumbo. En base a ello se ha demostrado que la colaboración entre las artes, las organizaciones y los programas de concienciación ambientales, se vuelve más eficaz al unirse para visibilizar la urgencia del mensaje. Se ha podido comprobar como muchos artistas proponen nuevas perspectivas dirigiéndose al imaginario ecológico, como las colaboraciones del fotógrafo Spencer Tunick o el pianista Ludovico Einaudi con Greenpeace o las intervenciones de Olafur Eliasson con el geólogo Minik Rosin. Éstos constituyen buenos ejemplos de proyectos colaborativos que interconectan el arte a las diferentes áreas científicas, tecnológicas, ambientales y sociales con el fin de poner en evidencia la situación planetaria a través de las conexiones emocionales generadas por un arte consciente.

Volviendo al material, se ha podido evidenciar en el desarrollo de esta tesis como muchos artistas utilizan en sus obras, materiales biodegradables y orgánicos, capaces de volver a pertenecer al ciclo de la vida tras su desintegración material en el espacio natural donde se instalan. Se han hallado intervenciones que nacen de una pulsión de respeto y simbiosis por parte de los artistas con el medio, como las caminatas de Hamish Fulton o las composiciones de Richard Long, Nils Udo y Andy Goldsworthy. Artistas que observan detenidamente el territorio, lo viven atendándolo con todos sus sentidos y lo intervienen mínimamente. Los creadores conscientes con el medio, se relacionan con los materiales mimetizando sus creaciones con la naturaleza, generando de este modo intervenciones biomiméticas.

En la investigación ha resultado una cuestión fundamental la visibilización de las diversas perspectivas y prácticas artísticas de mujeres que trabajaron

temáticas relativas al respeto por la naturaleza vinculándolas con la situación de la mujer dentro de un sistema capitalista y patriarcal. La historia por lo general se ha escrito en masculino, se ha invisibilizado por muchos años el papel de la mujer en los diversos ámbitos que conforman la vida, por ello en esta investigación se ha llegado a la conclusión de que, para cambiar la perspectiva y crear una nueva cosmovisión sostenible, es imprescindible visibilizar y dar valor a la vida que creció y crece a la sombra del sistema. Muy cercanas a la tierra, fundiendo su cuerpo con ella y sus procesos, se han presentado mujeres artistas como Mary Beth Edelson, Ana Mendieta, Lucía Loren, Verónica Ruth Frías, Regina José Galindo, Mierle Laderman Ukeles y Agnes Denes. A través de sus acciones, verificamos que con el potencial simbólico-político del arte se puede alterar el imaginario colectivo y se pueden visibilizar y denunciar las agresiones que la cultura dominante y postindustrial ejerce sobre la naturaleza y la mujer indistintamente. Ellas utilizan el potencial simbólico y político de los arquetipos femeninos que en combinación con los materiales orgánicos de la naturaleza, sus entornos naturales y sus propios cuerpos, nos hacen reflexionar sobre el pasado, el presente y el futuro de la relación de la humanidad y la naturaleza en términos de respeto y conciencia ecológica.

Por otro lado, se ha comprobado como muchos artistas estudian el medio y sus relaciones con la creación para generar beneficios al hábitat donde se proyecta la obra o se lleva a cabo la acción, a través de procesos que en muchos casos involucran a los habitantes de la zona de intervención. Estos proyectos nos los han mostrado artistas como Joseph Beuys, Alan Sonfist, Agnes Denes, Harriet Feigenbaum, Helen Mayer Harrison y Newton Harrison o Lucía Loren. Ellos tienen en cuenta los procesos naturales de los ecosistemas, la intervención de la actividad antropogénica, los ciclos, las características y las problemáticas del territorio para proyectar sobre él. Del mismo modo, en la difusión de los límites entre arte y ecología, se han presentado artistas como Patricia Johanson, Alan Sonfist, Agnes Denes, Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, Mel Chin, Kathryn Miller, Lucía Loren, Maria Thereza Alves, Lois Weinberger y Lara Almarcegui, las cuales han intervenido en el territorio público demostrando que desde la práctica *ecoartista* se puede restaurar, recuperar, proteger o señalar estados y problemáticas socioambientales.

Otra de las conclusiones fundamentales a las que se ha llegado tras el análisis

de las obras expuestas en esta investigación es que el arte contemporáneo en un contexto de crisis global, tiene el deber de integrarse en la vida cotidiana de todos los individuos y ser permeable a la sociedad. La misión del artista, dadas las problemáticas socioambientales que nos atraviesan, es la de acercarse más que nunca a la figura del activador de conciencias, ser un guía con la misión de poner en juego diversas estrategias para vincular a la sociedad hacia un contacto respetuoso con la naturaleza. Se ha podido ver que existen en el ámbito artístico diversas metodologías de acercamiento a la naturaleza y a la sociedad que cambian según el campo de acción, pero al mismo tiempo, utilizan un modo de hacer común capaz de superar los obstáculos y las barreras de nuestra visión fragmentada: la colaboración.

Por otro lado, en la observación de muchas de las actividades de algunos artistas que desde los sesenta hasta la actualidad han trabajado desde una ética ecológica, con un compromiso político y social, se han encontrado lugares comunes para la creación. Muchos de ellos forman parte de lo que Solá-Morales denomina *terrain vague*, y de lo que Clément llama el *tercer paisaje*. Lugares “residuales” que quedan temporalmente fuera de la expansión del cemento o de la especulación urbanística del territorio, vacíos legales que dejan solares en desuso entre los edificios. Se ha observado que en estos últimos años, están surgiendo numerosas iniciativas ciudadanas espontáneas y locales que se dirigen hacia el descubrimiento de los *terrain vague* como lugares aptos para generar vida y conexiones socioambientales. Estos vacíos urbanos se reactivan abriendo espacios de oportunidad y dejando libertad a la imaginación y a la creatividad, promoviendo la vida silvestre de la comunidad biótica urbana. Son territorios susceptibles de ser transformados colectivamente en puntos de encuentro; espacios donde es posible diseñar de modo autónomo según las necesidades reales de los habitantes y no según la especulación urbanística y las manipulaciones del espacio configuradas según los intereses económicos de empresas y políticos. Con los casos de *Prinzessinengärten* y *Tempelhofergärten* en Berlín, *Esta es una plaza* en Madrid, el *Solar Corona* en Valencia o *Isola Pepe Verde* y *Cascinet* en Milán, se ha mostrado la reactivación beneficiosa que suponen esos espacios de respiro para los urbanitas, siendo trozos de tierra que conviven entre hormigón y asfalto, ideales para llevar a cabo modos eco-sostenibles de vivir el espacio.

Tras la importante aportación de los movimientos ciudadanos de resiliencia urbana, se llega a la conclusión de que tales espacios son susceptibles de transformarse en que lo que se ha denominado en esta investigación como *territorios fértiles*: espacios aptos para el desarrollo de la vida y para el crecimiento de un arte permeable a la sociedad, gracias a sus características socioambientales, participativas y colectivas. Este último concepto ha sido identificado a partir del proyecto *Radici in equilibrio*, obra personal con la que se ha podido constatar a nivel práctico, cómo afectan los diferentes emplazamientos públicos a la obra y cómo la instalación artística puede integrarse sosteniblemente en el espacio y ejercer tanto de lugar como de elemento capaz de beneficiar a la comunidad biótica a través de su simbiosis. Por lo tanto, en esta investigación hemos constatado cómo el arte con sus diversas metodologías interconectadas con lo simbólico y lo práctico tiene una capacidad alta de revertir en los imaginarios y transformar el entorno.

Conclusioni generali

Il lungo percorso che si riflette in questa conclusione si è basato nella ricerca teorico-plastica all'interno di un ambito artistico ricco di molteplici sinergie che forniscono la chiave per attivare l'urgente e necessaria riconciliazione tra umanità e natura. Questa tesi è stata affrontata con l'obiettivo di trovare in questo ramo artistico, soluzioni utili a creare consapevolezza di fronte al disequilibrio ecologico e alla relativa crisi globale. Ipotesi che è stato possibile costatare attraverso lo studio e l'analisi di diverse pratiche artistiche che, dagli anni Sessanta ad oggi, hanno costruito, fra i confini dell'arte, della politica, del genere e della natura, un immaginario di cambiamento con una speciale attenzione a bilanciare le relazioni tra l'essere umano e l'ambiente. Allo stesso modo, esponendo la mia posizione come artista riguardo al disequilibrio ecologico, è stato introdotto in questa investigazione, il mio processo e la mia strategia creativa. E' stato, infatti, analizzato uno dei miei ultimi progetti *Radici in equilibrio* e le diverse fasi di creazione di una strategia artistica con cui creare consapevolezza ecologica nell'attualità. Si rafforza, con questo caso pratico, l'idea che la creazione contemporanea è capace di rispondere ai processi ecologico-sociali, essendo capace di introdursi in nuovi scenari di transizione verso la sostenibilità. Questa forma di creare si converte quindi in

una produzione di coscienze capaci di affiorare nei territori fertili che emergono dallo stato di crisi socio ambientale.

Proprio questo contesto di crisi è stato il tema principale di questa indagine e motivo di riflessione ed analisi di una serie di problematiche e conseguenze considerate chiave per sapere chi siamo e dove siamo diretti. In questa prima parte sono stati presentati artisti che, con le loro attività, danno visibilità o denunciano la situazione, con l'obiettivo di cambiare la prospettiva del mondo e di generare connessioni emozionali fra le problematiche e la società. In una seconda parte, la ricerca prosegue col tentativo di tessere una rete delle diverse strategie artistiche analizzate che hanno, in diversi modi, vincolato l'atto creativo alla connessione equilibrata necessaria fra essere umano e natura. Nello sviluppo di questa parte è stato possibile dimostrare come l'arte, con il suo potenziale simbolico e pratico, è capace di intervenire nel territorio pubblico per recuperare, riciclare o proteggere luoghi, promovendo modi creativi di affrontare scenari e situazioni di crisi ecologico-sociali. Strategie, nella maggior parte dei casi, collaborative e transdisciplinari che, oltre ad intervenire in quel che ci circonda beneficiando la comunità biotica, iniziano processi riflessivi e attivi capaci di aprire cammini e di dare il via a trasformazioni socioambientali verso la sostenibilità.

Come si può osservare nello sviluppo di questa tesi, nell'arte esistono sia strategie per generare il cambiamento, sia artisti che le propongono. Perciò, in seguito all'analisi di diversi artisti che relazionano le loro opere con le problematiche ambientali e con l'immaginario ecologico, è stato possibile comprovare che queste possono farci ripensare all'ambiente, osservarlo e agire su esso da un'altra prospettiva. E' stato dimostrato come queste pratiche artistiche possono intervenire nella natura senza distruggerla e mettendo in risalto i suoi processi naturali e le sue problematiche ambientali. Tuttavia, nonostante sia praticamente impossibile quantificare il risveglio della coscienza degli osservatori a partire dall'opera esposta, è invece possibile verificare che tali azioni cambiano l'ambiente e il nostro modo di relazionarci ad esso. I progetti artistici esposti intervengono trasformando l'esterno in forma benefica e in molti casi lo fanno attivando processi collaborativi, coinvolgendo gli abitanti della zona d'intervento come ingranaggi essenziali per l'attivazione del cambiamento. Valorizzare le relazioni personali con il loro ambiente permette

di cambiare le forma di percepire lo spazio e di agire in esso. Infatti, le azioni artistiche attivano modi di pensare e di fare capaci di interferire con la nostra coscienza attraverso la relazione di empatia con l'ambiente, aiutando in questo modo a risvegliare la nostra coscienza ecologica.

Si determina quindi che è necessario cambiare l'utopia: non esisterà un futuro invitante se le nostre utopie si basano nel privilegiare solo i nostri desideri come individui proprietari del pianeta. Nelle società occidentalizzate viviamo sottoposti ad una cultura egemonica capitalista e patriarcale che ha strumentalizzato la natura e che, allo stesso tempo, ha costruito una struttura insostenibile in un immaginario invaso da rotture, dominazioni e gerarchie. Ci siamo sviluppati, o meglio *ultra sviluppati*, ignorando e rendendo completamente invisibile la nostra inevitabile condizione umana ecodipendente ed interdipendente. Una costruzione errata della realtà che ci ha sommersi in una profonda crisi ecologico-sociale di portata mondiale. Però, anche se in molti non vogliono guardare in faccia né alle problematiche né alle conseguenze che stiamo causando con il nostro modo squilibrato ed egoista di abitare il pianeta, ora già non si può negare che il sistema che abbiamo costruito ha fallito e che ci troviamo di fronte a una delle maggiori sfide dell'umanità: la trasformazione verso la sostenibilità.

Stiamo affrontando una sfida difficile che, da un punto di vista olistico, si articola in tre passi. Prima di tutto, dobbiamo renderci conto della nostra propria insostenibilità, poi realizzare un cambio di *cosmovisione* ed infine passare all'azione: è necessario cominciare con urgenza a trasformare i nostri modi di fare per, in qualche modo, trovare un equilibrio nella nostra relazione con l'unico luogo che abbiamo e che ci dà la vita, la Terra. Vista l'inerzia con cui ci muoviamo, le tre trasformazioni si convertono attualmente nella nuova utopia da seguire. E' precisamente ciò che mi ha portato a scrivere questa tesi dato che, probabilmente, l'utopia odierna è l'unica realtà possibile un domani.

Questa trilogia utopica formata dalla presa di coscienza, dal cambio di *cosmovisione* e dall'azione reale, rappresenta i tre pilastri che hanno sorretto questo lavoro d'investigazione che sono stati articolati dal prisma dell'arte come dispositivo di trasformazione. La metamorfosi necessaria all'umanità per riequilibrare la sua relazione con la natura deve essere realizzata con una

visione olistica della situazione e, allo stesso modo, deve lavorare in modo interdisciplinare dai diversi ambiti che formano il nostro sistema. Attualmente, uno degli ambiti con maggiore capacità di lavorare in modo olistico ed interrelato, è l'arte, capace di diluire frontiere e creare realtà ispirate alle utopie.

Lungo questa indagine si è potuto verificare che, nonostante l'inerzia del sistema ciclico produzione-consumo in cui siamo sommersi, la condizione classica dell'arte come mero oggetto o prodotto da consumare, già fu superata. L'ambito dell'arte contemporanea dagli anni Sessanta si è espanso ed è cambiato e si può percepire, nella modernità, come un ampio linguaggio simbolico con un grande spettro di attività capaci di attivarsi in territori fertili dove il fattore sociale, collettivo e relazionale si trasforma in un dispositivo fondamentale per la creazione. Essenzialmente, però, la cosa più importante che mutò nello stato dell'arte è che quest'ultima smise di essere un mero oggetto per convertirsi in creatrice di coscienza. Sempre di più sono gli artisti che, tramite le loro opere, ci illuminano e ci trasportano ad altri stati riflessivi, invitandoci a concepire il mondo dall'empatia.

Ora, più che mai, gli artisti sono persone mediatrici, creatori d'incontri e dialoghi tra individui e ambiente, sono generatori di nuove prospettive. In questa espansione dell'arte, i materiali, lo spazio e il tempo sono manipolati come elementi simbolici carichi di messaggi e rappresentano strumenti capaci di creare connessioni con la coscienza. Così l'arte si trasforma in un modo per risvegliare il nostro *io ecologico*, una maniera con cui toccare il nostro immaginario e generare nuove sinergie attraverso cui capire il mondo.

Senza pretendere di dare risposta a tutte le domande e ai paradossi che compaiono parlando d'arte, ecologia e coscienza, e inoltre, lasciando aperte nuove dialettiche che mettono in discussione l'interrelazione di tali ambiti, la presente tesi parte dal presupposto che un'arte cosciente delle problematiche della crisi socio ambientale, è un potente strumento per cambiare. Abbiamo potuto vedere come, durante gli anni, l'arte ha subito un processo di mutazione fino a trasformarsi in un dispositivo capace di localizzare, dar visibilità o denunciare le realtà che costituiscono la complessità globale della nostra vita, proponendo nuove visioni, altre connessioni e diverse forme di riflettere e interagire. Sono state localizzate strategie artistiche che illuminano nuovi cammini perchè

concepito attraverso il pensiero creativo e le libere associazioni, tipici dell'arte.

E' opportuno creare vincoli che connettano l'arte con la realtà per risvegliare soluzioni. Perciò questa investigazione è stata attraversata da questioni cui si devono la nostra separazione dalla natura e le sue terribili conseguenze. Queste ultime sono state analizzate e combinate con diverse proposte artistiche che, per loro natura, sono dispositivi di connessione di consapevolezza. E' stato analizzato come queste siano capaci di trasformare la complessità e l'astrazione, caratteristiche del nostro sistema e sorte dalla profonda e sempre maggiore separazione tra uomo e natura, attraverso un intercambio di riflessioni e affetti con l'ambiente, capaci di generare nuove connessioni in equilibrio.

Conclusioni specifiche

Costatiamo che, all'interno del grande ventaglio di possibilità che possono essere attivate dalla pratica artistica per risvegliare la coscienza, esistono diverse strategie interconnesse, capaci di suggerire nuovi immaginari, rendere visibili le problematiche o generare soluzioni. Sono state incontrate durante lo sviluppo dell'indagine diverse chiavi che, di fronte al disequilibrio ecologico-sociale attuale, sono imprescindibili per la trasformazione di consapevolezza e attitudini attraverso l'arte. Queste strategie, analizzate lungo queste conclusioni, si riferiscono a quattro ambiti: il materiale, lo spazio, la partecipazione e il ruolo dell'artista.

Nella prima parte di questa investigazione si cominciò ad esporre il disaccordo sistemico delle nostre società occidentalizzate: il comprendere e abitare il mondo basandosi su una struttura difettosa, ha creato gravi conseguenze per l'equilibrio globale del pianeta. Dando visibilità ed importanza al paesaggio, si è potuta giustificare la necessaria smaterializzazione o attitudine di recupero che l'arte presenta nell'attualità.

In un panorama mondiale di crisi ecologica, l'arte non dovrebbe contribuire allo sfruttamento di materie naturali, né generare residui insostenibili e neanche accrescere il potere del sistema capitalista e patriarcale con le sue logiche di dominio e gerarchia. Gli ecosistemi naturali si sono umanizzati in modo forzato, la trasformazione dell'ambiente naturale e l'utilizzo della natura come prodotto

benefico per l'essere umano, sono cresciuti esponenzialmente, in modo che i metodi e le conseguenze di tale espansione hanno causato un disequilibrio globale.

Consapevole che la *biocapacità* del pianeta non supporta né la nostra domanda né i nostri residui, assumiamo che questo disequilibrio ci rende una società insostenibile con un grande impatto ambientale e che la cosiddetta impronta ecologica disegna il territorio e si espande sempre di più sugli ecosistemi. In base a ciò, si è verificato che la rilevanza di tale situazione planetaria è stata accolta da alcuni artisti che, consapevoli delle problematiche, hanno agito per risvegliare la *società del residuo* dal suo letargo.

Oggi giorno i materiali che utilizziamo hanno una vita molto corta e un grande impatto sull'ambiente. Il concetto di "usa e getta" nella nostra società moderna lo abbiamo assunto ed incorporato nelle nostre abitudini di consumo giornaliero. Partendo da questa realtà sono stati presentati artisti come Mandy Barker, Alejandro Duran, Daniel Canogar o Bárbara Fluxa che hanno utilizzato come cardine delle loro creazioni sia i materiali di scarto e la pattumiera incontrate alla deriva, sia la documentazione scientifica e fotografica di paesaggi in decadenza creati dai residui che trasformano i luoghi del pianeta. Con ciò si è dimostrato che è possibile lavorare per una coscienza ecologica, elaborando dialettiche inerenti alle questioni sorte dai materiali non biodegradabili che invadono il pianeta deteriorando l'ecosistema. Nelle opere di questi artisti s'incontra non solo un modo di rendere visibili gli scarti e le conseguenze della nostra cultura materialista, ma anche alcuni segnali di cambio di paradigma nell'arte di fronte al disequilibrio ecologico: i nuovi materiali e spazi dell'arte sono i residui del sistema.

Con questa tesi si è giunti alla conclusione che gli artisti consapevoli del disequilibrio ecologico lavorano i residui (materici e spaziali), trasformandoli in messaggi. Non è necessario creare e manipolare nuovi materiali per costruire realtà. Il linguaggio artistico in un contesto di crisi *socioambientale*, ricorre ad una specie di creatività ecologica che si inquadra nei parametri della sostenibilità ed utilizza strategie visuali, iconiche, simboliche e narrative che captano l'attenzione dell'osservatore per la semplicità, l'equilibrio o la stabilità della sua opera.

Allo stesso modo, prendendo in considerazione le problematiche che provocano il riscaldamento globale e il relativo cambio climatico, si è localizzato che è importante avere una visione olistica ed un trattamento interdisciplinare se davvero ci si prefigge di creare coscienza nella società e cambiare direzione. Basandosi su questi elementi, si è dimostrato che la collaborazione tra le arti e le organizzazioni, e i programmi di consapevolezza ambientale, diventa efficace unendosi, per porre l'accento sull'urgenza del messaggio. Si è potuto così verificare che molti artisti propongono nuove prospettive dirigendosi verso l'immaginario ecologico. Tra questi si evidenziano le collaborazioni del fotografo Spencer Tunick e del pianista Ludovico Einaudi con Greenpeace o gli interventi di Olafur Eliasson con il geologo Minik Rosin. Questi ultimi sono utili esempi di progetti collaborativi che collegano l'arte con le diverse aree scientifiche, tecnologiche, ambientali e sociali con l'obiettivo di evidenziare la situazione planetaria attraverso le connessioni emozionali generate da un'arte cosciente.

Tornando al materiale, si è potuto dimostrare come molti artisti utilizzano, per le loro opere, materiali biodegradabili e organici, capaci di tornare ad appartenere al ciclo di vita, in seguito alla loro disintegrazione materica nello spazio naturale dove vengono installati. Si è delineato un percorso di interventi artistici che nascono da un impeto di rispetto e simbiosi degli artisti con la natura, come per esempio le camminate di Hamis Fulton o le composizioni di Richard Long, Nils Udo e Andy Goldsworthy. Artisti che osservano minuziosamente il territorio, lo vivono prestando attenzione con i loro sensi ed intervengono in esso minimamente, generando nuove forme e composizioni. I creatori coscienti dell'ambiente, si relazionano ai materiali mimetizzando le loro creazioni con la natura e dando vita ad interventi biomimetici.

Molto vicine alla terra e capaci di fondere con essa il loro corpo e i loro processi, sono le artiste Mary Beth Edelson, Ana Mendieta, Lucia Loren, Verónica Ruth Frías, Regina José Galindo, Mierle Laderman Ukeles y Agnes Denes. Attraverso le loro azioni trasmettono che, grazie al potenziale simbolico-politico dell'arte, è possibile alterare l'immaginario collettivo e, allo stesso tempo, mettere in luce e denunciare le aggressioni che la cultura dominante e postindustriale esercita sulla natura e sulla donna indistintamente.

Le artiste usano il potenziale simbolico e politico degli archetipi femminili che, in combinazione con i materiali organici della natura, gli ambienti che le circondano e i loro propri corpi, ci fanno riflettere sul passato, il presente e il futuro della relazione fra umanità e natura in termini di rispetto e coscienza ecologica.

Con l'esposizione di altri casi, si è dimostrato come molti studiano l'ambiente e le sue relazioni con la produzione artistica per generare benefici all'habitat dove s'installa l'opera o dove prende forma l'azione, attraverso processi che in molti casi coinvolgono gli abitanti della zona d'intervento. Questi progetti sono stati proposti da artisti come Joseph Beuys, Alan Sonfist, Agnes Denes, Harriet Feigenbaum, Helen Mayer Harrison e Newton Harrison o Lucia Loren. Loro danno importanza ai processi naturali degli ecosistemi, l'intervento dell'attività antropogenica, i cicli, le caratteristiche e le problematiche del territorio per creare progetti legati ad esso. Allo stesso modo, nella diffusione dei limiti tra arte ed ecologia, sono stati presentati artisti come Patricia Johanson, Alan Sonfist, Agnes Denes, Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, Mel Chin, Kathryn Miller, Lucia Loren, Maria Thereza Alves, Lois Weinberger e Lara Almarcegui che hanno attuato su territorio pubblico dimostrando che, attraverso la pratica *ecoartista*, è possibile restaurare, recuperare, proteggere o segnalare stati e problematiche socio ambientali.

Un'altra delle conclusioni fondamentali sorte dall'analisi delle opere esposte in questa tesi è che l'arte contemporanea, in un contesto di crisi globale, ha il dovere di integrarsi nella vita quotidiana di ogni individuo ed essere permeabile alla società. La missione dell'artista, date le problematiche socioambientali che stiamo attraversando, è quella di avvicinarsi più che mai alla figura di attivatore di coscienze ed agire come una guida, mettendo in gioco diverse strategie per vincolare la società ad un contatto rispettoso con la natura. Si è potuto cogliere che esistono, nell'ambito artistico, diverse metodologie di riavvicinamento alla natura e alla società che cambiano in base al campo d'azione ma, allo stesso tempo, è sorto un modo di fare comune capace di superare ostacoli e barriere: la collaborazione.

D'altra parte, nell'osservazione di molte delle attività di alcuni artisti che

dagli anni Sessanta fino all'attualità hanno lavorato partendo da un'etica ecologica con un compromesso politico e sociale, si individuano luoghi comuni per la creazione. Molti di questi fanno parte di ciò che Solá-Morales definisce *terrain vague* e di quel che Clément chiama il *terzo paesaggio*. Luoghi residuali che rimangono temporaneamente fuori dall'espansione del cemento o dalla speculazione urbanistica del territorio: vuoti legali che comportano l'abbandono di appezzamenti di terreno in disuso fra gli edifici. Si osserva inoltre che, in questi ultimi anni, stanno sorgendo numerose iniziative spontanee e locali di cittadini che si dirigono verso la riscoperta dei *terrain vague* come spazi adatti a generare vita e connessioni socio ambientali. Questi vuoti urbani si attivano aprendo spazi di opportunità e lasciando libertà all'immaginazione e alla creatività, promuovendo la vita silvestre della comunità biotica urbana. Territori suscettibili ad essere trasformati, in modo collettivo, in luoghi d'incontro; spazi che è possibile disegnare in modo autonomo, secondo le reali necessità degli abitanti e non secondo la speculazione urbanistica e le manipolazioni dello spazio che configurano la città basandosi negli interessi economici delle imprese e dei politici. Con casi come *Prinzessingärten* e *Tempelhofergärten* a Berlino, *Esta es una plaza* a Madrid, il *Solar Corona* a Valencia o *Isola Pepe Verde* e *Cascinet* a Milano, si è dimostrato il beneficio della riattivazione che suppongono questi spazi di respiro per i cittadini urbani. Appezzamenti di terra che convivono fra cemento e asfalto, ideali per portare a termine modi eco-sostenibili di vivere lo spazio.

In seguito a questo importante contributo dei movimenti cittadini di resilienza urbana, si deduce che tali spazi sono suscettibili a essere trasformati in ciò che si è definito, in questa tesi, *territori fertili*: spazi adatti allo sviluppo della vita e alla crescita dell'arte in modo permeabile alla società, grazie alle loro caratteristiche socioambientali, partecipative e collettive. Concetto, quest'ultimo, identificato nel progetto *Radici in equilibrio*, opera personale con cui è stato possibile costatare, a livello pratico, come i luoghi pubblici influiscono sull'opera e come, allo stesso tempo, l'installazione artistica si può integrare in modo sostenibile nello spazio e funzionare sia come luogo sia come elemento capace di apportare beneficio alla comunità biotica tramite la sua simbiosi. In questa investigazione abbiamo quindi dimostrato come l'arte, con le sue diverse metodologie interconnesse con la simbologia e la pratica, abbia un'alta capacità di ripristinare gli immaginari e trasformare quel che ci circonda.

BIBLIOGRAFÍA



BIBLIOGRAFÍA

A

Albelda, J. (2004) “Territorios, caminos y senderos”, en Revista Fabrikart, nº4, Universidad del País Vasco, pp.100-113

Albelda, J. (2015) “Arte y Ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza” en *Arte y Ecología*, pp. 219-244, Madrid: UNED

Albelda, J. (2015) “Diez argumentos en contra del desánimo frente a la crisis socio ecológica” en el periódico *el Diario*, [En línea] febrero 2015: Recuperado en: http://www.eldiario.es/ultima-llamada/Crisis_ecologica-crisis_de_civilizacion-autoengano-pesimismo_6_348625151.html

Albelda, J. y Saborit, J. (1997) *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Albelda, J. y Sgaramella, C. (2015) “Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico” en *Ecozon@*, Vol. 6, núm. 2, pp. 10-25.

Albelda, J. y Sgaramella, C. (2016) “Arte y ecología: un vínculo para la protección de la naturaleza”, recogido en los resultados publicados de las: *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos*. Parque Nacional Las Tablas de Daimiel: Cultura de Rivera

Aledo, A., y Domínguez, J. A. (2001) *Sociología ambiental*. [En línea] Recuperado en: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/2725>

Almarcegui, L. (2003) *Lara Almarcegui. Exposición documental*. Murcia: Centro Párraga

Almarcegui, L. (2007) *Lara Almarcegui*, Málaga: CAC Málaga

Almenar, R., (2012): *El fin de la expansión. Del mundo-océano sin límites al mundo-isla*. Barcelona: Icaria.

Álvarez-Munárriz, L., (2007), “Conciencia y conducta medioambiental: los paisajes culturales” *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, vol. 1, núm. 1, 2007, pp.60-66

Álvarez-Munárriz, L., (2011), “La categoría de paisaje cultural” *Revista de Antropología Iberoamericana*, núm. 1, vol. 6, 2011, pp. 57-80

Amores, F. y Rodríguez-Bobada, M. C. (2003), “Paisajes culturales: reflexiones para su valoración en el marco de la gestión cultural” en Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, *Territorio y Paisaje. Los Paisajes andaluces*, Granada: Comares

Amorós, C. (1991) *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Antrophos

Antliff, A. (2014) *Joseph Beuys*. London: Phaidon

Argullol, R., (1983) *La atracción del abismo*. Barcelona: Bruguera

Arraiga, F. M., (2010). *Escritoras y Figuras Femeninas*, Sevilla: Arcibel

Aznar, S., (2000) *El arte de acción*. Madrid: Nerea

Acuerdo de París. (2015) (s.d.). Recuperado de la web de *United Nations Framework Convention on Climate Change*: http://unfccc.int/meetings/paris_nov_2015/items/9445.php

B

Balanguer, L., (2015) “Sinergias entre las intervenciones artísticas en el territorio y la restauración ecológica: ámbitos para el encuentro” en Raquejo, T. y Parreño, J.M., (ed.) (2015) , *Arte y Ecología*, Madrid: UNED, pp. 41-53

Ballesteros, G. (2014) “Espectacular crecimiento de los huertos urbanos” *Revista El Ecologista*, [En línea], nº 81, junio 2014: Recuperado en: <http://www.ecologistasenaccion.org/article28265.html>

Barbieri, A. (2016) “Un continente flotante de basura” en *La Vanguardia*, [en línea], recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/natural/20160609/402387225954/isla-basura-pacifico.html>

Barthes, R., (2005) *El grado cero de la escritura*. Madrid: Siglo XXI

Bartra, R. (1996) *El salvaje en el espejo*. Barcelona: Destino

Bartra, R. (2006) *Antropología del cerebro. La consciencia y los sistemas simbólicos*. Valencia: Pre-textos

Bauman, Z. (2006) *Vida líquida*. Barcelona: Paidós Ibérica

Bauman, Z. (2009) *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Barcelona: Paidós

Bauman, Z. (2015) *Ceguera moral. La pérdida de la sensibilidad en la modernidad líquida*. Barcelona: Paidós

Beardsley, J., (1989) *Earthworks and Beyond. Contemporary Art in Landscape*: Nueva York: Abbeville Press

Berque A., (2009) *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva

Blanco, P. (2001) “Explorando el terreno” en VV.AA (2001) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca

Bodenmann-Ritter, C., (1995). *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*. Madrid: Visor

Brian, W. (2001) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal

Brown, A., (2014) *Art and Ecology Now*. London: Thames & Hudson

C

Campany, D. (2014) *Xabier Ribas “Impresiones”* [En línea] Recuperado de: <http://www.colectania.es/impresiones/num4/>

Canela, A. (2013). “Urban Gardening: espacio de creación, crítica social y activismo ecológico” en *Ausart*, núm. 1, 2013, pp. 99-106.

Capra, F., (1998): *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los seres vivos*. Barcelona: Anagrama.

Carandell, L., (2015): “Homenaje a Jericó” en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, núm. 288

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

Carson, R., (1980) *Primavera Silenciosa.*, Barcelona: Grijalbo

Celant, G., (2012) “Arte Povera” en *Art e dossier*, núm.284. Firenze-Milano: Giunti

Clark, K., (1971). *El arte del paisaje.* Barcelona: Seix Barral

Clément, G., (2007): *Manifiesto del Tercer Paisaje.* Barcelona: Gustavo Gili

Convenio OSPAR sobre la protección del medio ambiente marino en el Atlántico Nordeste. (2010). (s.d.). Recuperado en el sitio web del *Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente*: http://www.mapama.gob.es/es/costas/temas/proteccion-medio-marino/proteccion-internacional-mar/convenios-internacionales/convenio_ospar.aspx

Corral, M. (2015) : “La temperatura de la Tierra está aumentando cada vez más rápido” en periódico digital *El Mundo*, [en línea] 10 Marzo 2015. Recuperado en: <http://www.elmundo.es/ciencia/2015/03/10/54fdf5bde2704ef1508b457c.html>

Crespo G. A., (1997) *El Zen en el arte contemporáneo: la realidad y la mirada.* Madrid: Mandala

Crespo, J.M. “Biodiversidad en solares abandonados de las ciudades” en *La aventura del saber*, [en línea] Junio de 2015. [Archivo de video]. Visionado en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventuracrespo/3159717/>

D

De Alice Aycock a Mary Miss, las mujeres del Land Art. (s.d.). Recuperado del sitio web de *Masdearte*: <http://masdearte.com/especiales/de-alice-aycock-mary-miss-las-mujeres-del-land-art/>

De Domizio, L. (2014), *Joseph Beuys. Difesa della Natura*. Torino: Lindau

De Domizio, L. & Gusella, E. (2008) *Buby Durini for Joseph Beuys*. Milano: Silvana Editoriale

De Domizio, L., Durini, B. y Tomassoni, I. (1985) *Incontro con Beuys*. Pescara: DIAC

Dekel, T. (2013) *Gendered: Art and Feminist Theory*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing

Dewey, J., (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Díaz Urmeneta, J. B. (2015) “Maria Thereza Alves: ya solo preocupa producir a gran escala” entrevista a la artista Maria Thereza Alves, [en línea], recuperada de: http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/11/babelia/1423675418_741654.html

E-F

Eliade, M. (1995) *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza.

Fernández, A. (1999), *Arte Povera*. Madrid: Nerea

Fernández, L. O. (2014) “Travesía site-specific: institucionalidad e imaginación” online en *Revista Fakta*, [En línea] febrero de 2014: Recuperado en: <https://revistafakta.wordpress.com/2014/02/11/travesia-site-specific-institucionalidad-e-imaginacion-por-olga-fernandez/>

Ferrando, J. (2014) “Bophal, una noche que dura ya 30 años”, [en línea], recuperado de: http://elpais.com/elpais/2014/12/03/planeta_futuro/1417610543_153774.html

Flórez-Castro, F. (2014), “El arte (de perderse) en un bosque” en *Mierda y*

Catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo. Madrid: Fórcola.

Fluxá, B. (2015) *La temporalización del espacio: nuevas estrategias artísticas entorno a la naturaleza*. Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid

Fukuoka, M. (2011) *La revolución de una brizna de paja. Una introducción a la agricultura natural*. Teruel: EcoHabitar

G

Garcerá, R. J. (2005) *Visiones desde el exilio: modernidad y posmodernidad frente a la escisión entre el hombre y el mundo*. Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid

García, C. A. J. (2014) *Prácticas artísticas ecológicas relativas al agua en un contexto de cambio climático. Estrategias y procesos de aprendizaje*. Tesis Doctoral, Murcia: Universidad de Murcia

González del Río, J. (1977) *La creación abierta y sus enemigos, textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. Madrid: La Piqueta

Goodall, J. (2007): “Lo que nos separa de los simios” en *TED global*, [En línea] junio de 2007: Visionado en: https://www.ted.com/talks/jane_goodall_at_tedglobal_07?language=es

Guach, A. M. (2000) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma

Guattari, F. (1996), *Las Tres Ecologías*. Valencia: Pre-textos

Guerra, M. J. (2001), *Breve introducción a la ética ecológica*, Madrid: Antonio

Gutierrez Martín, I. (2016) “Basura en el océano: el problema del plástico”, [en línea], recuperado de: <http://ecologianomada.com/basura-plastico/>

H-I

Harvey, D. (2013) *Espacios de Esperanza*, Madrid: Akal

Hazlitt, W., y Stevenson, R. L. (2010) *Ir de viaje-Excursiones a pie*. Barcelona: José J. de Olañeta

Heidegger, M. (1999) *Arte y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura y Economía.

Heidegger, M. (1994) “Construir, habitar, pensar” en *Conferencias y artículos*, Barcelona: Odos, pp. 127-142

Hernández, M. A. (2010) *Robert Morris*. Madrid: Nerea.

Herrero, Y. (2013): “Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible” en *REC, Revista de Economía Crítica*, vol. 16, 2013, pp. 278-307.

Herrero, Y. (2013): “Miradas ecofeministas para transitar a un mundo justo y sostenible” en *REC, Revista de Economía Crítica*, vol. 16, 2013, pp. 278-307.

Herrero, Y. (2015): “Apuntes introductorios sobre el Ecofeminismo” en *Boletín de recursos de información*, Centro de Documentación Hegoa, [En línea] nº43, 2015: Recuperado en: http://publicaciones.hegoa.ehu.es/assets/pdfs/334/Boletin_n%C2%BA43.pdf?1437989000

Herrero, Y., Cembranos, F. y Pascual, M. (cords) (2011): *Cambiar las gafas para mirar el mundo. Hacia una cultura de la sostenibilidad*. Madrid: Libros en Acción.

Iglesias, E. (2009): “La obra de Arne Ness, rica en elementos para la transformación cultural” en *Revista el Ecologista*, [En línea], nº 61, 2009: Recuperado en: <http://www.ecologistasenaccion.org/article20342.html>

J-K

Jacob, J. M. (1991) *Places with a past: New Site-Specific Art in Charleston's Spoleto Festival*. New York: Rizzoli International

Jung, C. G. (1994) *Tipos Psicológicos*, Barcelona : Edhasa

Juntant, C. (2006) “Nils-Udo, naturaleza viva”, [en línea] Recuperado de: [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Naturaleza__viva_\(4562\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Naturaleza__viva_(4562).pdf)

Kaprow, A. (2007) *La educación del des-artista seguido de DM*. Madrid: Andorra.

Kastner, J. (2009) “Earth Art o la Naturaleza en el museo”, en *Revista el Cultural*, [En línea], noviembre 2009: Recuperado en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Earth-Art-o-la-naturaleza-en-el-museo/26162>

Kastner, J. y Wallis, B.,(2005) *Land Art y Arte Medioambiental*. Barcelona: Phaidon.

Kessler, M., (2000) *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Idea Books.

Kleim, N. (2015): *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*. Barcelona: Paidós

Klüser, B. (2006). *Joseph Beuys. Entrevistas y Ensayos*. Madrid: Síntesis.

Krauss, R. (2002) *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal

Krauss, R., (1985) “La escultura en el campo expandido” en *La posmodernidad*, Madrid: Kairós

Krauss, R., (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza

Kubler, G., (1988) *La configuración del tiempo: observaciones sobre la historia de las cosas*. Madrid: Nerea 1988

Kwon, M. (2004) *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts: Mit Press

L

Lailach, M., (2007) *Land Art*. Madrid: Uta Grosenick

Laka, X., (2007) “Y nada cambia porque no cambiamos en nada” en *Fabrikat*, núm. 1, pp. 114-121

Lao-Tze (1999) *Tao-Te-Ching*. Barcelona: Martínez Roca

Lévi-Strauss, C. (1994) *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, C. (1992) *Tristes trópicos*. Barcelona :Paidós Ibérica

Lévy-Bruhl, L. (2003) *El Alma Primitiva*. Barcelona: Península.

Lippard, L. (1995) “Mirando alrededor, donde estamos y donde podríamos estar” en VV.AA (2001) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca

Lippard, L. (1983) *Overlay. Contemporary Art and Prehistory*. Nueva York: Pantheon Books

Lippard, L. (2004) *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid : Akal

Llanos, G. (2010) “Comunicación de masas y Futurismo: la conformación del público y la escena mediática” *Espectáculo. Revista de estudios literarios*.

Universidad Complutense de Madrid. [En línea] Recuperado en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/comfutur.html>

Long, R. (1986) *Piedras*. Madrid: Ministerio de Cultura

M

Maderuelo, J. (1995) *Actas Huesca: arte y naturaleza*. Huesca: Diputación de Huesca

Maderuelo, J. (2005) *Paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada

Maderuelo, J. (2007) *Paisaje y arte*. Madrid: Abada

Maderuelo, J. (2008) *Paisaje y Territorio*. Madrid: Abada

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

Maderuelo, J., (2008) *Paisaje y territorio*. Madrid: Abada

Marchán. S. (1988) *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal

Marín, R. C. (2014) “Arte medioambiental y ecología. Elementos para una reflexión crítica” en *Revista Arte y Políticas de Identidad*, Vol. 10-11, pp. 35-54

Marín, R. C. (2015) *Arte medioambiental y ecología. Paradigmas de comprensión, interpretación y valoración de las relaciones entre arte y ecología (1960-2015)*. Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco.

Marín Viadel, R., De Laiglesia, J.F., Tolosa, J.L. (1998) *La investigación en Bellas Artes. Tres aproximaciones a un debate*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

Martínez de Pisón, E. (2009) *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva

Martins, A. (2016): “Honduras: Matan a Berta Cáceres la activista que le torció la mano al Banco Mundial y a China” en *BBC Mundo*. [En línea] marzo 2016 Recuperado en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/04/150423_honduras_berta_caceres_am

Masó, A. (2004) *Qué puede ser una escultura*. Granada: Universidad de Granada

Matos, G. (2008) *Intervenciones artísticas en “espacios naturales”: España (1970-2006)*. Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

Moreno, Montoro, I.; Yanes, C. V.; Tirado, C. A. (2015) *Re-estetizando. Algunas propuestas para alcanzar la independencia en la educación del arte*. Porto: Insea.

Moreno Montoro, I. (2008), *Mater*; Catálogo de exposición, Universidad de Jaén, [en línea], recuperado de: http://issuu.com/secacult_uja/docs/mater/171?e=0

Moret, Z. (2006), *Artistas de lo que queda. Las escrituras de escombros*. Madrid: Trama editorial y Fundación Arte y Derecho

Morris, R., (1993) *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*. Massachusetts: The Mit Press.

N

Nemitz, B. (2000), *TransPlant: Living Vegetation in Contemporary Art*. Osterfildern-Ruit: Hatje Cantz

Neuman, E. (1978) : *Storia delle origini della coscienza*. Roma: Astrolabio.

Niebles, E., (2005). “La educación como agente de cambio social en John

Dewey” en *Historia Caribe*, núm. 10, 2005, pp. 25-33

Norberg-Schulz, C. (2001) *Genius Loci. Aproximación a una fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: G.Gili

O-P

Odum, E. (1972) *Ecología*, México: Nueva Editorial Interamericana.

París, un acuerdo decepcionante que desoye a la ciudadanía. (2015). (s.d.). [en línea]. Recuperado del sitio web de *Ecologistas en Acción*: <https://cop21ecologistasenaccion.wordpress.com/2015/12/12/paris-un-acuerdo-decepcionante-que-desoye-a-la-ciudadania/>

Parreño, J. (2006) *Naturalmente artificial. El Arte español y la naturaleza, 1968-2006*. Segovia: Museo Esteban Vicente

Parreño, J. (2006) *Un arte descontento. Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Murcia: Cendeac

Perales, V. (2010) “Práctica artística y ecofeminismo” en *Revista creatividad y sociedad*. Núm. 15, pp. 1-22

Pérez, J.H., (2004) *La naturaleza en el arte posmoderno*. Madrid: Akal

Peris, D. (2012) “Guía práctica para la activación de espacios. Solares”, *Arquitecturas Colectivas*, Madrid, 2012, [En línea]. Recuperado en: https://arquitecturascolectivas.net/sites/default/files/guiaactivacionespacios-solares_imprensa.pdf

Puleo, A. (2005): “Los dualismos opresivos y la educación ambiental” en *Isegoría*, vol. 32, 2005, pp. 201-204.

Puleo, A. (2010): “Mujeres por un mundo sostenible” en *Dossiers Feministes*,

vol. 14, 2010, pp. 09-19.

Puleo, A. (2015): “El ecofeminismo y sus compañeros de ruta. Cinco claves para una relación positiva con el Ecologismo, el Ecosocialismo y el Decrecimiento” en *Ecología y género en diálogo interdisciplinar*, Puleo A. (ed.), Plaza y Valdés, 2015, pp. 387- 405.

Pratesi, F. (1975) *Clandestini in Città*, Roma: Arnoldo Mondadori

R

Ramírez, B. J. (2012) “Los descampados de promisión de Lara Almarcegui” en *Quintana. Revista de Estudio do Departamento de Historia da Arte*. núm. 11, 2012, pp. 231-241

Ramírez, J. A. y Carrillo, J. (eds.) (2004) *Tendencias del arte y arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid:

Ranieri, M. (2015) “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 crisis ecológica sistémica global” en *Ecozon@*, Vol. 6, N 2, pp. 26-37.

Raquejo G. T. (2013): “Herencias del paisaje Pop. Marqueting y visión del territorio en el arte actual”, en *Goya*, 343, 2013, pp. 166-181.

Raquejo, T. (2015), “La ficción en la construcción de la consciencia ecológica: correspondencias entre las dinámicas psíquicas y el planeta tierra” en *Arte y Ecología*, pp. 57-92, Madrid: UNED

Raquejo, T. y Parreño, J.M., (ed.) (2015) , *Arte y Ecología*, Madrid: UNED

Raquejo, T.(1995) “El Land Art como metáfora de la historia” en *Goya*, núm. 249, pp. 161-168

Raquejo, T. (1998) *Land Art*. Madrid: Nerea

Riechmann, J. (1997): “La industria de las manos y la nueva naturaleza. Sobre naturaleza y artificio en la era de crisis ecológica global” en *Ecología Política*, núm. 13, pp. 87-106.

Riechmann, J. (2005): “¿Cómo cambiar hacia sociedades sostenibles?. Reflexiones sobre biomímesis y autolimitación.” en *Isegoría*, vol. 32, 2005, pp. 95-108.

Riechmann, J. (2013): *El Siglo de la Gran Prueba*. Tegueste, (Tenerife): Baile del sol.

Riechmann, J. (2014): *El buen encaje de los ecosistemas. Segunda edición (revisada) de Biomímesis*. Madrid: La Catarata.

Riechmann, J. (2015): *Autoconstrucción. La transformación cultural que necesitamos*. Madrid: La Catarata.

Rosenthal, M.(2003) *Understanding installation art: from Duchamp to Holzer*. Munich: Prestel

Rubio González, R. (2003) “Reseña de *Espacios de Esperanza* de David Harvey” en *Revista de Geografía Norte Grande*, núm. 30, 2003, pp. 130-136

Rubio Remiro, P. (2011) “Caminar, mejor que correr” *Exit Express*, núm. 57. Febrero-Marzo, 2011, pp. 14-31

S

Santa Ana, M. (2005) “Caminatas/Walks” en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, núm. 213: 2005

Salgado, S. (2013) en *TED conferences*, [en línea], Febrero de 2013. [Archivo

de video] Visionado en: https://www.ted.com/talks/sebastiao_salgado_the_silent_drama_of_photography?language=es

Sarmiento, G, J. A. (2013) *Las veladas ultraístas*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

Savater, F. (1996) *Diccionario filosófico*. Barcelona: Planeta.

Shapiro, G. (1997) *Earthwards: Robert Smithson and art after Babel*, Los Ángeles: University Press of California

Shobita, J. (1984): “En defensa de los árboles - La función de la mujer en el movimiento «chipko»” en *Unasylnva. La mujer y la silvicultura, Revista internacional de silvicultura e industrias forestales*, [En línea] Vol. 36, nº 146, 1984: Recuperado en: <http://www.fao.org/docrep/r0465s/r0465s00.htm#Contents>

Sierra Centro de Arte: (2012) “Semilla Blanca” de Verónica Ruth Frías en *Sierra Centro de Arte. Proyecto ruta female*, [En línea]. Recuperado en : <http://sierracentrodearte.com/index.php/intervenciones/29-la-semilla-blanca>

Smithson, R. (1993) *El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973*. Valencia: Institut Valencià d'art Modern.

Smithson, R. (2004) *Robert Smithson*, Los Ángeles: The Museum of Contemporary Art

Sobrino Manzanares, M. L. (1999), *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Madrid: Electa

Solà-Morales, I. (1996): “Presentes y futuros. La arquitectura en la ciudades”. Barcelona, pp. 10-23. [En línea]. Recuperado en: http://www.urbanoperu.com/sites/urbanoperu.com/files/articulos/presente_y_futuros_sola.pdf

Soler M. I. y Soto P. (2014): “Los latidos de la tierra. Arte ecológico para

acomparar nuestros ritmos” en *Arte y políticas de identidad*, vol. 10, 2014, pp. 75-89.

Soler, M. I. (1999) *Reflexiones en el espacio: Incidents of Mirror-travel in the Yucatan, Robert Smithson*. Tesis Doctoral, Granada: Universidad de Granada

Sphencer, C. (2012) “Nancy Holt: Photoworks”, [en línea], recuperado de: <http://thisistomorrow.info/articles/nancy-holt-photoworks>

Stachelhaus, H. (1990) *Joseph Beuys*. Barcelona: Parsifal Ediciones

T

Tiberghien, G. A. (1995) *Land Art*. París: Carré.

Tiberghien, G. A., (2014) “El paisaje y el arte como una experiencia de la naturaleza” en *Arte y Parte*, núm. 112, Agosto-Septiembre, 2014, pp. 10-24

Tiberguien, G. A. (2012) “Fuera de Campo” en *Quintana. Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, núm 11, pp. 91-107

Tisdall, C. (1979), *Joseph Beuys*. New York : Solomon R., Guggenheim Museum.

Tisdall, C. (1998), *Joseph Beuys: We go this way*. London: Violette Edition

Tisdall, C. (2011), “The Artist Teacher” en *Art Work. Seeing inside the creative process*. San Francisco: Goliga Books

Trueva, F. (2015) “El agujero récord de la capa de ozono ocupa más de 10 kilómetros cuadrados” en *El Publico*, [en línea] . Recuperado en: <http://www.publico.es/sociedad/agujero-record-capa-ozono-ocupa.html>

Tufnell, B. (2006) *Land Art*. Londres: Tate Publishing

V-W

Vartanian, I. (2011), *Art Work. Seeing inside the creative process*. San Francisco: Goliga Books

VV.AA. (2001) *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca

VV.AA. *Arte y Activismo* “Reportaje sobre el movimiento activista” en *Metrópolis*, [en línea] Marzo de 2010, [Archivo de video]. Visionado en: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/metropolis/metropolis-arte-activismo/707244/>

Vengoechea, A. (2012) “Las cumbres de las naciones unidas sobre cambio climático” [en línea], recuperado de: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-energiayclima/09155.pdf>

Warren, K., (2003): *Filosofías Ecofeministas*. Barcelona: Icaria

Watts, A. (2005) *El camino del Zen*. Barcelona: Edhasa

Wilhelm, R. (2010) *I Ching. El libro de las mutaciones*. Barcelona: Edhasa

Y-Z

Yeang, Ken. (1999) *Proyectar con la naturaleza: bases ecológicas para el proyecto arquitectónico*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zanfi, C. “Maria Thereza Alves: Seed of Change” entrevista a Maria Thereza Alves, [en línea] recuperada de la revista *Arte e Critica* : http://www.artecritica.it/archivio_AeC/61%20AeC/interviste_2.html [última visita el 11-6-2017]

Zara, F. (2014) *Botanica Urbana. Riconoscere le piante medicinali in città*. Sansepolcro: Aboca Sociedad Agrícola

Páginas web

<http://ecoismi.org/ecoismi/ecoismi-2015/>
<http://econodos.net/>
<http://emprendimientoenmontana.territoriosvivos.org/>
<http://estaesunaplaza.blogspot.com.es/>
<http://fmale.sierracentrodearte.com/>
<http://icewatchparis.com/>
<http://inland.org/es/>
<http://parcoartevivente.it/pav/>
<http://prinzessinnengarten.net/>
<http://sierracentrodearte.com/>
<http://tratarde.org/>
<http://www.artists4climate.com/en/>
<http://www.cascinet.it/>
<http://www.circulobellasartes.com/>
<http://www.fundacioncanal.com/>
<http://www.ipcc.ch/>
<http://www.meipi.org/espaciosartecampo>
<http://elcuboverde.org>
<http://www.sculpture-center.org/>
<http://www.un.org/sustainabledevelopment/es/>
<https://grupoecologias.wordpress.com/>
<https://innernatureexhibition.com/>
<https://isolapepeverde.wordpress.com/>
<https://redecofeminista.wordpress.com/>
<https://redhuertosurbanosmadrid.wordpress.com/>
<https://solarcorona.wordpress.com/>
<https://transecos.wordpress.com/>
<https://www.traficantes.net/>

Web de artistas

Agnes Denes: <http://www.agnesdenesstudio.com/>

Alan Sonfist: <http://www.alansonfist.com/>

Alice Aycock: <http://www.aaycock.com/>
Alejandro Durán: <http://www.alejandroduran.com/>
Àngels Viladomiu: <http://www.angelsviladomiu.net/>
Bárbara Fluxá: <http://barbarafluxa.blogspot.com.es/>
Carma Casulá: <http://www.carmacasula.com/>
Chris Jordan: <http://www.chrisjordan.com/gallery/albatross/#trailer>
Christo and Jeanne-Claude: <http://christojeanneclaude.net/>
Colectivo Pilar+Amada: <http://pilar-amada.blogspot.com.es/>
Cristina Ferrández Box: <http://www.cristinaferrandez.com/>
Daniel Canogar: <http://www.danielcanogar.com/>
Edward Burtynsky: <http://www.edwardburtynsky.com/>
Esther Ferrer: <http://estherferrer.fr/es/>
Fernando Casás: <http://www.fernandocasas.es/>
Fernando García Dory: <http://www.fernandogarciadory.info/>
Francis Alÿs: <http://francisalys.com/>
Gilles Clément: <http://www.gillesclement.com/>
Giuseppe Licari: <http://www.giuseppelicari.com/>
Hamish Fulton: <http://www.hamish-fulton.com/>
Harriet Feigenbaum: <https://www.harrietfeigenbaum.com/home.html>
Héctor Hernández: <http://www.hectorhernandez.net/>
James Turrel: <http://jamesturrell.com/>
Jamie North: <http://jaminorth.com/>
Jane Goodall: <http://www.janegoodall.es/es/biografia.html>
Javier Vallhonrat: <http://www.javiervallhonrat.com/art/>
Jorge Barbi: <http://www.jorgebarbi.com/>
Kathryn Miller: <http://www.kathrynamiller.com/>
Lois Weinberger: <http://www.loisweinberger.net/>
Lorena Lozano: <https://lorenalozano.net/>
Lucía Loren: <http://lucialoren.com/>
Mandy Barker: <http://mandy-barker.com/>

- Marco Ranieri: <http://marcoranieri.org/about-Marco-Ranieri>
Maria Thereza Alves: <http://www.mariatherezaalves.org/>
Mary Beth Edelson: <http://www.marybethedelson.com/>
Mel Chin: <http://www.melchin.org/>
Nancy Holt: <http://www.nancyholt.com/>
Olafur Eliasson: <http://olafureliasson.net/>
Patricia Johanson: <http://patriciajohanson.com/>
Pilar Soto: <http://pilar-soto.wixsite.com/art-nature-ecology>
Regina José Galindo: <http://www.reginajosegalindo.com/>
Richard Long: <http://www.richardlong.org/>
Susannah Sayler and Edward Morris: <http://sayler-morris.com/>
Verónica Perales: <http://veronicaperales.eu/>
Verónica Ruth Frías: <http://cargocollective.com/veronicaruthfrias>
Virginia López: <http://virginialopezvl.com/>
Xavier Ribas: <http://www.xavierribas.com/>

A P É N D I C E

I



D O S S I E R
P I L A R S O T O



PILAR SOTO

D O S S I E R



PILAR SOTO

Jaén, España 1984.
Vive entre Granada y Milán.

Desde la observación de nuestras acciones y actitudes sobre el medioambiente, las cuales en la mayoría de las ocasiones olvidan la conexión inherente del ser humano con la naturaleza, encuentro una falta de conciencia sobre el medio, una desconexión interior que se refleja en el exterior, una relación sin equilibrio que necesita una reconciliación inmediata.

Con la conciencia de la crisis socioambiental actual por la que atravesamos, analizo la relación que establecemos con el medio natural con la intención de recuperar nuestro vínculo con la tierra desde una perspectiva artística y ecológica.

Defiendo el arte como un dispositivo de transformación sociocultural capaz de ayudarnos a generar una conciencia ecológica que establezca el equilibrio de nuestra relación con la naturaleza. Para esta misión de reconciliación utilizo diferentes medios expresivos, que van desde el dibujo, la fotografía y el video, a instalaciones site-specific realizadas en entornos naturales o urbanos, así como la creación de talleres y conferencias para activar procesos reflexivos y participativos.



Título: Radici in equilibrio

Instalación: plantas urbanas invertidas.

Ecoismi, Parco Isola Borromeo.

Milán, 2015.



Título: Clandestini dell' asfalto
Serie: *Gli abitanti del silenzio.*
Instalación, plantas urbanas salvajes, tierra y asfalto.
Milán, 2014.



Título: Semi d'artista.

Instalación con Seedballs., tierra, arcilla y semillas.
Milán 2014.



Sin Título

Serie: *Reconstrucción de un árbol*

Proceso de creación, reencuentro y recogida de corteza.

Milán, 2014



Título: **Albero**
Serie: *Reconstrucción de un árbol.*
Instalación: corteza, estratos de tronco y cuerda.
Milán, 2014



Título: Ritorno

Serie: Reconstrucción de un árbol.

Instalación: corteza y estratos de tronco en su lugar de encuentro.

Milán, 2014



Título: Ampassung/Adaptación
Video performance.
Weimar, Alemania, 2013.



Título: Humanoides
Fotografía-Instalación.
Weimar, Alemania, 2013.



Título: Humanoides
Fotografía-Instalación.
Weimar, Alemania, 2013.



Título: Deriva en el P.K 425 de la N-432 a las 16:10.

(Detalle)Collage fotografía y dibujo:Técnica mixta sobre papel ,200x140 cm.

Colectivo PILAR+AMADA.

Granada, 2012



Título: Procesos de extracción: Mina de hierro, Alquife.

(Detalle)Collage fotografía y dibujo:Técnica mixta sobre papel ,150x100 cm.

Colectivo PILAR+AMADA.

Granada, 2012



Título: Displacement inside/outside.
Serie *Landscape Drifts*. Acción-video.
Colectivo PILAR+AMADA.
Granada, 2012



Título: Myself

Plantación y recogida de trigo. Acción-videodocumentación
Jaén, 2012



Título: 98 árboles
Muestra individual: **Landskind + Action Co2**
Jaén, 2010



Título: Action Co2
Plantación
Jaén, 2010



Título: Tierra herida
Serie *Landskin*
Fotografía
Jaén, 2010



Título: **Camino**
Serie *Landskin*
Fotografía
Jaén, 2010



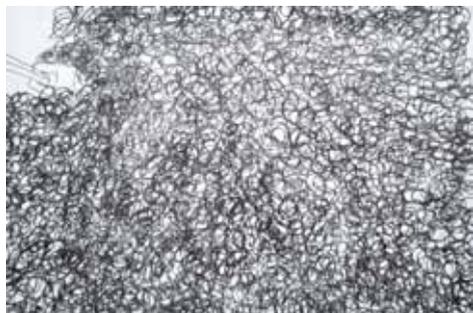
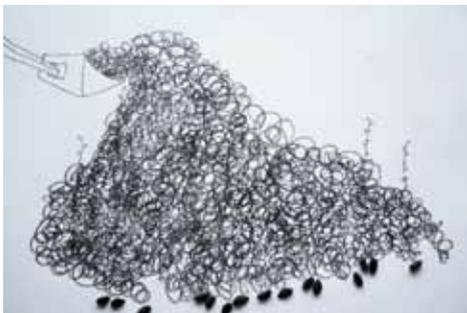
Título: Huella
Serie *Landskin*
Fotografía
Jaén, 2010



Título: Raíces
Fotografía
Jaén, 2010



Título: Espacio vivo. Zona de oxígeno natural
Video-Instalación.
Jaén, 2008



Título: Semillas
Video-Stopmotion
Granada, 2008



Título: El ritual

Instalación: piedras y troncos de árboles quemados por el incendio del 2005 del Alto Tajo.
Creación con Veronica Soto
Guadalajara, 2007



Título: Vidas recicladas
Instalación: Alfombra de papel reciclado.
Granada, 2007

A P É N D I C E

I I



LAS DIOSAS DEL HUERTO

Las Diosas del Huerto



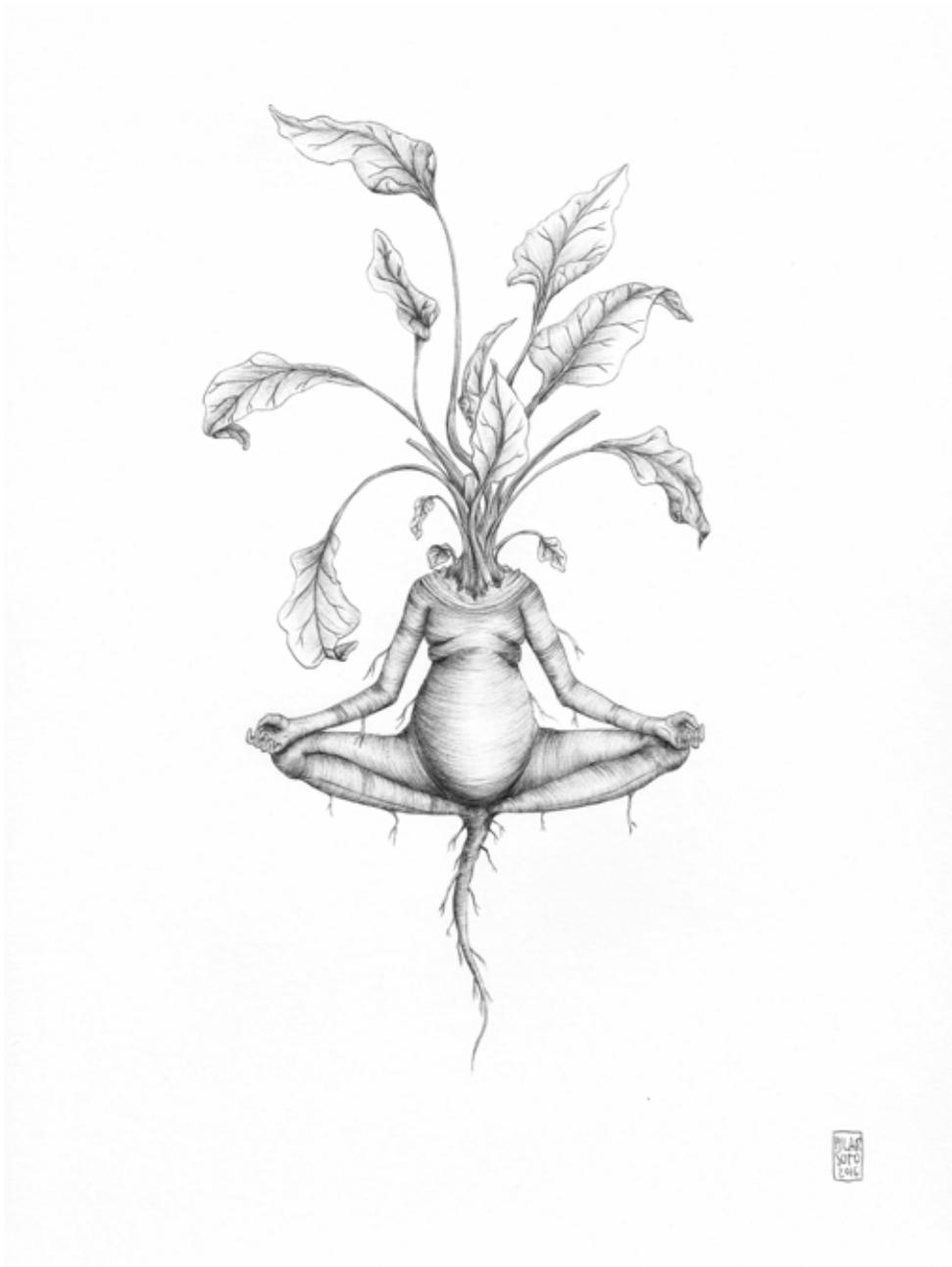
Las Diosas del Huerto son el resultado de un estudio personal que realicé en Marzo de 2016 y que fusiona ser humano y naturaleza a través de las relaciones de color, propiedad y forma encontradas entre siete especies vegetales comestibles y los siete *chakras* principales: siete vórtices de energía interconectados que funcionan como centros psíquicos del cuerpo, los cuales pueden rigir distintos aspectos de nuestra vida.

La interconexión entre la alimentación y nuestro estado emocional es la base para formular la hipótesis de la que parte esta serie, desde la cual se plantea que ciertos alimentos vegetales, gracias a sus características y propiedades, pueden ayudarnos a equilibrar nuestra energía y mejorar nuestro estado psicológico, emocional y físico.

Esta serie de ilustraciones *botánico-anatómicas* surgen del estudio morfológico de las partes de cada una de las plantas seleccionadas, sus raíces, tallos, hojas, flores y frutos son tenidos en cuenta a la hora de fusionar las plantas con la anatomía pseudohumana presentada. La cual, nace del análisis de la posición corporal y los gestos de las manos (*mudras*) que se realizan en diversos tipos de meditación para desbloquear, activar y equilibrar cada *chakra*.

Como resultado aparecen a bolígrafo sobre el papel una especie de diosas ancestrales de la naturaleza, creadas a modo de ritual de meditación propio. Mientras realizaba cada una de ellas escuchaba el *mantra* (sonido-fonema circular) correspondiente a cada *chakra*. Cada *mantra* concentra un poder cósmico, es un sonido que libera energía capaz de despertar y modificar el estado de consciencia. Tras el diseño formal de cada diosa comenzaba un proceso profundo de meditación con el cual los trazos controlados pero repetitivos que daban vida a la pieza, me conectaban con un estado creativo, reflexivo y consciente de armonía.

Cada diosa lleva el nombre del mantra y cada ilustración va acompañada de la semilla de su planta correspondiente, de este modo es posible crear vínculos entre el dibujo, la persona que planta y el ser plantado.

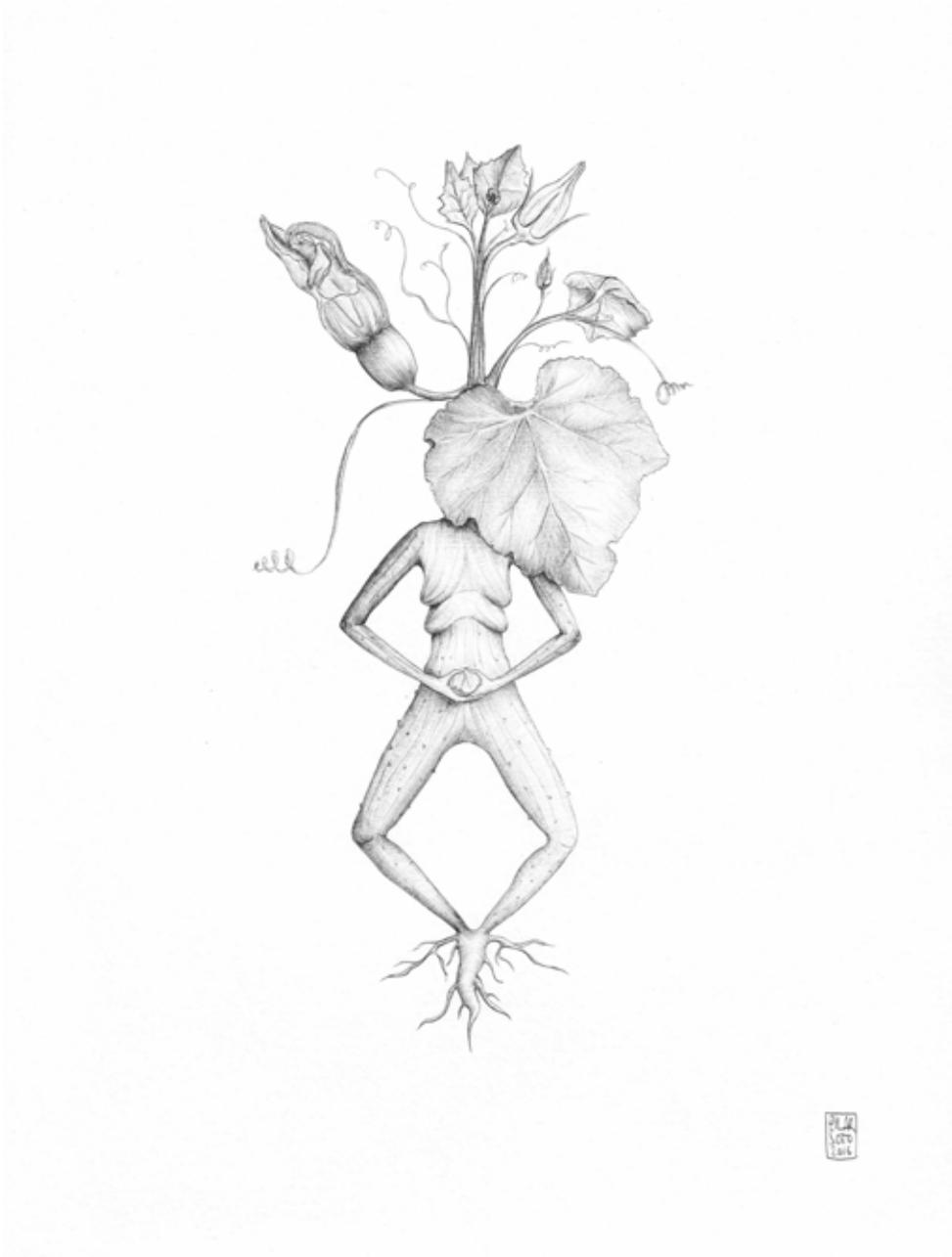


Diosa Lam

Metamorfosis con *Beta Vulgaris*, Remolacha

Protectora y activadora del Chakra Raiz

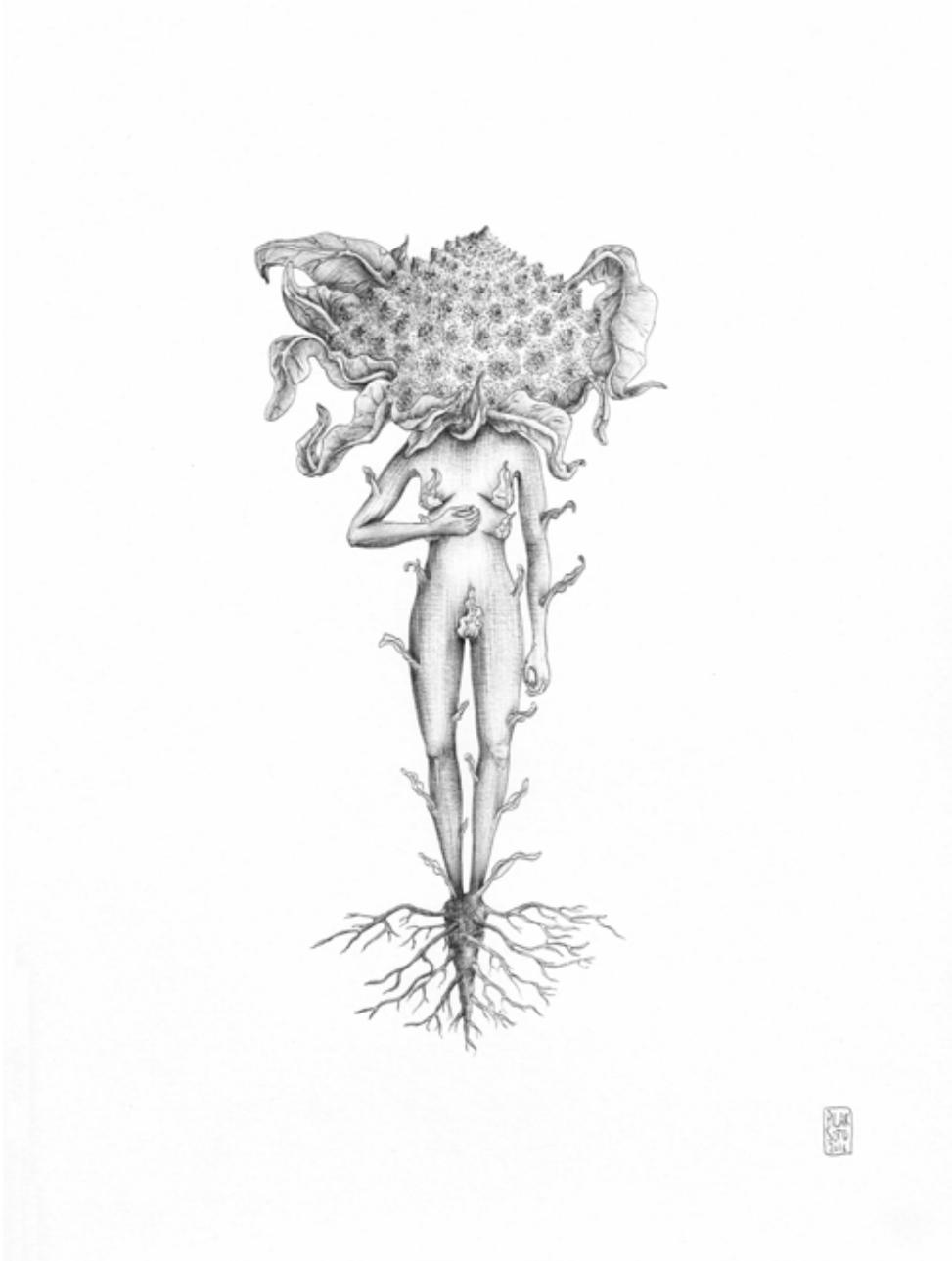
Color Rojo



Diosa Vam
Metamorfosis con *Curcubita*, Calabaza.
Protectora y activadora del Chakra Sacro
Color Naranja



Diosa Vam
Metamorfosis con *Curcubita*, Calabaza.
Protectora y activadora del Chakra Sacro
Color Naranja



Diosa Yam

Metamorfosis con *Brassica oleracea* (Romanesco)

Protectora y activadora del Chakra Corazón

Color Verde



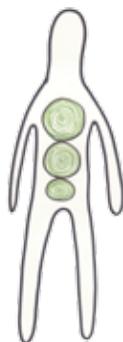
Diosa Ham
Metamorfosis con *Cynara cardunculus* (Alcachofa)
Protectora y activadora del Chakra Garganta
Color Azul



Diosa Ksham
Metamorfosis con *Brassica oleracea rubra* (Col Lombarda)
Protectora y activadora del Chakra Tercer ojo
Color Índigo



Diosa Om
Metamorfosis con *Glycine max* (Soja)
Protectora y activadora del Chakra Corona
Color Blanco o Violeta



PILAR SOTO
arte-naturaleza-ecología

pilarsotosanz@gmail.com

<http://pilar-soto.wix.com/art-nature-ecology>