

► RESISTIR AL ESPECTÁCULO. PROTESTAS, ACCIONES Y POÉTICAS “FRÁGILES” POR LA NATURALEZA

Elisa Lozano Chiarlones. *Universidad Miguel Hernández*

María José Carrilero Cuenca. *Universitat Politècnica de València*

Al mismo tiempo que el hombre ha ido avanzando hacia su anunciada meta de la conquista de la naturaleza, ha escrito un inventario deprimente de destrucción, dirigida no sólo contra la Tierra que habita, sino contra toda la vida que comparte con él. (Carson, 1962, p. 112)

El problema

Comencemos por la peor parte. Nuestro mayor problema somos nosotros mismos como humanidad, nuestro desarrollo y crecimiento bajo el modelo capitalista marca el inicio de una catástrofe que desde el siglo xx avanza rápido y sin control. Barry Commoner (1993), biólogo referente del ecologismo, ve esta situación como el resultado del choque entre “dos mundos”: el natural que denomina ecosfera y el artificial o tecnosfera. Por un lado, tenemos los ciclos cerrados naturales que dictan los ecosistemas y, por otro, la imparable y desestabilizadora industrialización lineal, resultado de toda la actividad del ser humano: “la tecnosfera se ha hecho lo bastante grande e intensa como para alterar los procesos naturales que rigen la ecosfera” (p. 20). Nuestro rastro sobre el planeta marca la nueva época geológica que el Nobel de Química Paul Crutzen define como antropoceno, la era en la que nuestro planeta contiene más tecnosfera que ecosfera, provocando daños irreversibles.

En 1972 el Club Roma encargó al MIT el informe *Los límites del crecimiento*, concluyendo en que el crecimiento económico y demográfico no podría ser sostenido por el planeta. La actualización del documento en 1992 “constataba que la humanidad ya había superado la capacidad de carga del planeta” (Herrero, 2020, p. 25) y esa carga ha continuado en ascenso exponencial hasta el día de hoy. Frente a esta grave situación, ¿qué propuestas y acciones tenemos de gobiernos e instituciones? Mucho y muy poco. Desde 1995 la ONU organiza la Cumbre del Clima (COP), el año pasado se celebró la 27ª COP, finalizando con acuerdos insuficientes. En el año 2000 la ONU estableció los Objetivos del Milenio (ODM), a partir de 8 objetivos para 2015. El 7º era *Garantizar la sostenibilidad del medio ambiente*. Llegó 2015 y con él el fracaso. En 2015 la ONU planteó los Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS) y la Agenda 2030. Por desgracia, en todas estas propuestas las menciones hacia un cambio de sistema social y económico son inexistentes, tan solo los ODS recogen un tímido apunte sobre la necesidad de avanzar hacia una producción sostenible. También tenemos el Pacto Verde Europeo

que recoge textualmente “la nueva estrategia de crecimiento de Europa, que transformará a la Unión en una economía moderna, eficiente en el uso de los recursos y competitiva.”⁶¹

Y el misterio es, ¿cómo se hace eso sin bajarnos del capitalismo “crecientista”? ¿competir contra quién? Desarrollo sostenible, eficiencia energética, transición ecológica, energías renovables, son solo etiquetas, palabras vacías que sirven para charlas, carteles, folletos y justificaciones político-económicas de un falso e inviable capitalismo verde. Lo que forma parte del problema no puede ser parte de la solución, no de una solución real. Antonio Turiel (2020), plantea que las soluciones no son tecno-científicas: “jamás saldremos de esta crisis. No, al menos, dentro del esquema económico y social del que nos hemos dotado” (p. 8). Conviene resaltar tres observaciones de Turiel: primero el hecho de que se quiera convertir a la ciencia en la nueva religión, segundo que queramos resolver el problema equivocado y tercero que la única realidad objetiva que aporta la ciencia es la limitación biofísica del planeta. Como experto en disponibilidad de recursos del CSIC sostiene desde hace años que el tiempo del petróleo fácil y barato terminó sobre el 2014 y que no hay fuente de energía eficiente y asequible que pueda mantener nuestro ritmo de producción. Dependemos del petróleo, “hemos creado un gran monstruo que se alimenta de petróleo. Un gigante que mantiene en marcha la economía y nos proporciona empleos, seguridad, alimentos...” (2020, p. 6). Por tanto, es también nuestra sociedad del bienestar lo que está en juego.

No perdamos tampoco de vista que en la creación artística no estamos al margen del desastre, somos productores y consumidores de recursos. Aportamos tecnosfera. Creamos obras con materiales extraídos de la naturaleza, procesados por la industria y generamos residuos (algunos extremadamente tóxicos). El arte ha florecido en los momentos de bonanza económica, a la sombra del petróleo, es cuando las colecciones públicas y privadas crecen, las entidades y museos organizan grandes exposiciones con catálogos y se pagan costosas producciones artísticas, y viceversa.

La raíz del problema, el dominio de la naturaleza

Usemos la luz de la razón y despejemos las sombras, y, una vez que sepamos a donde no debemos dirigirnos, comencemos a iluminar el camino para saber cuál es el mejor destino posible de entre los lugares a los que nos gustaría ir. (Turiel, 2020, p. 9)

⁶¹ Recogido en la web de la Comisión Europea, en el apartado Transición ecológica. Recuperado el 13 de agosto de 2023. https://reform-support.ec.europa.eu/what-we-do/green-transition_es

Adorno y Horkheimer (1994), desde su pensamiento de la sospecha, tratan de encontrar la explicación al porqué del fracaso de la Ilustración, la modernidad y la revolución marxista. El objetivo de su investigación apunta a "comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie" (1994, p. 51). El origen del problema, concluyen, es el dominio de la razón sobre la naturaleza, cuyo inicio sitúan en el proceso del cambio de la mimesis al pensamiento racional. Cuando la razón desplaza a la mimesis, la primera se vuelve un arma poderosa pero también tirana, así dejamos de ser parte de la naturaleza para dominarla y nos construimos como un yo separado:

el ser humano sustrajo su propio yo de la dispersión natural, lo arrancó con violencia contra la naturaleza y contra sí mismo, lo alzó en vertical sobre el continuo y descubrió el uso del principio de identidad para forjar su propio yo y forzar todo lo que él no era a identificarse con su propia voluntad. (Tafalla, 2000, p. 115)

La Ilustración fracasa al tomar como punto de partida esa disociación para inmediatamente anclarse al mito del héroe de la antigüedad. En el fragmento "*Excursus I: Odiseo, o mito e Ilustración*" Adorno y Horkheimer (1994, pp. 97-128) revisan el mito del héroe Ulises que en su encuentro con las sirenas ya tiene conocimientos previos de lo que va a acontecer, de este modo puede pensar la argucia que le evita caer preso de la naturaleza. El mito es el germen del dominio que será desplazado después por el razonamiento para explicar los fenómenos de la vida. Por tanto, el espíritu ilustrado que debía emanciparnos y liberarnos está viciado desde su origen preilustrado. Nos entrega una razón instrumentalizada o, mejor dicho, una instrumentalización de la razón, como razón subjetiva al servicio de motivaciones y voluntades egoístas, al servicio de poderes económicos y políticos. Nos situamos junto a los autores, incluidas las feministas y ecofeministas ilustradas o críticas, que defienden la propuesta crítica de Adorno y Horkheimer no como una renuncia a la Ilustración sino, más bien, un intento de salvar una ilustración fallida.

Como muestra fehaciente de la instrumentalización de la razón, en relación con la catástrofe ecológica que nos ocupa, tenemos las fumigaciones masivas en EE.UU. tras la II Guerra Mundial. La bióloga norteamericana Rachel Carson publicó en 1962 *Primavera silenciosa*, un exhaustivo estudio de los graves desastres que se estaban provocando en los ecosistemas al fumigar campos y cultivos con el dicloro difenil tricloroetano o DDT y otros pesticidas. La reacción de la industria química, responsable del crecimiento económico tras la guerra, no se hizo esperar. Carson fue desacreditada, difamada y humillada, acusada de comunista, ridiculizada por ser mujer, soltera y sin hijos (*solterona*), tachada de histérica, de exceso de sensibilidad y exageración. Los medios y editores recibieron amenazas de retirada de fondos si seguían difundiendo sus ideas. Monsanto y otras grandes corporaciones estaban detrás del acoso y las difamaciones. Carson tuvo que lidiar con la crítica

hasta que un informe encargado por John Kennedy confirmó su trabajo. El DDT dejó de utilizarse en 1972 en EE.UU., aunque no dejó de producirse y exportarse a países en vías de desarrollo (Commoner, 1993, p. 37). Desde entonces seguimos arrasando, contaminando y destruyendo en favor de la economía y el “progreso”, y sabemos que en muchos otros lugares del mundo “cientos de personas son asesinadas todos los años por defender bosques, ríos y tierras del interés de las corporaciones” (Herrero, 2022, p. 34).

Simone de Beauvoir (2017) situó el origen del dominio de la naturaleza antes, desde un punto de vista más técnico en la prehistoria: en el desarrollo de la agricultura más allá del huerto. Aunque su finalidad era localizar el momento del sometimiento de las mujeres, vemos que este coincide con el dominio de la naturaleza y el nacimiento de la propiedad privada a través de la agricultura extensiva, la especialización del trabajo y el desarrollo de nuevas herramientas a partir del descubrimiento de los metales.

Con el descubrimiento del cobre, del estaño, del bronce, del hierro, y con la aparición del arado, la agricultura extiende su dominio: para desmontar los bosques, para hacer fructificar los campos, es necesario un trabajo intensivo. Entonces el hombre recurre al servicio de otros hombres a los cuales reduce a esclavitud. Aparece la propiedad privada: dueño de los esclavos y de la tierra, el hombre se convierte también en propietario de la mujer. Es «la gran derrota histórica del sexo femenino» (p. 23).

Hasta entonces, los trabajos y la aportación de hombres y mujeres en sus sociedades para el sostenimiento de la vida y sus familias estaban igualmente valorados. Barry Commoner (Riechmann, Tellechea, 2022) también ubica este cambio en torno al momento en que el ser humano deja de sobrevivir solo con lo que le ofrece la superficie de la tierra en comunión con el sol y comienza a sacar los recursos bajo tierra. La antropóloga Sherry Ortner (1974) aporta en relación con el trabajo de Beauvoir, el estudio de como la construcción de imaginarios convierten a la mujer en la mediadora entre el hombre y la naturaleza. Activando el hecho de que en adelante las mujeres no pertenezcan al mundo de la cultura, de ahí el sometimiento de ambas. Alicia Puleo (2017) dice al respecto que el trabajo de *Ortner* sirve para sentar “las evidencias empíricas de la existencia, en el imaginario de las diferentes culturas humanas, de una constante asociación de la figura de la Mujer a la de la Naturaleza” (p. 43).

A partir de los años 70 es el ecofeminismo quien desarrolla un corpus teórico-práctico con conciencia ecológica dentro del movimiento feminista. El ecofeminismo sostiene que la opresión patriarcal de las mujeres y el dominio de la naturaleza tienen el mismo origen. Desde una crítica profunda al pensamiento antropocentrista, androcentrista y neoliberal, se parte en la búsqueda de una solución para conseguir un futuro posible de vida digna para todas las formas de vida. El término es acuñado por Françoise d'Eaubonne, pensadora feminista y anarquista, en *Le féminisme ou la mort* (1974), donde desvela una

verdad demoledora que desnuda nuestro principal problema ecológico: "la falocracia está en la base misma de un orden que no puede sino asesinar a la Naturaleza en nombre del beneficio, si es capitalista, y en nombre del progreso, si es socialista" (D'Eaubonne, 1998, p. 51). Sostiene que el desequilibrio de poder y las desigualdades entre mujeres son el origen del dominio de la naturaleza y de su destrucción.

Dentro del ecofeminismo conviven diversas corrientes de las que Alicia Puleo (2011) ha realizado un exhaustivo estudio. A pesar de las diferencias existentes, todas coinciden en que el sometimiento de la naturaleza es también el sometimiento de las mujeres. Será el Ecological Feminism o feminismo deconstructivista (rechazan el término ecofeminismo para diferenciarse de las feministas clásicas) (p. 59), el que analice la estructura de nuestras sociedades occidentales, capitalistas y patriarcales. Lo hace al demostrar que nuestra cultura de pensamiento dualista cartesiano se sostiene y construye sobre una jerarquía cualitativa de pares opuestos. Así vemos como, por un lado: cultura, razón, producción, progreso y masculino, se sitúan por encima de sus pares opuestos: naturaleza, emoción, reproducción, sostener y femenino. La cultura en oposición y por encima de naturaleza, nos conduce a ver la naturaleza como el escenario en el que sucede la vida *del importante ser humano*, como lugar que conquistar o como almacén de recursos, que explotamos y degradamos, al servicio del triunfo de la egoísta voluntad humana.

Contracultura, naturaleza y arte

La humanidad, que antaño en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. (Benjamin, 1989, p. 57)

En 2022 hubo varios sucesos de activistas climáticos que, al más puro estilo situacionista, lanzaron sopa de tomate o puré de patatas sobre obras de Monet o Van Gogh. Fue el retorno de la acción directa contra el arte. Dado que tuvieron mucha repercusión en los medios, nos devolvieron al centro de un debate fundamental sobre si es más importante el arte o la vida. En cierto modo, la gravedad de la catástrofe climática y la situación a la que estamos llevando nuestra propia supervivencia nos responde que no. Lo que nos lleva a cuestionarnos si debemos seguir en determinados empeños artísticos.

Adorno (1962), tras su regreso a Alemania escribe: "luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía" (p. 29). Leamos su reflexión como una hipérbole de horror e incredulidad ante la barbarie acontecida. Pero también podemos entender que la cultura, o el arte producto de ella, en última instancia no puede estar por encima de la vida. Con el paso de los años Adorno propondría que tal vez la poesía era más necesaria que nunca, pero él pensaba en una poesía y un

arte que hiciera tambalear las injusticias, que apuntara a conseguir un mundo libre del dominio para crear individuos libres que asegurasen un equilibrio entre naturaleza y artificio. Su propuesta está representada en la creación contemporánea por el activismo, el arte ecológico, ecofeminista o el arte ecosocial, un arte cuya función es visibilizar y combatir injusticias sociales, políticas o climáticas.

La influencia de la Escuela de Frankfurt animó la escena artístico-política a ambos lados del Atlántico y finalmente prendió, sin quererlo, un mayo del 68 que influyó en los diferentes movimientos revolucionarios contraculturales herederos directos del dadaísmo: letristas, bauhaus imaginista, situacionistas, provos y otros grupos afines en Europa y la Generación Beat, *hippies*, *yippies*, *diggers*, etc. en EE.UU., posicionados contra el orden establecido y el *american way of life*; y también a grupos que, como Fluxus, usarán el arte como herramienta subversiva con la que cuestionar el arte y derribar el orden establecido, pero ahora sin compromiso político directo. Tales colectivos recogieron el testigo vanguardista y mantuvieron sus estrategias creativas como referencia, manteniendo un firme cuestionamiento sobre el objeto artístico, apostando por el arte de acción como revulsivo, sumando la necesidad de superar los espacios expositivos institucionales o tradicionales.

Encontramos en ese contexto artístico y político europeo de los años 60 un caso similar al triunfo de Carson con *Primavera silenciosa* donde el arte alumbró un cambio en favor del medioambiente. El grupo artístico revolucionario Los Provos en Holanda, inspirados en “las utopías urbanas del situacionismo, en la provocación dadaísta, en las protestas de los movimientos antinucleares y en los escritos anarquistas de Bakunin y Kropotkin” (Granés 262), utilizaron la provocación y el happening como medio para protestar contra la lógica productiva del capitalismo. Happenings que terminaban en persecuciones, cargas policiales y arrestos. Trataron de poner en marcha lo que denominaron como “planes blancos” y, dentro de estos, el plan “bicicletas blancas”. Se trataba de dejar bicicletas pintadas de blanco al servicio de la ciudadanía para uso comunitario en una ciudad donde el tráfico había crecido de manera desorbitada. El 27 de julio de 1965 dos miembros fueron arrestados por colgar el siguiente cartel en las calles de Ámsterdam:

Amsterdammers, El terror que produce en el asfalto la burguesía motorizada ha durado demasiado. Cada día, un sacrificio humano es ofrecido a la nueva autoridad (dios) de la que la burguesía está a merced: La AutoAutoridad. El asfixiante monóxido de carbono es su incienso, que envenena miles de calles y sus canales. El “Plan de la Bicicleta Blanca”. (Croningen. 2015)⁶²

62 Croningen. 2015. Provo. Anarquía y bicicletas blancas. *Ciclosfera*. Recuperado el 25 de agosto de 2023. <https://ciclosfera.com/a/provo-anarquia-bicicletas-blancas>

Al día siguiente pintaron de blanco las primeras 3 bicicletas y después 50 más que dejaron en diferentes puntos que finalmente fueron decomisadas por la policía. Al año siguiente se presentaron a las elecciones municipales con la propuesta de prohibir los coches en el centro, mejorar el transporte público e introducir 20.000 bicicletas de uso público. Fracasaron estrepitosamente, pero poco a poco consiguieron más apoyo de la ciudadanía y con el tiempo se demostró la necesidad de restringir los vehículos y acabar con la polución de los coches en las ciudades. Ese precedente convirtió a Ámsterdam, años después, en una ciudad cuyos ciudadanos elegían la bicicleta como medio principal de transporte y en una inspiración de movilidad no contaminante para otras ciudades europeas. Fue fundamental la reivindicación política de la mano de la acción artística para provocar este cambio.

Los años 60 y 70 suponen un nuevo intento de materializar los propósitos de la Ilustración, son "el último instante del proyecto iluminista" (Riechmann, Tellechea, 2022, p. 9) señala Jorge Riechmann citando las palabras del poeta chileno Nicanor Parra. Las revoluciones y movimientos contraculturales se fueron fragmentando, siendo cada vez más minoritarios, y se impuso tras ellos un conservadurismo neoliberal salvaje y destructor, bien representado por las políticas llevadas a cabo por Ronald Reagan y Margaret Thatcher. Fue "la oportunidad perdida" para conducir nuestras sociedades por el modelo de una vida digna, "aquella posibilidad de una nueva "Ilustración ecológica" fue truncada. (...) Pero en lugar de la revolución ecosocialista/ecofeminista vino la contrarrevolución liberal" (2022, p. 9).

Los happenings, las protestas y las ocupaciones pacíficas en defensa de la paz o del medio ambiente, pasaron a formar parte de la acción social bajo la tutela y el trabajo de grupos de acción climática, pacifistas y ONG's. Un buen ejemplo de ocupación pacífica fue el iniciado en 1981 por las galesas *Women for Life on Earth*, creado en contra de la decisión del gobierno británico de permitir que se instalasen 96 misiles nucleares de cruceros en Greenham. Más tarde formarían el grupo *Greenham Common*, uno de los primeros campamentos de mujeres que protestaban en contra de las armas nucleares en Berkshire, Inglaterra. Este campamento, asentado alrededor de la base militar americana, se dio a conocer mundialmente en la protesta del 1 de abril de 1983 con una cadena humana de 23 kilómetros desde Greenham hasta Aldermaston y la fábrica de armamento en Burghfield. Durante el tiempo que permaneció el campamento (desde 1981 al año 2000) realizaron diferentes acciones pacíficas como parar los camiones que transportaban los misiles nucleares o romper las vallas y cruzar la base militar disfrazadas de peluches, a sabiendas de que había orden de disparar a cualquiera que se internase en la base. Diseñaron y cosieron pancartas maravillosas puntada a puntada, siguiendo el ejemplo de las sufragistas. Al igual que ocurrió con

Rachel Carson, buena parte de la prensa y los poderes públicos trataron de descalificar y tergiversar lo que sucedía en un campamento bien organizado por mujeres con el apoyo de vecinas y simpatizantes.

En la actualidad tenemos ONG's ambientalistas como Greenpeace o Ecologistas en Acción que en su campo de trabajo siguen haciendo uso de estrategias creativas para poner en marcha campañas de crítica y concienciación. También encontramos las acciones directas medioambientales desarrolladas por grupos como *Extinction Rebellion* (quienes tienen 1029 grupos de acción repartidos a nivel global en 88 países y en todos los continentes), *Just Stop Oil* en Reino Unido, *Letzte Generation* en Alemania o *Futuro Vegetal* en España, entre otros. Estos colectivos realizan, con gran foco mediático, protestas que cuestionan la muy cuidada conservación de las obras de arte en los museos en comparación con el muy denostado cuidado del planeta. Caracterizados por la juventud de sus componentes, han arrojado sopa a *Los girasoles* de Van Gogh en la National Gallery de Londres o pegado sus manos a los marcos de *Las majas de Goya* en el Museo del Prado, por mencionar algunas de sus acciones que no dejan de tener un halo artístico performativo, como ya mencionamos, con el estilo provocador dadaísta-situacionista.

Arte en la naturaleza: dominar o integrarse

El arte siempre ha acompañado al ser humano en su orgullo de dominar la naturaleza. Las artistas nos relacionamos con la naturaleza desde que se inauguró el primer gesto artístico: "me refiero a la necesidad que el hombre tiene de dejar mimer memoria de su paso sobre la tierra levantando un monolito o construyendo una montaña de piedras" (Maderuelo, 1994, p. 47), aunque por supuesto esa "necesidad" ha respondido a diversos intereses o funciones a lo largo de la historia.

Centrándonos en el arte que se realiza en la naturaleza, nos cuestionamos algunas manifestaciones artísticas que se van a desarrollar desde finales de los años 60 en adelante y traemos algunas propuestas que desde finales de los años 80 nos parecen acertadas por trabajar con impacto mínimo sobre el ecosistema. Recogemos una serie de artistas que, trabajando desde las casillas de *Land Art* y *Earthworks*, se van desgranando en su incisión medioambiental de manera gradual, de más a menos, para llegar a un arte efímero y no invasivo del que en muchas ocasiones solo nos queda el registro fotográfico. Un arte en simbiosis que pasa desapercibido y que bien podría hacerse a sí mismo en el entorno natural, como es el caso de los trabajos de Nils Udo, Richard Shilling o Andy Goldsworthy.

La escultura, que estuvo durante siglos sujeta a la arquitectura y que durante las vanguardias prácticamente desapareció, vuelve de forma autónoma a partir del *Land Art* y los *Earthworks* que se inician de manera simultánea en EE.UU. e Inglaterra. Javier Maderuelo hace la siguiente reflexión: "tras muchos siglos de dócil servidumbre parece que ahora la escultura se quiere comparar a la arquitectura" (1990, p. 47). Estas prácticas nos van a devolver no solo la escultura, sino también el monumento, y nos conectan con el origen del problema planteado: el dominio de la naturaleza. En un giro inesperado, volvemos a encontrarnos con Ulises y sus marineros maravillándose de su hazaña.

En la actualidad, la naturaleza se encuentra al borde del colapso y es de urgencia revisar qué estamos haciendo los artistas en nuestros modos de producción en los que, a menudo, un discurso a priori medioambiental y reivindicativo acaba colocando materiales residuales en un entorno natural para obtener el mismo producto artístico al que venimos acostumbrados: una obra, bien sea fotográfica, videográfica o de cualquier otro tipo de soporte, que se coloca en un museo y entra a formar parte de los circuitos convencionales del mercado.

Desde nuestro parecer vemos como un error aquellas lecturas generales sobre el sesgo ecológico del *Land Art* o del arte medioambiental, de hecho, a pesar de que la primera exposición de 1969 en la Galería John Gibson se llamase *Ecological Art*, ocurrió que "no había en sus protagonistas una voluntad nítida de reivindicación de los valores ecológicos" (Hernando, J. 2004, p. 59). En 1968 Robert Smithson ya había organizado otra exposición bajo el título *Earthworks* y en este caso las obras de gran tamaño se mostraron al aire libre, lo que añadía esa dificultad inicial de vender y exponer ese tipo de obra. Pero el discurso ecológico, como tal, tampoco existió. Simón Marchán Fiz (1997), apunta en relación el *Land Art* y a la posición de los artistas y sus acciones:

El "land art", como momento cumbre del arte ecológico, ha presentado una actitud ambigua y supuestamente neutral, incluso favorecedora de la ideología intoxicante de la naturaleza, propia del neocapitalismo. Ha acentuado ante todo el carácter antiurbano, su rechazo, sin profundizar en el problema de la ecología, aislado en su potencial transformador. (1997, p. 221).

En EE.UU. el *Land Art*, a pesar de intentar desligarse del objeto y del mercado, va a ser el mejor reflejo de una sociedad creciente y capitalista, donde galeristas y empresarios se van a dedicar a invertir en estos proyectos, van a comprar terrenos y a financiar obras de dimensiones faraónicas, junto a equipos de trabajadores e ingenieros, excavadores, grúas y camiones. Desde una perspectiva propia y actual nos cuesta afirmar que gran parte de la obra de Heizer, Robert Morris, Walter de María o Dennis Oppenheim puedan ser consideradas obras con intención o discurso sobre la necesidad de proteger el medio ambiente. Algunas obras puntuales sí, pero no es la tónica general ni la preocupación principal del trabajo de estos artistas.

Los europeos, sin embargo, por normal general trabajaron más con sus manos y van integrarse de forma más respetuosa en la naturaleza accediendo a parajes y bosques, haciendo círculos y montículos con las piedras encontradas en los espacios naturales o simplemente haciendo del caminar un arte, como podemos ver en la obra de Hamish Fulton o Richard Long. El *Walking Art*, como evolución del *flâneur* del XIX, de las deambulaciones surrealistas y las derivas situacionistas, surge a finales de los años 60 en Inglaterra y genera obra y pensamiento a partir de la caminata. En las vanguardias dominaba la idea del paseo como acto político cotidiano subversivo, en el caso de Fulton y Long es el paseo como experiencia estética, más próximos a los *flâneurs* románticos, pero en la naturaleza. Estos artistas trabajan con la acción propia de caminar haciendo pequeñas intervenciones de carácter efímero que registran fotográficamente.

El arte en la naturaleza que se está trabajando en estos momentos poco tiene que ver con el que en sus inicios acuñó el término, ahora también hemos acuñado otros términos como artivismo, arte ecológico o arte ecofeminista. Gracias a la evolución de los tiempos, y desde nuestra perspectiva, vemos como una aberración algunas de las megalómanas intervenciones que se realizaron en torno a los años 60 y 70 que, sobre todo en Estados Unidos, afloraron bajo el sello del *Land Art*. Ejemplo de ello son Robert Smithson con su *Asphalt Rundown* (1969) o *Glue Pour* (1970), Heizer con *Complex City* (1972-1976) o Christo y Jean Claude con *Wrapped Coast* (1969). Por mucho estudio que se realice seguimos sin entender la necesidad de insertar grapas en la costa para cubrirla con una tela o de lanzar asfalto (o cola) por una ladera. No dudamos de la aparente belleza que pueda producir al ojo tales intervenciones por su grandilocuencia, por lo inusual del gesto y por la sensación de sublimidad que pueda transmitir al ser humano este tipo de obras. Sin embargo, nos cuestionamos la necesidad de las mismas de invadir de esta manera lugares naturales que ya son bellos y sublimes de por sí. A

menudo, este tipo de obras se han valido de la regeneración, la rehabilitación, la visibilización, etc. del lugar como promulga para llevarse a cabo. Pero si nos fijamos en que la naturaleza es capaz de regenerarse, rehabilitarse y tener una máxima belleza por sí misma, precisamente cuando el ser humano no la interviene, ¿para qué es necesario que los agentes artísticos vayan a intervenir de esta manera tan agresiva ningún tipo de entorno natural o urbano que se considere de necesidad intervenible?



Figura 36. Tindaya, [Fotografía digital subida a Flickr] por José Mesa, 2013.
<https://www.flickr.com/photos/liferfe/8429137812/>

En ocasiones son fondos públicos los que apoyan este tipo de proyectos, pero pocas veces (o ninguna) se pregunta a la población si quiere contemplar por los siglos de los siglos tal o cual escultura enorme en parques y espacios naturales. Sí o sí, conviven con este tipo de intervenciones hasta el fin de sus días. Sirva como ejemplo el documental que Barak Heymann le dedicó en 2020 a Dani Karavan, lo habitual es que estas construcciones se encuentren en deterioro y semi abandono. No se encuentran en el estado de mantenimiento óptimo para que tal canal de agua circule como fue diseñado en su inicio o para que tal resplandor, cuando cae tal hora de la tarde, se vea en tal punto de la mega construcción diseñada porque la naturaleza ha recuperado por sí misma su lugar y unas hierbas han invadido el espacio. Esto suele generar, como podemos ver en el documental, enfado y quebrantos a los artistas, *qué se le va a hacer*. Los artistas que, sin darse cuenta, olvidan que forman parte del ecosistema y no paran de pensar su gran obra, la que les hará perdurar en el paso del tiempo como le ocurrió a Chillida con el monte Tindaya (Figura 36).

En los años 90, Eduardo Chillida pretendía vaciar por dos huecos el monte para que la humanidad, según el artista, tuviera un espacio útil para sentir su pequeñez humana, un espacio de contemplación. El proyecto generó muchísima controversia y finalmente en 2021 el Gobierno canario protegió la montaña hasta sus faldas, para que nadie fuese a vaciarla en *nombre y homenaje* de la humanidad (la familia pretendía acabar realizando el proyecto del escultor que había fallecido en 2002). Este caso muestra cómo la naturaleza por sí misma es menospreciada, ya que solo cobra importancia cuando es tocada por el ingenio del artista.

Existe pues una primera generación de artistas hombres que trabajan, cortan, excavan y mueven toneladas de tierra. La presencia de artistas mujeres también se dio, pero con escaso reconocimiento. Tenemos el ejemplo de Nancy Holt con, entre otras intervenciones, *Sun Tunnels* (1976) y de Agnes Denes, de quien destacamos la icónica intervención *Wheatfield - A Confrontation* (1982), una obra que en este caso trajo la naturaleza a la ciudad sembrando trigo en una parcela de 8000 metros cuadrados en el corazón de Manhattan, denunciando así los abismos entre la urbe y la producción agraria, además de los intereses políticos reguladores del mercado del cereal.

De otra parte, tenemos los artistas que trabajan en denunciar los problemas ecosociales, como Hans Haacke, quien investigó en su parte procesual con distintos materiales como la nieve, la niebla, la hierba o el hielo. Curiosamente, Haacke no formó parte de la icónica muestra *Ecological Art* en 1969, sin embargo, su obra (como por ejemplo, *Condensation Cube* de 1963-1968) posiblemente tenía unas bases más críticas y de trasfondo ecológico que los artistas que sí que expusieron en ella. En su obra *Ten Turtles Set Free* (1970) realizada en St. Paul - de - Vence, Francia, Haacke soltó a diez tortugas en un bosque. El artista compró estos animales en peligro de extinción en una tienda y, liberándolos, puso en cuestionamiento el hecho de tratar a los animales como mascotas, mostrando así el siguiente principio de ética medioambiental: toda vida tiene derecho a existir por sí misma. Sería además, junto con Joseph Beuys, el ejemplo de artista que desarrolló parte de sus proyectos con corte reivindicativo y ecosocial. Beuys estuvo políticamente muy comprometido en la lucha contra la democracia representativa, el elitismo burgués y la defensa del medio ambiente. Proponía un cambio radical en la sociedad.

La obra de Beuys, *7000 robles – Forestación de la ciudad en lugar de la administración de la ciudad*, fue presentada por primera vez en 1982 en *Documenta 7*. Creada gracias a la ayuda de voluntarios, se plantaron 7000 robles durante cinco años en la ciudad de Kassel, Alemania. Al inicio del proyecto Beuys colocó 7000 piedras de basalto negro a las puertas del museo Fridericianum, las cuales sólo se moverían en caso de que un árbol fuese plantado. Así, a la colocación de cada árbol, se colocaba a un costado una de las piedras. El proyecto generó muchísima controversia entre la población, pero a la larga obtuvo una mejor aceptación y apoyo social.

Las obras de Fina Miralles y Ana Mendieta son del grupo de artistas que van a utilizar el cuerpo en la naturaleza, percibiendo una verdadera unión no invasiva ni hiriente del cuerpo con el entorno. Miralles recapacita sobre los valores que hay tras la obra de arte y sobre nuestra interacción con el entorno que habitamos, repensando la concepción que tenemos sobre el mundo natural con otras maneras de existir, de hacer y de crear, como se puede apreciar en *Traslaciones. Mujer - árbol* (1973) (Figura 37).

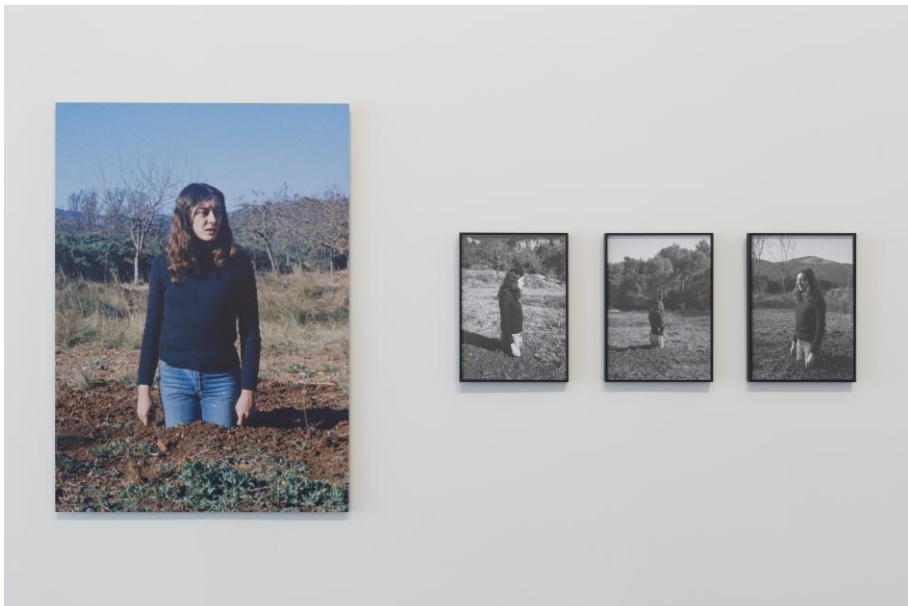


Figura 37. Fina Miralles, *Traslaciones. Mujer-árbol* [Documentación de la acción realizada en noviembre de 1973 en Sant Llorenç del Munt, España], 1973 (1992/2020). Fotografía a las sales de plata y impresión por chorro de tinta sobre papel.

3 fotografías: 39 x 29 x 3 cm y 1 fotografía: 100 x 70 x 3 cm. Colección MACBA. Depósito de la Generalitat de Cataluña. Colección Nacional de Arte y donación de la artista. © Fina Miralles.

Un año después Miralles expuso *Imágenes del zoo* (1974) (Figura 38) en Barcelona, en el espacio de la tienda de diseño Sala Vinçon, ya que en aquella época no existían los espacios culturales institucionales. En la muestra había unos animales metidos en jaulas, además de la propia Fina, cuestionando así sobre qué es lo natural y lo artificial, mostrando a la mujer como objeto expositivo, ejerciendo además una fuerte crítica al maltrato de los animales, a las autoridades, al capitalismo y al poder político.

Como ocurre con Beuys y Haacke, Miralles tiene una parte de obra en la que también realiza una crítica ecosocial más directa. Si analizamos su obra damos con dos maneras de trabajar. Una cuando trabaja con su cuerpo en la naturaleza y otra cuando mete la naturaleza en el museo, en este caso metiéndose ella misma en jaulas con otros animales para su exhibición y protesta.



Figura 38. Fina Miralles, *Imágenes del zoo*, 1974/2020. Impresión por chorro de tinta sobre vinilo adhesivo. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de la artista.

© Fina Miralles

Con respecto a Ana Mendieta, en la serie *Siluetas* realizada desde 1973 a 1980, la artista realiza acciones en espacios naturales en los que su cuerpo y los materiales orgánicos entran en estrecho vínculo y unión para terminar diluyéndose. La artista se refiere a ellos como trabajos tierra/cuerpo,

una serie de rituales violentos pero contenidos, pensando minuciosamente cada elemento de la acción: la tierra del espacio para habitar, para cultivar y vivir; su cuerpo como lugar de pérdida y existencia. Le interesa la vivencia en el lugar de realización como práctica política, como vivencia mágica en ese sitio elegido para transformarse. Mendieta habla del imperialismo como problema de reproducción, denunciando la falsedad de la misión civilizadora de la clase dirigente y trabajando en contacto con otras artistas como Judy Chicago con su programa de Arte Feminista.

En muchas ocasiones estas obras están ligadas a la necesidad de volver al origen, a la mitología, a los cultos matriarcales y a las divinidades prehistóricas por la relación de las mujeres, la tierra como madre y el hombre con la actividad exterior y la cultura. Las obras de Mary Beth Edelson también son claro ejemplo de ello. En el caso de Mendieta y Edelson, son artistas que aparecen habitualmente como referentes de arte ecofeminista en su corriente más espiritualista o esencialista, que en este caso aceptan esos imaginarios culturales de mujer-naturaleza (como ya vimos por el trabajo de la antropóloga Sherry Otner) en los que las mujeres, al estar más cercanas a la naturaleza, *son más naturaleza* y tienen una sensibilidad especial, siendo capaces de conectar mejor con los problemas medioambientales.



Figura 39. *El Bosque hueco*, [fotografía digital del proceso], Lucía Loren, 2008. Imagen tomada de la web <https://lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/15-el-bosque-hueco>

Cuando buscamos en el diccionario la palabra *cultura* nos remite en su primera definición al vocablo *cultivo* y, para este, acción y efecto de cultivar. Entendemos por tanto cultivo como cuidado del territorio y de la propia cultura. Desde esta definición de cultura y retomando también algunas de las ideas sobre el arte de la Escuela de Frankfurt y el feminismo ilustrado, sosteniendo como la modernidad y la Ilustración ahogaron las voces y los derechos de las mujeres, los animales y la naturaleza, se plantean como fundamentales los cuidados de la naturaleza encontrando ese equilibrio entre naturaleza y cultura. Nos interesan especialmente los discursos de artistas que elaboran sus trabajos sobre el territorio de manera sutil y sincera, con la mirada oblicua, dirigida hacia la tierra, con respeto y cuidado. Así, defendemos esta resistencia al arte del espectáculo desde la experiencia viva que propusieron los situacionistas, mediante intervenciones y acciones que con una mínima presencia son capaces de generar una reflexión profunda, política y emocional sobre nuestro modo alienado de vida o sobre nuestra manera de habitar, transitar y explotar la tierra.



Figura 40. *Madre sal*, [fotografía digital del proceso], Lucía Loren, 2008. Imagen tomada de la web <https://lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/19>

En este punto destacamos el trabajo de la artista ecofeminista Lucía Loren que sitúa la vida en el centro del discurso, acercándose a la naturaleza desde ella misma, sin artificio. Es el caso del proyecto *El bosque hueco* (2004) (Figura 39) donde intervino el bosque de Puebla de la Sierra en Madrid para poner en valor el árbol como parte indispensable del paisaje y su memoria. La artista dota al lugar de un aura especial relacionando pensamientos y sentimientos con el territorio. Las ramas que coloca en los huecos, entrelazadas, indican que ahí hay un acumulador de energía, algo así como un lugar de refugio para el espíritu del caminante. En *Madre Sal* (2008) (Figura 40), la artista coloca en la tierra unas esculturas de sal en forma de mamas femeninas sobre los prados de Villoslada de Cameros, La Rioja, para que vacas, ciervos, cabras y caballos del entorno mamasen los minerales de manera natural y sin dirección humana y así, estos pechos, se convirtiesen en parte misma del propio territorio para finalmente desintegrarse con la interacción de los animales y el tiempo. Loren tiene una serie de "microacciones" en las que cose con lana el suelo. Así, marca de simbolismo el terreno. Fue un trabajo participativo abierto a quien quisiese formar parte de él. La artista eligió estas dos plantas por sus propiedades reconstituyentes del suelo. De manera tradicional se ha sembrado siempre caléndula y lavanda en los huertos para prevenir plagas, como desinfectante y para atraer a las abejas. Los vecinos pudieron colaborar con la recolección para elaborar productos de tradición local como jabones, aceites esenciales, etc.



Figura 41. *Cielo seco*, [fotografía digital del proceso], Lucía Loren, 2008. Imagen tomada de la web <https://www.lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/36>

Entre los años 2016 y 2019 intervino los aledaños de Montejo de la Sierra, en Madrid, en una época en la que el suelo estaba completamente cubierto de nieve. Hizo una incisión en la humedad del terreno provocando que la nieve se filtrase y pasase a formar parte de los acuíferos del lugar. En esta época realizó otra de sus obras en el pueblo de Montejo de la Sierra, Madrid. La obra se tituló *Cielo Seco* (2018) (Figura 41) y los materiales fueron lana y grietas. Loren cosió un círculo de lana en la tierra surcada por la falta de agua, evidenciando esta enorme falta de agua del embalse a causa de la profunda sequía. Otra de sus intervenciones es *Biodivers* (2016) (Figura 42), realizada en Carrícola, Valencia. Loren dibujó una gran interrogación en el suelo de un terreno abandonado y lo sembró de caléndulas y lavanda.



Figura 42. *Biodivers*, [fotografía digital del proceso], Lucía Loren, 2016. Imagen tomada de la web <https://www.lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/42>

Este tipo de intervenciones, así como las de Goldsworthy, convierten lo *precario* en virtud. A partir de los materiales naturales, artesanales o los del propio terreno, estas obras son lo que llamaríamos un trabajo efímero de ciclo cerrado que cumple con las 3 leyes de la ecología que propuso Barry Commoner (1994, ps. 20-25).

La primera: ««Todo está relacionado con lo demás» expresa el hecho de que la ecosfera es una elaborada red de interrelaciones; la segunda: ««Todas las cosas han de ir a parar a algún sitio», pone de manifiesto, junto con la primera, la fundamental importancia de los ciclos de la ecosfera», los residuos que generamos no se desvanecen en el aire, así que el trabajo artístico debe desintegrarse; la tercera: ««La naturaleza es la más sabia»»; nada de lo que hagamos será mejor. Para todo el resto de artificios y producción artística apliquemos la cuarta ley que dice: ««el almuerzo gratuito no existe», que implica que cualquier distorsión de un ciclo ecológico o la intrusión de un componente incompatible (...) conduce inevitablemente a efectos perjudiciales». Por tanto, es necesario estudiar si los beneficios de lo que hagamos serán mayores que el impacto que podamos generar, ya que todo lo que hagamos tendrá un coste.

Creemos que el arte tiene que servir para, como indicaba Adorno, sacar a la luz o poner de manifiesto las injusticias; o también podemos añadir que para dar ejemplo de cómo proceder. «La razón debería responsabilizarse de lo que le suceda a la naturaleza, y eso significa para Adorno básicamente dos cosas. En primer lugar, implica una tarea de denuncia de todos los abusos cometidos contra ella» (Tafalla, 2000, p. 118). Tenemos suficientes motivos para destacar estas maneras de crear en y por la naturaleza, mediante acciones y happenings o a partir de metáforas efímeras. También con los trabajos de crítica ecosocial, siempre y cuando lo que hagan sean más beneficioso que contraproducente.

De la mayor parte de estas formas de proceder, como bien sabemos, solo nos queda el registro fotográfico y audiovisual. Pensamos que el arte debe incidir en la manera de trabajar. Javier Hernando (2004) plantea que Goldsworthy y las artistas que trabajan de modo similar, como sería Lucía Loren (con sus matices), no hacen ningún tipo de reivindicación ecológica. Cuestiona el hecho que estos artistas se aparten, se integren en lo lejano, lejos de la fealdad y la contaminación para aislarse. Dice que estas propuestas «están alejadas de cualquier orientación ecológica reivindicativa, constituyéndose por el contrario en refugios evasivos de la sucia realidad» (Hernando, J. 2004, p. 75). Pero nuestra postura es que precisamente el hecho de estar trabajando sin crear tecnosfera, en la naturaleza y dejando atrás el espectáculo, las convierte en reivindicación y en parte de la solución, son luz y ejemplo. Tal vez un arte en la naturaleza no invasivo supone una vuelta al origen y un encuentro respetuoso con él. Tal vez debamos llegar ahí.