

# HACIA UN ENFOQUE ECOSOCIAL

Prácticas colaborativas, ecología y compromiso  
político en el arte actual (1995-2020).

**Tesis doctoral presentada por:**

Chiara Sgaramella

**Dirigida por**

Dra. Josefa María Zárraga Llorens

D. José Luis Albelda Raga



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

Universitat Politècnica de València, diciembre de 2020

Programa de doctorado en:  
Arte. Producción e Investigación





*A Rubén, Elena, Raffaele,  
Riccardo y Daniele.  
Al futuro.*



# Agradecimientos

La presente investigación es el resultado del esfuerzo y la colaboración de muchas personas. Ante todo, quisiera dar las gracias a mi directora, la Dra. Josefa María Zárraga por su profesionalidad y cercanía. Ha sido un privilegio poder contar con su apoyo en este proceso. Un agradecimiento también al profesor T.J. Demos, bajo cuya supervisión pude realizar una estancia en el Center for Creative Ecologies de la University of California Santa Cruz, una experiencia fundamental para el desarrollo de esta tesis. Me gustaría dar las gracias también a todas las personas que han participado en las entrevistas y han generosamente compartido sus reflexiones conmigo. Me refiero en concreto a: Ignacio Acosta, Brandon Ballengée, April Bojorquez, Natalia Castellanos, Carolina Caycedo, Tim Collins, Luigi Coppola, Anaïs Florin, Amy Franceschini, Matt Garcia, Jorge González, Reiko Goto, Newton Harrison, Lorena Lozano, Teresa Marín, Alejandro Meitin, Laurie Palmer, Carla Rangel, Åsa Sonjasdotter, Pep Trasancos, Ignasi Vázquez, Stéphane Vérlet-Bottero, Lode Vranken y John Weber. Esta tesis no podría existir sin sus valiosas aportaciones. Estoy muy agradecida también por haber podido disfrutar de un contrato predoctoral en el contexto del programa de ayudas MINECO BES-2016 que me ha permitido dedicarme a tiempo completo a esta investigación.

Mi profundo agradecimiento hacia mis padres y mi pareja Rubén por su apoyo constante e incondicional, sin el cual esta tesis no habría visto la luz. Un gracias especial a Estela López, Celia Puerto y Miriam Del Saz por su sincera amistad y por acompañarme en todas las etapas de este largo camino. Sus sugerencias y palabras de apoyo han sido esenciales para completar este trabajo. Mi reconocimiento también a Silvia Molinero por su disponibilidad, dulzura y por estar presente en este proceso. Un agradecimiento particular a Sergio Panella, Fátima Romero, José García, Valerio y Francesco Sgaramella, Josefa María Cortés, Serena Pisano, Luca Giovannelli, Vanessa Hernández, Catalina Moreno, Aleida Martínez, Toni Simarro, Víctor Díaz, Sarahí Lay, Dessislava Pirinchieva, Paula Bruna, Francesc La Roca, Christian Alonso, Valentina Loporchio, Federica Cirulli, Pablo Marco, Myriam Guillot, Ignacio Luz, Roser Brocal, Diego Ballester, Argenis Ibañez, Giada Massari, Ximo Ortega, Clara Luz, Camilo Ordoñez, James Loxton, Alice Benessia, Elena Mazzi, Annalisa Deleo, Francesco Romano, Claudio Tatullo, Anna Maletta, Domingo Monforte y a todas las personas que me han escuchado y sostenido en este camino y en el proceso de cambio de director. Dedico esta tesis a todos los investigadores e investigadoras que han sufrido y luchado contra los abusos de poder en la academia.

# Resumen

La presente tesis doctoral sondea las intersecciones entre prácticas de creación colaborativa y arte relacionado con la ecología en los últimos veinticinco años. La investigación se desarrolla en el contexto de la actual situación de crisis ecológica y social y explora el papel de las prácticas artísticas estudiadas en la reconsideración del paradigma civilizatorio neoliberal, así como de los conceptos modernos de autonomía del arte y autoría. A partir de una metodología interdisciplinar, se propone una tentativa de acotación para definir un enfoque ecosocial en la producción artística contemporánea identificando además algunos aspectos caracterizadores del mismo. Se presentan cuatro estudios de caso para evaluar de qué manera las prácticas artísticas de enfoque ecosocial pueden contribuir a producir otros saberes, modos de sociabilidad, prácticas y sensibilidades encaminadas a la construcción de modelos culturales social y ambientalmente comprometidos.

# Abstract

This thesis explores the intersections between collaborative practices and ecology-related art in the last twenty-five years. The research develops in the context of the current ecological and social crisis and examines the role of the described artistic practices in the reconsideration of the neoliberal paradigm, as well as of the modern concepts of art autonomy and authorship. Adopting an interdisciplinary methodology, we attempt to define an ecosocial approach in contemporary art production and to identify some of its key characteristics. Four case studies are presented to evaluate how art practices based on an ecosocial approach can contribute to generate knowledge, modes of sociability and sensibilities for the construction of socially and environmentally engaged cultural models.

# Resum

La present tesi doctoral sondeja les interseccions entre pràctiques de creació col·laborativa i art relacionat amb l'ecologia en els últims vint-i-cinc anys. La investigació es desenvolupa en el context de l'actual situació de crisi ecològica i social i explora el paper de les pràctiques artístiques estudiades en la reconsideració del paradigma civilitzatori neoliberal, així com dels conceptes moderns d'autonomia de l'art i autoria. A partir d'una metodologia interdisciplinària, es proposa una temptativa d'acotació per a definir un enfocament ecosocial en la producció artística contemporània identificant a més alguns aspectes caracteritzadors d'aquest. Es presenten quatre estudis de cas per a avaluar de quina manera les pràctiques artístiques d'enfocament ecosocial poden contribuir a produir altres sabers, formes de sociabilitat, pràctiques i sensibilitats encaminades a la construcció de models culturals social i ambientalment compromesos.

## ÍNDICE GENERAL

Introducción	15
0.1. Contextualización	16
0.2. Breve estado de la cuestión y relevancia de la investigación	21
0.3. Preguntas de investigación	25
0.4. Objetivos	28
0.5. Metodologías	30
0.6. Hipótesis de trabajo	36
0.7. Alcance, acotación y límites de la investigación	37
0.8. Contenidos y estructura	40
<b>Capítulo 1. Prácticas artísticas actuales y procesos emancipadores</b>	<b>45</b>
1.1. Arte y compromiso político: un recorrido posible	47
1.2. Apuntes sobre ecología política. Aproximaciones socio-ecológicas postantropocéntricas	62
1.2.1. Ecosocialismo y ecomarxismo	64
1.2.2. Ecofeminismos	70
1.2.3. Justicia ambiental y ecologismo de los pobres	78
1.2.4. Ecologías indígenas y decoloniales	87

<b>Capítulo 2. Líneas tempranas de experimentación entre arte y ecología</b>	95
2.1. Anotaciones sobre la terminología	95
2.2. Política y conciencia ambiental. Movilizaciones sociales, tendencias culturales	106
2.3. Antecedentes: prácticas artísticas pioneras en diálogo con la ecología	110
<b>Capítulo 3. Arte de enfoque colaborativo: creación compartida y transformación social.</b>	127
3.1. Aproximaciones terminológicas	127
3.2. La crisis de la representación. Breve genealogía (incompleta) de la creación colaborativa en los siglos XIX y XX.	150
3.3. El impulso colaborativo: prácticas artísticas de referencia	161
<b>Capítulo 4. Métodos colaborativos y sensibilidad ecológica: primeras confluencias</b>	179
4.1. Helen Mayer y Newton Harrison	180
4.1.1. Estrategias de supervivencia	181
4.1.2. En escucha de los ecosistemas: investigación, colaboración, restauración	184

4.2. Arte feminista y discursos ambientales: Bonnie Ora Sherk y Mierle Laderman Ukeles.	193
4.2.1. Bonnie Ora Sherk: revitalizar espacios, vínculos y ecologías en el contexto urbano.	195
4.2.2. Mierle Ukeles: los cuidados en los ecosistemas domésticos y urbanos.	202
4.3. Joseph Beuys	211
4.3.1. Contexto e influencias culturales.	212
4.3.2. <i>Soziale Plastik</i> : arte para repensar la sociedad.	218
4.3.3. Arte, ecología y transformación social: el proyecto <i>Operazione Difesa della Natura</i>	223
<b>Capítulo 5. Hacia un enfoque ecosocial</b>	233
5.1. Panorámica histórica y mutaciones culturales (1995-2020)	234
5.2. Evolución del arte colaborativo entre el siglo XX y XXI	243
5.3. ¿Un enfoque ecosocial?	251
5.3.1. Tentativa de acotación	251
5.3.2. Algunos elementos caracterizadores: estética colaborativa y diálogo entre saberes	255
5.3.3. Autorías difusas, colectivas, anónimas	270
5.3.4. Lugares de escucha. Unas prácticas enraizadas.	274
5.3.5. Rescatar el tiempo. Temporalidades anacrónicas, múltiples, entrecruzadas.	282
5.3.6. Fuentes de financiación y vínculo con las instituciones artísticas	290



5.4. Líneas de experimentación: una no-clasificación	299
5.4.1. Restauración ecosistémica colaborativa	301
5.4.2. Poéticas de resistencia	304
5.4.3. Otros lugares de aprendizaje	309
5.4.4 . Tentativas de futuro: Otros modelos de convivencia ecosocial	315
<b>Capítulo 6. Trabajo de campo y estudios de caso</b>	<b>323</b>
6.1. Estudios de casos: métodos, criterios de análisis y selección de proyectos	323
6.2. Restauración ecosistémica colaborativa: <i>Future Garden for the     Central Coast of California</i>	332
6.2.1. Descripción y contexto	332
6.2.2. Análisis del proyecto	336
6.3. Poéticas de resistencia: <i>Recuperem La Punta. Aturem la ZAL</i>	354
6.3.1. Descripción y contexto	355
6.3.2. Análisis del proyecto	359
6.4. Otros lugares de aprendizaje: <i>New Curriculum</i>	380
6.4.1. Descripción y contexto	381
6.4.2. Análisis del proyecto	387
6.5. Tentativas de futuro: <i>Casa delle Agriculture</i>	405
6.5.1. Descripción y contexto	407
6.5.2. Análisis del proyecto	413
6.6. Observaciones finales	434

Conclusiones	441
Conclusions	456
Fuentes referenciales.	471
Anexos	
A.1. Entrevistas: transcripciones integrales.	517
A.2. Dossier Fotográfico	734





# Introducción

La presente tesis doctoral representa la culminación de una labor plurianual de investigación teórico-práctica llevada a cabo en el contexto del programa de doctorado Arte: Producción e Investigación de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, con el apoyo del sistema de Ayudas Predoctorales FPI promovido por el Ministerio de Economía e Innovación (MINECO BES 2016). Este trabajo sondea las intersecciones entre prácticas de creación colaborativa y arte relacionado con la ecología en los últimos veinticinco años junto a su papel en la reconsideración del paradigma civilizatorio dominante, así como de los conceptos modernos de autonomía del arte y autoría. El análisis de dichas prácticas culturales se desarrolla en el contexto de la actual situación de crisis ecológica y social. Dado el carácter marcadamente interdisciplinar de la problemática escogida, para nosotros serán fundamentales las aportaciones provenientes de diferentes campos del conocimiento: en concreto haremos referencia a perspectivas críticas hacia el capitalismo neoliberal articuladas desde la ecología política, la sociología, las humanidades y la creación artística. En el marco del diálogo entre arte y ecología nos centramos en las estrategias colaborativas pues representan una interesante área de investigación en la que convergen múltiples creatividades en un esfuerzo por deconstruir el modelo socioeconómico dominante. En nuestro estudio, tratamos de evaluar de qué manera dichas estrategias contribuyen a explorar fórmulas alternativas para cocrear y compartir conocimientos y proporcionar espacios en los que puedan surgir nuevos modos de socialización, fruición estética y participación democrática. Esta investigación también trata de identificar diferentes formas de colaboración dentro de la praxis artística como pueden ser la

la colaboración entre artistas, la cooperación entre artistas y científicos o profesionales de otras disciplinas, la colaboración con colectivos sociales y audiencias, y la cocreación con agentes más que humanos y fenómenos abióticos.

La tesis se ha enriquecido gracias a nuestra colaboración en el proyecto de I+D+i "Humanidades Ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles" entre 2016 y 2018. Particular importancia han tenido en el desarrollo de este estudio las estancias de investigación realizadas en centros internacionales como la *Travelling Academy* organizada por la fundación N.A. Fund en Eleusis (Grecia) y la study visit realizada en el Center for Creative Ecologies de la University of California Santa Cruz (Estados Unidos). Al mismo tiempo, la participación en diferentes programas de residencia de artista como *The Shifting Place* en la Fundación Pistoletto (2016), *Atlante Energetico* en la Fundación Spinola Banna (2016-17) y *New Curriculum* (2018) en el contexto del proyecto Inland sobre arte y medio rural (Asturias, España), ha permitido incorporar modalidades de investigación teórico-práctica en la disertación. A continuación, procedemos a ilustrar el contexto político y sociocultural en el que se ubica nuestro estudio, el estado de la cuestión, así como la relevancia de la problemática analizada. Asimismo, definimos las preguntas de investigación y los objetivos que han guiado nuestro trabajo junto a las diferentes metodologías empleadas para cumplirlos. Finalmente describimos la estructura de la tesis y los contenidos de la misma.

## 0.1. Contextualización

Existe en la actualidad un interés cada vez más acentuado hacia las formas culturales que abordan temas socioecológicos a través de diferentes medios y disciplinas, desde la literatura hasta la música, desde el cine y el teatro hasta el arte contemporáneo. Esta creciente atención

se manifiesta en un escenario de crisis económica, social y ambiental, y refleja la urgencia de articular respuestas culturales críticas frente al paradigma neoliberal dominante. Numerosos autores relacionan la expansión global del capitalismo desregulado y la mercantilización de los recursos naturales con algunos de los fenómenos más preocupantes que caracterizan la contemporaneidad, como el aumento de las desigualdades socioeconómicas, la destrucción de los ecosistemas naturales y el cambio climático (J. B. Foster, Clark, & York, 2010; N. Klein, 2014; Koch, 2011; Riechmann, 2012). Si bien el uso del término *Antropoceno* se ha popularizado en la última década (Crutzen & Stoermer, 2000), algunos estudiosos proponen, entre otras posibles definiciones, la adopción de la palabra *Capitaloceno* para designar la época geológica en la que vivimos (Malm & Hornborg, 2014; Moore, 2015, 2016) argumentando que el sistema capitalista y su lógica extractivista, y no la humanidad<sup>1</sup> en general, son la causa principal de las rápidas y profundas transformaciones en el clima del planeta. Otros autores han acuñado términos alternativos como *Plantacionoceno* (Haraway, 2015; Haraway & Tsing, 2019), *Faloceno* (Grupo La Danta Las Canta, 2017) o han propuesto interpretaciones basadas en los estudios decoloniales (Ferdinand, 2019; Vergès, 2017).

Más que una disputa terminológica, el cuestionamiento de la denominación propuesta desde el ámbito de la geología invita a una reflexión profunda sobre las causas y responsabilidades históricas e ideológicas de los desequilibrios socio-climáticos, sobre sus efectos y posibles estrategias de mitigación. De hecho, otros términos alternativos como *Chtuhluceno* (Haraway, 2015), *Plantropoceno* (Myers, 2017) o *Simboceno* (Fitzgerald, 2019) se centran, más que en el diagnóstico o en la identificación de responsabilidades, en la formulación de otros modos de relación entre sociedades humanas y ecosistemas. En ese sentido, las denominaciones alternativas mencionadas intentan colmar una insuficiencia epistemológica

---

<sup>1</sup> El término *Antropoceno* tiene origen en la raíz griega *anthropos* que significa "hombre" o "ser humano".

y responden, desde distintas perspectivas, a la necesidad de politizar el debate surgido en el campo de la geología. Desde la teoría del arte, el reciente libro *Against the Anthropocene* del autor T. J. Demos (2017) propone además un análisis crítico de los discursos centrados en la hipótesis del *Antropoceno* y de los imaginarios visuales a ella asociados, planteando interrogantes que son particularmente relevantes para nuestro ámbito de investigación.

No es posible resolver en el contexto de esta tesis el debate relativo a la designación de la época en la que estamos viviendo, pero sí podemos afirmar que nos encontramos en lo que diferentes estudiosos han definido como *Gran Aceleración* (Steffen, Broadgate, Deutsch, Gaffney, & Ludwig, 2015), una situación que no tiene precedentes en la historia de la humanidad y podría tener consecuencias ecológicas y sociales devastadoras. En efecto, como señala el informe del Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC, por sus siglas en inglés) de 2014, la alteración humana de la atmósfera y de la biosfera, en ausencia de adecuadas medidas de mitigación, generará "impactos graves, generalizados e irreversibles"<sup>2</sup> para los sistemas humanos y naturales (Pachauri et al., 2014, p. 64). Otros estudios más recientes publicados por la misma organización (Masson-Delmotte et al., 2018) y por otras entidades comprometidas con el medio ambiente, como la Plataforma Intergubernamental Científico-normativa sobre Diversidad Biológica y Servicios Ecosistémicos (IPBES), confirman la gravedad del deterioro de la biosfera además de detectar una ulterior aceleración de los efectos del calentamiento global (Díaz, Settele, Brondízio, & T. Ngo, 2019).

Algunas de las consecuencias de estas transformaciones pueden observarse ya en el presente. En efecto, el 2019 ha sido el segundo año más caluroso (después de 2016) desde que existen registros, con una

---

<sup>2</sup> Todas las traducciones, salvo cuando se indique lo contrario, son de la autora.



temperatura media de 0,95 grados Celsius por encima de la media del siglo XX (NASA, 2020). Crece además la frecuencia y la intensidad de fenómenos atmosféricos extremos como huracanes, sequías prolongadas, aluviones y otras anomalías. La destrucción y contaminación de los hábitats naturales está produciendo lo que los científicos definen como *sexta extinción masiva* (Ceballos, Ehrlich, & Dirzo, 2017). La acidificación de los océanos ligada al aumento de la concentración de CO<sub>2</sub> en la atmósfera, así como la erosión de los suelos y de la productividad de la tierra amenazan la estabilidad de los recursos para el sustento de las civilizaciones humanas (Arneth et al., 2019). Estos fenómenos contribuyen al aumento de las migraciones, del número de refugiados climáticos (Alston, 2019), así como de conflictos y violaciones de los derechos humanos (Boyd, 2019). Además, la actual pandemia de la Covid-19, según indica una creciente evidencia científica (Keesing, Belden, & Daszak, 2010; K. F. Smith et al., 2014), está estrechamente vinculada a las dinámicas de deterioro ambiental. Numerosos estudios señalan desde hace años la destrucción de hábitats naturales y la pérdida de biodiversidad como factores que aumentan la probabilidad de que surjan grandes pandemias ligadas a enfermedades zoonóticas. La difusión del virus SARS-CoV-2 y sus graves consecuencias sanitarias, económicas y sociales están mostrando la fragilidad del sistema-mundo en el que vivimos. Pese a todo ello, el modelo neoliberal paradójicamente encuentra nuevas vías de expansión, siguiendo una dinámica que se ha dado en llamar *capitalismo del desastre* (N. Klein, 2007), es decir la transformación incluso de las catástrofes socioambientales más graves en ocasiones para el provecho económico.

En respuesta a esta alarmante situación, han nacido a nivel global movimientos sociales que, junto a las organizaciones ambientalistas históricas y a las luchas protagonizadas por las comunidades indígenas de todo el planeta, reclaman acciones urgentes y coordinadas para hacer frente a la crisis climática. Entre ellos, los más recientes son *Extinction Rebellion* y *Fridays for Future* que han logrado popularizar la noción de

emergencia climática además de organizar movilizaciones masivas e intergeneracionales a escala global. Asimismo, frente a la imposición de medidas neoliberales cada vez más extremas, se registran oleadas de protestas prolongadas como las que se han desarrollado recientemente en Francia y Chile a lo largo de 2019. Sin embargo, en este contexto de revuelo social y caracterizado por múltiples vulnerabilidades, se registra una preocupante ineficacia política o inacción deliberada de las instituciones competentes. Tanto los gobiernos nacionales como los organismos supranacionales parecen incapaces de implementar medidas apropiadas para mitigar y contrarrestar los efectos del cambio climático antropogénico. La reciente cumbre climática COP 25 celebrada en Madrid en 2019 se ha concluido sin acuerdos significativos y, según el *Low Carbon Economy Index 2019*, casi ningún país de los que han adherido al Acuerdo de París (2015-2016) está respetando los compromisos adquiridos en materia de reducción de emisiones (PwC, 2019).

Al mismo tiempo, en este complejo contexto asistimos además a la polarización de los discursos políticos y a la afirmación de formaciones populistas ultraconservadoras (Estados Unidos, India, Brasil, Reino Unido, etc.), cuyos programas de gobierno están produciendo una preocupante pérdida de derechos democráticos, sociales y ambientales. Los gobiernos de algunas naciones como Estados Unidos, Brasil y Australia, entre otras, han adoptado incluso posturas escépticas o abiertamente negacionistas frente al cambio climático, pese al incuestionable consenso científico sobre el origen antropogénico de las alteraciones del clima. Además, como consecuencia de la actual pandemia global, la cumbre climática prevista para el año 2020 ha sido cancelada, dejando en segundo plano las problemáticas ambientales frente a la emergencia sanitaria en curso. A pesar de las inercias de las instituciones, se observa un notable esfuerzo proveniente de muchos campos del conocimiento -incluidas las artes y las humanidades- para contribuir a la creación de un paradigma cultural más equilibrado desde el punto de vista ecológico y social. Aunque el

discurso *mainstream* esté dominado por los planteamientos tecnófilos del capitalismo verde, cada vez hay más voces que abogan por un cambio de paradigma en el modelo socioeconómico vigente. En esta línea podemos citar los recientes llamamientos de la comunidad científica sobre la urgencia de transformar nuestras sociedades a partir de principios ecológicos y de justicia social (Ripple, Wolf, Newsome, Barnard, & Moomaw, 2019) o iniciativas como la red *Great Transition Initiative* (Tellus Institute, 2020), formada por un grupo interdisciplinar global de académicos y activistas que comparten el objetivo común de elaborar visiones y caminos para la transición hacia modelos sociales más ecológicos y socialmente justos. En el contexto académico, desde la esfera de las humanidades ambientales se han abierto interesantes caminos de colaboración entre disciplinas distintas con el objetivo de "concebir y poner en práctica una relación integradora, ética, sostenible y equitativa con nuestro planeta" (Hall, Forêt, Kueffer, Pouliot, & Wiedmer, 2015, p. 134). Al mismo tiempo, en las artes, como veremos a lo largo de nuestra tesis, se van articulando propuestas que combinan creación artística y fórmulas activistas en respuesta a las crecientes preocupaciones socioambientales. Es bajo este paraguas que se despliega nuestra investigación. En el siguiente epígrafe examinaremos el estado de la problemática de investigación escogida centrándonos en el ámbito de la creación artística, de la teoría y de la historia del arte, y explicaremos la relevancia de nuestro estudio en dicho contexto.

## **0.2. Breve estado de la cuestión y relevancia de la investigación.**

En los últimos años, un número significativo de exhibiciones artísticas ha contribuido a cartografiar los cruces entre investigación artística y sensibilidad ambiental a nivel internacional. Entre las más relevantes recordamos: *Ecovention: Current Art to transform Ecologies* (2002), Cincinnati, comisariada por Sue Spaid y Amy Lipton; *Beyond Green: Toward*

*Sustainable Art* (2005), Chicago, coordinada por Stephanie Smith; *Radical Nature* (2009) Londres, del comisario Francesco Manacorda; *Examples to Follow! Expeditions in Aesthetics and Sustainability* (2010), comisariada por Adrienne Goehler and *The Whole Earth* (2013), iniciada por Ansel Franke, ambas realizadas en Berlín; *Hybris* (2017), León, bajo la curaduría de Blanca de la Torre. Los proyectos expositivos titulados *Cosmopolis* (Centre Pompidou, París y Chengdu, 2017-2019) y *Eco-visionarios* (Fundação EDP/MAAT de Lisboa, Bildmuseet de Umeå, HeK de Basel, LABoral de Gijón, Royal Academy of Arts de Londres y Matadero Madrid, 2018-2020), comisariados respectivamente por Kathryn Weir y por Pedro Gadanho y Mariana Pestana, resultan particularmente interesantes por su desarrollo dilatado en el tiempo y por la implicación de varias instituciones en diferentes países. Los grandes eventos expositivos también reflejan este claro interés hacia temas ecológicos: véanse, por ejemplo, *Still Life: Art, Ecology and the Politics of Change* (Sharjah Biennale 8, 2007); *Documenta 13*, dirigida en 2012 por Carolyn Christov-Bakargiev; *The Great Acceleration* (Taipei Biennial, 2014) y *The Seventh Continent* (16ª Bienal de Estambul, 2019), ambas comisariadas por Nicolas Bourriaud. Asimismo, la ópera-instalación titulada *Sun & See* inspirada en la temática del cambio climático y creada por Lina Lapelytė, Vaiva Grainytė y Rugilė Barzdžiukaitė para el pabellón lituano (comisariado por Lucia Pietroiusti) ha recibido el León de oro en la 58ª Bienal de Venecia (2019).

En el campo del arte colaborativo vinculado a cuestiones socioambientales señalamos las muestras *Groundworks* (2005), coordinada por Grant Kester en la ciudad de Pittsburgh, y *Kultur | Natur* (2008), Hamburgo, comisariada por Anke Haarmann y Harald Lemke en Hamburgo. Se registra también el florecer de numerosos programas de residencia e investigación artísticas ligados a temas ambientales a nivel internacional. Asimismo, Ruangrupa, el equipo de comisariado de la *Documenta 15* (2022), ha anunciado la adopción de métodos de colaboración transversal para abordar cuestiones relacionadas con las desigualdades ambientales y sociales que atraviesan nuestro presente.

En el contexto académico, el tema de la relación arte-ecología se ha abordado desde distintas perspectivas en las últimas décadas. En el ámbito español esta problemática ha sido analizada en el proyecto de I+D+i "Arte y ecología: estrategias de protección del medio natural y recuperación de territorios degradados" (HAR2011-23678). En la estela de dicho proyecto ha surgido otro I+D+i titulado "Humanidades Ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles" en el que he participado como investigadora predoctoral. El interés de la temática elegida se ve reflejado en los numerosos grupos de investigación nacidos en los últimos años a nivel internacional que centran su trabajo en las artes y la imaginación como medios para generar un cambio de sensibilidad. Entre ellos destacan "Cape Farewell. Art and Climate Change" (London University of the Arts), "The Imagination and Climate Futures Initiative" (Arizona State University) y el Center for Creative Ecologies (University of California Santa Cruz).

Asimismo, el diálogo entre arte y ecología ha sido objeto de estudio en múltiples publicaciones especializadas. En el contexto anglófono destacan: *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet* (Weintraub, 2012); *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (Davis & Turpin, 2015); *Elemental: An Art and Ecology Reader* (J. Brady, 2016), *Decolonizing Nature* (Demos, 2016b) y *Beyond The World's End* (Demos, 2020). En el ámbito hispanohablante encontramos *Arte y Ecología* (Raquejo & Parreño, 2015), *Humanidades Ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba* (Albelda, Parreño, & Marrero Henríquez, 2018), *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles* (Albelda, Sgaramella, & Parreño Velasco, 2019) y *Arte con la naturaleza. Acciones artístico-científicas para el siglo XXI* (Gracia, 2019). Particularmente relevante en nuestro ámbito de estudio es también la recientísima publicación *Pensar y hacer en el medio rural. Prácticas culturales en contexto* (Burgos, Sanz, & Quiroga, 2020). Además, en los últimos años, se han publicado en revistas especializadas como *Third Text* y *Leonardo* ediciones monográficas sobre la relación entre creación

artística y sensibilidad ecológica.<sup>3</sup> Así pues, en la esfera de la historia y de la crítica del arte contemporáneo el *giro ecológico* (Guasch, 2016), ha sido ampliamente trabajado. Sin embargo, en el importante corpus bibliográfico citado la relación entre el arte inspirado en los principios ecológicos y la creación colaborativa es relativamente menos estudiada y constituye el foco principal de esta investigación. Escasean todavía los estudios específicos acerca de los territorios de convergencia entre las experiencias colaborativas y el arte contemporáneo vinculado a la ecología.

A fin de realizar aportaciones novedosas en este ámbito, plantaremos un diálogo entre referentes pertenecientes a distintas áreas de investigación. Lejos de ser un compendio exhaustivo de estas formas híbridas de arte, nuestro estudio tiene como objetivo identificar sus antecedentes históricos e indagar en las tendencias sociales y estéticas que han impulsado su desarrollo. Al mismo tiempo, esta investigación pretende evaluar la relevancia de las estrategias colaborativas en las prácticas artísticas ecológicamente comprometidas. A partir de una revisión de la literatura reciente sobre este tema, relacionaremos las tendencias artísticas estudiadas con aportaciones teóricas procedentes del ámbito de la ecología política, la sociología y la teoría del arte. En particular, haremos referencia a autores que proponen un enfoque social en el estudio de los problemas ecológicos, vinculándolos a los sistemas político-económicos y a las desigualdades que estos generan. A continuación, a través del análisis estético y conceptual de una selección de proyectos, exploraremos la intencionalidad de los artistas y los múltiples niveles de colaboración presentes en su práctica. Por medio de este estudio, esperamos ofrecer algunas claves de interpretación de los discursos artísticos vinculados a la crisis ecosocial y estudiar su potencial transformador.

---

<sup>3</sup> No pretendemos compilar una selección bibliográfica exhaustiva puesto que en este ámbito de investigación se publican constantemente nuevos estudios. Nuestra intención es describir un campo del conocimiento en continua expansión.

En la situación de emergencia que caracteriza nuestro presente, nos parece especialmente significativo estudiar aquellos espacios de creación cultural en los que se gestan alternativas que cuestionan el modelo extractivista del llamado capitalismo tardío (Habermas, 1999), que antepone las exigencias del mercado a las necesidades de las personas y al sustento de la vida. Reivindicamos la importancia de las aportaciones artísticas en este campo pues, como afirman los historiadores del arte Tonia Raquejo y José María Parreño, "la apreciación estética [...] supone una importante vía para la concienciación de los conflictos ambientales y la reclamación de medidas correctoras o reparadoras" (Raquejo & Parreño, 2015, p. 11). Nos interesan en particular las propuestas que además de impulsar la transformación de los sistemas ecosociopolíticos actuales, se basan en fórmulas de creatividad compartida que aspiran a deconstruir el personalismo individual del arte moderno y que articulan posicionamientos críticos hacia a los circuitos de legitimación y poder cultural dominantes. En efecto, un sector importante del arte contemporáneo participa de los diferentes mecanismos de narración que refuerzan los supuestos ideológicos de individualismo, competitividad, fetichismo y espectacularización del consumo sobre los que se asienta el modelo neoliberal (Steyerl, 2010), llegando incluso a proponer fórmulas de lavado verde o *art washing* que camuflan los impactos del capitalismo globalizado. Así pues, consideramos particularmente importante indagar el potencial de las formas de creación colectivas, horizontales y comprometidas que cuestionan los relatos culturales dominantes para imaginar, recuperar o crear realidades, relaciones, conocimiento, fórmulas de coexistencia y solidaridad -humana e interespecie- junto a métodos de trabajo y fruición artística ajenos a la lógica capitalista.

### 0.3. Preguntas de investigación

Mediante el presente estudio queremos contribuir de forma modesta a conectar la investigación en el ámbito de las artes plásticas con algunos de

los retos de la sociedad contemporánea. Como ilustraremos en el apartado dedicado a las metodologías de investigación, preferimos abordar el tema de estudio mediante el uso de metodologías cualitativas, adoptando un enfoque procesual y abierto. Por lo tanto, seguimos un diseño flexible de la investigación y, por el carácter inductivo de la investigación cualitativa, no partimos de la formulación de una hipótesis o teoría preconcebida (Taylor & Bogdan, 1984). Entonces, siguiendo el modelo cualitativo, preferimos guiarnos por una serie de interrogantes que tocan algunos de los principales aspectos de la temática escogida, y a partir de los cuales esbozaremos una hipótesis de trabajo que nos servirá para orientar nuestra investigación. Así pues, a lo largo de esta tesis nos preguntaremos:

- ¿Cuál es el papel de las humanidades, de las artes y de la cultura visual en la situación de crisis multidimensional que vivimos?

- ¿Qué aportaciones pueden realizarse desde la creación artística en lo que respecta al debate sobre la crisis climática, la degradación de los ecosistemas naturales y sus consecuencias éticas, políticas y socioculturales?

-¿De qué manera puede la creación artística contemporánea vinculada a la ecología abrir espacios de diálogo con otras disciplinas y con sistemas de conocimiento alejados del paradigma tecnocientífico occidental?

- ¿En qué medida las prácticas artísticas colaborativas ligadas a la ecología contribuyen a articular visiones críticas hacia el paradigma neoliberal dominante, la noción de Modernidad eurocéntrica y la ética antropocéntrica?

- ¿Pueden estas experiencias artísticas alimentar procesos de ideación y construcción de alternativas socioculturales basadas en la justicia social, ambiental y epistémica?



- ¿Qué aspectos conceptuales, estéticos y metodológicos caracterizan las formas de arte colaborativo relacionadas con la ecología?
- ¿De qué manera los enfoques interdisciplinarios y colaborativos pueden enriquecer el potencial transformador y estético de las prácticas artísticas contemporáneas vinculadas a temas ecosociales?
- ¿Cómo contribuyen las formas de arte colaborativo de enfoque ecosocial a repensar los sistemas de representación en la cultura visual contemporánea?
- ¿En qué medida pueden las manifestaciones artísticas basadas en la creación compartida y horizontal ampliar los espacios de soberanía y agencia en relación con cuestiones ecosociales?
- ¿Cómo se relacionan los artistas que adoptan un enfoque colaborativo con el contexto socio-natural en el que intervienen? ¿Qué aspectos críticos, conflictos y ambigüedades pueden surgir en estos procesos de creación?
- ¿Cómo se posicionan las manifestaciones artísticas estudiadas en relación con las instituciones y los circuitos artísticos convencionales?
- ¿De qué manera las prácticas de enfoque colaborativo ligadas a temas ecosociales contribuyen a redefinir las nociones de *site specific* y de autonomía del arte?

Estos interrogantes han generado a lo largo de nuestra investigación nuevas preguntas que detallaremos en los apartados siguientes y que han orientado el desarrollo de nuestra indagación y argumentación.

## 0.4 . Objetivos

A partir de las preguntas de investigación citadas en el epígrafe anterior hemos formulado una serie de objetivos generales para nuestra tesis. En concreto, a través del presente estudio pretendemos:

1. Estudiar un ámbito de la producción artística contemporánea todavía poco explorado a nivel teórico como es el del arte colaborativo vinculado a temáticas socioecológicas.
2. Identificar los antecedentes históricos de las formas de arte colaborativos relacionadas con temas ecosociales e indagar en las tendencias sociales y estéticas que han impulsado su desarrollo.
3. Definir el papel de las prácticas de creación colaborativa de enfoque ecológico en el cuestionamiento del paradigma neoliberal dominante y en la formulación de propuestas socioculturales contrahegemónicas.
4. Proponer nuevas fórmulas interpretativas de estas iniciativas artísticas a partir de un enfoque teórico y metodológico interdisciplinar.

Partiendo de estos objetivos generales, hemos establecido también los siguientes objetivos específicos para nuestra investigación:

1. Vincular las tendencias artísticas estudiadas al contexto sociocultural actual.
2. Esclarecer y describir las nociones de justicia ambiental y climática, cuidados, soberanía, extractivismo y bienes comunes desde la sociología y la ecología política, asociándolas a los discursos artísticos centrados en cuestiones socioambientales.

3. Realizar una indagación terminológica acerca de las nociones de arte ecológico y arte colaborativo para acotar nuestro campo de estudio.
4. Identificar algunos elementos caracterizadores, líneas temáticas y criterios de análisis para las manifestaciones artísticas colaborativas relacionadas con temas ecosociales.
5. Seleccionar experiencias artísticas en las que confluyen arte colaborativo y ética ecológica en los últimos veinticinco años y analizarlas a partir de los conceptos y criterios de análisis definidos.
6. Realizar entrevistas y grupos de discusión con artistas, comisarios, agentes y colectivos implicados en este tipo de praxis para analizar la intencionalidad de los creadores y evaluar el impacto transformador de las actividades artísticas estudiadas junto a sus implicaciones éticas y estéticas.
7. Llevar a cabo estudios de caso para profundizar en el análisis de las experiencias artísticas seleccionadas, especialmente complejas por el enfoque procesual que las caracteriza.
8. Evaluar la relevancia de las estrategias colaborativas en el contexto de la producción artística contemporánea ligada a cuestiones ecosociales, analizando a la vez los aspectos problemáticos y contradictorios de estas prácticas.
9. Anclar nuestra práctica creativa personal a la reflexión teórica desarrollada a lo largo de la investigación.
10. Recopilar los hallazgos de la investigación para su publicación y difusión.

Para cumplir con los objetivos enumerados hemos empleado un enfoque metodológico que combina estrategias de investigación procedentes de diferentes campos del saber y que describimos más en detalle en el epígrafe siguiente.

## 0.5. Metodologías

El proceso de investigación se ha desarrollado según un enfoque metodológico híbrido que se basa en estrategias de análisis típicas de la teoría y de la historia del arte y en metodologías cualitativas propias de las ciencias sociales. En concreto, nos hemos aproximado a métodos de indagación cualitativa surgidos y ampliamente reconocidos en el campo de la antropología, la sociología, la etnografía, entre otras disciplinas. Las manifestaciones artísticas en las que se centra esta tesis doctoral se desarrollan en diálogo con contextos sociales y naturales concretos, e implican a varios colectivos en las diferentes fases de creación de los proyectos. Nos parece importante, por lo tanto, recurrir a marcos de referencia específicos para el estudio de los comportamientos sociales y culturales, de sus significados y de los valores a ellos asociados. Todo ello posibilita recoger aspectos que no podríamos reflejar en nuestra investigación si nos limitáramos únicamente a un análisis conceptual, histórico y formal de las prácticas artísticas seleccionadas. Nos hemos orientado hacia la indagación cualitativa por su posicionamiento crítico hacia la perspectiva positivista y racionalista basada en el modelo de investigación típico de las ciencias naturales (Quecedo & Castaño, 2002; Taylor & Bogdan, 1984). Además, en relación con nuestro estudio, nos parece muy relevante el cuestionamiento de la separación entre el sujeto y el objeto de investigación. En efecto, el investigador cualitativo no busca la objetividad, sino que pretende obtener y analizar datos subjetivos (Quecedo & Castaño, 2002) mediante estrategias que conforman un enfoque holístico, empírico, interpretativo y empático

(Rodríguez Gómez, Gil Flores, & García Jiménez, 1999). Por otro lado, como señala Pérez Serrano (1994) la investigación cualitativa no busca producir teorías sistémicas o generalizaciones; se dirige más bien a la descripción y comprensión de situaciones o contextos concretos. De ahí emerge la propuesta de un proceso de indagación abierto e inductivo, que no parte de hipótesis preestablecidas (Taylor & Bogdan, 1984) y que, en nuestra opinión, se ajusta al estudio de las formas de arte que hemos escogido. Asimismo, valoramos positivamente la mayor flexibilidad que los métodos cualitativos admiten a la hora de diseñar la investigación junto a la posibilidad de adaptarla en cada momento y circunstancia en función de las necesidades que se produzcan en la realidad que se está analizando (Taylor & Bogdan, 1984). A la vez, la exploración de otras formas de escritura académica que caracteriza el modelo cualitativo (Olivier de Sardan, 2018) nos parece especialmente pertinente en el contexto de la investigación en artes visuales pues introduce la posibilidad de una escritura subjetiva e implicada frente al estilo aséptico que a menudo caracteriza las publicaciones académicas.

La investigación cualitativa se distingue desde sus comienzos a principios del siglo XX por una pluralidad de perspectivas y enfoques diferentes (Rodríguez Gómez et al., 1999). Si bien no nos identificamos completamente en un paradigma teórico concreto, hemos adoptado entre los diferentes enfoques de corte cualitativo los fundamentos del paradigma participativo como referencia para proceder en nuestra investigación. En concreto, consideramos que el énfasis en el conocimiento experiencial y en el uso de métodos de indagación basados en el diálogo democrático entre diferentes agentes y colectivos (Guba & Lincoln, 2012) constituyen un marco idóneo para el estudio de las manifestaciones socioculturales y artísticas seleccionadas. Así pues, como hemos mencionado anteriormente, no hemos definido una hipótesis cerrada desde el principio, sino que nos hemos basado en unos interrogantes que han guiado el proceso de indagación. El estudio de referentes teóricos perteneciente a diferentes áreas de investigación se ha entrelazado con el trabajo de campo y todo ello nos ha permitido

aunar la reflexión teórica con una aproximación experiencial y empírica hacia las expresiones artísticas seleccionadas. Partiendo de una amplia revisión bibliográfica sobre nuestra problemática de investigación, hemos consultado todo tipo de material textual en castellano, italiano, inglés y francés. Desde ensayos, monografías, artículos de revistas especializadas y catálogos impresos, hasta recursos y documentos digitales. Analizamos también registros fotográficos, videográficos y sonoros según las necesidades del proyecto de investigación.

Dado el carácter interdisciplinar de la temática escogida, hemos examinado la literatura proveniente de distintas áreas de conocimiento (filosofía, economía, ciencias sociales, ecología política, agroecología, teoría e historia del arte, entre otras) con el objetivo de abordar el tema planteado en toda su complejidad. En lo relativo a la relación entre arte y compromiso político hemos analizado las aportaciones de autores como Walter Benjamin, Hal Foster, Jacques Rancière, Chantal Mouffe, Claire Bishop y Grant Kester, entre otros y otras. En lo que se refiere al arte de enfoque ecológico, hemos comparado las reflexiones de Sue Spaid, Carmen Marín, T.J. Demos, Ruth Wallen, entre otros. Para acotar el campo de la práctica artística colaborativa, nos hemos basado en las teorías de Christian Kravagna, Aida Sánchez de Serdío, Grant Kester, Claire Bishop, Selina Blasco, Jordi Claramonte, entre otros autores y autoras. Hemos enlazado las reflexiones teóricas con un intenso trabajo de campo mediante el análisis de obras de artistas y colectivos de referencia en el terreno de la creación colaborativa contemporánea vinculada a temas ecosociales y pertenecientes a diferentes contextos geográficos.

En el estudio de los proyectos artísticos nos parecía esencial adoptar una perspectiva basada en la experiencia. En efecto, como destaca el historiador del arte Grant Kester, las prácticas colaborativas exigen una ampliación de las herramientas analíticas de la crítica de arte debido a su carácter eminentemente procesual, interdisciplinar y colectivo. El estudio de los

registros visuales o textuales relacionados con estas manifestaciones artísticas puede en efecto resultar insuficiente. Según Kester (2013), para comprender estas formas de arte es necesario habitar el lugar donde se desarrollan "durante un período prolongado de tiempo, prestando especial atención a las condiciones discursivas, físicas y sociales del espacio, y a los ritmos temporales de los procesos que allí se desenvuelven" (p. 2). Siendo conscientes de la dificultad de llevar a cabo este tipo de acercamiento en todos los proyectos seleccionados, hemos tratado de aplicar las indicaciones metodológicas de Kester a una selección de iniciativas artísticas que hemos examinado con particular detenimiento. Dichas iniciativas han sido objeto de estudios de caso que se han desarrollado mediante diferentes visitas *in situ* y a través del encuentro directo con los agentes involucrados.

Según Durán (2012), el estudio de caso es una "forma de abordar un hecho, fenómeno, acontecimiento o situación particular de manera profunda y en su contexto, lo que permite una mayor comprensión de su complejidad" (p. 121). El énfasis en el conocimiento de los aspectos peculiares e idiosincrásicos del fenómeno estudiado se vincula pues a una atenta contextualización del mismo (Stake, 1999) dada la imposibilidad de separar los objetos de estudio de las circunstancias en las que están inmersos. Asimismo, Walker (1983) describe el estudio de caso como "el examen de un ejemplo en acción" (p. 45) remarcando la idea de una investigación enfocada a analizar dinámicas en devenir. A lo largo de nuestra indagación, particular importancia ha tenido también la observación participante que, en los enfoques cualitativos, acompaña y ayuda a construir la reflexión teórica (Corbetta, 2007). Según Taylor y Bogdan (1984) esta forma de observación conlleva la interacción social entre el investigador y las personas implicadas en los fenómenos analizados en su contexto social y ambiental, para la recopilación sistemática de información de manera no intrusiva. Los resultados de estas observaciones suelen registrarse en notas de campo que describen personas, lugares, conversaciones, acciones, intuiciones, ideas, estados emocionales junto a otros detalles

que la persona que investiga considere relevantes (Taylor & Bogdan, 1984). Hemos incorporado nuestras notas de campo en los apartados de la tesis dedicados al análisis de proyectos y al estudio de casos pues recogen dimensiones de la experiencia subjetiva que de otra manera difícilmente podríamos relatar (Cannock, 2018).

También hemos realizado entrevistas con artistas, comisarios y colectivos vinculados a las iniciativas artísticas estudiadas. La entrevista es uno de los métodos cualitativos más utilizados que toma la forma de un diálogo coloquial. Esta técnica tiene como finalidad obtener información precisa relacionada con la problemática investigada y comprender los significados que las personas entrevistadas atribuyen a los temas en cuestión (Díaz-Bravo, Torruco-García, Martínez-Hernández, & Varela-Ruiz, 2013) En relación con el formato de las entrevistas, nos hemos decantado por las entrevistas semiestructuradas, que parten de preguntas planeadas con antelación, pero pueden ajustarse a las diferentes circunstancias y a las personas entrevistadas. De ese modo ofrecen “un grado de flexibilidad aceptable, a la vez que mantienen la suficiente uniformidad para alcanzar interpretaciones acordes con los propósitos del estudio” (Díaz-Bravo et al., 2013, p. 163). Nuestro principal objetivo era indagar la intencionalidad de los creadores, su proceso creativo y las diferentes estrategias colaborativas empleadas para abordar las múltiples dimensiones de las problemáticas socioambientales tratadas. Asimismo, nos interesaba reflejar también las percepciones de otras personas implicadas en los proyectos estudiados por lo que también entrevistamos a comisarios, críticos de arte, representantes de los colectivos involucrados y a otros agentes culturales. En algunos casos, dadas las distancias geográficas, hemos llevado a cabo las entrevistas a través de plataformas online de videollamada, pero en la mayoría de las ocasiones hemos tenido la oportunidad de realizar las entrevistas de forma presencial. Generalmente las conversaciones se han desarrollado alrededor de preguntas formuladas oralmente, pero en algunas circunstancias



hemos empleado también imágenes, otros materiales visuales y textos para profundizar en las cuestiones investigadas. Todas las entrevistas han sido grabadas mediante un registro sonoro y posteriormente transcritas. Las transcripciones han sido remitidas a las personas entrevistadas para que dieran su consentimiento a la publicación.

En relación con algunos de los proyectos artísticos seleccionados, hemos organizado entrevistas colectivas o grupos de discusión para englobar múltiples perspectivas en el estudio de iniciativas artísticas relevantes realizando un ejercicio de reflexión compartida. En la esfera de las ciencias sociales existe una extensa literatura ligada a los grupos de discusión en la que se proponen muchas definiciones diferentes de los mismos. Entre ellas, nos parece particularmente significativa la definición elaborada por Gil Flores. El autor describe el grupo de discusión como una "técnica no directiva que tiene por finalidad la producción controlada de un discurso por parte de un grupo de sujetos que son reunidos, durante un espacio de tiempo limitado, a fin de debatir sobre determinado tópico propuesto por el investigador" (Gil Flores, 1993, pp. 200-201). Es recomendable que esta conversación esté dirigida por una persona experta que pueda moderar las diversas intervenciones y "hacer hablar" a los participantes sin condicionar sus respuestas (Krueger, 1991). En los grupos de discusión organizados en el ámbito de esta investigación han participado artistas, colectivos, científicos o expertos de otras disciplinas y estudiantes interesados en la temática. Los diálogos surgidos en dichos grupos de discusión se han grabado y posteriormente transcrito para su análisis. Tanto en las entrevistas individuales como en los grupos de discusión hemos integrado la observación participante y la toma de notas personales. El estudio de las experiencias artísticas citadas en nuestra tesis para las que no ha sido posible realizar una visita personal se ha basado en la realización de entrevistas o grupos de discusión y en la revisión analítica de la documentación foto y videográfica de los proyectos.

El enfoque metodológico planteado tiene un carácter experimental y parte de una voluntad de renuncia a la objetividad para examinar las diferentes experiencias artísticas seleccionadas desde un acercamiento implicado. Conscientes de que todo proceso de investigación se despliega a partir de corporalidades, tiempos y lugares determinados, valoramos la parcialidad de los conocimientos producidos en el contexto de esta investigación y su dimensión situada (Haraway, 1995). La introducción de fórmulas narrativas en el cuerpo de la tesis responde al deseo de recuperar un conocimiento humanizado (van Manen, 1994) y de construir un discurso polifónico a partir de múltiples puntos de vista sobre la producción artístico-cultural investigada. Cabe recalcar que el proceso de indagación se ha nutrido también de proyectos artísticos propios, de la gestión de iniciativas culturales y de acciones artístico-pedagógicas centradas en el vínculo arte-ecología-sociedad. Destacamos al respecto la codirección y producción de la película documental *Carrícola, pueblo en transición* (2018) en el ámbito del proyecto de I+D+i “Humanidades Ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles”, la coordinación de la exposición internacional de videoarte y ecología *Inner Nature Exhibition* (2014-2018) y la realización de varias residencias de artista (*New Curriculum*, Campo Adentro/Inland, Asturias, 2018; *Resistències Artístiques*, Consorcio de Museos de la Comunidad Valencia, 2019-2020, entre otras). Dichas experiencias han permitido introducir en nuestra disertación modos de investigación teórico-práctica y reflexiones surgidas desde la experiencia directa del hacer.

## 0.6. Hipótesis de trabajo

Coherentemente con el enfoque interdisciplinar de nuestra tesis y el tipo de metodologías de investigación escogido, hemos delineado una hipótesis de trabajo abierta que se presta a posibles reformulaciones y ampliaciones a lo

largo de nuestra indagación. En concreto, en nuestra hipótesis planteamos que:

- las intersecciones entre prácticas artísticas colaborativas y discursos ecosociales pueden abrir espacios de reflexión crítica en torno al paradigma neoliberal dominante;
- la adopción de estrategias colaborativas y de diálogo con contextos socio-territoriales concretos en las artes, puede generar otros saberes, modos de sociabilidad, prácticas y sensibilidades encaminadas a la construcción de modelos culturales social y ambientalmente comprometidos;
- las formas de creación analizadas contribuyen a reconfigurar el lugar del arte en la sociedad contemporánea y a problematizar su relación con las instituciones artísticas.

## 0.7. Alcance, acotación y límites de la investigación

La presente investigación gira en torno al análisis de propuestas artísticas que abordan temáticas relacionadas con la crisis ecosocial contemporánea como pueden ser la crisis climática, la defensa de los hábitats y de la biodiversidad, la ideación de métodos de producción más ecológicos, la justicia ambiental, entre muchas otras. Nos movemos por lo tanto en la esfera del arte ecológico.<sup>4</sup> Sin embargo, en este contexto de la producción cultural, nos centramos en aquellas prácticas artísticas que se enraízan en un contexto geográfico y social concreto y en las que prima una estética de tipo procesual. Por lo tanto, no contemplamos aquellas iniciativas en las que sea preponderante la creación de obras de carácter objetual o

---

<sup>4</sup> Una aclaración acerca de nuestra comprensión del arte ecológico puede encontrarse en el capítulo 2.

que se desarrollen por ejemplo a través de plataformas en línea, sin una vinculación sólida con territorio específico. Asimismo, dirigimos nuestra indagación hacia las poéticas que surgen de la adopción de diferentes fórmulas colaborativas<sup>5</sup> de creación que se materializan en diferentes fases de desarrollo de los proyectos. En particular, nos concentramos en la producción artística colaborativa de los últimos veinticinco años (1995-2020).

El recorte temporal escogido no es arbitrario, sino que se basa en el estudio de las coyunturas sociopolíticas de las últimas décadas y de las tendencias inherentes a nuestro campo de análisis específico. El periodo seleccionado coincide con la intensificación e imposición a nivel mundial del capitalismo neoliberal. Tras la caída del muro de Berlín y la desintegración del bloque soviético, en efecto, el modelo neoliberal se convierte, bajo la hegemonía de Estados Unidos, en un patrón implementado a escala global. En 1995 se funda la Organización Mundial del Comercio (OMC) que implementa políticas y acuerdos para facilitar el libre comercio transnacional. Al mismo tiempo se desarrollan movimientos críticos hacia la globalización económica como la revolución zapatista promovida por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en el estado de Chiapas (México), cuya fecha de inicio coincide con la entrada en vigor del tratado NAFTA de libre comercio entre Estados Unidos, Canadá y México (1 de enero de 1994). En 1999 en Seattle se organiza una cumbre alternativa a la Cumbre de la OMC. La convocatoria reúne a movimientos sindicales, ecologistas, colectivos feministas y pacifista que reclama otro tipo de modelo de desarrollo. Nace así el movimiento altermundista que cataliza una serie de movilizaciones a escala global que culminan en la creación del Foro Social Mundial (2001, hasta la actualidad). Igualmente, a partir de mediados de los años noventa, se asiste a una explosión de las manifestaciones artísticas comprometidas con cuestiones sociales y ecológicas y que adoptan metodologías

---

5 Para una aproximación a la noción de colaboración véase el epígrafe 3.1.

colaborativas y participativas. Esta ola es acompañada por numerosas contribuciones teóricas que reflexionan sobre estas tendencias artísticas y que ilustraremos en los siguientes capítulos. Hemos extendido nuestro análisis hasta el momento presente para investigar también los procesos ambiguos y problemáticos de normativización e institucionalización de dichas prácticas.

En lo referente a la acotación geográfica, la mayor parte de las prácticas artísticas descritas en esta tesis se enmarcan en el contexto europeo y norteamericano. Sin embargo, hemos intentado incluir cierta diversidad en lo que se refiere a los contextos territoriales en los que se desarrollan las distintas propuestas. En el contexto de América Latina hemos podido aproximarnos a algunas prácticas que se están desarrollando en Colombia, Puerto Rico y Argentina. A lo largo de nuestro proceso de investigación, nos hemos familiarizado con las teorías y las prácticas artísticas recientes que se centran en enfoques decoloniales. Hemos podido tratar esta vertiente solo de forma limitada pues constituye un campo de indagación muy amplio y complejo que habremos de dejar en gran medida para futuras investigaciones.

En relación con los referentes teóricos, nuestro análisis de los puntos de cruce entre arte y política se ha basado en los escritos de autores como Walter Benjamin, Peter Bürger, Hal Foster, Paloma Blanco, Marcelo Expósito, Chantal Mouffe, Jacques Rancière, Grant Kester, Claire Bishop y Lucy Lippard, entre otros y otras. Hemos conectado la producción artística ligada a cuestiones socioambientales con los principales planteamientos de algunas corrientes de la ecología política. En concreto, hemos examinado las ideas de Félix Guattari, John Bellamy Foster y Jorge Riechmann en el ámbito del ecosocialismo. En lo relativo al pensamiento ecofeminista, nos hemos valido de las aportaciones de pensadoras como Val Plumwood,

Alicia Puleo y Yayo Herrero, entre muchas otras. Las obras de Robert Bullard, Ramachandra Guha y Joan Martínez Alier junto a las declaraciones elaboradas por diferentes organizaciones activistas han proporcionado una base para acercarnos a las reivindicaciones de los movimientos de justicia ambiental y al llamado ecologismo de los pobres. Con respecto a las ecologías indígenas y decoloniales, nos hemos apoyado en los estudios de Kyle Whyte, Adela Parra-Romero, Macarena Gómez-Barris, Malcom Ferdinand, entre otros y otras. En relación con las formas de arte político relacionadas con la ecología, las aportaciones teóricas de T.J. Demos han sido particularmente valiosas y consideramos su trabajo una referencia ineludible en este ámbito de estudio.

## **0.8. Contenidos y estructura de la tesis**

Esta tesis se articula en 6 capítulos. Tras ilustrar las premisas, las preguntas de investigación, los objetivos, la hipótesis de trabajo y las metodologías adoptadas en la presente introducción, delinearemos el marco en el que se inscriben las formas de arte que analizamos en nuestro estudio. En el primer capítulo profundizaremos en el estudio del nexo entre creación artística y compromiso político en el ámbito de la teoría y de la historia del arte, haciendo referencia a autores como Walter Benjamin, Hal Foster, Paloma Blanco, Grant Kester, Chantal Mouffe y Claire Bishop, entre otros y otras. Además, explicaremos la vinculación y relevancia de dichas aportaciones teóricas en relación con nuestro objeto de estudio. Esta fundamentación teórica nos permitirá situar nuestra indagación en un contexto sociocultural más amplio y a la vez acotar nuestra área de estudio. Nos centraremos en algunas vertientes de la ecología política que enlazan las cuestiones ambientales con temáticas económico-sociales y que representan un marco de referencia para los creadores contemporáneos cuya práctica aborda problemas socioecológicos. Analizaremos en particular las aportaciones del ecosocialismo, del ecofeminismo, de la justicia ambiental,

del ecologismo de los pobres y del pensamiento indígena y decolonial contemporáneo al debate sobre la relación entre sociedades humanas y ecosistemas naturales. Completaremos este primer capítulo con la aclaración de los conceptos de justicia ambiental y climática, cuidados y bienes comunes que guían nuestra argumentación y nuestro análisis de los estudios de caso.

El segundo capítulo contiene un estudio terminológico de la noción de arte ecológico. A partir de las definiciones propuestas por distintos autores pertenecientes a los contextos anglosajón e hispanohablante, formularemos una posible síntesis de las mismas de carácter abierto y transitorio, considerando que nos movemos en un territorio de la producción artística todavía *in fieri*. En este capítulo estudiaremos además el desarrollo de los movimientos para los derechos sociales, civiles y ambientales en la segunda mitad del siglo XX y su influencia en la génesis de prácticas artísticas políticamente comprometidas y de enfoque ecológico. A continuación, investigaremos las manifestaciones artísticas que pueden considerarse precursoras de las expresiones más recientes de arte vinculado a temas socioambientales. Más en concreto, nos referiremos a las experiencias de *Land Reclamation* y a la trayectoria de artistas como Agnes Denes, Alan Sonfist, Hans Haacke, entre otros y otras. Analizaremos además algunas obras inspirada en principios ecológicos consideradas de importancia central en el diálogo entre arte y sensibilidad ambiental.

En el tercer capítulo examinaremos diferentes aproximaciones al concepto de creación colaborativa. En concreto, dada la gran variedad de denominaciones presentes en este ámbito de la producción cultural contemporánea, trataremos de aclarar y de justificar la terminología adoptada en nuestro estudio. Asimismo, intentaremos definir las múltiples dimensiones del enfoque colaborativo en relación con la praxis artística. Indagamos además el trabajo de artistas y agrupaciones pioneras en el ámbito de la creación colectiva trazando una posible genealogía de las

manifestaciones artísticas basadas en la colaboración. Describiremos también algunos proyectos de referencia que anticipan modos de hacer y estrategias que caracterizan las formas de arte reciente alrededor de la cuales gira nuestra tesis doctoral. Tanto en el segundo como en el tercer capítulo utilizaremos un criterio cronológico para estructurar nuestra reflexión manteniendo sin embargo la flexibilidad necesaria para un análisis adecuado de movimientos culturales que a menudo se despliegan de manera simultánea y/o no lineal.

En el capítulo cuarto nos concentraremos en el estudio de las primeras formas de arte de enfoque colaborativo vinculado a problemáticas ambientales. Nuestro análisis contemplará la obra de artistas de referencia como Helen Mayer Harrison y Newton Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Bonnie Ora Sherk y Joseph Beuys, cuya poética combina estrategias de colaboración y preocupaciones ecológicas. Para su estudio, recurriremos a las aportaciones teóricas de historiadores y críticos de arte, al análisis de proyectos artísticos, así como a fragmentos de entrevistas que reflejan las motivaciones y los planteamientos metodológicos de los artistas. Completaremos esta sección conectando las experiencias pioneras analizadas con las formas de experimentación de la actualidad.

En el quinto capítulo describiremos la evolución de las artes colaborativas desde los años noventa hasta el presente conectando con las dinámicas históricas y sociales que han acompañado el florecer de estas prácticas culturales. Estableceremos algunas claves de interpretación de estas prácticas creativas como la expansión del concepto de *site specific*, el enfoque interdisciplinar, la autoría compartida y las dimensiones temporales, entre otras. Definiremos también unas líneas temáticas alrededor de las cuales se estructurará nuestro análisis y en base a las que seleccionaremos los casos de estudio más relevantes. El objetivo no es proporcionar una clasificación estricta de estas formas de arte. Más bien,



nuestra intención es adoptar estas áreas de actuación como categorías descriptivas y analíticas. Para cada línea de experimentación, estudiaremos algunos referentes pertinentes en el marco temporal escogido.

En el sexto capítulo introduciremos los casos de estudios vinculados a las líneas temáticas trazadas. Fijaremos los criterios de análisis a partir de los cuales examinaremos proyectos de arte recientes que se involucran con temas ambientales y procesos de colaboración. Para cada caso escogeremos los aspectos de mayor interés y los elementos caracterizadores en torno a los que se articula nuestra indagación. Junto a una descripción detallada de las iniciativas artísticas elegidas, ofreceremos un análisis crítico de las mismas basado en el trabajo de campo, en la experiencia directa y en entrevistas y grupos de debate en los que se explora el proceso de trabajo y el impacto de estos proyectos en su entorno de referencia. Tras la presentación de los casos de estudio, dedicaremos el capítulo final a las conclusiones de la tesis. Analizaremos los resultados de nuestro estudio en relación con las preguntas iniciales y con los objetivos planteados en la investigación. Reuniremos aquí también las cuestiones abiertas, los debates pendientes y las controversias que no es posible solucionar en el contexto de esta tesis doctoral, así como las nuevas preguntas y posibles futuras líneas de estudio que surgirán a partir de la presente investigación. Recogeremos a continuación la bibliografía citada, las fuentes y los recursos físicos y digitales sobre los que se ha basado nuestra tesis. Asimismo, en los apéndices ponemos a disposición del lector las transcripciones integrales de las entrevistas y de los grupos de debate llevados a cabo a lo largo de la investigación, junto a la documentación fotográfica de las visitas a los proyectos estudiados.



# Capítulo 1.

## **Prácticas artísticas actuales y procesos emancipadores**

Crear una nueva cultura no significa solo hacer individualmente descubrimientos originales, significa también y especialmente, defender críticamente verdades ya descubiertas, socializarlas, por así decirlo y convertirlas por tanto en base de acciones vitales, en elementos de coordinación y de orden intelectual y moral.

Antonio Gramsci

En este capítulo inicial proponemos un recorrido interdisciplinar con el objetivo de contextualizar la presente investigación en el ámbito de la producción artística y cultural contemporánea vinculada a formas de compromiso social, ambiental y político. Como señalado en la introducción, hemos consultado fuentes procedentes de diferentes ámbitos del conocimiento pues nuestro estudio pretende explorar las intersecciones entre creación contemporánea, ecología y procesos colaborativos junto a sus dimensiones políticas, éticas y estéticas. Concebimos, en efecto, las problemáticas ecológicas actuales como inseparables de las causas ideológicas y económicas que históricamente las han determinado y de los desequilibrios sociales que afectan también a nuestro presente. Una producción artística sensible a las cuestiones ambientales por lo tanto no puede obviar, en nuestra opinión, el cuestionamiento crítico del actual sistema neoliberal y de sus múltiples ramificaciones. La primera parte del capítulo se centra en la teoría del arte y, más en concreto, en el análisis de diferentes posturas que indagan el nexo entre arte contemporáneo, compromiso político y transformación social. Esta compleja temática

ha sido largamente investigada en las últimas décadas desde múltiples perspectivas, dando origen a una vasta literatura.<sup>6</sup> Nuestro estudio no pretende abarcar los discursos artísticos contemporáneos basados en voluntades críticas y emancipadoras en toda su heterogeneidad y amplitud. Por lo tanto, seleccionaremos, entre las diferentes lecturas críticas que han problematizado estas formas de producción cultural, algunas aportaciones que resultan particularmente significativas en relación con nuestro ámbito de estudio específico. En concreto, contemplaremos algunos de los debates históricos que se han ido sucediendo en torno al diálogo arte-política. En relación con las formas de arte colaborativo, que representan el foco de nuestro estudio, haremos referencia sobre todo a los escritos de autores y autoras que desde finales de los años noventa del pasado siglo hasta la actualidad han mapeado las principales mutaciones y tendencias que han atravesado este campo de la indagación estética. A lo largo de nuestro análisis nos preguntaremos: ¿cómo puede la práctica artística posicionarse críticamente frente a la ideología neoliberal y eludir la cooptación por los aparatos de producción simbólica dominantes? ¿De qué manera puede la creación artística generar otros imaginarios y aliarse con movimientos ciudadanos para construir propuestas de futuro alternativas al paradigma vigente? ¿Cómo contribuyen las prácticas comprometidas a redefinir la noción de autonomía del arte?

En la segunda parte del capítulo ilustraremos de manera sintética algunas de las corrientes de la ecología política que han influido en las prácticas artísticas que investigamos en esta tesis. Dada la diversidad de enfoques presentes en este ámbito de investigación, nos centraremos

---

<sup>6</sup> Dentro de esta amplia producción intelectual destacan los libros *The Subversive Imagination. Artists, Society, and Social Responsibility* (Becker, 1994), *Art and Social Change. A Critical Reader* (Bradley & Esche, 2007), *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture* (Sholette, 2011), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011* (N. Thompson, 2012), entre muchos otros. En el contexto hispanohablante han sido particularmente influyentes, entre otras, las publicaciones *Modos de hacer. Arte crítico, Esfera pública y acción directa* (Blanco, 2001) y *Arte de contexto* (Claramonte Arrufat, 2010a), entre otras. Especial relevancia tiene la revista *Desacuerdos* que propone el estudio historiográfico y crítico de las prácticas artísticas políticamente comprometidas en el contexto español. Asimismo, la revista colombiana *ERRATA#* también ha dedicado diferentes volúmenes al análisis de las dimensiones políticas del arte.

en las perspectivas que conectan conceptual y metodológicamente con la producción artística analizada. Definiremos asimismo algunas de las coordenadas teóricas que estas expresiones culturales comparten con los movimientos activistas y con los diferentes enfoques académicos descritos. Nuestro hilo argumental transitará del análisis de corrientes ético-políticas inscritas en la perspectiva ilustrada hacia líneas de pensamiento progresivamente más críticas y alejadas del paradigma andro-euro-antropocéntrico. Gracias a estas aportaciones teóricas podremos ubicar el tema de investigación dentro de un conjunto de conocimientos más amplio y fundamentar algunos de las principales nociones que manejaremos a lo largo de la disertación. Los contenidos conceptuales desarrollados acompañarán, de hecho, nuestro análisis de los estudios de caso.

### **1.1. Arte y compromiso político: un recorrido posible**

Nuestra aproximación al debate histórico-filosófico sobre la dimensión política del arte en la escena contemporánea parte de la premisa de que todas las expresiones artísticas reflejan un posicionamiento político, aunque éste no se manifieste de forma explícita. Como sostiene Isidro López Aparicio (2016),

todo arte es inevitablemente social y político. Cualquier obra se genera y muestra desde el testigo de la realidad social donde se ubica material o conceptualmente, sea el artista más o menos consciente de tal condición. Cada acción artística conforma tejido sociopolítico. Aunque su finalidad declarada fuera la de operar únicamente en la complacencia, semejante posición en sí misma ya es una declaración de principios políticos. (p. 3)

Asimismo, al adentrarnos en este campo de indagación, reconocemos la necesidad de expandir las definiciones de arte y política, sin limitarnos a acepciones apriorísticas y cristalizadas. En efecto, estas dos esferas y

las relaciones que las atraviesan han de entenderse como formaciones históricamente construidas (Rockhill, 2014) y al mismo tiempo interesadas por procesos de continua reconfiguración. Por todo ello, lejos de intentar normativizar o reducir a un relato unitario la amplísima producción artística de corte político, recogemos aquí las miradas de diferentes autores cuyas aportaciones trazan marcos interpretativos útiles para acotar nuestro campo de indagación e identificar las tensiones que lo caracterizan.

Las expresiones artísticas comprometidas presentes en el panorama contemporáneo son herederas de una larga tradición de encuentros, cruces y solapamientos entre arte e inquietudes sociopolíticas. En efecto, en los últimos dos siglos encontramos en la historia del arte occidental numerosos ejemplos de implicación de los artistas en los movimientos sociales de su época. La participación de la confederación de artistas (que incluía creadores como Gustave Courbet, Honoré Daumier y poetas como Arthur Rimbaud) en la Comuna de París (1871), las experimentaciones de las vanguardias históricas, la incorporación de las instancias feministas, pacifistas y democráticas en la producción cultural de los años sesenta y setenta del siglo XX representan solo algunas de las experiencias que aúnan creación artística e ímpetu revolucionario y progresista (Raunig, 2007). Las limitaciones del presente estudio no nos permiten ahondar en esta multiplicidad de vertientes históricas por lo que preferimos concentrarnos en interrogantes abiertos que giran en torno a la posibilidad de un rol político del arte en la sociedad, a su relación con la institución artística y a la deconstrucción de la noción de autonomía, tres cuestiones estrechamente imbricadas.

En relación con el potencial emancipador de las prácticas artísticas, resultan particularmente esclarecedoras las reflexiones del filósofo marxista Walter Benjamin alrededor del arte de vanguardia. Haciendo referencia al movimiento Dadá, el autor evidencia la voluntad de los artistas de generar rupturas en el devenir convencional de la vida mediante fórmulas artísticas que susciten escándalo e "irritación pública" (Benjamin, 2003, p. 90). El

filósofo asocia estas irrupciones en lo cotidiano a la posibilidad de provocar un cuestionamiento de los modos rutinarios de existencia en la sociedad burguesa. Benjamin destaca así el potencial crítico del arte de vanguardia y al mismo tiempo la relación directa con proyectos sociales emancipatorios. El autor cuestiona además el concepto del arte por el arte, es decir la idea de la práctica artística como esfera autónoma y desvinculada de cualquier condicionamiento ético, social o político. La autoreferencialidad del arte, según Benjamin (2003), puede conducir a la "estetización de la vida política" (p. 96) incluso en sus formas más aberrantes, como había ocurrido con la exaltación futurista de la maquinaria bélica o en otras formas de propaganda nazifascista. Para contrarrestar estas peligrosas derivas, Benjamin propone un proceso de politización del arte. En la conocida conferencia titulada *El autor como productor* de 1934 el filósofo profundiza en esta dirección. Aquí Benjamin, influido por las ideas de su contemporáneo Bertolt Brecht, propugna la idea de una alianza entre vanguardia política y reinención de las formas de expresión cultural. El autor (Benjamin, 2004) distingue la práctica artística informativa de la operante; en ésta última el artista no se limita a relatar o a describir un determinado fenómeno, sino que interviene activamente y subvierte los aparatos de producción cultural de la sociedad burguesa en pos de la revolución proletaria. La obra de arte no es un fin en sí misma, sino un medio que puede contribuir a una transformación radical del sistema capitalista y a la lucha para la emancipación social.

En su conocido ensayo sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte publicado en 1935, el filósofo identifica el nexo entre los modos de producción de la obra y los modelos de fruición y de subjetividad que estos producen. El autor (Benjamin, 2003) distingue la obra tradicional, de tipo aurático y cuyo significado se inscribe en un contexto ritual, de la obra técnicamente reproducible, que se asocia a modos de socialización típicos de la sociedad de masas. Particularmente relevante en relación con nuestro estudio es el intento de Benjamin de flexibilizar la distinción convencional entre autor y lector -y por ende entre artista y público- junto a la idea de especialización. Haciendo referencia a las experimentaciones del escritor Sergei Tretyakov

en la creación de una prensa hecha por y para el campesinado en el contexto de la revolución soviética, el filósofo alemán afirma que "el lector siempre está listo para convertirse en escritor" (Benjamin, citado en Witte, 1991, p. 161). Aunque no posea las herramientas profesionales del periodismo, el campesinado sí ocupa una posición en la sociedad y es depositario de conocimientos que le dan acceso a la autoría. Así pues, para Benjamin, la excepcionalidad del genio artístico se vuelve obsoleta y el trabajo del artista o el literato

consiste en construir las condiciones para favorecer una toma delegada de la palabra, mediante la producción de un tipo de obra que puede ser recibida de manera desacralizada y liberadora por un tercero que conforma un triángulo junto con el ,autor' y ,su obra': el sujeto-espectador. La renuncia del autor a su autoridad, su transformación en productor de una ,obra' que se articula en el interior de unas condiciones de recepción no auráticas, es la precondition para que el lector así socializado ejerza su propio trabajo de lectura emancipada. (Expósito, 2013, p. 7)

Esta intuición resulta particularmente significativa en el contexto de nuestra investigación pues entrevé la posibilidad de un espacio de mejora social en la reconfiguración de los modos de creación artística y en la apertura de esta a las aportaciones de agentes no especializados.

En relación con el potencial transformador del impulso vanguardista, el estudioso Peter Bürger (2000) interpreta el arte de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX como una feroz autocrítica del arte moderno. Los creadores, en efecto, dirigen múltiples ataques hacia la institución con el objetivo de integrar el arte en la praxis vital. Sin embargo, según Bürger (2000), las experimentaciones vanguardistas representan un proyecto frustrado puesto que no logran disolver la barrera entre arte y vida, siendo reabsorbidas y canonizadas por las instituciones. Asimismo, el autor alemán clasifica los intentos neovanguardistas surgidos después de



la segunda guerra mundial como repeticiones estetizadas y políticamente ineficaces de las provocaciones de las vanguardias. Partiendo de las ideas de Bürger, el crítico Hal Foster (2001) observa, en cambio, una continuidad entre las vanguardias históricas y los movimientos de neovanguardia. En concreto, analizando la tendencia de éstos últimos a acercarse a procesos alejados de la esfera convencional del arte y a proponer nuevas formas de implicación del público en la obra, Foster atribuye a las corrientes neovanguardistas algunos logros que las vanguardias históricas no pudieron alcanzar. En opinión del autor, los procesos autorreflexivos y de constante cuestionamiento de las categorías formales iniciados por las vanguardias pueden aplicarse a otros contextos y rearticularse para intervenir directamente en la vida cotidiana, produciendo resultados diferentes, que la vanguardia histórica no pudo realizar. La acción política del arte adquiere entonces una dimensión más práctica pasando "de las oposiciones grandilocuentes a los desplazamientos sutiles [...] y/o colaboraciones estratégicas con diferentes grupos" (Foster, 2001, p. 30). Movimientos como el arte de acción, *Fluxus*, el arte feminista, entre otros, insisten, de hecho, en la ruptura de la barrera entre arte y vida en la dirección indicada por Foster. Más recientemente, las prácticas artísticas colaborativas se inscriben, a nuestro entender, en esta larga trayectoria de experimentación formulando otras estrategias de incidir en lo real.

Sin embargo, Foster (2001) advierte de algunos riesgos vinculados con las prácticas artísticas que trabajan en diálogo con colectivos y comunidades. En primer lugar, según el autor, algunas de estas formas artísticas pueden caer en fantasías primitivistas de la alteridad que, no solo tienden a esencializar las identidades, sino que también podrían "restringir la identificación tan importante para la afiliación cultural y la alianza política" (Foster, 2001, p. 179). Asimismo, acercan la práctica artística a la etnografía, colocando a los creadores-etnógrafos en una posición de superioridad que puede ser particularmente problemática. Además, cuando estas prácticas se producen para ser mostradas en entornos museísticos pueden

convertirse en "una táctica, un juego de enterados que hace a la institución no más abierta y pública, sino más hermética y narcisista, un lugar solo para iniciados, donde se ensaya un criticismo desdeñoso" (Foster, 2001, p. 200). Paradójicamente, entonces, estas experimentaciones pueden acabar reforzando las desigualdades y los problemas sobre los que pretenden crear consciencia.

La reflexión sobre el legado de las vanguardias y neovanguardias conecta con el debate sobre la autonomía/heteronomía del arte. En la vasta literatura que aborda esta temática, nos centramos en las reflexiones de autores como Brian Holmes, Jordi Claramonte y Sven Lütticken que nos parecen particularmente relevantes en relación con el periodo histórico que hemos delimitado (1995-2020). Según Claramonte (2010b), la autonomía moderna del arte se declina en formas distintas según los periodos históricos. Por un lado, las vanguardias la interpretan como una invitación a desbordar las fronteras de la esfera artística para vincular la práctica creativa con proyectos políticos revolucionarios. Por otro lado, la autonomía postulada por Clement Greenberg (1939) entre las dos guerras mundiales favorece "un movimiento de pura retirada hacia lo específicamente técnico de cada práctica, en una dinámica de indefinido refinamiento y purificación de la disciplina" (p. 154). De ese modo, la práctica artística se desvincula de la dimensión pública y se refugia en la autorreferencialidad e institucionalización de sus experimentos. Frente a estos dos polos opuestos, Claramonte sostiene que, en el contexto de la globalización neoliberal, donde el *capitalismo cognitivo* (Moraza, 2018) ha fagocitado e incluso exaltado todo espacio de diferencia, es necesario que el arte pueda dotarse de unos mecanismos de independencia para evitar diluirse en la innovación mercantilizada de las industrias culturales. Como argumenta Marcelo Expósito, de hecho, se podría afirmar que la cultura neoliberal ha normativizado la heterodoxia (Seminario *Líneas de fuga*, comunicación personal, 22 de septiembre de 2020) y por lo tanto las posturas contraculturales han sido casi totalmente absorbidas en el *mainstream*. ¿Cuál sería entonces un posible espacio de autonomía para

el arte en este contexto? Según Brian Holmes, frente a la apropiación de los modos de resistencias típicos de los movimientos artísticos los años sesenta y setenta por las instituciones e industrias culturales, es necesario articular otras estrategias de autonomía. El autor sostiene que dicha autonomía puede entenderse como un proceso colectivo que aspira a experimentar con combinaciones creativas que trascienden la dimensión individual y las fórmulas ya asimiladas por los sistemas culturales integrados en el modelo capitalista (Holmes, 2004). Desde el punto de vista de Jordi Claramonte, la autonomía se configura también como un conjunto de modos de operar que permite a la práctica artística eludir la lógica del mercado y generar propuestas estéticos-políticas rompedoras. El autor la denomina *autonomía modal* (Claramonte Arrufat, 2010b, 2016) y entre sus principales características destaca:

- el carácter situado y experiencial de la práctica artística;
- la policontextualidad, que remite a la complejidad y multiplicidad de constelaciones de sentido movilizadas;
- una dimensión relacional, que investiga las formas de vivir juntos y autoorganización en colectivo.

Siguiendo una línea argumental análoga, Sven Lütticken profundiza en la dimensión colectiva del concepto de autonomía. En su opinión, la reflexión sobre esta temática no puede reducirse a la oposición entre autonomía y heteronomía. Para Lütticken (2017), de hecho, autonomía significa poder explorar y elegir desde el arte diferentes formas de interdependencia con otras disciplinas, colectivos y contextos. Frente al énfasis excesivo de la razón moderna en el sujeto autónomo, el autor sostiene que “la auténtica autonomía parte del reconocimiento de la heteronomía y de la necesidad de colaboración, coindividuación y cocreación” (Lütticken, 2017, p. 65).

Estas remodulaciones de la autonomía propuestas por Holmes, Claramonte y Lütticken enlazan con las formas de arte sobre las que se centra esta tesis.

En efecto, las experiencias de arte colaborativo ligadas a temas ecosociales no se limitan a enunciar visiones críticas, sino que se articulan con contextos socioecológicos concretos y al mismo tiempo contribuyen a repensar los modos producción y fruición del arte frente al modelo económico y cultural dominante. Asimismo, el enfoque colaborativo de dichas prácticas conecta con el énfasis de los autores en los modos de relación que representan el campo de batalla y los recursos a movilizar para crear espacios de autonomía tanto en el arte como en la vida (Claramonte Arrufat, 2018).

Entre las aportaciones recientes al prolífico debate sobre creación artística y política encontramos las obras de Jacques Rancière que han tenido un eco muy significativo en el campo de la teoría del arte. Según el filósofo francés, una intervención artística puede ser política en tanto que tiene el potencial de transformar la distribución y redistribución de los espacios y los tiempos, los lugares y las identidades, lo visible y lo invisible que conforman lo que el autor llama el *reparto de lo sensible* (Rancière, 2010). Éste se compone de una serie de convenciones a través de las cuales la cultura dominante determina las condiciones de visibilidad e inteligibilidad de todo hecho social. La práctica artística, según el autor, desempeña un papel político puesto que puede alterar "las coordenadas de lo sensible" (Carnevale, Kelsey, & Rancière, 2007, p. 259) proporcionando así espacios de disenso y relatos críticos o ajenos al sistema hegemónico. Por consiguiente, los actos estéticos experimentados a través del arte son configuraciones de la experiencia que hacen posibles modos nuevos del sentir y, por lo tanto, pueden crear otras formas de subjetividad política. Quizá la visión de Rancière sea excesivamente optimista pues reconoce a la creación artística una capacidad de impacto que no posee. En efecto, como subraya Hal Foster (2015), no es evidente que el arte pueda intervenir de forma eficaz para generar por sí solo nuevas subjetividades políticas, sobre todo teniendo en cuenta la enorme influencia de las llamadas industrias creativas, los medios de comunicación y las agencias gubernamentales, que disciplinan lo sensible dejando muy pocos espacios para la disidencia.

No obstante, la visión de Rancière nos parece relevante en relación con nuestro ámbito de estudio sobre todo cuando hace hincapié en el potencial de las operaciones artísticas para generar “comunidades aleatorias que contribuyen a la formación de colectivos de enunciación que vuelven a poner en cuestión la distribución de papeles, territorios y lenguajes, en suma, [...] la división predeterminada de lo sensible” (Rancière, 2004, p. 40). En ese sentido, según el autor, la práctica artística puede poner en tela de juicio los modos de acción convencionales y hacer factibles y visibles otras maneras de crear comunidad.

El debate sobre nuestro ámbito de investigación específico, es decir sobre el arte colaborativo ligado a problemáticas sociales y su posible impacto transformador, ha fluctuado en los últimos años entre posturas opuestas que trataremos de resumir a continuación. El historiador del arte estadounidense Grant Kester, uno de los referentes más influyentes en este campo, ha basado sus reflexiones acerca de la estética dialógica (véase capítulo 3) que caracteriza estas prácticas artísticas en la teoría de la acción comunicativa del filósofo alemán Jürgen Habermas. En ella, el filósofo alemán, heredero de la tradición marxista de la Escuela de Frankfurt, analiza el lenguaje y la argumentación como fundamentos de una ética discursiva y de la vida social democrática. Profundizando en la crítica de la razón instrumental iniciada por Adorno y Horkheimer (2007), Habermas propone un concepto de racionalidad basada en la comunicación, que se configura como un proceso en el que los interlocutores pueden fundamentar la validez de sus posturas y propósitos mediante la argumentación. En un contexto de crisis de la democracia representativa (Habermas, 1999) cuyas instituciones a menudo no logran responder de forma asertiva a las demandas de la ciudadanía, el autor considera el diálogo y la interlocución como herramientas valiosas para la búsqueda del entendimiento y la comprensión entre diferentes miembros de la sociedad, y para la toma no jerárquica de decisiones relacionadas con la vida cotidiana. El diálogo intersubjetivo descrito por Habermas surge de

la intención de llegar a conclusiones y acuerdos válidos y compartidos. En efecto, los protagonistas de la acción comunicativa "buscan entenderse sobre una situación de acción para poder así coordinar de común acuerdo sus planes de acción y con ello sus acciones" (Habermas, 2010, p. 118). El autor presupone así que los distintos actores que participan en este proceso antepongan la construcción de un consenso frente al interés particular, estén informados sobre los asuntos a debatir y puedan defender de forma inteligible sus posturas. Asimismo, según Habermas, este tipo de diálogo implica la escucha y el respeto del otro y de sus opiniones, así como el reconocimiento del principio de igualdad por todos los individuos involucrados en la interlocución comunicativa. Esta ética del discurso posibilita para Habermas la deliberación democrática en la que idealmente los argumentos más válidos se imponen y reciben la aprobación de todos. Se configura así una democracia del consenso que no se refiere a las instituciones del Estado, sino que puede manifestarse solo gracias a la implicación directa de la ciudadanía en los procesos de deliberación política.

Kester recurre a la teoría habermasiana para sustentar su aproximación inicial a la definición de una estética dialógica y colaborativa (Kester, 2004, 2017a). La acción comunicativa propone un modelo de sociedad inclusivo en el que los miembros de la comunidad se implican personalmente en la vida pública y en la toma de decisiones. Todo ello conecta, según Kester, con el papel central que el diálogo desempeña en las manifestaciones artísticas colaborativas. A diferencia del arte basado en la producción objetual, las prácticas de tipo colaborativo se desarrollan por medio de una "interacción performativa" (G. Kester, 2004, p. 10) e igualitaria entre los varios agentes implicados que tiende a desdibujar las nociones convencionales de artista, obra y público. Sin embargo, el mismo Kester reconoce los aspectos críticos ligados a la visión habermasiana de la esfera pública como, por ejemplo, la tendencia a minimizar las diferencias o el marcado énfasis en la racionalidad (Kester, 2017a).

Una lectura opuesta a la de Kester puede encontrarse en las reflexiones de la historiadora del arte Claire Bishop (2004) que considera las prácticas basadas en la participación y colaboración como un tipo de arte que puede llegar a anular la diversidad de posicionamientos presentes en la sociedad, neutralizando todo antagonismo. Así pues, según esta visión, estas manifestaciones artísticas no fomentarían un intercambio democrático, sino todo lo contrario. Bishop basa sus consideraciones en las teorías de los politólogos Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (2004), que conciben la esfera pública como un espacio atravesado por múltiples antagonismos. Estas discrepancias radican en las identidades incompletas y cambiantes que caracterizan el cuerpo social y en las negociaciones que se generan entre ellas. El esfuerzo por obviar el conflicto para instaurar consensos unitarios representa, según los autores, una de las amenazas más preocupantes a la democracia. Sin embargo, el surgimiento de nuevos antagonismos inspirados, por ejemplo, por la cuarta ola del feminismo, los movimientos antirracistas, las luchas ecológicas o por los derechos LGBTQ, abre otros espacios de debate que favorecen la implementación de una democracia radical. Para Laclau y Mouffe (2004), estos movimientos sociales hacen avanzar las sociedades hacia una mayor libertad e igualdad sin necesariamente aspirar al consenso, sino enfatizando los espacios de diferencia.

Bishop recupera la noción de antagonismo elaborada por Laclau y Mouffe para defender la pluralidad y el desacuerdo no solo en la esfera política, sino también en la práctica artística, como elementos intrínsecos al debate social. No obstante, es importante subrayar que el pensamiento de Mouffe (2007) se ha orientado recientemente hacia el concepto de *agonismo*, distanciándose progresivamente de la noción de antagonismo. En este caso, los representantes de distintas ideas y sensibilidades se relacionan en un espacio simbólico donde puede desarrollarse el conflicto, pero en el que se reconoce el derecho de todas las partes a expresar y defender sus posturas. De ese modo, las interacciones que surgen en un entorno

agonístico ya no identifican al otro como sujeto hostil, sino como un adversario (Mouffe, 2007). En opinión de la politóloga, el potencial político de las prácticas artísticas críticas reside en la posibilidad de

desbaratar la imagen agradable que el capitalismo de las grandes empresas está intentando difundir, al situar en primer plano su carácter represivo, y [...] contribuir de muy diversas formas a la construcción de nuevas subjetividades. (Mouffe, 2007, p. 70)

Si, como hemos comentado, la visión de la esfera pública de Kester y Habermas puede resultar algo idealizada, el discurso sobre el disenso propuesto por Mouffe parece más realista, sobre todo considerando la polarización que caracteriza la sociedad contemporánea. Sin embargo, tanto la politóloga como la historiadora del arte Claire Bishop insisten quizá en una función reveladora del arte como espejo de los conflictos sociales que, como se ha visto en el último siglo, no es suficiente para movilizar a la ciudadanía y generar cambios estructurales.

En lo relativo al potencial transformador del arte políticamente comprometido, resultan especialmente interesantes las aportaciones del teórico Gerald Raunig sobre la vinculación entre prácticas artísticas y crítica social. El autor subraya la importancia de superar la noción de crítica como ejercicio confinado al campo de la producción artística (Raunig, 2006). Defiende, en efecto, la necesidad de poéticas que adquieran un carácter transversal y contribuyan a generar *prácticas instituyentes* que permitan repensar los lenguajes estéticos, así como las formas de autoorganización del cuerpo social (Raunig, 2006). Este pensador plantea pues una práctica artística conectada directa o indirectamente con las inquietudes y los movimientos sociales del presente, que sea capaz de modificar las reglas de la esfera del arte siendo también partícipe de "los procesos instituyentes y las prácticas políticas que atraviesan transversalmente los campos, las estructuras, las instituciones" (Raunig, 2006, párrafo 14). Profundizando



en esta temática, el historiador del arte Grant Kester (2017) remarca la complejidad del concepto de cambio social destacando como éste puede englobar un continuum de posibilidades, desde las modificaciones capilares de la consciencia individual hasta la reestructuración de regímenes políticos. Este amplio espectro de dinámicas transformadoras, según el autor, podría incluir:

- Transformaciones en la conciencia individual (que pueden conducir o no a una transformación en la acción o en la agencia social) [...]
- Modelos prefigurativos (la creación, mediante diversas prácticas activistas, de nuevos modos de organización social que desafíen las jerarquías existentes de poder, toma de decisiones, creatividad, etc.). [...]
- Las transformaciones en el discurso cultural o simbólico (la introducción de nuevos sistemas de valores, el replanteamiento de los debates o la alteración de las relaciones sociales en un lugar determinado) [...]
- La redefinición de los límites espaciales, la división defensiva del espacio o del territorio, o la ocupación temporal del espacio público. Evidente en las luchas anti-gentrificación de grupos como Park Fiction [...]
- La reconfiguración de los marcos temporales, mediante el bloqueo o el retraso de la acción represiva (evidente más recientemente en la victoria inicial de los Protectores del Agua en Standing Rock, en Dakota del Sur, huelgas, formas recientes de “activismo lento”, etc.).
- Transformaciones en las políticas públicas (administración de la policía, políticas sociales, propiedad, vivienda, conducta empresarial, etc.) [...]
- Transformaciones en los regímenes políticos, a nivel local, regional o nacional [...] (Kester, 2017, párrafo 11)

Las dimensiones ilustradas por el autor no tienen por qué darse simultáneamente en los movimientos sociales o en las mismas manifestaciones artísticas que los acompañan, pero nos ayudan a comprender la multiplicidad de espacios de influencia en los que los artistas pueden moverse y operar, facilitándonos además unas herramientas útiles para nuestro análisis. Las aportaciones de Raunig y Kester resultan especialmente valiosas en el contexto de esta tesis. En efecto, muchas de las poéticas que estudiaremos en los siguientes capítulos presentan enfoques críticos hacia el *statu quo*, pero al mismo tiempo tratan de resignificar los modos de socialización y las instituciones existentes. El instrumento de la crítica hacia el modelo neoliberal dominante se integra así en la imaginación de nuevos modos de autoinstitución democrática y emancipación, relacionando los cambios en la subjetividad con modificaciones de respiro más amplio ligadas a las fórmulas de convivencia intrahumana y con el mundo más que humano.

El recorrido realizado en este epígrafe no pretende ser exhaustivo ni concluyente, pero sí traza algunas líneas teóricas que nos permiten ubicar histórica y culturalmente las prácticas artísticas que aúnan experimentación estética y compromiso político. Por un lado, mediante el análisis de las reflexiones teóricas de diferentes autores y autoras, hemos valorado el papel del arte comprometido en el debate democrático. Hemos examinado también las posibles reconfiguraciones del concepto de autonomía en la producción artística reciente de corte político. Asimismo, hemos identificado algunos criterios de referencia (Kester, 2017) para valorar de manera más específica los campos de creación de significado y acción social afectados por las prácticas artísticas reivindicativas. Las diferentes visiones analizadas, además, nos han planteado nuevos interrogantes que trataremos de resolver a lo largo de la investigación. En concreto, nos preguntaremos: así como producen diferentes subjetividades, ¿cómo pueden las prácticas artísticas políticamente comprometidas contribuir a construir otras formas de colectividad más justas y ecológicas? ¿De qué

manera el proceso autorreflexivo del arte contemporáneo heredado de las vanguardias y neovanguardias puede deconstruir los imperativos del sistema hegemónico actual y sus mecanismos de generación de consenso basados en la visualidad y en las industrias de la experiencia?

## 1.2. Apuntes sobre ecología política: aproximaciones socio-eco-éticas postantropocéntricas

¿Qué es lo que se requiere? Tomando en cuenta la crisis ecológica, la extrema desigualdad de la repartición de las riquezas entre países ricos y países pobres, la casi imposibilidad de que el sistema continúe su curso presente, lo que se requiere es una nueva creación imaginaria de una importancia sin igual en el pasado, una creación que ubicaría en el centro de la vida humana otras significaciones que no fueran la expansión de la producción o del consumo, que plantearía objetivos de vida diferentes, que pudieran ser reconocidos por los seres humanos como algo que valiera la pena. Eso exigiría evidentemente una reorganización de las instituciones sociales, de las relaciones de trabajo, de las relaciones económicas, políticas, culturales.

Cornelius Castoriadis

Tras haber reconocido algunos de los nexos y tensiones entre las esferas del arte y de la política desde la teoría y la práctica artística contemporánea, pasamos a examinar algunas de las posturas ético-sociales que han influido en la producción artística que vamos a examinar en los capítulos sucesivos. En este epígrafe ilustraremos concisamente algunas corrientes de la ecología política que, en el contexto occidental, enlazan la ética ecológica con cuestiones de orden socioeconómico, cultural y de género y que han tenido una influencia significativa en la producción artística contemporánea vinculada a temas socioambientales. Examinaremos además las aportaciones de autores y autoras ligados al pensamiento decolonial e indígena contemporáneo, cuyo trabajo constituye una base teórica significativa para ampliar el debate teórico sobre la crisis ecosocial contemporánea y para el análisis de algunas de las obras que presentaremos en los siguientes capítulos. No ahondaremos en otras vertientes de la ética ecológica, como por ejemplo aquellas fundamentadas

en enfoques antropocéntricos, biocéntricos o ecocéntricos, pues trascienden los límites de esta investigación y tienen menor relación con las manifestaciones artísticas estudiadas.

El punto de partida de este recorrido es el análisis de la actual situación de crisis ecológica y el cuestionamiento del paradigma antropocéntrico que caracteriza el modelo civilizatorio occidental. En este contexto, la ecología política aborda los conflictos vinculados a la distribución, al acceso y al uso de los recursos naturales. Como explica el historiador Germán Palacio (2006), la ecología política constituye

Un campo de discusión inter y transdisciplinario que reflexiona y discute las relaciones de poder en torno de la naturaleza, en términos de su fabricación social, apropiación y control de ella o partes de ella, por distintos agentes sociopolíticos [...] La ecología política no piensa la política sólo como los asuntos ambientales de las políticas gubernamentales, sino de manera más amplia, las jerarquías y asimetrías de diferentes campos de relaciones de poder en torno de la naturaleza, ya sean de clase, de género, étnicas o electorales; pueden ser también locales, regionales, nacionales, internacionales o basadas en otra categoría con relevancia o implicaciones políticas. (p. 147)

Dada la gran variedad de perspectivas de la ecología política, nos concentraremos en las corrientes a las que hacen referencia directa o indirectamente los artistas contemporáneos cuyo trabajo constituye el núcleo central de esta investigación. Dichos enfoques se ubican en arco temporal que parte de la segunda mitad del siglo XX y llega hasta la actualidad. El objetivo de esta sección no es clasificar las formas artísticas estudiadas según criterios ético-filosóficos, un ejercicio que podría resultar reductivo o incluso forzado. Más bien, la intención es identificar algunos planteamientos transversales que, a pesar de la diversidad de las propuestas creativas exploradas, constituyen un marco de referencia

para los artistas seleccionados en este estudio, y contribuyen a definir sus enfoques conceptuales, estrategias estéticas y métodos de trabajo. Asimismo, mediante este acercamiento a la ecología política, pretendemos esclarecer algunas nociones y valores fundamentales -como, por ejemplo, los conceptos de justicia ambiental, bienes comunes y cuidados, entre otros- que informan las prácticas artísticas examinadas. Nuestro recorrido no sigue una estructura cronológica, sino que se desarrolla alrededor de diferentes ejes de cuestionamiento del paradigma antropocéntrico occidental, es decir la crítica al modelo económico capitalista a partir de las desigualdades de género, clase y etnia que genera junto a su problemático legado colonial. Estas líneas temáticas no son compartimientos estancos, sino que se entrecruzan e influyen mutuamente, como veremos a continuación.

### **1.2.1. Ecosocialismo y ecomarxismo**

El pensamiento ecosocialista surge de las críticas a la filosofía marxista derivadas de la crisis de las experiencias socialistas del siglo XX y la posterior afirmación a nivel global del modelo capitalista neoliberal. Si bien tiene sus raíces en el pensamiento de Murray Bookchin y Raymond Williams, entre otros, el proceso de reformulación de los principios marxistas desde una perspectiva ecosocialista se consolida sobre todo en los últimos treinta años.<sup>7</sup> Entre los autores de referencia en el contexto anglosajón se encuentran James O'Connor, John Bellamy Foster, David Harvey y Paul Burkett, entre otros. En el ámbito hispanohablante existe también una importante literatura relacionada con los planteamientos ecosocialistas que se desarrolla alrededor de la obra de autores como Manuel Sacristán, José Manuel Naredo y Jorge Riechmann, entre otros. En el ámbito francófono tienen particular relevancia las aportaciones de

---

<sup>7</sup> Para una descripción completa de las diferentes fases de desarrollo del pensamiento ecosocialista véase *Marx and the Earth: An Anti-Critique* (J. B. Foster & Burkett, 2016).

André Gorz, Félix Guattari y del autor franco-brasileño Micheal Löwy. Si bien los límites del presente estudio nos impiden ilustrar la multiplicidad de posturas y debates presentes en la corriente ecomarxista, sí es posible dilucidar algunos principios comunes a todos ellos. En efecto, los teóricos mencionados comparten el rechazo hacia la noción productivista de progreso, presente tanto en el capitalismo como en las economías planificadas de influencia soviética, así como la oposición a "la expansión infinita de un modelo de producción y consumo destructor de la naturaleza" (Löwy, 2012, p. 30).

Algunas de las aportaciones más destacadas al pensamiento ecocialista se basan en la recuperación de algunas reflexiones de Karl Marx sobre la relación entre sistemas de producción y medio natural. Por otro lado, la reciente publicación de algunos de los cuadernos menos conocidos del filósofo demuestran su marcado interés por temas como la erosión del suelo, la deforestación, la química y la botánica o las relaciones sociales en el campo (Otani, Saito, & Graßmann, 2019). En el trabajo de Marx es posible entrever una incipiente crítica al modelo capitalista que se basa en principios que podrían definirse como protoecológicos. Especialmente relevante en ese sentido es la idea de *fractura metabólica*<sup>8</sup> que el estudioso John Bellamy Foster (2000) analiza a través de la relectura de las teorías marxistas a la luz de una sensibilidad ecologista.<sup>9</sup> El autor explica cómo Marx emplea la noción de metabolismo, elaborada por los científicos en la primera mitad del siglo XIX para definir los intercambios de materia y energía entre las formas de vida y su hábitat y dentro de cada organismo, conectándola con el materialismo histórico. En concreto, el filósofo alemán habla de metabolismo social para referirse a la producción económica y al trabajo, y también de metabolismo universal de la naturaleza para describir los procesos propios del mundo natural. En algunos de sus escritos Marx

---

<sup>8</sup> En inglés, *metabolic rift*.

<sup>9</sup> Una aproximación análoga a la noción de fractura metabólica puede encontrarse también en algunas obras del sociólogo de influencia marxista Henri Lefebvre (1991, 2016)

interviene en el debate coetáneo sobre la pérdida de nutrientes que la agricultura industrializada generaba en las tierras cultivadas y sobre los conflictos que estaban surgiendo a nivel internacional para el acceso a fertilizantes como los guano/nitratos<sup>10</sup>. Para el filósofo, el agotamiento de los suelos se configura como “una fractura irreparable en el proceso interdependiente del metabolismo social, un metabolismo prescrito por las leyes naturales de la vida misma” (Marx, 1863-65, citado en Foster, 2020, p. 3). Por lo tanto, una sociedad socialista ha de tender al reequilibrio de ese metabolismo mediante el uso racional de los recursos y la custodia de la tierra para las generaciones futuras (Marx, 1867, citado en Foster, 2020). El cierre de la fractura ecológica entre sistema económico y medio natural es entonces, según Foster, una dimensión esencial de la visión marxista, aunque haya pasado inadvertida en las articulaciones históricas del socialismo.

En el panorama francófono destaca la figura de Félix Guattari, pensador y psicoanalista cuyo trabajo, influido por la corriente postestructuralista, vincula la filosofía marxista al ideario y a la práctica del ecologismo (Whiteside, 1997, 2002). En su célebre libro titulado *Las tres ecologías*, Guattari (2000) afirma que las tres dimensiones interconectadas de la ecología -la social, la mental y la ambiental- han sido intervenidas por la lógica capitalista. En efecto, el autor enlaza los desequilibrios sociales e individuales que caracterizan las sociedades prósperas con las problemáticas ecológicas causadas por las transformaciones tecnocientíficas de los hábitats naturales, inducidas por el sistema capitalista. En este contexto, el autor propone la adopción de un pensamiento ecosófico, que consiste en “una articulación ético-política [...] entre los tres registros ecológicos, el del medio ambiente, el de las interacciones sociales y el de la subjetividad humana” (Guattari, 2000, p. 28) para contrarrestar la amenaza que la expansión del capitalismo encarna para la estabilidad de los ecosistemas y para la existencia humana. De ese

---

10 Un estudio detallado de las guerras para el control del comercio de los guano/nitratos puede encontrarse en *An Environmental History of Latin America* (Miller, 2007).



modo, Guattari propone una idea más compleja de ecología en la que tienen cabida no solo los procesos naturales, sino también las vivencias subjetivas y las estructuras sociales que contribuyen a plasmar las formas en las que habitamos el planeta. En particular, la dimensión social de la ecosofía intenta repensar las modalidades del *ser-en-grupo* tanto en su dimensión microsociedad como a escala institucional (Guattari, 2000), reconfigurando los patrones de sociabilidad dominantes basados en el individualismo. Este aspecto resulta particularmente interesante para nuestro estudio. En efecto, las teorías de Guattari han tenido una gran resonancia en los discursos ético-políticos ligados a la ecología, así como en el ámbito de la creación artística por su especial énfasis en la necesidad de idear otros modelos de subjetivación tanto personales como grupales, abriendo así un campo de experimentación en que las prácticas culturales pueden jugar un papel importante.

En el contexto de habla hispana, la reflexión ecosocialista se desarrolla gracias a las aportaciones de autores como Manuel Sacristán, José Manuel Naredo, Jorge Riechmann y Emilio Santiago Muíño, entre otros. Sacristán es conocido por el estudio minucioso de las reflexiones protoecológicas contenidas en los textos clásicos de Marx y Engels (Sacristán, 1984), un trabajo que como hemos visto, ha sido retomado por autores como John Bellamy Foster y Paul Burkett. También, es considerado como un pionero en la historia del pensamiento ecosocialista (Riechmann, 2016), siendo uno de los primeros intelectuales en España en plantear una reconsideración de las ideas marxistas a partir de los desafíos relacionados con la crisis ecológica. En efecto, haciendo referencia a las ideas del teórico y activista alemán Wolfgang Harich, Sacristán enfatiza la necesidad de detener el modelo de expansión y consumo ilimitado propugnado por la dinámica capitalista para evitar las consecuencias más graves desde el punto de vista social y ambiental. La agudeza de este autor se refleja también en la búsqueda de espacios de convergencia entre el marxismo revolucionario y otros movimientos emancipadores ligados a la defensa del medio ambiente como el feminismo, la lucha antinuclearista y el pacifismo.

En el vasto corpus de obras publicadas por Jorge Riechmann encontramos un extenso análisis de la crisis de la sociedad contemporánea. El autor define el actual sistema socioeconómico como *capitalocéntrico* pues "los imperativos de valorización del capital prevalecen sobre los seres humanos (y por supuesto, sobre los demás seres vivos) [...] sobre sus intereses, deseos, necesidades y derechos: y ponen en entredicho su bienestar, y hasta su mera supervivencia" (Riechmann, 2012, p. 2). En efecto, la búsqueda del crecimiento que caracteriza las economías capitalistas es incompatible con las capacidades de renovación biofísicas de la biosfera (Riechmann, 2013). Frente a las múltiples problemáticas que emergen de esta incompatibilidad, el filósofo elabora diferentes propuestas de transición hacia una sociedad postcapitalista, basándose en principios de autocontención (del consumo, de la producción, etc.), igualdad y democracia (Riechmann, 2012, 2015). Entre las líneas de acción descritas por Riechmann, destaca la necesidad de reinventar los modos de convivencia colectiva y "reconstruir aspectos básicos de la socialidad humana" (Riechmann, 2008, p. 319) a partir de valores cooperativos. Este aspecto entronca con los planteamientos defendidos por Félix Guattari en relación con la ecología social que hemos mencionado anteriormente. También resuena con los enfoques adoptados en algunas de las iniciativas artísticas que indagaremos en los capítulos sucesivos.

Lejos de ser una compilación exhaustiva de la vasta producción intelectual enraizada en el ecosocialismo, esta breve aproximación nos permite conocer algunos de los principales aportes conceptuales ligados a esta corriente. En relación con el ámbito de la creación artística que estamos investigando resulta muy significativo el análisis de la compleja relación entre problemáticas ambientales y cuestiones sociales. Igualmente, nos parece valiosa la reflexión acerca de los límites materiales del modelo capitalista y sobre la urgencia de articular otros modos de hacer colectivos. En ese sentido, las ideas de Guattari y Riechmann conectan con las estrategias de creación cooperativas que caracterizan la producción

artística que analizamos en esta tesis. Como veremos en los capítulos 5 y 6, muchas de las manifestaciones artísticas consideradas en el presente estudio, se orientan hacia esa dirección. Sin embargo, aunque el pensamiento ecosocialista aborde algunas de las principales contradicciones del sistema capitalista y proponga líneas de acción y transformación de la sociedad, en nuestra opinión, no puede considerarse una base suficiente para la crítica del actual modelo sociocultural hegemónico. En efecto, la mayoría de los autores -en su casi totalidad hombres europeos- no contemplan (o lo hacen de forma tangencial) otras formas de opresión sistémica que históricamente han contribuido a la imposición a escala planetaria del capitalismo y de sus dinámicas destructivas desde el punto de vista socioambiental como la discriminación de género, la esclavitud y el racismo, los genocidios de las culturas indígenas y la dominación colonial, entre otras.<sup>11</sup> Consideramos entonces el ecosocialismo como una corriente eminentemente eurocéntrica debido a sus raíces históricas, con las limitaciones que ello conlleva. Procedemos por lo tanto a analizar a continuación otras perspectivas de la ecología política que enriquecen y complejizan el cuestionamiento del paradigma vigente, así como los procesos de ideación de alternativas más justas y ecológicamente viables.

---

11 Para un análisis de algunos de los puntos ciegos de la teoría marxista y de sus ramificaciones, véanse *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition sobre el vínculo entre capitalismo, esclavitud y condicionantes de raza* (Robinson, 1983); *Caliban and the Witch* (Federici, 2004) acerca del trabajo doméstico y de cuidado en relación con procesos de acumulación primitiva; y *Ecological Imperialism. The Biological Expansion of Europe, 900-1900* (Crosby W., 2004) sobre el nexo entre capitalismo y expansión colonial.

## 1.2.2. Ecofeminismos

Bajo el término ecofeminismo, acuñado en 1974 por la autora Françoise d'Eaubonne (1974), confluyen algunas líneas teóricas que relacionan la lucha por la emancipación de las mujeres con el pensamiento ecologista. Considerada como una rama del feminismo, la filosofía ecofeminista señala cómo la sociedad patriarcal basada en la superioridad del hombre ejerce un dominio injusto sobre las mujeres y el mundo natural (Warren, 1996). Lejos de constituir una unidad homogénea, el ecofeminismo se caracteriza por la presencia de diferentes enfoques. Además de albergar una gran diversidad de orientaciones políticas (liberal, marxista, radical, etc.), el pensamiento ecofeminista engloba varias áreas de indagación basadas en las diversas perspectivas de análisis adoptadas como pueden ser la histórica, la empírica, la epistemológica, entre muchas otras (Warren, 1996). Dadas las limitaciones de la presente tesis, no vamos a ilustrar en profundidad todas estas aproximaciones, pero sí nos parece importante especificar que las numerosas líneas de estudio y posturas de la teoría ecofeminista se articulan alrededor de dos vertientes principales: una esencialista-naturalista basada en las ideas de autoras como Susan Griffin, y otra de influencia materialista y socio-constructivista, defendida por estudiosas como Carolyn Merchant o Bina Agarwal, entre muchas otras.<sup>12</sup> En nuestro estudio, nos inclinamos hacia esta última orientación por su análisis social, histórico y cultural de las construcciones de género.

A pesar de las divergencias internas al ecofeminismo, nos interesa visibilizar algunos elementos conceptuales y metodológicos comunes que presentan numerosos puntos de contacto con la creación contemporánea centrada en temáticas ecosociales. En primer lugar, las corrientes ecofeministas comparten el cuestionamiento del paradigma capitalista

---

<sup>12</sup> Un análisis de los debates entre esencialismo y constructivismo en el seno de la corriente ecofeminista puede encontrarse en *Essentialism in Ecofeminist Discourse* (Carlassare, 1994).

y patriarcal occidental, por lo que conectan con los planteamientos del pensamiento ecologista. Al respecto, la filósofa Alicia Puleo (2011) mantiene que:

tanto el feminismo como el ecologismo nos permiten desarrollar una mirada distinta sobre la realidad cotidiana, revalorizando aspectos, prácticas y sujetos que habían sido designados como diferentes e inferiores. En esta nueva visión, la toma de conciencia sobre la infravaloración de las prácticas del cuidado, así como la crítica a los estereotipos patriarcales, que han sido generadas por la teoría y la praxis feministas, pueden constituir una aportación de enorme valor para el ecologismo. Al compartir e intercambiar su potencia conceptual y política, feminismo y ecología consiguen iluminar mejor ciertos aspectos de los problemas que cada uno afronta y, de esa manera, ganar en profundidad y eficacia. (p. 8)

El diálogo entre sensibilidad ecologista y perspectivas de género constituye entonces un crisol importante no solo para la crítica del paradigma andro y antropocéntrico dominante, sino también para la construcción de una visiones y prácticas alternativas a éste. Siempre según Puleo, la necesidad de conectar las instancias feministas con el ecologismo encuentra su razón de ser también en los impactos desiguales generados por las problemáticas socioecológicas. En efecto, la autora afirma:

De acuerdo con las estadísticas, las mujeres somos las primeras perjudicadas por la contaminación medioambiental y las catástrofes «naturales». Así lo reconocía ya la conferencia de la Mujer de Naciones Unidas celebrada en el año 2000. Sin embargo, por lo general, no se visibiliza la relación entre la estratificación de género y los problemas medioambientales. Aún son escasas las ocasiones en que encontramos su entrelazamiento temático. Por el momento, sólo una minoría siente la necesidad de un contacto entre la perspectiva feminista y la ecológica. (Puleo, 2011, p. 11)

En línea con lo que sostiene la filósofa, múltiples estudios realizados por investigadores y organismos internacionales (Goh, 2012; Terry, 2009) confirman que las mujeres sufren con mayor intensidad las consecuencias del calentamiento global y del deterioro de los ecosistemas naturales, y que su situación es más ardua en los países menos industrializados. Esta particular atención hacia las desigualdades hace que el ecofeminismo no represente simplemente una corriente académica, sino que se configure también como un frente activista que pretende deconstruir los patrones ideológicos en los que se sustenta el actual sistema hegemónico y a la vez propone políticas transformadoras concretas.

Otro elemento común a las diversas perspectivas ecofeministas es el énfasis en la importancia de los cuidados. Dicha postura ética surge de la consciencia de la fragilidad de la vida humana en solitario. En efecto, como remarca la antropóloga Yayo Herrero (2012) todas las personas compartimos situaciones de vulnerabilidad y dependencia que son propias de la condición humana. Como otras corrientes feministas el ecofeminismo denuncia la división sexual del trabajo, así como la sistemática desvalorización e invisibilización de las labores y tiempos dedicados a los cuidados. Estas prácticas que consienten la preservación y continuación de la vida han sido asignadas históricamente de forma casi exclusiva a las mujeres. Además, el ecofeminismo relaciona esta asimetría con la desvalorización del cuidado del hábitat y en general con la relación que la civilización occidental tiene con el mundo más que humano. Existen numerosas aproximaciones al concepto de cuidados. Se trata de un ámbito de la actividad humana particularmente difícil de circunscribir, donde se entrecruzan dimensiones éticas, relacionales y laborales. Entre las múltiples propuestas de definición, nos decantamos por la de Berenice Fisher y Joan Tronto (1990) que describen el cuidado como una

actividad que incluye todo lo que hacemos para mantener, dar continuidad y reparar nuestro 'mundo' para que podamos vivir en él lo mejor posible.

Ese mundo incluye nuestros cuerpos, nuestro ser y nuestro ambiente, que tratamos de entretrejer en una compleja red que sustenta la vida. (p. 40)

Si bien algunos autores han criticado esta definición por ser demasiado abierta, la consideramos particularmente relevante en nuestro terreno de estudio pues vincula el cuidado de las personas con el cuidado del entorno en el que habitan, conectando así con los valores propiamente ecofeministas. Asimismo, el énfasis en una noción expandida de cuidado deriva del reconocimiento de la relación de interdependencia entre los diferentes procesos que posibilitan la vida y que implican también al mundo más que humano. Haciendo referencia a la tierra como sustrato y ecosistema que sostiene nuestra alimentación, María Puig de la Bellacasa (2017) muestra como no es solo el cuidado humano que hace fértil y productivo el suelo, sino la acción combinada de humanos, lombrices, microorganismos, elementos orgánicos e inorgánicos. De ese modo, la autora hace hincapié en la importancia de "considerar las muchas maneras en que los organismos no humanos están atendiendo las necesidades humanas y no humanas" (Puig de la Bellacasa, 2017, p. 161). El trabajo de cuidado entonces no es una labor exclusiva de los humanos, sino que se articula también mediante agencias más que humanas. El nosotros que constituye el sujeto de la frase "todo lo que hacemos" propuesta en la definición de Fisher y Tronto (1990) debería expandirse, según Puig de la Bellacasa, hasta incluir también las agencias más que humanas. Esta visión nos parece muy sugerente y necesaria, y conecta con la sensibilidad expresada en el trabajo de muchos de los artistas y colectivos que analizaremos en los próximos capítulos.

El pensamiento ecofeminista articula además una crítica hacia el sistema epistemológico occidental. Según la mirada ecofeminista, en efecto, los marcos conceptuales patriarcales, sobre los que se basan la ciencia moderna y la filosofía, se caracterizan por la presencia de dualismos jerarquizantes que contraponen los conceptos de mente/cuerpo, razón/emoción, sujeto/objeto, hombre/mujer, individuo/sociedad, cultura/

naturaleza, entre muchos otros. Por lo general, en estos dualismos el primer elemento adquiere mayor importancia y se asocia con el principio masculino, mientras que el segundo se suele vincular con lo femenino y es infravalorado. La autora Val Plumwood (1993) vincula este pensamiento dualista con la opresión de las mujeres y la explotación de la naturaleza. Las dicotomías mencionadas, en opinión de la filósofa, se basan en una lógica caracterizada por la exclusión que acaba generando relaciones de separación y dominio. Así pues, el derecho, la economía, la filosofía, la ciencia, los elementos culturales, las estructuras sociales, las normas sexuales y la educación reflejan esta lógica asimétrica que pone la existencia de los hombres en primer plano y relega a las mujeres a un papel subalterno (Plumwood, 1993). En cambio, el ecofeminismo tiende a resaltar la interconexión entre todas las formas de vida y construye un aparato teórico basado en el concepto de inclusión y en la importancia de las relaciones. Pone en valor además la experiencia subjetiva en la producción del saber,



Fig. 1: Washington Peace Center (1980). *Women's Pentagon Action* [Acción de protesta]. Washington D.C. Fuente: <http://exhibits.library.umass.edu/scua/s/diana-mara-henry/page/wpa>



basándose en la dimensión encarnada de la experiencia y concibiendo el cuerpo como fuente y repositorio de conocimiento. Así pues, la ética ecofeminista se fundamenta sobre todo en la empatía, en la capacidad de escucha (Bianchi, 2012) y en la cooperación frente al individualismo que suele estar asociado con los imperativos de la sociedad capitalista y neoliberal.

Incluimos en este apartado también la importante investigación realizada por la estudiosa Elinor Ostrom<sup>13</sup> sobre los bienes comunes. Aunque la autora no use un enfoque de género en su indagación, sus aportaciones han servido de punto de partida para algunos desarrollos teóricos recientes ligados a la teoría ecofeminista. El trabajo de Ostrom es muy conocido por haber demostrado, mediante diferentes estudios de campo, la posibilidad de gestionar de forma sostenible recursos de uso común independientes del sistema de propiedad privada -los llamados *bienes comunes*- mediante fórmulas cooperativas. Si bien la indagación de la autora (Ostrom, 2000) parte del uso y la preservación comunitaria de recursos naturales (praderas y bosques de alta montaña en Suiza y Japón, caudales hídricos en España y California, recursos pesqueros en Sri Lanka, etc.), su comprensión de los bienes comunes se ha ido expandiendo hasta contemplar bienes inmateriales como las distintas formas de creación y difusión del conocimiento (Hess & Ostrom, 2016). En su labor teórica Ostrom (2000) no solo identifica ocho principios para el gobierno eficaz y durable de los bienes comunes, sino que abre líneas de debate muy significativas en relación con nuestro estudio. Por un lado, desmiente las visiones de Garrett Hardin (1968) según las cuales el uso colectivo de los recursos naturales siempre derivaría en fenómenos de sobreexplotación y agotamiento. Por otro lado, cuestiona el protagonismo del estado y del mercado como actores principales en la economía, evidenciando el potencial de instituciones autogestionadas por colectivos ciudadanos. Su investigación es también un

---

<sup>13</sup> Profesora e investigadora de la Universidad de Indiana (EE. UU.), Elinor Ostrom ha sido la primera mujer en recibir el premio Nobel de Economía en 2009.

ejemplo de colaboración interdisciplinar entre economía, ecología, ciencias sociales y políticas, y propone un enfoque policéntrico para encarar las problemáticas socioambientales.

Partiendo del trabajo de Ostrom, la teórica feminista Silvia Federici (2011) analiza el papel histórico de las mujeres en la salvaguardia de los bienes comunes como fuente de sustento. Asimismo, haciendo referencia a las aportaciones de Maria Mies y Veronika Bennholdt-Thomsen (2001), asocia la idea de protección y reinversión de los bienes comunes a la noción de comunidad. Sin embargo, Federici (2011) especifica que la comunidad ha de entenderse

no como una realidad cerrada, una agrupación de personas unidas por intereses exclusivos que los separan de otros, como las comunidades formadas sobre la base de la religión o el origen étnico, sino más bien como la cualidad de las relaciones, un principio de cooperación y de responsabilidad mutua hacia el otro y hacia la tierra, los bosques, los mares, los animales. (Epígrafe 5)

Si ya Karl Marx había identificado la privatización de los bienes comunes mediante las *enclosures*<sup>14</sup> como una de las formas de acumulación originaria de las que había surgido el capitalismo (De Angelis, 2001), varios autores contemporáneos (Caffentzis & Federici, 2015; Harvey, 2004) conectan la expansión del neoliberalismo con una nueva ola de privatización de recursos comunes, como los saberes indígenas, el patrimonio genético de la biodiversidad y las redes digitales de comunicación, entre muchos otros. Frente a estas nuevas estrategias de acumulación, tanto Federici (2011) como Mies y Bennholdt-Thomsen (2001) abogan por la defensa y la gestión democrática de estos recursos compartidos, conectándolos con los cuidados sociales y ecosistémicos. Estas reflexiones cobran particular importancia en el contexto de nuestra tesis por su énfasis en la cogestión

---

14 En castellano, *leyes de cercamiento*, aplicadas en el Reino Unido entre 1760 y 1840.

horizontal de los recursos materiales e inmateriales, la necesidad de un enfoque interdisciplinar en el abordaje de las cuestiones socioambientales, y la disputa de los imperativos individualistas y competitivos intrínsecos a la economía y cultura neoliberal.

A partir de este ethos, el ecofeminismo trata de articular propuestas ético-políticas y estéticas que puedan proporcionar modelos alternativos a la cosmovisión capitalista y patriarcal en la que radica las crisis ecosocial que estamos viviendo. Al respecto cabe mencionar movimientos muy influyentes como el *Kenyan Greenbelt Movement*, fundado en 1977 por Wangari Maathai, empeñado en programas de reforestación como estrategia de preservación del medio ambiente y resiliencia frente al cambio climático. Muy significativas fueron también las *Women's Pentagon Actions* que en los años ochenta llamaron la atención sobre los impactos ambientales de la industria militar, o las iniciativas de la organización *Navdanya*, liderada por la científica y activista Vandana Shiva, que desde su fundación en 1987 defiende la biodiversidad cultivada como patrimonio común.

En relación con la producción cultural, y más en concreto, en conexión con las expresiones artísticas que estudiamos en esta tesis, el ecofeminismo representa una fuente de inspiración tanto desde el punto de vista conceptual como estético. En primer lugar, la matización del concepto de igualdad a partir de una perspectiva de género representa una aportación relevante también en el mundo del arte, caracterizado por la sistemática invisibilización del trabajo de las mujeres artistas. Al mismo tiempo, la valorización de las prácticas de cuidado necesarias para el sustento de la vida y su ampliación al cuidado ecosistémico constituyen una aportación esencial. Por otro lado, la superación de la lógica reduccionista y dualista del conocimiento abre espacios de diálogo horizontal entre saberes y perspectivas diferentes. Por lo que atañe a la dimensión poética, la reivindicación del cuerpo, de la dimensión emocional, de la vulnerabilidad, del conocimiento situado y multivocal (Haraway, 1995) representan unos

elementos de gran importancia en el ámbito de la producción artística ligada a temas ecosociales. En efecto, muchas de las prácticas que analizaremos en los capítulos sucesivos adoptan posturas éticas, metodologías y resoluciones estéticas que son deudoras de estas concepciones ecofeministas. La relevancia de las contribuciones del ecofeminismo en la producción artística contemporánea se ve reflejada también en la creciente literatura centrada en esta temática (Perales Blanco, 2010; Soto Sánchez, 2019) y en los numerosos eventos expositivos que han tenido lugar recientemente tanto en el contexto español como en el panorama internacional alrededor de esta temática.<sup>15</sup> Así pues, la construcción de otras configuraciones artísticas inspiradas en valores ecofeministas puede ayudar a reformular las percepciones sobre las problemáticas ecosociales contemplando también las relaciones de poder que a menudo faltan en los discursos mainstream sobre el medio ambiente (Dunaway, 2009; Smilan, 2017). Siguiendo en esta línea, profundizamos ahora en otras teorías ligadas al ecologismo que estudian la estratificación de las desigualdades a partir las condiciones económicas, el origen étnico y su vinculación con múltiples formas de injusticia social y ambiental.

### **1.2.3. Justicia ambiental y ecologismo de los pobres.**

La noción de justicia ambiental representa un concepto clave en los discursos contemporáneos vinculados a la ecología, así como en las prácticas artísticas que abordan problemáticas socioambientales. Dicho concepto surge en conexión con los movimientos de justicia ambiental que se desarrollan en Estados Unidos entre finales de los años setenta y principios de los ochenta del siglo XX. A menudo conectados con las organizaciones por los

---

<sup>15</sup> Véanse al respecto las recientes exposiciones *Territorios que importan* (CDAN, Huesca, 2019); *En el nom de la mare, en el nom de la terra* (ACVIC - Centre d'Arts Contemporànies, Vic, 2020) y *ecofeminism(s)* (T. Erben Gallery, New York, 2020), entre otras.

derechos civiles de las minorías y con algunas iglesias protestantes, dichos movimientos son impulsados en su gran mayoría por las comunidades afroamericanas empobrecidas y residentes en zonas caracterizadas por altos niveles de contaminación del agua, el aire y el suelo (Gottlieb, 1993). En efecto, numerosos estudios realizados en Estados Unidos en los años ochenta acerca del impacto de los residuos tóxicos sobre la población de color mostraban cómo algunas medidas dirigidas a garantizar la protección del medio ambiente tenían consecuencias negativas sobre la salud de las comunidades más desfavorecidas, empeorando así su situación de injusticia social (Gould & Marlin, 1986). Además, el informe *Toxic Wastes and Race In The United States* (Chavis & Lee, 1987) revelaba -entre otras cosas- que la mayor parte de las instalaciones destinadas al depósito y tratamiento de desechos tóxicos se ubicaba en distritos con una concentración más alta de población de color, demostrando así la existencia de una correlación entre discriminación racial y exposición a los riesgos ambientales. El reverendo Benjamin Chavis, coautor del informe, llama a este fenómeno *racismo ambiental* y lo asocia con

la discriminación racial en la elaboración de políticas ambientales, la aplicación de reglamentos y leyes, el intento deliberado de colocar instalaciones de residuos tóxicos en comunidades de color, la aprobación oficial de la presencia de venenos y contaminantes que amenazan la vida en nuestras comunidades, y la historia de la exclusión de las personas de color del liderazgo de los movimientos ecologistas. (Chavis, citado en Mohai, Pellow, & Roberts, 2009, p. 407)

La formulación del concepto de justicia ambiental llega a finales de los años noventa, siempre en el seno de la comunidad afroamericana. Robert D. Bullard (1999) sostiene que la justicia ambiental se basa en “el principio de que todas las personas y comunidades tienen derecho a una igual protección ante las leyes y reglamentos sobre el medio ambiente y la salud pública” (p. 493). Una definición más reciente propuesta por la Agencia

de Protección Medioambiental de los Estados Unidos (Environmental Protection Agency, 2014) describe la justicia ambiental como

El trato justo y la implicación significativa de todas las personas, independientemente de su raza, color, origen nacional o ingresos en el desarrollo, la aplicación y el cumplimiento de las leyes, reglamentos y políticas ambientales. El trato justo significa que ningún grupo de personas debe soportar una parte desproporcionada de las consecuencias ambientales negativas resultantes de las operaciones o políticas industriales, gubernamentales y comerciales. La implicación significativa significa que: las personas tienen la oportunidad de participar en las decisiones sobre las actividades que pueden afectar a su medio ambiente y/o su salud; la aportación del público puede influir en la decisión del organismo regulador; sus preocupaciones serán consideradas en el proceso de toma de decisiones; y los encargados de la toma de decisiones buscan y facilitan la participación de las personas potencialmente afectadas. (p. 11)

Ambas definiciones han sido cuestionadas por diferentes razones: por un lado, McDonald (2002) subraya su orientación antropocéntrica puesto que no contempla el mundo más que humano en la red de vínculos sociales, políticos, legales y ambientales que describen. Otros autores han criticado el carácter genérico de estas definiciones y la dificultad de traducirlas en políticas eficaces (Foreman, 1998). Siempre McDonald (2002) evidencia como la justicia ambiental carezca además de un marco teórico homogéneo y albergue posturas muy diferentes desde el punto de vista económico y social. Esta diversidad, sin embargo, facilita el diálogo con otros colectivos que no necesariamente comparten las mismas premisas ideológicas y favorece la continuidad de sus reivindicaciones en el tiempo (Ortega Cerdà, 2011). Una visión más completa de los valores planteados por el movimiento de justicia ambiental puede encontrarse en los diecisiete principios adoptados por las organizaciones ecologistas ligadas a

comunidades de color (National People of Color Environmental Leadership Summit, 1991) que hacen referencia a los derechos humanos, a cuestiones de autodeterminación y soberanía y a la igualdad social y al acceso a los recursos naturales. En la misma línea, los autores Acselrad, Mello y Bezerra (2009) vinculan el concepto de justicia ambiental al “derecho a un ambiente seguro, saludable y productivo para todos, donde el medio ambiente es considerado en su totalidad [...] incluyendo dimensiones ecológicas, [...] sociales, políticas, estéticas y económicas” (citados en Pinto, 2016, p. 520).

A pesar de la ausencia de un enfoque unívoco, podemos afirmar que las aportaciones ligadas a la justicia ambiental constituyen un corpus de conocimientos y métodos de análisis especialmente significativo, que ha contribuido a enriquecer el movimiento ecologista moderno vinculándolo no solo a los derechos humanos, sino también a cuestiones de justicia distributiva y social (Arriaga Legarda & Pardo Buendía, 2011), expandiendo el abanico de sus reivindicaciones. En efecto, la justicia ambiental plantea una amplia reflexión acerca de las relaciones entre riesgos medioambientales y condicionantes de clase, raciales y étnicos. Además, esta corriente del pensamiento ambientalista examina también las raíces históricas de las injusticias ambientales no solo en el contexto occidental, sino también en los países del Sur global. Abarca un vasto espectro de temáticas que incluyen los fenómenos de gentrificación hasta los desplazamientos de pueblos nativos de sus tierras ancestrales, desde la destrucción de hábitats hasta el derecho a la salud. Por todo ello, alrededor de la justicia ambiental han surgido en diferentes contextos geográficos numerosos movimientos sociales de base para la defensa de comunidades y territorios (López, 2014; Schlosberg & Collins, 2014) como el West Harlem Environmental Action (WE ACT) y el Indigenous Environmental Network (IEN) en Estado Unidos, la Red Brasileira de Justicia Ambiental (RBJA) y la Asamblea Nacional de Afectados Ambientales (ANAA, México) en América Latina, entre muchos otros.

El trabajo de Ramachandra Guha y de Juan Martínez Alier proporciona un análisis de referencia en el contexto de los discursos ligados al amplio paraguas de la justicia ambiental. Los autores parten de una reflexión sobre algunos de los movimientos conservacionistas y ambientalistas históricos que se desarrollan en las sociedades económicamente más avanzadas y los identifican como expresión de un *ecologismo de la abundancia* (Guha & Martínez Alier, 1997). A su vez, examinan diferentes experiencias de lucha popular frente a situaciones de daño ambiental que denominan *ecologismo de los pobres* pues se manifiestan en las regiones del planeta menos favorecidas desde el punto de vista económico (Guha & Martínez Alier, 1997). Una de las experiencias pioneras en este sentido es el movimiento *chipko*, surgido en los años setenta del pasado siglo. Liderado por mujeres de las regiones indias del Himalaya, consistía en una lucha no violenta contra la tala de árboles, fuente de energía y sustento para las comunidades locales. Según Martínez Alier, las diferentes reivindicaciones relacionadas con el ecologismo de los pobres, también conocido como ecologismo popular o ecologismo de la *livelihood*,<sup>16</sup> denuncian los impactos destructivos que el crecimiento económico, intrínsecamente ligado al modelo capitalista, genera en el medio ambiente privando a las poblaciones que dependen directamente de los ecosistemas de sus medios primarios de subsistencia. Al mismo tiempo, el economista catalán (Martínez Alier, 1997) subraya cómo estos impactos reflejan y refuerzan las asimetrías globales en el reparto de la riqueza. En efecto, según este autor, las economías de los países más industrializados dependen de la importación masiva de materias primas provenientes de los países más empobrecidos para alimentar sus circuitos productivos. Igualmente, los desechos y subproductos (residuos electrónicos, químicos tóxicos, emisiones de gases de efecto invernadero, etc.) de los procesos de producción y del consumo desmedido de las sociedades más opulentas son a menudo deslocalizados hacia las zonas más desfavorecidas (Martínez Alier, 2013). De ese modo, se desplazan geográficamente las consecuencias ambientales del capitalismo

---

<sup>16</sup> En castellano, *sustento*.



hacia los ecosistemas naturales de los países pobres. Se genera así una deuda ecológica (Martínez Alier, 1997) que las economías de la abundancia tienen con los países del Sur global, debido a estos mecanismos de intercambio ecológicamente desiguales. Sin embargo, el capitalismo no incluye en sus balances económicos los costes ligados a los perjuicios socioambientales ocasionados a nivel global y local, sino que estas mal llamadas externalidades recaen sistemáticamente sobre las sociedades afectadas (Martínez Alier, 2008).

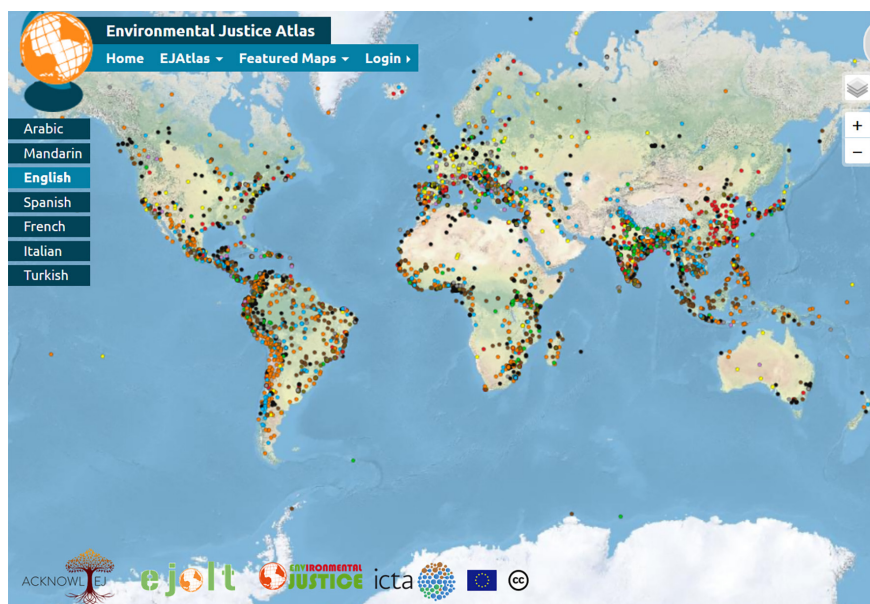


Fig. 2: Proyecto EJAtlas (2014-2020). *Environmental Justice Atlas* [Página web]. Fuente: <https://ejatlas.org/>.

Como hemos visto, el ecologismo de los pobres surge alrededor de conflictos en los que se entrecruzan problemas ambientales y cuestiones de justicia distributiva. Una cartografía de referencia en este ámbito de la investigación y del activismo es el *Environmental Justice Atlas*<sup>17</sup> (Proyecto EJAtlas, 2014) que documenta más de 1700 conflictos en todo el planeta. El

<sup>17</sup> En castellano, *Atlas de Justicia Ambiental*.

mapa, creado por un equipo internacional de activistas y académicos bajo la coordinación de Leah Temper y Joan Martínez Alier, muestra como el actual modelo económico esté causando el crecimiento y la intensificación de los litigios ambientales a nivel internacional. Este atlas funciona al mismo tiempo como herramienta de estudio y análisis, así como un medio para crear conciencia alrededor de estas problemáticas, a menudo invisibilizadas en el relato desarrollista dominante.

Como prolongación de la noción de justicia ambiental ha surgido en los últimos años, también en el seno del activismo, el concepto de *justicia climática* (Chatterton, Featherstone, & Routledge, 2013; International Climate Justice Network, 2002). Existe un complejo debate tanto entre las organizaciones activistas como en la literatura académica acerca de la noción de justicia climática. No podemos dar cuenta en esta breve aproximación de todas las posturas que lo componen, pero sí mencionar algunas de las principales orientaciones que lo caracterizan. La justicia climática

se refiere a los principios responsabilidad y participación democrática, sostenibilidad ecológica y justicia social y su capacidad de proporcionar en conjunto soluciones al cambio climático. Esta noción se centra en las interrelaciones entre la injusticia social, la destrucción ecológica y la dominación económica perpetradas por la lógica subyacente al capitalismo en pro del crecimiento, y aborda sus causas profundas. (Chatterton et al., 2013, párrafo 12)

Entre las causas profundas a las que hace referencia esta definición encontramos la responsabilidad histórica (Neumayer, 2000) de los países económicamente avanzados (en particular Gran Bretaña, Estados Unidos y los países de Europa Occidental), que han acumulado en los últimos siglos ingentes riquezas mediante prácticas que han perjudicado gravemente

los equilibrios ambientales a escala global.<sup>18</sup> Asimismo, los países menos industrializados disponen de menos recursos para enfrentarse a las consecuencias de estos desequilibrios, ante los cuales están más desprotegidas. Esta postura, que conecta con ideas de ética distributiva, representa uno de los principales enfoques de la justicia climática y defiende, entre otros, el principio de que quienes han contribuido en mayor medida a causar el problema deben hacerse cargo en modo proporcional de su mitigación. Por otro lado, encontramos perspectivas de la justicia climática basadas en los derechos humanos. Simon Caney (2005), uno de los autores preeminentes en este ámbito, sostiene que "las personas tienen el derecho humano a no sufrir las desventajas generadas por el cambio climático" (p. 768). Así pues, el calentamiento global podría equipararse a la violación de los derechos humanos a la vida y a la salud. A pesar de la pluralidad de enfoques, las diferentes concepciones de justicia climática coinciden en remarcar la imposibilidad de abordar el cambio climático de forma aislada, sin considerar otros componentes políticos, normativos y sociales en su análisis. Además, cabe destacar que tanto la justicia ambiental como la climática engloban elementos geopolíticos, así como una dimensión temporal dilatada. En efecto, ambas reivindican la igualdad de oportunidades con respecto al acceso y a la gestión de los recursos naturales entre regiones económicamente ricas y desfavorecidas dentro de un mismo estado y también a nivel internacional. Al mismo tiempo reclaman un reparto más equitativo de las secuelas ecológicas negativas ligadas al sistema económico actual. Se proyectan además en un continuum temporal, examinando las consecuencias que fenómenos como la contaminación de los ecosistemas, el cambio climático antropogénico o la destrucción de biodiversidad tienen en el presente, así como en el futuro. En ese sentido, adquieren una dimensión intergeneracional (Gibbons, 2014) planteando la igualdad de oportunidades también para la humanidad venidera.

---

18 Considerando únicamente la problemática del cambio climático, algunos estudios recientes demuestran como los Estados Unidos y los países de la Unión Europea son históricamente los mayores contaminadores en relación con las emisiones de gases de efecto invernadero (Rocha et al., 2015).

Las contribuciones de los movimientos de justicia ambiental y climática y del ecologismo de los pobres resultan muy útiles en relación con nuestro ámbito de estudio pues proporcionan claves para la interpretación del trabajo de artistas que abordan las contradicciones del modelo de desarrollo vigente. Asimismo, visibilizan los impactos desiguales que los fenómenos de degradación ambiental tienen sobre las poblaciones menos favorecidas desde el punto de vista socioeconómico y que el autor Rob Nixon ha definido como *slow violence*<sup>19</sup> (2011). En general, los movimientos ligados a la justicia ambiental y climática cuestionan los relatos dominantes del desarrollo sostenible y más recientemente de la llamada *economía circular*, que no abordan las contradicciones fundamentales del modelo neoliberal (Giampietro & Funtowicz, 2020). Del mismo modo, la gran mayoría de las formas de arte que estudiaremos se alejan de los relatos tecnófilos del capitalismo verde para vincular la práctica artística a los múltiples interrogantes éticos y políticos que las problemáticas socioambientales producen. Además, la reflexión alrededor de la idea de justicia ambiental y climática contribuye a plasmar las temporalidades contempladas en los proyectos artísticos que conforman el foco de nuestro análisis. En efecto, algunos de ellos no solo se despliegan en el presente, sino que abarcan arcos de tiempo prolongados, sincronizándose con los ritmos de los hábitats naturales y atendiendo a las condiciones de existencia de las generaciones venideras.

---

19 En castellano, *violencia lenta*.

## 1.2.4. Ecologías Indígenas y decoloniales

La posibilidad de una reforma cultural profunda depende de la descolonización de nuestros gestos, de nuestros actos y de la lengua con que nombramos el mundo.

Silvia Rivera Cusicanqui

Como hemos visto en el epígrafe sobre los movimientos de justicia ambiental, existe un notable corpus bibliográfico que analiza las asimetrías creadas por el sistema capitalista tanto a nivel económico como social y ambiental. Seguimos profundizando en esta temática examinando aquellas corrientes de la ecología política que conectan los discursos ambientalistas con el legado colonial. Vamos a ilustrar así otra perspectiva de cuestionamiento del paradigma andro-antropocéntrico europeo. En las últimas décadas, numerosos autores han indagado, desde diferentes enfoques disciplinares, la relación entre degradación de los ecosistemas naturales y procesos coloniales, tanto en el pasado como en la actualidad (B. Clark & Foster, 2009; Crosby W., 2004). Algunos estudiosos, partiendo de una perspectiva indígena, defienden la necesidad de descolonizar los discursos ambientalistas (Davis & Todd, 2017; Todd, 2015; Whyte, 2016, 2018b) denunciando las raíces supremacistas de muchos movimientos y organismos conservacionistas y ecologistas históricos como, por ejemplo, el Sierra Club en Estados Unidos. Los prejuicios racistas del ambientalismo estadounidense han marcado, según confirman investigaciones recientes, las prácticas de conservación de los ecosistemas naturales a nivel mundial. De hecho, su tendencia a defender una idea de naturaleza prístina ha contribuido a reproducir estereotipos negativos contra las comunidades locales e indígenas, incluso cuando éstas custodiaban de forma sostenible los territorios (Kashwan, 2017).

En términos demográficos, las culturas indígenas corresponden en la actualidad a menos del cinco por ciento de la población mundial. No obstante, como confirman algunos estudios, alrededor del ochenta por ciento de la biodiversidad del planeta se encuentra en territorios indígenas (Garnett, Burgess, Fa, et al. 2018). Estas comunidades han desarrollado a lo largo de su historia unos modos de vida que permiten conservar la salud de los ecosistemas, y que constituyen unas herramientas indispensables en el contexto de la sexta extinción masiva en la que estamos inmersos.



Fig. 3: Oceti Sakowin Camp (2016). Dakota Access Pipeline protests [Campo y acción de protesta], Standing Rock, North Dakota, (EE. UU.). Fuente: Wikimedia Commons.

El conocimiento ecológico tradicional de estas sociedades, tras ser invisibilizado y desestimado en pasado, está siendo gradualmente incorporado en las investigaciones académicas para la protección de los hábitats (Menzies, 2006; Wall Kimmerer, 2013). Sin embargo, es importante evitar los sesgos esencialistas que tienden a unificar todos los sistemas de conocimiento indígenas, reconociendo en cambio la especificidad geográfica e histórico-cultural de cada uno de ellos (Semali & Kincheloe, 1999). Actualmente, las comunidades indígenas están especialmente expuestas a las consecuencias de la degradación de los ecosistemas y al cambio climático, así como a formas de violencia en los conflictos ambientales (Scheidel et al., 2020). Al mismo tiempo, tanto los territorios como los conocimientos ecológicos de estas culturas están sujetos a

nuevas formas de commodificación y extractivismo. Por todo ello, las comunidades indígenas a menudo están en la primera línea de las luchas para la protección de los ecosistemas naturales, así como de sus modos de vida tradicionales. Las numerosas redes de movimientos indígenas activas a nivel global reivindican espacios de *soberanía*, el respeto de los derechos humanos, así como la implementación de prácticas de *justicia epistémica* (Totsie, 2012) frente a los ataques que sus culturas siguen recibiendo (Moreton-Robinson, 2020). Si bien la noción de soberanía surge en relación con el estado-nación occidental para designar el conjunto de jurisdicciones que conforman la autoridad política en un territorio dado, en las reivindicaciones indígenas se ha empleado este concepto para reclamar procesos de autodeterminación cultural, autogobierno, autonomía y acceso a los recursos naturales para las comunidades nativas frente a formas agresivas de gobernanza estatal o supranacional (Clavé-Mercier, 2018). Particularmente importante en el contexto de nuestro estudio es la idea de *soberanía alimentaria* que indica el derecho de los pueblos a definir su propia política agraria y alimentaria (La Vía Campesina, 2003) ante la mercantilización neoliberal de recursos esenciales como el agua, la tierra o las semillas. Esta noción subyace a numerosas luchas indígenas (Whyte, 2018a) y campesinas actuales y representa un valor de referencia en algunos de los proyectos que analizaremos en los capítulos sucesivos.

Otro filón de estudio relevante en este ámbito es el del giro decolonial en la ecología política. En el contexto del conocido *Programa de Investigación Modernidad/Colonialidad*, autores como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Arturo Escobar, Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel sostienen que la descolonización histórica de América Latina no ha puesto fin al colonialismo. Según estos pensadores, el legado colonial permanece y se estructura en formas de *colonialidad* del poder, del saber y del ser (Castro-Gómez & Grosfoguel, 2007; Mignolo & Gómez, 2015; Quijano, 2000). La colonialidad del poder alude, entre otras cosas, a la instauración de formas de reparto del poder y de los recursos a partir de criterios de segmentación social basados en la raza (Quijano, 2000). La colonialidad del

saber consiste en la imposición del conocimiento tecnocientífico occidental sobre otros sistemas epistémicos, que son marginados o folklorizados (Restrepo & Rojas, 2010). Por último, la colonialidad del ser se vincula a la primacía de una subjetividad modelada sobre los valores eurocéntricos y patriarcales frente a otros modos de vida o imaginarios individuales y colectivos. Esta triple forma de dominación puede considerarse intrínseca a la Modernidad y se extiende hasta el presente. En efecto, los teóricos citados conciben la globalización capitalista como una continuación de la herencia colonial (Quijano, 2000). Asimismo, varios autores identifican patrones de continuidad entre la dinámica extractiva del capitalismo neoliberal y las estructuras de la colonialidad en términos de dominación económica, geopolítica y cultural (Gudynas, 2009; Machado Aráoz, 2013; Svampa, 2012; Venn, 2009). El *extractivismo* es una de las expresiones más evidentes de esta continuidad. Según el economista ecuatoriano Alberto Acosta (2012) el extractivismo puede definirse como una forma de "saqueo y apropiación colonial y neocolonial [...] que ha asumido diversos ropajes a lo largo del tiempo y se ha forjado en la explotación de las materias primas indispensables para el desarrollo industrial y el bienestar del Norte global" (p. 86). En otras palabras, el extractivismo configura un sistema económico asentado en lo que Magdalena Gómez-Barris (2017) llama *visión extractiva*, una concepción del mundo como mercancía. Según la autora, "este punto de vista, similar al de la mirada colonial, facilita la reorganización de los territorios, las poblaciones y la vida vegetal y animal en datos extraíbles y recursos naturales para la acumulación material e inmaterial" (Gómez-Barris, 2017, p. 5), que se convierte en ganancias y poder en manos de unos pocos. Además, como sostiene Machado Aráoz (2013), la dinámica extractivista no es una fase más del capitalismo ni una problemática ligada a las economías menos desarrolladas, sino que representa un rasgo estructural específico al capitalismo.

A partir de estos análisis, surgen desde diferentes contextos geográficos y culturales múltiples apelaciones a pensar un *giro decolonial* en la ecología



(Chaillou, Roblin, & Ferdinand, 2020; Parra-Romero, 2016). Rehuyendo de esencialismos e idealizaciones, estos enfoques pretenden abordar la complejidad de los conflictos socioambientales contemplando las formas estratificadas de jerarquización racial, social, cultural y económica que los alimentan y perpetúan. Todas estas aportaciones son especialmente relevantes en relación con nuestro ámbito de estudio pues ahondan en las raíces coloniales de muchas de las dinámicas de destrucción y explotación del medio ambiente que tienen lugar en la actualidad. Desde el punto de vista cultural, pretenden visibilizar y deconstruir las ficciones que han legitimado las formas de dominación colonial y que se prolongan hasta nuestro presente. Además, algunas de las obras que analizaremos en los siguientes capítulos conectan directamente con las luchas de los pueblos indígenas en diferentes contextos geográficos. Asimismo, sin proponer visiones nostálgicas, tratan de visibilizar sus cosmovisiones y conocimientos situados como herramientas particularmente valiosas frente a la crisis ecosocial que vivimos.

Junto a las corrientes ilustradas en este apartado, encontramos una perspectiva más reciente, la de la ecología interseccional, que trata de anuar en su análisis las diferentes formas de opresión que caracterizan el modelo capitalista y que deberían contemplarse en los discursos de deconstrucción de éste. Según Kings (2017)

La interseccionalidad representa un cambio de paradigma kuhniano (1962) dentro del ecofeminismo y como tal debe ser tratada con cautela optimista [...] Para ello, debemos ser realistas sobre el potencial de la interseccionalidad y los marcos metodológicos disponibles actualmente. La interseccionalidad no ofrece una solución completa e infalible a las cuestiones de la diferencia. Sin embargo, sí ofrece una forma de interrogar nuestras suposiciones y posicionamientos epistemológicos antes de emprender la investigación, teniendo en cuenta al mismo tiempo la naturaleza mutuamente modeladora de las categorías sociales, las estructuras de poder en múltiples niveles y su influencia en la identidad y la discriminación. El compromiso con la

interseccionalidad puede ayudar a sensibilizarnos [...] sobre las maneras en que las diferentes formas de desventaja pueden actuar como método para silenciar a los más vulnerables y oprimidos. (p. 82-83)

Algunas iniciativas artísticas recientes han explorado esta rama de la ética ecológica que reúne reivindicaciones feministas, queer y discursos ecologistas y decoloniales, como por ejemplo el festival de arte contemporáneo *Ecofutures* (Georgiou, Goss, & Vranou, 2020). Sin embargo, tratándose de un enfoque todavía incipiente no profundizaremos aquí en su estudio, si bien nos proponemos sondearlo en investigaciones futuras.

Como afirma la autora Magdalena Pérez Balbi (2014), es importante situar las prácticas artísticas políticamente comprometidas en la red de movilizaciones sociales e intelectuales en las que participan para realizar un análisis riguroso y que no se limite solo a la esfera de la experimentación estética. Como hemos podido observar a lo largo del presente capítulo, existe una evidente permeabilidad entre movimientos sociales, pensamiento y producción cultural. Por todo ello, nos hemos detenido en el estudio de las constelaciones teóricas que han contribuido a plasmar la sensibilidad, así como las directrices conceptuales y metodológicas de los artistas y colectivos cuyo trabajo examinaremos en los capítulos siguientes.





## Capítulo 2.

### **Líneas tempranas de experimentación entre arte y ecología.**

En este capítulo presentamos algunos de los antecedentes más significativos de las formas de arte actual vinculadas a la ecología, analizando las etapas esenciales del diálogo entre arte y sensibilidad ecológica a partir de los años sesenta del siglo XX. No pretendemos realizar un estudio enciclopédico puesto que excede los objetivos de esta tesis y existen ya numerosas publicaciones que examinan en profundidad la relación entre arte, naturaleza y ecología. Por tanto, empezaremos proponiendo unas aclaraciones terminológicas basadas en las aportaciones teóricas de diferentes autores y especialistas que nos permitirán acotar nuestro campo de indagación. Procederemos después a describir una selección de proyectos artísticos cuyas características temáticas, estéticas y metodológicas constituyen el punto de partida para las experimentaciones artísticas más recientes que analizaremos en los apartados sucesivos.

#### **2.1. Anotaciones sobre la terminología.**

Las definiciones son categorías semánticas transitorias que se desarrollan con el tiempo y difieren según los contextos y las perspectivas disciplinares. El objetivo de este apartado no es proponer una rígida categorización de las prácticas artísticas estudiadas, pues siguen siendo constructos abiertos. Tampoco pretendemos establecer una genealogía definitiva de la noción de arte ecológico considerando que se trata de un concepto en evolución. Más bien, nuestra intención es proporcionar cierta orientación entre las múltiples y fluctuantes clasificaciones del arte vinculado a la ecología

y justificar la terminología utilizada en esta investigación.<sup>20</sup> Citaremos fuentes vinculadas a la práctica artística, a la crítica y a la historia del arte que constituyen nuestro ámbito de especialización, sin entrar en el estudio de la evolución de la idea de arte ecológico en el contexto de la estética y de la filosofía del arte, donde el tema ha sido ampliamente explorado tanto por autores hispanohablantes como anglosajones (Arribas Herguedas, 2015; E. Brady, 2007).

Actualmente, no existe una definición estable de arte ecológico. Como es sabido, el zoólogo alemán Ernest Haeckel acuña en 1866 el vocablo "ecología" para designar "la totalidad de la ciencia de las relaciones del organismo con el medio, que comprende en sentido amplio, todas las condiciones de existencia" (Haeckel, citado en Egerton, 2013, p. 226). Una de las primeras asociaciones del término "ecología" a la esfera de la creación artística se encuentra en el título de la exposición *Ecological Art* comisariada por John Gibson, que tuvo lugar en New York en 1969. Sin embargo, los artistas que participan en ella no tienen los valores ecológicos entre sus principales preocupaciones (Boettger, 2016; Marín Ruiz, 2015). En cambio, en un texto del artista Gyorgy Kepes (1972) encontramos una primera aproximación rigurosa al binomio arte-ecología. El autor afirma que, frente a las numerosas amenazas ambientales creadas por las sociedades industriales, "la sensibilidad del artista ha entrado en una nueva fase de orientación en la que su objetivo principal es proporcionar una configuración para la emergente conciencia ecológica" (p. 9).

Una década después, Lucy Lippard (1983) identifica algunos elementos útiles para esbozar una protodefinition, observando cómo "el arte ecológico -con su énfasis en las cuestiones sociales, perfil bajo y actitud más sensible hacia el ecosistema- difiere de los *earthworks* de mediados de los sesenta"

---

<sup>20</sup> Una panorámica exhaustiva de las distintas definiciones asociadas a las formas de arte en-sobre-con la naturaleza puede encontrarse en la tesis *Arte medioambiental y ecología. Paradigmas de comprensión, interpretación y valoración de las relaciones entre arte y ecología (1960-2015)* (Marín Ruiz, 2015).

(p. 229-230). Más tarde, la comisaria Barbara Matilsky (1992), en el catálogo de la muestra titulada *Fragile Ecologies*, opera una distinción entre arte ambiental y arte ecológico<sup>21</sup>. En el primero, según la autora, los artistas pretenden visibilizar “las fuerzas, procesos y fenómenos de la naturaleza: el crecimiento orgánico, la luz, el agua, los cristales y otros elementos” (p. 38), mientras que en el segundo tienen como objetivo remediar “uno de los problemas cruciales a los que se enfrenta el planeta: la fractura cada vez mayor entre los ecosistemas naturales y urbanos” (p. 3). En un primer intento de sistematización del arte ecológico, Matilsky (1992) sostiene que

desde la década de 1970, los artistas han respondido a los problemas ambientales de dos maneras: proponiendo o creando obras de arte ecológico que brinden soluciones a los problemas a los que se enfrentan los ecosistemas naturales y urbanos; o interpretando y encuadrando dichos problemas a través de una variedad de medios: fotografía, pintura, escultura, instalaciones multimedia, performance. (p. 56)

La comisaria señala aquí la pluralidad de registros que caracteriza este campo de la creación artística, así como su vinculación con lo que la artista y crítica de arte Suzi Gablik (1992) llama en un texto de la misma época el *imperativo ecológico*. Además, Matilsky (1992) reconoce la dimensión colectiva del trabajo de los ecoartistas evidenciando cómo éstos

se convierten en activistas sociales, entrelazando físicamente sus ideas con el tejido de una comunidad [...] Cada etapa del complejo proceso de concepción y ejecución de su visión depende del apoyo de un grupo diverso de personas. La colaboración con el público y los especialistas de todos los campos se vuelve intrínseca al proceso creativo. (p.57)

A principios del siglo XXI surgen diferentes denominaciones alrededor de las experimentaciones artísticas vinculadas a la ecología: las comisarias

<sup>21</sup> En inglés respectivamente *enviromental art* y *ecological art*

Sue Spaid y Amy Lipton (2002) acuñan el término *ecovention*<sup>22</sup> para designar proyectos iniciados por artistas en los que se emplea “una estrategia inventiva para transformar físicamente una ecología local” (p. 1). Las autoras enfatizan la conexión con un ecosistema concreto, así como el carácter pragmático y transformador de este tipo de arte que “no produce bellas imágenes sino nuevas realidades que presumiblemente son originales e inventivas” (p. 3), además de cumplir con la función ecológica deseada. Unos años después, Heike Strelow (2004) defiende la necesidad de una estética ecológica<sup>23</sup> basada en el “pensamiento y acción transdisciplinar” (p. 12). La centralidad de este enfoque transdisciplinar se ve reflejada según la autora en numerosos aspectos que caracterizan el trabajo de los artistas mencionados en su ensayo,

desde la exploración del pensamiento sistémico, el análisis de los vínculos entre ecología y estética a través de la consideración crítica de las prácticas en sus propias disciplinas, hasta el examen de los requisitos sociopolíticos de una estética ecológica. (p. 12)

En uno de los capítulos del volumen editado por Strelow, las comisarias Amy Lipton y Patricia Watts (2004) contribuyen a enriquecer la definición de arte ecológico afirmando que

el ecoarte no es simplemente un movimiento artístico, sino un cambio de paradigma en cómo definimos qué es arte. [...] Estas obras transitan de la producción e institucionalización tradicional del arte al contexto más amplio de las comunidades humanas y no humanas. [...] Los ecoartistas trabajan en un proceso colaborativo con la naturaleza, practicando un arte socialmente relevante. Centrándose en las interrelaciones entre los aspectos biológicos,

---

22 El término surge de la fusión de *ecology* e *invention* (en castellano, respectivamente, ecología e invención).

23 En inglés, *ecological aesthetics*



culturales, políticos o históricos de los ecosistemas, estos artistas trabajan para extender los principios y las prácticas ambientales directamente a la comunidad. (p. 94)

Estas aportaciones recalcan la tendencia del ecoarte a ampliar el concepto de práctica artística hacia ámbitos hasta entonces inesperados y a experimentar con formas de cocreación que involucran a agentes sociales, así como a la comunidad biótica no humana. En un estudio más reciente, Beth Carruthers, como Matilsky, distingue el término más amplio de arte ambiental del concepto de arte ecológico. Si bien a veces estas denominaciones se siguen utilizando como sinónimos, existen diferencias substanciales entre las mismas, siendo la principal entre ellas la clara intencionalidad ecológica que caracteriza el trabajo de los llamados ecoartistas. En efecto, según Carruthers (2009), el arte ecológico

no es simplemente arte sobre, o en, el medio ambiente, sino una praxis que aborda el bienestar de los ecosistemas, los impactos que los seres humanos tienen sobre ellos, el tipo de relaciones que establecemos con los lugares donde vivimos, y con las otras especies con las que compartimos los mismos. (p. 1)

La consideración por el bienestar de los seres vivos no humanos y por los ecosistemas en general refleja el esfuerzo por superar, también desde las artes, la cosmovisión antropocéntrica moderna y enfatizar la interdependencia de todas las especies. La definición elaborada por la artista Ruth Wallen (2012) también enfatiza esta actitud de respeto:

Valiéndose de un amplio conocimiento interdisciplinar y apelando al corazón y a la mente, el arte ecológico se fundamenta en una ética ecológica y en la teoría de sistemas, abordando la red de interrelaciones entre los aspectos físicos, biológicos, culturales, políticos e históricos de los ecosistemas. Al hacer preguntas exploratorias, crear metáforas potentes,

identificar patrones, hilar historias, ofrecer restauración y remediación, usar inventivamente materiales renovables y re-concebir sistemas, los artistas ecológicos inspiran, proponen e innovan, revelan y/o mejoran las relaciones ecológicas a la vez que modelan valores ecológicos. El arte ecológico inspira cuidado y respeto por el mundo en el que vivimos, estimula el diálogo, despierta la imaginación y contribuye a las transformaciones socioculturales mediante las cuales la diversidad de formas de vida que se encuentran sobre la tierra puede florecer. (p. 235)

Asimismo, la autora destaca que el ecoarte puede desempeñar un papel importante “ofreciendo visiones de futuros sostenibles deseables” (Wallen 2012, p. 239), basadas en el concepto de justicia ambiental. Aunque inspirado en valores compartidos por los movimientos ambientalistas, el arte ecológico, en palabras de Linda Weintraub (2012), “se distancia del estruendo de las alarmas, de las políticas y campañas ambientales porque su contenido es enriquecido por la imaginación artística y sus estrategias animadas por la licencia poética” (p. xiii-xiv).

En el contexto hispanohablante, José María Parreño distingue el arte ecologista, caracterizado por una disposición marcadamente activista y por la tendencia a interactuar con movimientos sociales, del arte ecológico, que, sin salir de la esfera de la producción artística, propone una reflexión sobre las temáticas ecológicas desde una ética de equilibrio y mejora ecosistémica (Parreño, Matos, & Arribas, 2006). La disertación doctoral de Carmen Marín Ruiz (2015) provee una sólida base analítica para circunscribir la terminología ligada al diálogo entre arte y ecología. En primer lugar, la autora distingue el *hacer arte ecológicamente* del hacer arte ecológico afirmando que

una obra ecológicamente realizada y presentada, se caracteriza a rasgos generales por ser medida en el uso de recursos; también puede evocar de forma sensible o simbólica -y coherente en su materialización- ideas

respetuosas hacia los individuos y ciclos naturales; mas no toda práctica artística ecológicamente realizada se puede calificar *per se* como arte ecológico. (Marín Ruiz, 2015, p. 476)

En ese sentido, la actitud respetuosa ante el medio natural, aun siendo necesaria, no es suficiente. En efecto, en palabras de la investigadora, "una obra de arte ecológico sería aquella que revela una visión coherente con los principios de la ecología y el pensamiento ecológico más político y social" (Marín Ruiz, 2015, p. 390). Más en concreto, la autora sostiene que

una obra de arte ecológico es aquella que permite comunicar, desde la particular retórica del arte, alguno de los siguientes argumentos, o al menos, no niega ninguno de ellos:

- Una postura ética que combina la ética biocéntrica con la ética de la responsabilidad.
- La interdependencia entre lo cultural y lo natural.
- La existencia de límites biofísicos, dentro de los cuales se desarrolla la vida.
- La necesidad de un cambio urgente del modelo hegemónico de producción, consumo y distribución de los recursos naturales y de los valores establecidos por el modelo capitalista.
- Una posición crítica sobre las posibilidades e incertidumbres del desarrollo e implementación tecnocientíficos.
- Una mirada integradora, desde lo particular a lo general y desde lo global hacia lo local, para descifrar los problemas socioambientales y apoyar las eventuales soluciones.
- Imágenes de un mundo diferente pero mejor, proyecciones para la construcción de otra sociedad sustentada en la justicia ambiental y social y en el reconocimiento de la dignidad de todos seres vivos. (Marín Ruiz, 2015, p. 477)

En cuanto a las características materiales y estéticas del arte ecológico, teniendo en cuenta las infinitas posibilidades creativas existentes, la autora (2015) añade que

no se puede normativizar cómo ha de ser una obra ecológica. Se pueden identificar, eso sí, actitudes que se plasman inequívocamente en el objeto artístico. Dicho en otras palabras: el artista o la artista que respeta la vida en todas sus manifestaciones, que comprende y acepta la relación de interdependencia de las sociedades humanas con su entorno biofísico, la existencia de los límites, la necesidad de distribuir equitativamente los recursos naturales y, en consecuencia, practica la autolimitación, está haciendo arte ecológicamente; a partir de ahí, y en algunos casos, el producto de su acción merece ser calificado de arte ecológico. (p. 477)

Entre los textos españoles encontramos un reciente ensayo de José Albelda (2015) que describe el diálogo más amplio entre arte, naturaleza y ecología, y sostiene que el arte ecológico no tiene por qué referirse solo "al deterioro de los ecosistemas naturales, sino también al vínculo entre ecosistemas naturales y culturales en toda su complejidad de interacciones, resaltando en gran medida las relaciones de desequilibrio cultura-naturaleza y las posibles propuestas de reequilibrio" (p. 230).

Las recientes aportaciones teóricas del crítico e historiador del arte estadounidense T. J. Demos completan a nuestro juicio las propuestas definitorias anteriores, añadiendo una reflexión esencial sobre la relación colonial entre la cultura occidental y el mundo natural (y las otras culturas humanas) que se ve reflejada en los desequilibrios sociales, económicos y culturales que caracterizan la actualidad. En este sentido, el autor nota cómo numerosas prácticas artísticas contemporáneas relacionadas con la ecología conectan las problemáticas específicas de territorios concretos con temáticas de relevancia transnacional como las consecuencias ambientales y socioeconómicas de la globalización neoliberal y de sus

dinámicas neocoloniales (Demos, 2016b, pp. 11-12). Estas manifestaciones artísticas unen a la dimensión estética "el compromiso con una praxis ético-política poscolonial, y lo hacen prestando atención constante a cómo las actividades locales interactúan con los patrones globales" (p. 12). Por lo tanto, en opinión de Demos (2016b), los ejemplos más convincentes de arte ecológicamente comprometido son los que adoptan una postura política y se centran en cuestiones de sostenibilidad ecológica y justicia climática examinando los impactos desiguales de la degradación ambiental en diferentes contextos geográficos y sociales. En ese sentido, la contribución específica del arte reside en su papel crítico y transformador. Según Demos (2016b), en efecto, el arte puede iniciar "cambios creativos a nivel perceptivo y filosófico, ofreciendo nuevas formas de comprensión de nosotros mismos y de nuestra relación con el mundo diferentes a las tradiciones destructivas de colonización de la naturaleza" (p. 19). En este proceso de transformación cultural Demos (2016b) insiste en la necesidad de descolonizar las metodologías de investigación y creación artística para evitar un ambientalismo de la opulencia, objetivo al que es posible acercarse

reconociendo los linajes conceptuales de las teorías elaboradas en la academia occidental y rastreando su conexión con las historias de luchas y las perspectivas de los colonizados, incluidas las cosmologías indígenas, los códigos legales subalternos y los movimientos sociales donde sea apropiado. (p. 22)

Entre los posibles aspectos críticos, el autor señala, ante la creciente difusión de los discursos ambientalistas, el riesgo de que el arte sea instrumentalizado por la que él identifica como *enviro-discipline* (o disciplina ambiental), un conocimiento tecnocientífico al servicio de grandes empresas o agencias gubernamentales cuyas políticas son a menudo asimilables a operaciones de lavado verde. Demos señala también otras contradicciones como el problema del impacto ambiental de las muestras de arte de

enfoque ecológico. Sin embargo, aun reconociendo su poco sostenible huella de carbono, el autor opina que “las exposiciones centradas en el arte y la ecología siguen siendo urgentes en la actualidad” (Demos, 2009, p. 28) por su potencial crítico e interés político y cultural.

Todas las contribuciones teóricas mencionadas ayudan a elucidar lo que entendemos por arte ecológico. Interdisciplinar por definición, este campo de experimentación creativa aborda, desde una perspectiva post-antropocéntrica, los múltiples aspectos de la crisis ecosocial contemporánea a través de una pluralidad de enfoques y lenguajes artísticos, con el fin de generar una reflexión crítica y, eventualmente, un impacto transformador en la relación entre las sociedades humanas y los ecosistemas que las sustentan. El arte ecológico no se limita a cuestionar el modelo neoliberal, neocolonial y extractivista vigente, sino que aspira a repensar las relaciones de poder-fuerza dentro y entre las sociedades humanas junto a las interacciones con el mundo más que humano para imaginar y contribuir a crear otros modelos de coexistencia, así como a repensar el papel del arte en la sociedad. Nuestra síntesis no pretende ser exhaustiva, más bien reúne los principales criterios que nos han servido de guía para nuestro estudio y para llevar a cabo una selección de proyectos relevantes en nuestra investigación.

En los últimos años han aparecido otras propuestas terminológicas vinculadas a este ámbito de experimentación artística, como por ejemplo la definición de *sustainable art* (arte sostenible) avanzada por la comisaria Stephanie Smith en la exposición *Beyond Green* (Smith & Margolin, 2005) y más tarde por Maja y Reuben Fowkes (2006; 2009) y Sacha Kagan (2011). A pesar del esfuerzo de estos teóricos y comisarios por politizar la idea de “sostenibilidad”, creemos que la designación de arte sostenible puede resultar algo ambigua pues el concepto de sostenibilidad ha sido objeto, en diferentes áreas del conocimiento, de controversias y debates que, aun aportando cierta claridad, no están todavía del todo resueltos (Benessia

& Funtowicz, 2015; Demos, 2009; García, 1995). Por lo tanto, en nuestra investigación preferimos utilizar la denominación de arte ecológico o ecoarte por su significado más definido y por su más explícita referencia a la ecología como ciencia que abarca el conjunto de relaciones entre los fenómenos abióticos y los sistemas vivos, tanto humanos como no humanos. En efecto, la noción de sostenibilidad surge de una perspectiva más antropocéntrica (Gudynas, 2011). Además, el arte ecológico tiene mayor respaldo teórico en la literatura analizada e históricamente conecta con las reivindicaciones de movimientos sociales y políticos contraculturales, mientras que el término sostenible en su acepción sociopolítica nace y se desarrolla en un marco institucional (Borowy, 2014; Du Pisani, 2006; Grober, 2007; Satterthwaite, 2006). Sin embargo, algunos artistas expresan perplejidad acerca de los términos *ecología* o *ecológico* cuando son asociados a su trabajo por la ambigüedad que éstos han adquirido en los últimos años, aun sin llegar a rechazarlos. Por ejemplo, la creadora sueca Åsa Sonjasdotter (citada en Sgaramella, 2016), a la que entrevistamos en el curso de nuestra investigación, afirma que:

el uso de la noción de "ecología" es excesivo hoy en día. Al igual que la palabra "democracia" se utiliza para justificar cosas muy diferentes [...] Por eso es particularmente importante conservar la dimensión politizada de este término, que en mi opinión conecta con la noción de diversidad y democracia. (p. 36)

Recogiendo las preocupaciones de Sonjasdotter, hemos querido realizar esta acotación terminológica para precisar nuestra visión políticamente comprometida del arte ecológico y proponer una reapropiación del término frente a su utilización instrumental ligada a intereses institucionales o corporativos.

## 2.2. Política y conciencia ambiental. Movilizaciones sociales, tendencias culturales.

Las prácticas artísticas no surgen *ex nihilo*, en un vacío cultural, sino que absorben o dialogan con las inquietudes del contexto social que las produce. Antes de analizar unos importantes referentes ligados a la naciente relación entre arte y ecología, describiremos brevemente algunos movimientos sociales que han caracterizado las sociedades occidentales en la segunda mitad del siglo XX y cómo han influenciado el trabajo de los artistas referentes en nuestro estudio. Si bien los orígenes del movimiento conservacionista, inspirado en las ideas de autores como Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau y John Muir, se remontan al siglo XIX, el nacimiento del movimiento ecologista contemporáneo se sitúa entre los años sesenta y setenta del pasado siglo. En estos años, varios factores contribuyen a ralentizar el crecimiento económico que había caracterizado el periodo de la posguerra. Desde el punto de vista socioambiental, las secuelas negativas del sistema industrial empiezan a mostrar los límites de los modelos productivistas adoptados tanto en el occidente capitalista como en el bloque soviético. La crisis financiera de 1967-68 marca el declive de la hegemonía del dólar en la economía mundial (R. M. Collins, 1996) y es acompañada por un periodo de recesión entre 1969 y 1970. Junto a los problemas económicos, cuestiones como la contaminación y destrucción de los ecosistemas naturales por objetivos extractivistas, la extinción de diferentes especies, la amenaza representada por los experimentos nucleares y los contaminantes químicos, así como los efectos del masivo fenómeno de la urbanización preocupan la opinión pública.

Si el conservacionismo abogaba por la preservación de la naturaleza entendida como paisaje y *wilderness*, el ecologismo de estos años incorpora el elemento humano en sus reivindicaciones, defendiendo la necesidad de garantizar la salud y la supervivencia de la especie humana y de los ecosistemas que la sustentan (Dunlap & Mertig, 1991; Marcellesi, 2008). Varios autores identifican la publicación del libro *Silent Spring* de Rachel



Carson (1962) acerca los efectos de los pesticidas sobre la salud humana y el entorno natural, como un punto de inflexión en la popularización de las ideas ambientalistas (Guha, 2000; Lytle, 2007). En efecto, a partir de esa fecha la defensa de la naturaleza deja de ser prerrogativa de pequeños grupos elitistas como el Sierra Club en Estados Unidos o el Touring Club en Italia, para convertirse en un fenómeno de masas. Esta transformación tiene lugar en un momento histórico en el que en Estados Unidos se va fortaleciendo una red extensa de movimientos de base, cuyas luchas abarcan temas muy diversos: de los derechos civiles para la población afroamericana a la defensa de las culturas de los pueblos nativos, de las reivindicaciones de la segunda ola del feminismo a la protección de los territorios y del bienestar de sus comunidades mediante estrategias NIMBY.<sup>24</sup>

Nacen también en este periodo organizaciones ambientalistas no gubernamentales como el WWF (1961), Friends of the Earth (1971) o Greenpeace (1973), entre muchas otras, abriendo otros frentes de activismo ambientalista. La participación masiva de la ciudadanía en la primera edición del *Earth Day* (Día de la Tierra) en 1970 revela un cambio en la sensibilidad colectiva. Ésta y otras iniciativas logran influir en las instituciones políticas y contribuyen a la aprobación de diferentes normas legislativas para la protección de la naturaleza, empezando por el *National Environmental Policy Act* emanado en Estados Unidos en 1970. Aquí se instituyen además agencias federales con competencias ambientales específicas como la Environmental Protection Agency y el Council for Environmental Quality. Junto a las organizaciones activistas, se desarrollan también formaciones políticas más estructuradas deseosas de reorientar el debate democrático hacia temas de interés ecológico. El primer partido de este tipo en Europa es el Mouvement populaire pour l'environnement, fundado en 1971 en el cantón suizo de Neuchâtel y seguido, en 1972, por el británico People Party, predecesor del Green Party.

---

<sup>24</sup> *Not In My Back Yard*, en castellano literalmente "no en mi patio trasero".

La publicación del informe *The Limits to Growth* (Meadows, Meadows, Randers, & Bahrens, 1972) representa otro momento importante en la evolución de los movimientos ambientalistas. Fruto de un estudio comisionado por el Club de Roma y realizado en el MIT (Boston, EE.UU.) a lo largo de dos años, el informe conecta diferentes variables como el crecimiento de la población, la disponibilidad de comida, los niveles de contaminación, la tasa de explotación de los recursos naturales, etc. en un modelo de simulación por ordenador conocido como *World3*. Entre las previsiones de los autores, que se desarrollan en un arco de tiempo entre 1900 y 2100, está el escenario denominado *standard run* o *business-as-usual* en el que, manteniéndose las tasas existentes de incremento en cada variable, se alcanzarían los límites del crecimiento en el transcurso de los cien años siguientes, debido al agotamiento de los recursos y a la contaminación de los ecosistemas, entre otros factores (Meadows, Meadows, Randers, & Bahrens, 1972). A pesar de algunas imprecisiones, los datos históricos recopilados en los últimos 40 años en un reciente estudio (Turner, 2014) parecen confirmar este escenario y la posibilidad de un colapso en ausencia de medidas correctivas. Junto a las predicciones, la importancia del informe reside en la introducción y divulgación de la noción de finitud de la biosfera y en el cuestionamiento de la economía basada en el crecimiento a partir de la situación de *overshoot* del planeta. Todos estos argumentos, reforzados por la crisis del petróleo (1973), se convierten, en efecto, en principios fundamentales del pensamiento ambientalista (Carter, 2018).

En 1972 también se celebra en Estocolmo la primera Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano, a la que asisten las delegaciones de más de cien países. La cumbre culmina con una declaración en la que se recogen algunas ideas ligadas al pensamiento ecológico como la interdependencia entre ser humano y biosfera, la necesidad de adoptar medidas que limiten la explotación de los recursos naturales y minimicen los daños ambientales y la vinculación entre derechos humanos, sociales

y ambientales. A pesar de delinear un primer marco de referencia a nivel internacional para el derecho ambiental y crear estructuras institucionales específicas como el UNEP, los mayores logros de la conferencia son principalmente retóricos (Grieger, 2012). En efecto, la declaración no resuelve "las contradicciones existentes entre la necesidad de crecimiento económico y la preservación del medio ambiente" (Jankilevich, 2003, p. 7). Asimismo, la cumbre contribuye a la institucionalización de la gobernanza ambiental, redimensionando el potencial radical de las reivindicaciones ecologistas, y deja al descubierto las discrepancias y los desequilibrios entre las naciones ricas y los países en vía de desarrollo sobre las prioridades y las estrategias de afrontamiento de las cuestiones ambientales (Beyerlin, 2006; Estenssoro Saavedra, 2009). Estas disparidades alimentan el debate interno al movimiento verde, contribuyendo a la génesis de diferentes corrientes del pensamiento ecologista, como hemos visto en el primer capítulo.

El ideario ambientalista influye marcadamente en la gestación de las manifestaciones artísticas que dialogan con la naturaleza, introduciendo en las prácticas creativas la atención hacia los valores ecológicos (Boettger, 2016). Asimismo, estas expresiones culturales se ven afectadas por el clima general de fermento de aquellos años: a las protestas estudiantiles y obreras del mayo del 1968 se añaden, sobre todo en el contexto norteamericano, numerosas movilizaciones contraculturales vinculadas al feminismo y a la liberación sexual que promueven la transformación individual junto al esfuerzo por "derribar o trascender los valores americanos dominantes" (Braunstein & Doyle, 2002, p. 15). La experimentación con modelos sociales y productivos alternativos, como las comunas presentes en Estados Unidos y en el Norte de Europa, propaga las ideas de autonomía y solidaridad en oposición a la lógica patriarcal, individualista y capitalista (Lee, 2016). Estas tendencias anticonformistas se manifiestan también en las luchas pacifistas contra la guerra en Vietnam y en la búsqueda por parte de diferentes colectivos de formas directas de participación democrática. Los

artistas se suman a estos movimientos realizando acciones reivindicativas o creando organizaciones, como la Art Workers' Coalition o el Guerrilla Art Action Group para incorporar el compromiso político individual y colectivo tanto en la vida civil como en la propia práctica creativa. Las tendencias socioculturales descritas confluyen en las primeras expresiones artísticas inspiradas en la ecología: desde la actitud crítica hacia el *establishment* hasta el anhelo de transformación social, del interés por la relación entre ser humano y ecosistema a la experimentación con métodos interdisciplinarios. Todos estos elementos contribuyen a definir los enfoques temáticos y los procesos creativos de los artistas cuyo trabajo examinaremos a continuación.

### 2.3. Antecedentes: prácticas artísticas pioneras en diálogo con la ecología.

Existe una extensa bibliografía que analiza el desarrollo del vínculo entre arte, naturaleza y conciencia ecológica en la cultura occidental (Bijvoet, 2016; Raquejo & Parreño, 2015; Weintraub, 2012). Como hemos comentado anteriormente, nuestra intención no es reconstruir la totalidad de este



Fig. 4: Robert Morris (1979). *Untitled, Johnson Pit # 30* [Intervención en el paisaje], King's County, Seattle (EE. UU.). Fuente: Wikimedia Commons.

fértil diálogo interdisciplinar, sino identificar las expresiones artísticas que anticipan actitudes y modos de hacer que encontramos en las manifestaciones creativas más recientes que conforman el núcleo de nuestra investigación. A partir de la segunda mitad de los años sesenta, emergen en el contexto norteamericano y europeo prácticas artísticas que abordan la relación entre cultura y naturaleza desde una perspectiva innovadora. Trasladando el hecho escultórico a lugares remotos y experimentando con elementos y procesos naturales, los artistas de movimientos como el *Land Art*, *Earth Art*, *Arte Povera*, etc. proponen una "aproximación física a la naturaleza, considerada esencialmente como territorio y materialidad" (Albelda, 2015, p. 221). Sin embargo, estas denominaciones designan un conjunto heterogéneo de propuestas creativas que reflejan actitudes muy diferentes ante los ecosistemas naturales, desde las que "respetan con rigor el aspecto inicial del paisaje que intervienen, hasta las que lo transforman con maquinaria pesada [...], pasando por aquellas que están deliberadamente pensadas para hacer frente a espacios degradados" (Raquejo, 2006, p. 107). Estas últimas, conocidas como prácticas de *Land Reclamation*, resultan particularmente significativas en nuestro ámbito de estudio, puesto que tienen como objetivo principal la recuperación de territorios gravemente afectados por el impacto de las actividades humanas.

Desde de la década de los setenta, artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Herbert Bayer y Nancy Holt, entre muchos otros, intervienen en entornos industriales, minas o canteras en desuso, llevando a cabo proyectos de gran escala financiados por instituciones públicas o directamente por la industria extractiva. Son especialmente relevantes en este terreno las obras de Smithson y Morris por su carácter pionero y por las reflexiones teóricas que los autores desarrollan paralelamente a su creación. Para la exposición *Sonsbeek '71. Beyond Lawn and Order* Smithson realiza dos intervenciones en una cantera de arena abandonada en Emmen, Holanda. La primera, *Broken Circle* (1971) consta de una superficie plana

de 42 metros de diámetro compuesta por dos semicírculos simétricos y opuestos de agua y arena. La segunda, titulada *Spiral Hill*, es una colina de tierra sobre la que el artista dibuja un camino en espiral ascendente de arena blanca. Como en *Spiral Jetty* (1970), su obra más conocida, la forma helicoidal se desarrolla en sentido contrario a las agujas del reloj, aludiendo a la entropía y a la irreversibilidad de algunas transformaciones antrópicas del territorio. Sin embargo, según Smithson, la intervención del artista puede configurarse como un esfuerzo para rescatar los paisajes alterados por la industrialización y abrir espacios de diálogo entre actividad productiva y sensibilidad ambiental. En una entrevista con Allison Sky, el artista (Smithson & Flam, 1996) profundiza sobre esta función del arte afirmando que

la economía, cuando se abstrae del mundo, es ciega respecto a los procesos naturales. El arte puede convertirse en un recurso que sirva de mediador 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. (p. 376)

En Estados Unidos la rehabilitación de lugares degradados por la minería se convierte en una práctica obligatoria por medio del *Surface Mining Control and Reclamation Act* de 1977. El proyecto *Untitled* (1979) (Fig. 4) de Robert Morris se enmarca en las iniciativas vinculadas a esta legislación. En 1978 la King County Art Commission de Seattle invita a varios artistas a proponer proyectos de recuperación para las numerosas minas de grava abandonadas presentes en su distrito. Morris completa su obra en 1979, construyendo una serie de terrazas concéntricas en las laderas de la mina *Johnson Pit # 30* y sembrándolas con césped. Esta reconfiguración minimalista del terreno revela un acercamiento eminentemente artístico al problema de la restauración de espacios degradados. En efecto, los proyectos de Morris y Smithson aspiran a rehabilitar el lugar mediante prácticas *site specific* que no reparan los ecosistemas originarios, sino que

vuelven a poner en valor visual y escultóricamente los entornos devastados por la industria.

La elección de una estética sobria refleja el rechazo hacia una visión idealizada y nostálgica del paisaje y hacia aquellas iniciativas de recuperación que intentan restaurar "una naturaleza salvaje que ya no existe" (Smithson & Flam, 1996, p. 307) o borrar la historia del territorio. Smithson señala este riesgo en una entrevista con Moira Roth (2004):

La idea en la minería es que a mucha gente le gustaría reponer el paisaje así como era en el siglo XIX y por supuesto eso no va a ocurrir. Pero tal vez se le pueda conferir otro valor a través de un diferente tipo de cultura. Creo que es posible cultivar los residuos y las escombreras [...] en áreas de minas a cielo abierto. Se trata de desarrollar una estructura de valores diferente y también de crear algún tipo de relación entre los procesos industriales y los controles ecológicos. (p. 93-94)

Por otra parte, en su discurso de apertura del simposio *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture* (1979) y más adelante en el ensayo titulado *Art as/and Reclamation* (1980), Robert Morris realiza una amplia especulación teórica acerca de las consecuencias de la explotación humana de los recursos naturales. Analiza además la relación asimétrica entre arte y estructuras de poder a lo largo de la historia y en el contexto sociocultural contemporáneo, evidenciando la ambigüedad del mecenazgo público y privado de proyectos artísticos para la restauración de territorios degradados por la minería. Con gran lucidez, advierte sobre el posible uso instrumental de las prácticas artísticas por parte de la industria y de los gobiernos como estrategias de camuflaje estético de los daños ambientales causados por las actividades extractivas. En este sentido, redimensiona la visión -quizás demasiado optimista- del arte como espacio de mediación exento de relaciones económicas y de poder entre la ecología y los intereses del mundo industrial

planteada por Smithson. No obstante, reivindica la independencia crítica y creativa del artista afirmando que

sería quizás una suposición equivocada imaginar que los artistas contratados para trabajar en paisajes destruidos por la industria elijan invariable y necesariamente convertir estas áreas en lugares idílicos y reconfortantes, para de esta forma redimir socialmente a aquellos que arruinaron el paisaje en primer lugar. (Morris, 1979, p. 16)

Desde esta perspectiva, la labor del artista puede contribuir a poner de manifiesto el problema del impacto ambiental y sociocultural de la minería, en vez de disfrazarlo bajo una tranquilizante cubierta vegetal. En efecto, en el proyecto *Untitled*, además de elegir una estética marcadamente antipintoresca, Morris corta los pocos árboles que quedaban alrededor de la mina y cubre las bases de sus troncos con pintura negra. Acentuando el carácter desnaturalizado del entorno en el que interviene, el artista parte de la situación entrópica del lugar para proponer una reflexión acerca de su historia de explotación.

Las obras de Smithson y Morris son ejemplos de una vasta producción que reúne las intervenciones de numerosos artistas en escenarios postindustriales y que presenta resultados diversos y no siempre coherentes. A pesar de esta gran variedad de planteamientos conceptuales y estéticos, las experiencias más significativas de *Land Reclamation* intervienen lugares marginales y sistemáticamente invisibilizados por la cultura dominante, exponiendo las consecuencias ambientales de la economía capitalista y de la lógica extractivista que la sustenta. Asimismo, estas prácticas experimentan con el potencial de remediación del arte, explorado también por creadores como Helen Meyer y Newton Harrison, Harriet Feigenbaum, Mel Chin, Agnes Denes o Patricia Johanson, entre otros. En el contexto español se materializan, a partir de los años noventa, proyectos que remiten a las prácticas de *Land Reclamation* y proponen la



recuperación de entornos degradados a través de la implicación de artistas y colectivos ciudadanos. Entre ellos destaca la iniciativa *Arte, industria y territorio* realizada entre los años 2000 y 2007 en la explotación minera en desuso de Ojos Negros (Teruel), cuya culminación ha sido la puesta en valor del patrimonio histórico y natural de la mina y su transformación en un Parque Cultural reconocido por el Gobierno de Aragón.<sup>25</sup>

Desde mediados de los años sesenta se produce, como señalan la autora Lucy Lippard (1973) en su célebre ensayo sobre la desmaterialización del arte, un cambio considerable en la escena artística post-minimalista. Se observa en efecto un tránsito desde la plasmación de obras de tipo objetual a la experimentación con elementos intangibles (Arte conceptual), efímeros (Arte de acción, *Performance Art*, *Body Art*) o con procedimientos físicos y biológicos normalmente ajenos a la esfera del arte (*Process Art*, *Arte Povera*). Esta tendencia responde a la voluntad, común a muchos artistas, de evadir la lógica acumulativa de las instituciones culturales y del mercado del arte para explorar formas de creación fluidas, transitorias, que incorporen la variable tiempo y en las que sean visibles las diferentes etapas del desarrollo creativo como parte integrante del trabajo artístico. En este contexto encontramos varias experiencias que vinculan la creación artística con el naciente activismo ecologista. Durante la Bienal de Venecia de 1968, por ejemplo, Nicolás García Urriburu colorea de verde fluorescente las aguas del Canal Grande utilizando un líquido inocuo para el ecosistema. Conectando con el espíritu contestatario del '68, el artista argentino dirige la atención del público hacia el problema de la contaminación de los océanos, generando una sensación de alarma mediante un efecto cromático de gran impacto visual. Esta intervención forma parte de una serie de acciones análogas que Urriburu lleva a cabo en diferentes ciudades del mundo (París 1972, Amberes 1974, Tokio 1982, entre otras) donde el gesto artístico

---

25 Un estudio extenso acerca de esta y de otras experiencias análogas y sobre el rol dinamizador del arte en la recuperación de paisajes degradados puede encontrarse en *Arte, industria y medio rural: la implicación del arte en los procesos de transformación del territorio. La experiencia de las minas de Ojos Negros* (Arribas Navarro, 2016).

es acompañado por una intención sensibilizadora. Es interesante notar cómo en estos años un gran número de mujeres artistas se implican en el diálogo arte-activismo ambiental. Betty Beaumont, por ejemplo, crea la serie fotográfica *Steam Cleaning The Santa Barbara Shores* (1969). En ella se documentan a través de imágenes en blanco y negro los efectos de un grave derrame de petróleo, que tuvo lugar en las costas de Santa Barbara (California) en enero de 1969. Centrándose en la denuncia, Beaumont retrata las actividades de limpieza de la costa realizadas con el uso de vapor a alta presión, una técnica dañina para el ecosistema, revelando el grado de agresividad de la acción humana sobre los océanos (Matilsky, 1992). Consideramos estos proyectos artísticos como referentes en el ámbito del arte en diálogo con la ecología porque vinculan directamente la creación artística con las luchas ambientalistas y anticipan algunos modos de hacer típicos de prácticas culturales más recientes, así como estrategias de acción de grupos ecologistas (Kershaw, 2002).

En el ámbito del arte de acción, emergen también formas de creación que enlazan las instancias del feminismo con las cuestiones ambientales, conectando con la corriente del ecofeminismo que empieza a mover sus primeros pasos a mediados de los años setenta. *Rice/Tree/Burial* es la primera performance de enfoque ecológico realizada en 1968 por la artista Agnes Denes. La acción tiene lugar en el condado de Sullivan (New York) como ritual privado y es posteriormente repetida entre 1977 y 1979 en el *Art Park* de Lewiston. Compuesta por tres actos, que simbolizan el nacimiento, el crecimiento y la muerte/transformación, la performance comienza con la siembra de un campo de arroz. En el segundo acto, Denes rodea el tronco de tres árboles con unas cadenas con la finalidad de interferir con su crecimiento mientras que, en el tercer acto, la artista entierra una cápsula en el suelo, guardando en su interior un *haiku* en la primera versión de 1968, y una carta dirigida al *Homo Futurus* en la segunda (1977-1979). La artista describe este ritual como "un evento simbólico que anunciaba mi compromiso con las cuestiones ambientales y las preocupaciones



Fig. 5: Agnes Denes (1968-79). *Rice/Tree/Burial* [Performance e intervención en el paisaje], Lewinston (EE. UU.). Fuente: <http://www.agnesdenesstudio.com/>

humanas. También era un primer ejercicio de eco-lógica” (Hartz & Denes, 1992, p. 106). Por otro lado, la serie de obras tituladas *Siluetas* (1973-1980) de la artista Ana Mendieta, en las que la performance se combina con la intervención efímera en el espacio natural, resalta la continuidad entre el cuerpo femenino y los elementos naturales como la tierra, la nieve, las plantas, el fuego, etc. A diferencia de las obras monumentales de los *Earthworks*, el trabajo de Mendieta “se integra al medio natural” (Mosquera, 1992, p. 137) en busca de una fusión íntima. Como observa Judith Wilson (1980), Mendieta crea un vínculo de colaboración con la naturaleza y propone una visión de interrelación entre lo humano y lo natural, ligada a las cosmovisiones ancestrales de Cuba, lugar de origen de la artista. En el contexto español, la artista catalana Fina Miralles puede considerarse pionera del arte de acción vinculado a la naturaleza. A partir de los años setenta, la creadora lleva a cabo microacciones en el espacio natural,

donde interactúa poéticamente con los árboles, la arena, el agua, y otros elementos del paisaje, documentando su trabajo en fotografía. En la serie denominada *Relacions* (1974), a través de gestos mínimos y progresivos, Miralles fusiona su cuerpo con un conjunto de elementos naturales (ramas, piedras, hierba, etc.) reflexionando sobre los procesos cíclicos de destrucción y regeneración de la naturaleza.

Aun sin tener todavía una vocación explícitamente ecologista<sup>26</sup>, estas primeras creaciones de Mendieta, Denes y Miralles proponen una aproximación vivencial al contexto natural y a sus ritmos biológicos, generando prácticas estético-afectivas que pretenden repensar la materialidad del cuerpo en relación con el ecosistema y modificar la interacción instrumental entre seres humanos y mundo más-que-humano desde una perspectiva feminista. Si en las obras de estas artistas se explora sobre todo la dimensión físico-psicológica del contacto con el ambiente natural, los trabajos de Mierle Ladermann Ukeles y de Bonnie Ora Sherk -también artistas de la performance- exploran también las dimensiones sociales del tema de los cuidados que sustentan la vida, como veremos en el capítulo 4. En definitiva, todas estas experimentaciones artísticas cercanas al ecofeminismo se configuran como referentes en nuestro estudio por su tendencia a intervenir directamente en contextos tanto urbanos como naturales, a priorizar el acto creativo sobre la producción objetual y a valorizar un conocimiento corporeizado del medio, en diálogo con cosmovisiones distintas del modelo patriarcal occidental.

Especialmente relevantes para nuestro estudio son además las obras de Alan Sonfist y Hans Haacke que adoptan un enfoque procesual para examinar las dimensiones físicas y temporales de la relación entre las sociedades humanas y el contexto natural. Alan Sonfist enfatiza el grado de

---

26 El trabajo de Agnes Denes evolucionará hacia vertientes más reivindicativas y procesos de restauración de paisajes antropizados a partir de los años ochenta a través de obras como *Wheatfield – A Confrontation* (1982) y *Tree Mountain* (1996), entre otras.



Fig. 6: Alan Sonfist (1965-78). *Time Landscape* [Intervención en el espacio urbano], New York (EE. UU.). Fuente: <http://act.mit.edu/cavs/>

transformación antrópica del territorio ubicando un fragmento de bosque originario en el centro de New York. En su proyecto titulado *Time Landscape*, diseñado en 1965 y completado en 1978, el artista estadounidense recrea en un solar entre La Guardia Place y Houston Street, en proximidad del distrito artístico de Soho, un ecosistema forestal formado por árboles, hierbas y arbustos pertenecientes a especies vegetales que poblaron la isla de Manhattan antes de la colonización europea. En esta propuesta, realizada a través de un proceso de negociación con las autoridades ciudadanas y que se conserva gracias a la colaboración de la comunidad local, la creación artística se funde con el interés de Sonfist por las ciencias y la historia natural, engendrando una obra que puede considerarse como una intervención escultórica y a la vez como un sistema biológico en evolución. Es interesante observar que el artista no pretende crear un espacio

verde para el ocio urbano: en efecto, el pequeño bosque no es accesible al público y está rodeado por una valla. Más bien su intención es realizar una operación conceptual, una reconstrucción filológica del paisaje perdido y al mismo tiempo un monumento vivo que realce el valor intrínseco de los ecosistemas naturales. En el texto titulado *Public Monuments* el artista sostiene:

Tradicionalmente los monumentos públicos han celebrado eventos de la historia humana [...] En la actualidad, a medida que percibimos nuestra dependencia de la naturaleza, el concepto de comunidad se expande hasta incluir los elementos no humanos y los monumentos civiles deberían honrar y celebrar la vida y las acciones de esta otra parte de la comunidad: los fenómenos naturales. En la ciudad, los monumentos públicos deberían captar y revitalizar la historia del entorno natural característico de ese lugar. (Sonfist, 2008, p. 9)

Además de modificar radicalmente el concepto de escultura pública, las palabras de Sonfist revelan un claro cuestionamiento del paradigma cultural antropocéntrico e identifican el proyecto *Time Landscape* como una de las obras seminales del arte vinculado a la sensibilidad ecológica. Asimismo, al generar un marcado contraste visual entre el entorno construido de la ciudad y las formas y cualidades orgánicas del ecosistema vegetal, la intervención pone de manifiesto el nivel de artificialidad del contexto urbano y su desconexión de los ritmos y de los equilibrios naturales.

Como destaca el autor Jonathan Carpenter (1983),

cuando Sonfist utiliza materiales naturales de la zona para crear sus esculturas públicas, él instaura una compleja interacción entre la ciudad y su práctica artística. Los materiales naturales contrastan vívidamente con el entorno construido y sin embargo no son ajenos a él. Ellos efectivamente precedían a los edificios en el lugar. Las esculturas de Sonfist representan



un punto de observación que permite ver el presente como parte de una más amplia y vasta extensión de tiempo". (p. 151)

La atención prestada a la memoria del lugar a través de esta mirada arqueológica hacia el paisaje desvela la aceleración de los cambios provocados por la acción del ser humano dentro del dilatado transcurso de la historia natural. Sin embargo, según algunos críticos, el intento de devolver una porción de territorio urbano a su estado de wilderness, podría remitir a la tendencia nostálgica, típica de cierto ecologismo conservacionista, a "fijar una imagen del paisaje congelada en el tiempo, privilegiando un momento en la historia ecológica sobre todos los demás" (Kastner & Wallis, 1998, p. 33). Por otro lado, las dimensiones limitadas de *Time Landscape* aproximan la obra más a una actuación simbólica que a un proyecto concreto de reforestación de la ciudad. No obstante, la intervención de Sonfist destaca por su carácter innovador y por plantear la reversibilidad -aunque parcial- de algunas dinámicas de antropización agresiva y a la vez un reequilibrio entre principios naturales y culturales en la escala de valores de la sociedad contemporánea.

Entre los años sesenta y setenta del pasado siglo el artista Hans Haacke desarrolla una investigación minuciosa acerca de los fenómenos naturales y de las interconexiones entre los sistemas sociales, biológicos y tecnológicos. En las obras de este periodo, el artista alemán indaga y contextualiza en el entorno de la galería o del museo las transformaciones físicas de la materia (*Condensation Cube*, 1965), los procesos de crecimiento vegetal (*Grass Grows*, 1969 y *Bowery Seeds*, 1970) y las condiciones que permiten el mantenimiento de la vida (*Chickens Hatching*, 1969), experimentando con aire, agua, plantas, animales vivos y con métodos de carácter científico y tecnológico. La propuesta titulada *Rhine Water Purification Plant* de 1972 conecta con las preocupaciones ambientales que van emergiendo en la sociedad industrializada de la época. El proyecto, realizado en el museo Haus Lange de Krefeld (Alemania), consta de un sistema de depuración de

las aguas altamente contaminadas del Rin. El agua recogida del río recibe un tratamiento químico pasando por un filtro de carbón activo y arena y, una vez purificada, se recolecta en un tanque de metacrilato donde alimenta un ecosistema artificial con peces vivos. La pieza es completada por un tríptico titulado *Krefeld Sewage Triptych* en el que el artista expone los datos relativos a las grandes cantidades de aguas residuales no depuradas de uso doméstico o industrial vertidas cada año en el Rin, mencionando los nombres de los principales contaminadores.

En esta obra, Haacke exhibe las fases del proceso de reducción de contaminantes en el agua, conectando la creación artística a un ecosistema concreto. Esta elección enlaza con su interés por el pensamiento sistémico. En efecto, gracias a su colaboración con el comisario Jack Burnham, el artista entra en contacto en los años sesenta con los ensayos del biólogo y filósofo austríaco Ludwig Von Bertalanffy, fundador de la teoría general



Fig. 7: Hans Haacke (1972). *Rhine Water Purification Plant* [Instalación], Krefeld (Alemania).  
Fuente: <http://frieze.com>



de sistemas.<sup>27</sup> El influjo de estas ideas hace que el artista alemán rechace el término "escultura" para sus instalaciones artísticas que prefiere definir como "sistemas" en constante diálogo e interacción con el entorno. En sus primeras experimentaciones con estas formas de creación, Haacke intenta diseñar -con cierta ingenuidad- sistemas que puedan evolucionar independientemente de la acción humana. Sin embargo, más adelante y sobre todo tras la cancelación en 1971 de su controvertida exposición individual en el Guggenheim,<sup>28</sup> el enfoque de Haacke se desplaza hacia el elemento humano, centrándose en el análisis de las intrincadas relaciones socioeconómicas que conforman los sistemas culturales y naturales. *Rhine Water Purification Plant* refleja claramente esta transición puesto que asocia la atención de Haacke para los procesos tecno-biológicos al espíritu de denuncia de sus proyectos de crítica institucional y política que caracterizan su recorrido artístico posterior. Así pues, la propuesta desarrolla una solución prototípica a pequeña escala del problema de la contaminación de los ecosistemas fluviales que nos permite visualizar cómo podría ser el río si hubiera un adecuado tratamiento de las aguas (García Cano, 2014). También engloba una reflexión política más amplia al evidenciar la corresponsabilidad de empresas, instituciones públicas y de la ciudadanía en la dinámica de degradación ambiental. No obstante, la acción humana es presentada también como factor de cambio a través del esfuerzo por activar un movimiento de opinión sensible a los temas ambientales e imaginar formas de intervención reparadoras del ecosistema natural. Las obras de Haacke y de Sonfist aquí descritas pertenecen al núcleo inicial del hermanamiento entre prácticas artísticas y conciencia ambiental. A diferencia de la mayoría de las iniciativas de *Land Reclamation*, no se desarrollan en áreas remotas sino en entornos urbanos. Incorporando

---

27 Un análisis de la influencia de la teoría de sistemas en la obra temprana de Hans Haacke puede encontrarse en el texto "All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art" (Skrebowski, 2008).

28 La exposición, que incluía obras como *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System as of May 1st, 1971*, en las que el artista hacía públicas las operaciones de especulación inmobiliaria en New York, fue cancelada seis semanas antes de su inauguración.

procesos físicos y biológicos en la creación artística, estos trabajos buscan contrarrestar simbólicamente el deterioro de los ecosistemas intervenidos, mostrando una aproximación crítica y a la vez proactiva ante las problemáticas ecológicas. A pesar de su impacto limitado, vislumbran una apertura a la colaboración con sistemas de conocimiento externos a la esfera de las artes y a una praxis creativa imbricada en la realidad social de la que forman parte.

Esta breve panorámica muestra cómo, ya desde sus comienzos, el vínculo entre arte y ecología se caracteriza por la coexistencia de múltiples ejes temáticos, intencionalidades y soluciones estéticas. Todas las experiencias analizadas contribuyen a extender la sensibilidad artística y a renovar los métodos y los lenguajes poéticos en diálogo con las cuestiones ecológicas. Este amplio espectro de posibilidades creativas anticipa muchos de los motivos y de las estrategias artísticas que caracterizan la producción cultural actual vinculada a temas ecosociales. Sin embargo, las obras hasta aquí examinadas se basan en formas de autoría estrictamente individual. En el próximo capítulo analizaremos otras iniciativas artísticas de referencia que se desarrollan alrededor de fórmulas de creación compartidas y transversales y cuyos métodos y procesos creativos ejercen una clara influencia en las formas recientes de arte colaborativo en las que se centra nuestra investigación.





## Capítulo 3.

### **Arte de enfoque colaborativo: creación compartida y transformación social.**

Generative ideas emerge from joint thinking,  
from significant conversations, and from sustained,  
shared struggles to achieve new insights  
from partners in thought

Vera John-Steiner

El presente capítulo se centra en el estudio de algunas de las manifestaciones artísticas basadas en la creación colaborativa que constituyen un marco de referencia para las formas de arte actual alrededor de las que se desarrolla la presente investigación. Nuestro objetivo no es realizar una descripción exhaustiva de este ámbito de la práctica artística pues abarca una producción cultural muy vasta y diversa. Más bien, partiendo de unas aclaraciones terminológicas, fundamentadas en las aportaciones teóricas de artistas, expertos y expertas de crítica e historia del arte y organizadas según criterios cronológicos, pretendemos delimitar nuestro campo de indagación y explicar la terminología adoptada en esta investigación. Analizaremos después una serie de antecedentes artísticos que han abierto caminos de experimentación que las prácticas creativas de enfoque colaborativo más recientes han contribuido a ampliar y enriquecer.

#### **3.1. Aproximaciones terminológicas.**

Como hemos visto en el capítulo anterior, el campo de las definiciones puede resultar a veces confuso y en parte restrictivo. No pretendemos por lo tanto proponer una sistematización del vocabulario relacionado con la

creación colaborativa, objetivo que algunas recientes publicaciones ya han intentado abordar<sup>29</sup>. Más bien, intentamos contribuir a aclarar y distinguir los numerosos términos asociados a este territorio de la experimentación artística, que se caracteriza por la abundancia de denominaciones, a veces discordantes entre sí. Entre los términos más relevantes encontramos la expresión *community arts*, ya en uso desde los años setenta, y otras más recientes como *connective aesthetics* (Gablik, 1992a), *New Genre Public Art* (Lacy, 1995), *littoralist o littoral art* (Barber, 1996), participación o arte participativo (Bishop, 2006a; Kravagna, 1998; Matarasso, 1997), *dialogical aesthetics o dialogical art* (G. Kester, 1999, 2004), estética relacional (Bourriaud, 1998), *collaboration* (Green, 2001; John-Steiner, 2000), *collaborative art* o arte colaborativo (Blanco, 2005, 2001; Kester, 2011; 2005; Lind, 2009), creación colectiva (Marín García, 2003), arte contextual o arte de contexto (Ardenne, 2006; Claramonte Arrufat, 2010a), *social practice*, *socially engaged art o social cooperation* (Finkelpearl, 2013; Helguera, 2011) o *social aesthetics* (Bang Larsen, 1999; N. Thompson, 2015). Todas describen procesos compartidos de producción cultural, pero con distintos matices que ilustraremos concisamente a continuación.

Entre finales de los años sesenta y la década de los setenta se difunde en el Reino Unido, y más en general en el mundo anglosajón, la expresión *community arts o community-based arts* (en castellano, arte comunitario) para describir "prácticas complejas, inestables y controvertidas desarrolladas por jóvenes artistas y creadores del teatro quienes buscaban revitalizar el mundo del arte, que veían como burgués en el mejor de los casos y represivo en el peor" (Matarasso, 2013, p. 215). Dichas prácticas reflejan el deseo de democratizar el acceso a la creación artística y de emplear la cultura como herramienta para generar cambios políticos y sociales (Jeffers & Moriarty, 2017). Resulta complejo reconstruir la evolución de este movimiento artístico pues por lo general se ha desarrollado al margen

---

<sup>29</sup> Véanse al respecto *Toward a Lexicon of Usership* (Wright, 2013); *Collaborative Art in the twenty-first Century* (Bacharach, Booth, & Fjaerestad, 2016); *Impossible Glossary* (hablarenarte, 2018).

de las instituciones artísticas, por lo que no ha sido objeto de estudios sistemáticos como otras formas de arte más convencionales. Los intentos de definir desde el punto de vista teórico-práctico estas iniciativas culturales son escasos y a menudo ambiguos. Entre ellos, la definición elaborada por el comité de expertos de la *Greater London Arts Association* y citada por la artista Owen Kelly (1984) recita:

el término *community arts* [...] define un enfoque de la actividad creativa, que abarca muchos tipos de eventos y una amplia gama de medios [...] Con frecuencia, el enfoque involucra a las personas de forma colectiva, alienta la afirmación colectiva pero no descuida el desarrollo o la necesidad de expresión individual [...] Las artes comunitarias proponen el uso del arte para generar cambios sociales e influir en las políticas sociales [...] Los activistas del arte comunitario operan en áreas de escasez, incluyendo en este término la situación de carencia económica, cultural, ambiental o educativa. (p. 13)

En otra propuesta de definición, la estudiosa Arlene Goldbard (1993) identifica un aspecto esencial en este tipo de prácticas, es decir "la idea de que [...] la expresión y la creatividad cultural residen dentro de una comunidad". En efecto, como confirma la historiadora del arte Claire Bishop (2012) las *community arts* se posicionan "en contra de las jerarquías del mundo del arte internacional y sus criterios de éxito basados en la calidad, habilidad, virtuosismo, etc., ya que estos ocultan intereses de clase" (p. 177). Por estas razones, "el artista delega parte de sus funciones tradicionales en el grupo y el concepto de obra artística se transforma por su carácter procesual y de intervención social" (Palacios Garrido, 2009, p. 199). La mayor parte de las manifestaciones de arte comunitario, aún en su heterogeneidad, se materializan en iniciativas de arte público y artes escénicas, usualmente realizadas en contextos urbanos marginales. A menudo las *community arts* están asociadas con nociones de empoderamiento y desarrollo comunitario.

Algunos aspectos del enfoque comunitario, como la coautoría, el cuestionamiento del canon artístico moderno y el deseo de transformación social, se ven reflejados en las manifestaciones artísticas más recientes en las que se centra nuestro estudio. Sin embargo, preferimos no emplear la expresión *community arts* para definir nuestro ámbito de investigación pues se trata de una denominación utilizada sobre todo en el mundo anglosajón que designa un conjunto de prácticas que, como hemos visto, se ubican en un contexto histórico y geográfico determinado y han sido ya desde los años 80 en gran parte absorbidas por los discursos dominantes (Bishop, 2012).

La definición *connective aesthetics*, acuñada por la historiadora del arte Suzi Gablik (Gablik, 1992) en el homónimo artículo publicado en la revista *American Art*, responde, en palabras de la autora, a la necesidad de operar un cambio de paradigma que permita superar el mito de la autonomía individualista que ha caracterizado el arte occidental en la modernidad. En ese sentido, Gablik defiende una práctica artística basada en una cosmovisión "relacional e interdependiente" (p. 4) y basada en el diálogo entre diferentes agentes sociales. A pesar de describir una tendencia evidente en el arte de aquellos años, la noción de estética conectiva no ha logrado trascender y afirmarse como un término de referencia, posiblemente por su carácter algo indefinido. El concepto de *New Genre Public Art* surge algunos años más tarde a raíz de la investigación teórico-práctica de un grupo de artistas y teóricos liderados por Suzanne Lacy, que culminará en la publicación de una colección de ensayos titulada *Mapping the Terrain* (1995). La autora hace referencia al arte público de nuevo género para diferenciarlo de la idea de arte público vigente hasta el momento, que se basaba principalmente en la creación de esculturas e instalaciones ubicadas en lugares públicos. Según Lacy (1995), el *New Genre Public Art* es una práctica artística "que utiliza medios tradicionales y no tradicionales para comunicar e interactuar con un público amplio y diversificado sobre temas directamente relevantes para sus vidas" (p. 19) y que se funda sobre el *engagement*, entendido como compromiso e implicación del artista con una colectividad.



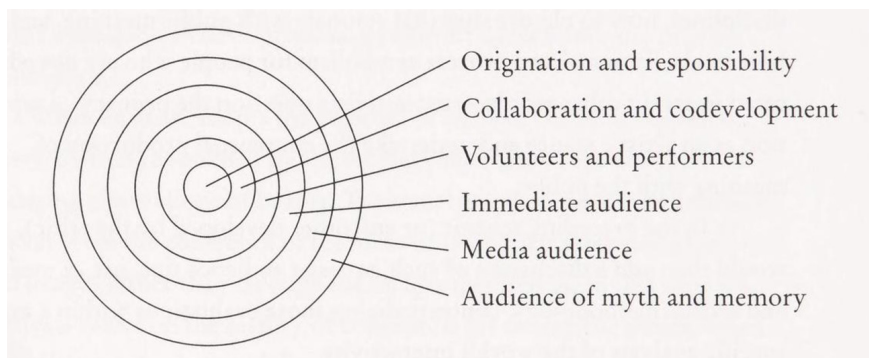


Fig. 8: Suzanne Lacy (1995). Niveles de interactividad en el New Genre Public Art [Esquema]. Elaboración de la artista. Fuente: *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Lacy, 1995).

Además de cuestionar las categorías estéticas convencionales, el arte público de nuevo género, al igual que las *community arts*, defiende la democratización de la práctica y de la apreciación del arte, haciéndolas más accesibles a un mayor número y a un espectro más variado de personas. Al mismo tiempo, los artistas que se identifican con esta corriente pretenden proporcionar plataformas de representación cultural para colectivos normalmente marginados en los discursos dominantes, como pueden ser las mujeres, las minorías étnicas, las poblaciones desfavorecidas, etc., con el objetivo de iniciar cambios políticos y sociales (Kwon, 2002, p. 107). En este contexto, Lacy identifica una serie de estrategias creativas que pueden conectar la praxis artística con la dimensión política, y que definen el rol del artista respectivamente como experimentador, informador, analista o activista (Lacy, 1995, p. 174). Asimismo, la autora elabora un diagrama (figura 8) compuesto por círculos concéntricos en el que ilustra diferentes formas de autoría e implicación en la obra. En el centro se ubican el/los artistas sin los cuales el proyecto no podría existir; en el segundo círculo se encuentran los colaboradores cuya contribución es significativa pero no insustituible; en el tercero se hallan los voluntarios o participantes sobre y para los que se desarrolla el proyecto. El cuarto nivel incluye el público que puede fruir directamente de la obra; el quinto comprende la audiencia que llega a conocer el proyecto a través de relatos o medios de comunicación y finalmente el círculo externo engloba lo que la autora llama "la audiencia

del mito", es decir el conjunto de personas para las que la obra sigue teniendo valor y significado en la memoria personal y colectiva mucho tiempo después de su creación y exhibición (Lacy, 1995, p. 178).

Lacy especifica que estos niveles de responsabilidad e interactividad han de entenderse como flexibles y que los creadores, los colaboradores y el público pueden asumir roles distintos en diferentes fases del desarrollo del proyecto. *Mapping the Terrain* representa sin duda uno de los primeros intentos de examinar en profundidad las formas de arte público basadas en el diálogo con distintos agentes sociales que hasta entonces se habían desarrollado fuera de la escena artística convencional. Asimismo, la publicación contribuye a delimitar metodologías eficaces de trabajo y análisis para la formación de un aparato crítico y teórico apropiado para estas prácticas creativas. Sin embargo, pese a explorar formas de autoría compartida, los textos que componen el libro siguen otorgando un papel preeminente a la figura del artista. En algunas reflexiones de Lacy y de los otros autores la práctica artística adquiere incluso una dimensión "pastoral" (Kravagna, 1998) que puede resultar problemática y promover una visión idealizada de la comunidad (Kwon, 2002, p. 149), obviando la complejidad de sus dinámicas y contradicciones internas.

En el mismo año en el que se publica *Mapping the Terrain*, Nina Felshin (1995) propone la noción de *art as activism*<sup>30</sup> para describir formas de arte híbridas que fusionan práctica creativa y compromiso político. Según Felshin, dichas prácticas son herederas Arte Conceptual y representan "la culminación de la urgencia democrática" (p. 10) de conectar el arte con la sociedad y con sus retos colectivos. En efecto, estas prácticas artísticas se caracterizan por una evidente intencionalidad transformadora, que se configura como un cuestionamiento del ideal moderno de autonomía del arte a favor de una visión activista y socialmente comprometida de la cultura. En palabras de la comisaria estadounidense, lo que distingue al arte activista del arte

---

30 En castellano, *arte como activismo o arte activista*.

político en general no es su contenido, sino sus "metodologías, estrategias formales y objetivos activistas" (p. 9). Entre las principales características del arte activista, Felshin destaca el enfoque procesual y performativo de los proyectos, el uso creativo y subversivo del espacio público y de los lenguajes de los *mass media* y de la publicidad. Asimismo, la autora observa que la mayor parte de las obras de arte activista rechazan la autoría individual y emplean métodos de creación colaborativos que involucran a artistas, comunidades y públicos. Algunas de las experiencias artísticas sobre las que se desarrolla esta investigación presentan un carácter decididamente activista, por lo que haremos referencia al trabajo de Felshin en la sección dedicada a los estudios de caso.

A finales de los noventa el debate teórico sobre las prácticas artísticas de cariz social se intensifica y aparecen numerosas publicaciones vinculadas a esta temática. En estos años se populariza la noción de *estética relacional* propuesta por el comisario francés Nicholas Bourriaud. En palabras de Bourriaud (1998), el arte relacional se ocupa de "la esfera de las interacciones humanas y su contexto social" (p. 14), contraponiéndose al paradigma moderno basado en la creación individual y en la noción de autonomía. Bajo esta definición, Bourriaud agrupa un conjunto heterogéneo de prácticas artísticas que se caracterizan por un enfoque abierto y procesual y por la creación de instalaciones que propician encuentros intersubjetivos y diferentes formas de interacción. Entre los artistas más representativos de esta tendencia, Bourriaud incluye Pierre Huyghe, Liam Gillick y Rirkrit Tiravanija entre otros creadores activos en la década de los noventa. En opinión del comisario, sus obras generan "espacios-tiempo relacionales, experiencias interhumanas que tratan de liberarse de las obligaciones de la ideología de la comunicación de masas; lugares en los que se elaboran, en cierta medida, esquemas sociales alternativos, modelos críticos, momentos de convivialidad construida" (Bourriaud, 1998, p. 47). Por lo tanto, según Bourriaud, estas prácticas artísticas poseen un carácter democrático

puesto que abren posibilidades de interlocución entre artistas y el público, y facilitan la creación de vínculos interpersonales y de nuevas formaciones sociales.

Sin embargo, al tener lugar prevalentemente en contextos institucionales (museos, galerías, etc.), dichos encuentros tienden a ser elitistas, reservados al público del arte contemporáneo y no precisamente accesibles para la sociedad en general. Asimismo, la autora Claire Bishop (2004) señala cómo el análisis de Bourriaud no tiene en cuenta la calidad de las relaciones que pueden tener origen en estos encuentros y cuestiona al mismo tiempo la suposición de que todas las ocasiones de diálogo sean democráticas per se. El crítico de arte Hal Foster (2006) expresa perplejidades análogas afirmando que las obras relacionales corren el riesgo de convertirse en un simulacro de participación democrática. En la misma línea, el historiador del arte Grant Kester (2011) se muestra escéptico acerca del impacto político del arte relacional destacando que en muchos de los proyectos descritos por Bourriaud "el intercambio social es coreografiado como un evento a priori para el consumo de una audiencia "convocada" por el artista" (p. 32). Además, la dimensión relacional de las obras en cuestión no parece afectar en absoluto la noción de autoría tradicional. Según Kester (2011), en efecto, en muchos de los trabajos relacionales, "las posiciones del artista, colaborador y espectador, lejos de ser desestabilizadas, siguen siendo convencionales. Aparte de ofrecer al espectador alguna forma nominal de interacción social (coger un flyer, comer, etc.), el artista nunca renuncia al control" (p. 234). Por todas estas razones, por la suspicacia de Bourriaud hacia todo arte abiertamente político (Bourriaud, 1998, p. 31) y también por la aproximación formalista del crítico francés al trabajo colaborativo, que parece reducirse a un mero recurso estético, nos parece importante distinguir las formas de arte sobre las que se centra nuestro estudio de la noción de arte relacional.

Siempre en la segunda mitad de los noventa, encontramos otras propuestas terminológicas como la definición de *littoralist* o *littoral art* ideada por el

artista y educador Bruce Barber (1996, 1998) para describir aquellas formas de creación cultural que se desarrollan fuera de los contextos del arte institucionalizado y que prevén la implicación de diversos agentes sociales. Las aportaciones de Barber esbozan unas interesantes líneas de reflexión que son retomadas por Grant Kester para elaborar más tarde la noción de *dialogical aesthetics* o *dialogical art*.<sup>31</sup> Kester (1999) identifica, entre las principales características del arte de enfoque colectivo, la importancia del diálogo en el proceso de construcción del significado de las obras, un aspecto que contribuye a superar la inmanencia formal del objeto artístico moderno. Relevante en su momento, la definición de estética dialógica se emplea en nuestro estudio de manera puntual para explicar algunos aspectos estratégicos y comunicativos de las formas de arte estudiadas, como veremos en los capítulos posteriores.

En el mismo periodo, diferentes autores intentan definir el concepto de participación en relación con la esfera del arte contemporáneo. En un informe sobre el impacto de la participación en las artes, Matarasso (Matarasso, 1997) distingue la participación de las *community arts*, y afirma que el término puede incluir obras "con muchos valores y motivaciones diferentes, pero siempre caracterizadas por la participación activa de no profesionales" (p. IV). Frente a esta definición quizá excesivamente genérica, las reflexiones de Kravagna (1998) proporcionan mayor claridad. El crítico e historiador del arte austriaco acota el concepto de participación comparándolo con otras formas de colectivización en la práctica artística. Según el autor,

El concepto de práctica participativa debe distinguirse de otros dos: la interactividad y la acción colectiva. La interactividad [...] permite una o más reacciones, que influyen en la obra -generalmente de manera momentánea, reversible y repetible- y en la forma en que se manifiesta, pero sin cambiar o codeterminar fundamentalmente su estructura. La práctica colectiva

---

31 En castellano, respectivamente: *estética dialógica* y *arte dialógico*.

implica la ideación, producción e implementación de obras o acciones por varias personas sin una diferenciación esencial entre ellas en términos de estatus. La participación, por otro lado, se basa principalmente en una diferenciación entre productores y receptores, y busca la participación de estos últimos, confiéndoles una parte sustancial del trabajo en la concepción de la idea o en el desarrollo posterior de la obra. (Kravagna, 1998, párrafo 3)

En esta clasificación se ve reflejada la complejidad de las relaciones, de los roles y de posibles jerarquías que pueden surgir en el contexto de las prácticas artísticas colectivas, cuyo análisis retomaremos más adelante. Por otro lado, la autora Claire Bishop (2006) distingue dentro de la noción más amplia de participación una vertiente social, que se apropia de las formas de interacción social para acercar la práctica artística a la vida. Dicha vertiente se diferencia de la interactividad (ya descrita por Kravagna) ligada a la proliferación del lenguaje de la instalación y de las nuevas tecnologías en el arte contemporáneo. Bishop (2006) enlaza la dimensión social de la participación con tres tendencias: el deseo de crear un público activo y empoderado, tanto en la experiencia estética participativa como en la realidad social y política; el esfuerzo por repensar la autoría desde un enfoque colectivo y más igualitario, y el impulso por regenerar los vínculos sociales en una sociedad cada vez más individualista y globalizada. Aunque las aportaciones de Bishop sean muy relevantes en relación con la crítica e historiografía del arte de enfoque colectivo, desde el punto de vista terminológico resultan limitadas. De hecho, la autora emplea, tanto en el libro citado anteriormente como en escritos posteriores (Bishop, 2006b, 2012) los términos participación, colaboración y *socially engaged art* como sinónimos, sin ahondar especialmente en los matices de significado que los diferencian y los caracterizan.

Otra locución recurrente en el ámbito de las prácticas artísticas colectivas es la de colaboración o arte colaborativo. Particularmente relevantes al

respecto son las contribuciones de Vera John-Steiner, autora de varios estudios sobre las múltiples dimensiones de la colaboración en grupos interdisciplinarios desde la perspectiva de la lingüística, la psicología y la educación (John-Steiner & Mahn, 1996; John-Steiner & Weber, 1994; John-Steiner, Weber, & Minnis, 1998). En su investigación sobre alianzas colaborativas en la esfera de las ciencias, las humanidades y las artes, la autora indaga algunas "dinámicas de mutualidad" que define como *creative collaboration*<sup>32</sup> (John-Steiner, 2000, p. 3). Dichas dinámicas no son exclusivas de los artistas o de los científicos, sino que son relevantes para cualquier ámbito del conocimiento y del desarrollo humano. En concreto John-Steiner afirma que en el trabajo colaborativo "aprendemos los unos de los otros, enseñando lo que conocemos; nos implicamos en una apropiación mutua" (p. 3). Añade además que "la colaboración se nutre de la diversidad de perspectivas y de diálogos constructivos entre individuos que negocian sus diferencias al tiempo que crean su voz y visión compartidas" (John-Steiner, 2000, p. 6). Si la indagación de esta autora se centra sobre todo -aunque no exclusivamente- en las fórmulas cooperativas empleadas en diferentes campos del pensamiento y de la creación cultural, el artista e historiador del arte Charles Green sondea las formas de colaboración desde el Arte Conceptual hasta el Posmodernismo. Según Green (2001) la colaboración en el arte contemporáneo es "un caso especial y evidente de manipulación de la figura del artista, ya que, como mínimo, la colaboración implica una alteración deliberada de la identidad artística que pasa de una subjetividad individual a una compuesta" (p. X). En sus estudios de casos Green examina obras de Joseph Kosuth, Marina Abramovic y Ulay, Gilbert and George, etc., que surgen de la intersección de complejas relaciones personales y profesionales. En algunas ocasiones, de esta praxis creativa, emerge en opinión del autor, un "tercer artista" como resultado de la interacción de las creatividades individuales. No obstante, el trabajo de Green se ciñe a casos en los que la colaboración simplemente extiende los modos de expresión artística convencional a múltiples participantes.

---

<sup>32</sup> En castellano, *colaboración creativa*.

Otros autores, en cambio, expanden el espectro de las posibilidades asociadas a la colaboración. Entre ellos, encontramos a Nina Felshin que, en el ya citado libro sobre arte activista, incluye la implicación y el diálogo con diferentes colectivos sociales en la noción de colaboración. En efecto, según la autora, las manifestaciones de arte activista se basan en estrategias colaborativas, en las que adquieren particular importancia

la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes. Estos métodos se inspiran frecuentemente en modos de hacer externos al mundo del arte, lo que es una manera de asegurarse la participación del público o de la comunidad y de difundir con cierta efectividad su mensaje al ámbito público. (Felshin, 1995, pp. 10-11)

En el ámbito de la crítica y de la historia del arte, la noción de colaboración es abordada también por autores como Grant Kester, Paloma Blanco y Maria Lind, entre otros. En el ensayo que acompaña la exposición de arte colaborativo vinculado a la ecología *Groundworks*, Kester (2005) resalta el enfoque interdisciplinar de los proyectos incluidos en la muestra, que "reúnen a coaliciones *ad hoc* de artistas, miembros de la comunidad, activistas, legisladores y otros en encuentros prolongados de colaboración que trascienden la frontera entre el arte y el activismo, la estética y la política" (p. 21). Kester propone una visión transversal de la colaboración que comprende el trabajo conjunto con profesionales del arte y de otras ramas del conocimiento, así como con colectivos sociales y comunidades. Para el autor, el intercambio intersubjetivo que se produce en estas experiencias creativas puede ser ontológicamente transformador además de artística y políticamente significativo. Según Kester, en efecto, estas interacciones y diálogos constituyen una labor distinta del "trabajo" en su acepción individualista. Su objetivo no es "la extracción violenta de valor o la supresión de la diferencia, sino una coproducción (literalmente, una "co-labor") de identidad en los intersticios de las tradiciones culturales existentes, las fuerzas políticas y las subjetividades individuales" (Kester, 2006, p. 30). Así,



la promesa de la estética colaborativa reside en una apertura a la alteridad que permite “prefigurar otro abanico de posibilidades, realizar cambios y no simplemente representar posicionamientos *a priori*” (Kester, 2005, p. 32). Especialmente interesante para nuestro estudio es la propuesta de Kester de incluir en la idea de colaboración el diálogo con el mundo más que humano. El autor plantea la posibilidad de que el arte pueda revelar otras maneras de relacionarnos con el mundo natural sin considerarlo “como recurso para la autoexpresión [...] sino como interlocutor” (p. 21). En una publicación más reciente Kester (2011) se concentra en formas de colaboración que reflejan la “creciente permeabilidad entre el “arte” y otras zonas de producción simbólica (urbanismo, activismo ambiental, trabajo social, etc.)” (p. 7). En dichas prácticas la autoría colectiva conlleva una parcial pérdida del control sobre los resultados del proyecto a medida que el artista va abriéndose al diálogo con el lugar, el contexto y los colaboradores. Aquí, según Kester (2011) “la renuncia consciente a la agencia y a la intencionalidad no se considera un fracaso o un abandono (de las prerrogativas de la autoría o de la especificidad del “arte”), sino un proceso activo, generativo y creativo” (p. 115).

En el ámbito hispanohablante, Paloma Blanco (2001) estudia diferentes estrategias colaborativas enmarcándolas en la evolución del concepto de arte público en las últimas 3 décadas del siglo XX. Entre las principales características que la autora relaciona con el arte de enfoque colaborativo, encontramos

trabajo en red, búsqueda de una identidad de grupo, procesos colectivos de creación de discurso, apertura a la transdisciplinariedad, relación con los medios de comunicación y con las instituciones como entornos ocupables, creación y diseminación de nuevos marcos simbólicos y usos sociales a través de la resemantización de las experiencias vitales [...] Se habla de la capacidad de la práctica artística como una “nueva” forma de comunicación dirigida a los ciudadanos que rompe con las experiencias tradicionalmente

establecidas dentro de los marcos académicos y museísticos; de nuevas formas de intervención en el espacio público que ponen su acento en el proceso de trabajo, incorporando aspectos de reflexión y debate, involucrando a algún ámbito de la población -asociaciones, grupos, colectivos...-, de manera que el tejido social quede implicado en el desarrollo del proyecto. (Blanco, 2005, p. 192)

En palabras de Blanco (2005), uno de los objetivos de estas iniciativas artísticas sería la creación de redes de cooperación, la instauración de lazos y complicidades para que la praxis artística,

Más allá de una participación simbólica, se convierta en un elemento enriquecedor de las posibilidades de actuación de los actores sociales frente a determinadas situaciones. Esta clase de experiencias supone, pues, una politización de la práctica del arte encaminada a abrir nuevas esferas públicas de democracia radical, en confluencia con las nuevas fuerzas sociales transformadoras. (p. 193)

Algunos años después, la comisaria Maria Lind identifica un *giro colaborativo* en la producción artística de las últimas décadas (Lind, 2007). Según la autora la colaboración comprende diversos modos de "asociación consciente", cuyo objetivo es generar formas de conocimiento interdisciplinarios o intervenciones estético-políticas en torno a preocupaciones comunes (Lind, 2009, p. 54). Estas y otras aportaciones teóricas nos ayudarán más adelante a precisar nuestra elección terminológica en el contexto de esta investigación.

En el contexto hispanohablante encontramos también la expresión "creación colectiva" propuesta por la artista e investigadora Teresa Marín García (2003), a partir de las ideas del historiador del arte Frank Popper y del sociólogo Jean-Claude Passeron, para describir diferentes formas de colaboración que tienen lugar entre artistas. En una primera definición, Marín García (2003) afirma que la creación colectiva es

un proceso de construcción de una obra, acción o incluso de un estilo, realizada de forma conjunta entre individuos que son diferentes, que comparten sentimientos, principios, estilos y experiencias comunes, sea cual fuere la forma de relación entre ellos. Podríamos decir que es el resultado de una conciencia común. (p. 57)

En otra definición más reciente, la autora expande este concepto manteniendo que la creación colectiva

abarca numerosas formas de creación y/o producción en colaboración, con distintos grados de implicación, corresponsabilidad y reconocimiento de autoría entre los miembros que colaboran. Aplicado al ámbito de las artes conlleva un reconocimiento de la capacidad de crear con otros y contextualizadamente, cuestiona los valores establecidos de genialidad individual y los roles tradicionales del artista. (Marín García, 2013, p. 59)

Además de incluir diversos niveles de cooperación y un claro cuestionamiento del papel convencional del artista moderno, aparece aquí la noción de contexto que abre la creación colectiva a la implicación de agentes y dinámicas no necesariamente vinculados al mundo de las artes, y que conecta con las denominaciones que ilustramos a continuación.

En la primera década del siglo XXI, en efecto, se estrenan otros neologismos para designar las experiencias artísticas de carácter colectivo que dialogan con las circunstancias sociales en las que se desarrollan. El crítico e historiador del arte Paul Ardenne (2006) concibe la noción de *arte contextual*, en parte ya anticipada por el comisario austriaco Peter Weibel en la definición de *Kontext Kunst* elaborada a principio de los años noventa. Según Ardenne (2006), el arte contextual "opta por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales" (p. 11). El autor conecta esta tendencia del arte contemporáneo con el realismo histórico del siglo XIX, interpretándola como su prolongación en

el presente. Lo que diferencia el arte contextual del realismo es el tipo de relación con la realidad; una realidad que el artista actual "quiere hacer, más que representar, lo que lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación (pintura, escultura, fotografía o video, cuando están utilizadas como únicas fórmulas de exposición)" (Ardenne, 2006, p. 15). Sin embargo, Ardenne no define qué se entiende exactamente por realidad ni cómo de transformadoras resultan las modalidades de intervención de los artistas en ella. Además, a medida que se procede a la lectura de su análisis teórico, aparecen otras complicaciones. Por un lado, Ardenne agrupa bajo el término de arte contextual un amplísimo espectro de prácticas artísticas, desde el arte activista a la *Net Art*, desde los *Earthworks* al arte participativo, lo cual contribuye a generar cierta confusión. Al mismo tiempo, aun dedicando un capítulo a la estética participativa, el autor se limita a examinar formas de interacción entre artistas y público, sin contemplar otras estrategias de creación compartida.

Algunos años más tarde, en el ámbito hispanohablante, el teórico del arte Jordi Claramonte (2010a) propone el concepto de *arte de contexto* para indicar las manifestaciones culturales "social y políticamente articuladas". En concreto, Claramonte (2010a) se refiere a

prácticas que se podrían caracterizar por el cuidado que ponen en la contextualización productiva y política de su trabajo y que, por ello mismo, suelen exceder el marco de concepción, producción y distribución acotado para el arte en la alta cultura moderna. (p. 13)

Claramonte destaca el rechazo de la representación en estas formas artísticas que no se limitan a representar una realidad preexistente, sino que "inevitablemente deben estar prestas a construirla, asumiendo el carácter performativo que es inherente a todos los agentes implicados en la práctica en cuestión" (p. 31). La articulación social y política del arte implica además que los diferentes campos de "producción de realidad -los movimientos

sociales y las prácticas artísticas- deben encontrarse y tramarse de modo flexible y mutuamente condicionante” (Claramonte Arrufat, 2010a, p. 30) para generar posibilidades de cambio social, político y cultural en las sociedades capitalistas globalizadas. Por lo tanto, los contextos de creación y distribución de las obras se convierten en “integrantes radicalmente pertinentes” de las mismas (p. 13).

Si bien Claramonte diferencia su noción de arte contextual de la de Ardenne, y aunque nos apoyemos en sus aportaciones teóricas en algunos apartados de esta tesis, preferimos no usar la expresión arte de contexto para delimitar nuestro ámbito de investigación. En primer lugar, pese a las diferencias, esta expresión podría confundirse con la definición de arte contextual de Ardenne que, a pesar de la nebulosidad de algunos de sus planteamientos, ha tenido cierta repercusión a nivel internacional. Asimismo, en esta investigación no nos interesa enfatizar solamente el conjunto de sujetos y de condiciones sociopolíticas con las que se relacionan los artistas -el llamado contexto- para generar la obra, sino que nos preocupa poner en valor el tipo de relación instaurada. Priorizamos, en efecto, experiencias artísticas cooperativas, transversales y, en la medida de lo posible, horizontales. Claramonte (2010a) sostiene que el trabajo con los “modos de relación” estéticos, sociales y políticos es constitutivo de la práctica contextual (p. 32). A la vez afirma que un buen ejemplo de articulación social del arte tiene lugar cuando los sujetos implicados y las tareas llevadas a cabo por ellos son “socialmente indiscernibles” (p. 31) aludiendo probablemente a una cierta horizontalidad en las dinámicas de creación. Sin embargo, consideramos que la expresión *arte de contexto* no llega a definir con claridad las modalidades relacionales a las que Claramonte se refiere. En cambio, sí pensamos que describe el arraigo que muchas de estas prácticas artísticas presentan en relación con un determinado contexto sociocultural, y que analizaremos en los capítulos sucesivos.

Otras denominaciones muy utilizadas en el ámbito de la crítica y de la historia del arte son *social practice* (Helguera, 2011; Sholette, Bass, & Social Practice Queens, 2018), *socially engaged art*, *social cooperation* (Finkelpearl, 2013; Helguera, 2011; Sholette et al., 2018) y *social aesthetics* (Bang Larsen, 1999; N. Thompson, 2015).<sup>33</sup> Para el artista Pablo Helguera (2011), el arte socialmente comprometido surge en la estela de las experimentaciones ligadas al arte conceptual y procesual. En palabras del autor (Helguera, 2011), "la interacción social ocupa una parte central e inextricable de cualquier obra de arte socialmente comprometido" (p. 8). Asimismo, la gran mayoría de los creadores vinculados a estas prácticas están interesados "en generar un tipo de arte colectivo que impacte en la esfera pública de una manera profunda y significativa, no en crear una representación [...] de una cuestión social" (p. 7). Una vez más, encontramos un claro rechazo hacia la función convencional de representación del arte. Al mismo tiempo, la práctica artística socialmente comprometida aborda temas que usualmente se asociarían con otros campos del saber. Siempre según Helguera (2011), se trata de una "actividad híbrida" (p. 8) que aporta perspectivas diferentes a problemáticas actuales. Por otro lado, el comisario y crítico de arte Tom Finkelpearl (2013) elige utilizar la locución *social cooperation* para referirse a aquellas obras que "examinan o interpretan la dimensión social del trabajo cooperativo, desdibujando los conceptos de autoría, cruzando las barreras sociales e involucrando a los participantes en períodos que pueden durar días, meses o años" (p. 6). Finkelpearl centra su análisis en el contexto estadounidense y sostiene que este particular modo de hacer arte surge de la confluencia entre movimientos políticos locales e influencias artísticas internacionales. La expresión *socially engaged art* es mucho más utilizada que la de *social cooperation*. Sin embargo, ambas parecen priorizar la interacción de los artistas con agrupaciones sociales sobre otras formas de creación colectiva.

---

<sup>33</sup> En castellano podrían traducirse respectivamente como *práctica social*, *arte socialmente comprometido*, *cooperación social* y *estética social*.

En relación con la noción de *social practice*, Helguera afirma que se trata de uno de los términos más comunes para referirse a las iniciativas artísticas de corte social. Dicho término

excluye, por primera vez, una referencia explícita a la creación artística. [...] La exclusión del “arte” coincide con una creciente disconformidad general con las connotaciones de esta palabra. La “práctica social” evita evocar tanto el papel moderno del artista (como visionario iluminado) como la versión postmoderna del artista (como ser crítico autoconsciente). (Helguera, 2011, p. 3)

También existe la locución *social practice art*, que sí incluye la referencia a la práctica artística, y que en una reciente publicación se define como

un campo emergente e interdisciplinar de investigación y práctica que gira en torno a las artes y a las humanidades, a la vez que abarca disciplinas externas como los estudios urbanos, ambientales o del trabajo, la arquitectura pública y la organización política, entre otras. Su objetivo general no es simplemente hacer arte que represente casos de injusticia sociopolítica, sino emplear las diferentes formas que ofrece el campo expandido del arte contemporáneo como un método social colaborativo, colectivo y participativo para crear instancias reales de justicia progresiva, de desarrollo de la comunidad y de transformación. (Sholette et al., 2018)

Ambas nociones se desarrollan y se utilizan mayoritariamente en el contexto anglosajón y no tienen todavía un equivalente claro en la lengua castellana. La primera puede resultar problemática porque disuelve la acción artística en una no bien determinada práctica social mientras que la segunda, a pesar de incorporar diferentes niveles de colaboración y de definir claramente los objetivos de la práctica artística, aun se encuentra en una fase incipiente. Nos proponemos, no obstante, estudiarla en investigaciones futuras.

En cuanto a la expresión *social aesthetics*, el comisario Bang Larsen (1999) afirma que se trata de “una forma de involucrar el valor metafórico de conceptos y proyectos artísticos en otras esferas profesionales, como la arquitectura, el diseño, las entidades financieras, etc., ya sea como un conocimiento integrado en un proyecto artístico, ya sea como un proceso de decodificación y actualización de la actividad relacionada con el arte dentro de su ubicación cultural” (p. 173). Años más tarde, el comisario y crítico de arte Nato Thompson (2015) emplea la misma denominación para calificar el arte que pone énfasis en “las relaciones interpersonales que a menudo ocurren fuera del museo o del contexto de la galería” (p. 16). El potencial estético de estas prácticas creativas reside, en opinión del autor, en su capacidad de “activación de lo social” (p. 16). Ambas acepciones resultan bastante amplias y no nos ayudan a acotar nuestro ámbito de estudio. Además, Thompson incluye en la categoría de estética social numerosas tendencias artísticas, incluida la estética relacional, sobre las que ya hemos expresado nuestras dudas.

Pese a la presencia de aspectos válidos en cada una de las denominaciones descritas,<sup>34</sup> en ausencia de una definición unívoca para estas formas artísticas, elegimos emplear en nuestro estudio el término *colaboración* por diferentes razones. Intuitivamente, el verbo *colaborar* significa “trabajar con” o “trabajar juntos”, como sugiere el étimo latino *collaborāre*.<sup>35</sup> Esta noción, además, es muy utilizada tanto en el contexto hispanohablante como en el anglosajón. Distinguimos el concepto de colaboración de *participación*, aunque, en algunos casos, estos dos términos se utilizan como sinónimos. La autora Aida Sánchez de Serdio (2007) completa la ya mencionada clasificación propuesta por Kravagna incluyendo el concepto

---

34 Otras definiciones han sido acuñadas en los últimos años para designar formas de arte colectivo de corte activista; entre ellas recordamos los términos *interventionist art* (N. Thompson & Sholette, 2004), *collectivism* (Stimson & Sholette, 2007), arte postautónomo (García Canclini, 2010), Arte Útil (Bruguera, 2012), *co-creativity* (Haviland, 2017), entre otras. Debido a los límites de este estudio, no podremos analizarlas todas en detalle.

35 Verbo compuesto por *cum* ('con', 'juntos') y *laborāre* ('trabajar').





Fig. 9: Chiara Sgaramella (2020). Síntesis de las clasificaciones de Kravagna y Sánchez de Serdio. [Esquema]. Elaboración propia.

de colaboración como nivel intermedio entre participación y acción colectiva (figura 9) y afirmando que “no es lo mismo participar en una propuesta ajena que trabajar de manera conjunta” (p. 306). En la colaboración no desaparece la figura del artista (como puede suceder, por ejemplo, en la acción colectiva), y sin embargo el grado de implicación y compromiso de los otros agentes involucrados en el proyecto es muy elevado. Igualmente, Robert Atkins (2008) añade que “la participación y la colaboración son condiciones muy diferentes, la última implica reconocimiento compartido, la primera meramente asistencia. La colaboración eleva el rol de colaborador a cocreador” (p. 58). Para Maria Lind (2009) la participación está asociada “con la creación de un contexto en el que los participantes pueden implicarse en algo que otro ha creado, pero donde hay, sin embargo, oportunidades para tener un impacto” (p. 54). Tanto la participación como la colaboración cuestionan la idea tradicional de autoría, pero en grados diferentes.

En las prácticas colaborativas se invita a todos los agentes que participan en el proceso creativo a que hagan contribuciones significativas para el desarrollo del proyecto y se les considera cocreadores del mismo. El término

arte participativo, en cambio, está asociado a iniciativas en las que hay una implicación más limitada de los participantes, quienes interactúan con una propuesta previamente elaborada por el artista. Sin embargo, lejos de ser categorías excluyentes, participación y colaboración pueden considerarse como partes de un amplio espectro de prácticas cooperativas. El uso del término colaboración o participación no implica un juicio de valor pues puede haber proyectos válidos o endebles a lo largo de todo el espectro que hemos descrito. Sin embargo, Matarasso (2013) advierte que la expresión *participatory art* ha adquirido sobre todo en el contexto británico un carácter despolitizado, que el autor contrapone al claro compromiso social de las *community arts*.

En esta investigación, preferimos emplear la noción de *colaboración* por su connotación menos jerárquica y más inclusiva pues supone el cuestionamiento de las barreras entre disciplinas y metodologías, así como de los rangos y roles preexistentes en el grupo. Al respecto resultan sumamente interesantes las reflexiones de John-Steiner y Weber (1994, citados en John-Steiner et al., 1998) según los que, las personas implicadas en la colaboración

no solo planean, deciden y actúan conjuntamente, también piensan juntos, combinando esquemas conceptuales independientes para crear marcos originales. Además, en una colaboración, existe un compromiso con los recursos, el poder y el talento compartidos: no domina el punto de vista del individuo, la autoridad para tomar decisiones y acciones reside en el grupo, y los productos de trabajo reflejan una combinación de las contribuciones de todos los participantes. (p. 776)

Asimismo, el concepto de colaboración se puede aplicar a proyectos en los que los artistas cooperan con otros profesionales creativos, con expertos de otras disciplinas, con diversos tipos de colectivos (equipos de trabajo, grupos sociales, audiencias, sociedad civil, instituciones) y en

diferentes escalas temporales. Además, este término engloba el trabajo con comunidades existentes, así como iniciativas que apuntan a generar nuevas comunidades y modalidades de interacción social (Laddaga, 2006). También, en nuestra opinión, puede incluir la cooperación de los artistas con las fuerzas bióticas y abióticas de un ecosistema dado. Aquí, sin embargo, es preciso especificar que no todos los fenómenos, seres o elementos que participan en la cocreación lo hacen con el mismo grado de conciencia.

Frente a esta multiplicidad de niveles de cooperación, creemos que expresiones como *social practice* o *socially engaged art* son algo más restringidas, pues tienden a referirse eminentemente al trabajo artístico con comunidades y, desde nuestro punto de vista, no siempre contemplan todas las dimensiones de colaboración que hemos enumerado. A menudo basadas en procesos más que en la producción de objetos artísticos, las experiencias de creación colaborativa pretenden distanciarse de la exclusividad del sistema del arte y pueden interpretarse como un "retorno a lo social, parte de una historia continua de intentos para repensar el arte colectivamente" (Bishop, 2012). Nuestra investigación examina en particular las iniciativas artísticas donde la colaboración se combina con el activismo socioambiental y una intención transformadora. Adoptando como referencia la clasificación de Kravagna ampliada por Serdio, podemos afirmar que la gran mayoría de las experiencias artísticas examinadas en este estudio se basan en metodologías colaborativas de creación. Unas incluyen dimensiones participativas, otras tienden a fundirse con formas de acción colectiva y comunitaria llevadas a cabo por asociaciones, colectivos y movimientos ciudadanos, y algunas incorporan también formas de cooperación con algunas dinámicas ecosistémicas.

### **3.2. La crisis de la representación. Breve genealogía (incompleta) de la creación colaborativa (1809-1939).**

En este epígrafe procedemos a examinar algunos de los movimientos artísticos que han anticipado las líneas de experimentación más recientes relacionadas con procesos de creación colaborativa. La selección de obras y tendencias pioneras en este ámbito presenta algunos escollos y lagunas. Al respecto, la investigadora Aida Sánchez de Serdio destaca la dificultad de trazar una historia de las artes colaborativas debido a la ausencia de documentación adecuada de estas prácticas. Asimismo, la autora (2018) sostiene que

Los procesos de arte colaborativo tienden a ser efímeros, no materiales y relacionales, y por lo tanto son difíciles de registrar incluso cuando existe la voluntad de hacerlo, y tienden a no producir obras fácilmente almacenadas en museos o reproducidas en publicaciones. Además, las prácticas artísticas colaborativas [...] presentan dificultades para adaptarse a los modos de producción, distribución y recepción predominantes del sistema artístico, y siempre se sospecha que sean estética y políticamente poco sólidas [...].  
(p. 52-53)

Conscientes de la complejidad de esta tarea, no pretendemos crear una genealogía exhaustiva de las formas de creación colaborativa. Más bien, nos centraremos en el análisis de manifestaciones artísticas que se basan en estrategias colaborativas en el contexto occidental y en un arco temporal acotado, que se extiende desde las primeras décadas del siglo XIX hasta la segunda guerra mundial. Este dramático conflicto supone una ruptura traumática en la conciencia occidental y es acompañado por una reconfiguración de las dinámicas y geografías del arte. Asimismo, en nuestra selección daremos prioridad a aquellas expresiones artísticas que surgen de una crítica hacia el modelo sociocultural dominante y presentan una intencionalidad transformadora tanto de las estructuras sociales como

de los cánones estéticos a ellas vinculados. Dedicaremos particular atención a las vanguardias históricas cuyas experimentaciones transversales inauguran nuevos modos de pensar y crear en colectivo. Nos parece importante subrayar que la línea genealógica que vamos a trazar es solo una de las muchas posibles, y que otros teóricos e investigadores ya han propuesto diferentes linajes, algunos de los cuales nos guiarán en nuestra argumentación. En particular, haremos referencia a las investigaciones de Claire Bishop (2012) por su análisis de la influencia de los lenguajes teatrales en la génesis de las prácticas colaborativas y participativas. Realizaremos un itinerario a vuelo de pájaro pues las corrientes que examinamos ya han sido objeto de profundos análisis desde la estética y la historia del arte. Ahondaremos específicamente en los modos de creación compartida, foco principal de nuestra investigación.

Partimos de la premisa de que la colaboración no es una tendencia novedosa en el arte occidental. Habitual en los talleres premodernos y más tarde en los grupos de nazarenos y prerrafaelitas, así como en el movimiento *Arts and Crafts*, esta práctica recupera impulso como resultado de la crisis del paradigma moderno del arte y de la visión renacentista del artista como genio individual. Sin embargo, nos parece importante distinguir las formas de trabajar conjuntamente en la época moderna de sus equivalentes premodernos. Según Frank Popper, en efecto, existe una clara diferencia entre ellas. El trabajo anónimo modernista es el fruto de una elección libre y comprometida del artista mientras que el anonimato premoderno es una condición impuesta (Popper, 1989), que imposibilita el reconocimiento de las aportaciones individuales. Asimismo, como recalca Teresa Marín García (2007), los trabajos realizados de forma conjunta en los talleres premodernos

no podían ser valorados como creaciones, ni como creativos. Por ello, las actividades realizadas colectivamente se asociaban a los aspectos más mecánicos y productivos de la conformación de una obra, mientras que

los procesos de ideación, toma de decisiones importantes o acabados finales, que se relacionaban más con los rasgos distintivos y novedosos de los resultados, eran tareas que se vinculaban a un solo individuo, al que se otorgaba la máxima consideración. El trabajo colectivo realizado en los talleres renacentistas respondía a este modelo. Sobre el Maestro del taller descansaba toda la responsabilidad, así como los reconocimientos; el resto de colaboradores eran considerados como instrumentos necesarios de una producción especializada y meramente técnica. (p. 209)

En el siglo XIX surgen algunas experiencias cooperativas como la hermandad de los Nazarenos (1809-1830) -también llamada hermandad de San Lucas- y más tarde la de los Prerrafaelitas (fundada en 1848), que se inspiran en los gremios medievales y proponen formas de convivencia y creación compartidas. Sin embargo, ambas congregaciones, influidas por el espíritu del Romanticismo, comparten una visión escéptica hacia los principios de la Ilustración y su estética neoclásica asociada, presentando fórmulas que evocan un pasado prerrenacentista. Además, a diferencia de muchas expresiones artísticas de la época, rehúyen de los contenidos y del compromiso político inclinándose hacia valores conservadores. En cambio, en el movimiento *Arts and Crafts* puede observarse la confluencia de ideales progresistas y prácticas creativas. Partiendo de las críticas contra el capitalismo industrial de John Ruskin, este movimiento defiende una estética ligada al trabajo manual y la reforma de la sociedad según criterios socialistas. Entre los principales exponentes del movimiento se encuentra el poeta y diseñador inglés William Morris. En 1861 Morris funda una empresa de la que forman parte, entre otros, el arquitecto Philip Webb y los pintores Ford Madox Brown y Edward Burne-Jones. Su objetivo es producir de forma artesanal joyas, textiles, muebles, libros, etc. y revalorizar la artesanía y en general las artes decorativas frente a las llamadas "bellas artes" (M. O'Neill, 2015). El énfasis en la producción artesanal deriva de una abierta hostilidad hacia los procesos de mecanización industrial. Asimismo, los artistas de esta corriente pretenden extender el disfrute estético a todas

las dimensiones de la vida mediante la creación de objetos cotidianos. Para Morris, la calidad de la experiencia diaria y sus dimensiones sensoriales, además de su valor intrínseco, conectan con la reivindicación de formas de vida y trabajo menos alienantes, y constituyen un aspecto ineludible que cualquier propuesta de reorganización social debe tener en cuenta (Parkins, 2010). A pesar de sus tintes quizá excesivamente idealistas y nostálgicos, algunas prerrogativas de los *Arts and Crafts* como el trabajo en colectivo, la atención a lo cotidiano, el cuestionamiento de las jerarquías artísticas y el cruce entre diferentes disciplinas creativas representan aportaciones importantes que han influido en el desarrollo de las manifestaciones artísticas actuales que estudiaremos más adelante.

Con las vanguardias históricas del siglo XX se van conformando procesos colectivos que van más allá de la colaboración entre artistas (o entre artistas e intelectuales) para implicar también al público en la creación artística. La historiadora del arte Claire Bishop (2012) considera las *serate* futuristas (de 1910 en adelante) como unas de las primeras experimentaciones con formas de inclusión del público en la obra. Estos eventos itinerantes tienen lugar en teatros o en las calles, y combinan la lectura de manifiestos artísticos o políticos con composiciones musicales, declamación de poemas y pintura. Por un lado, estos actos proveen nuevos espacios de exhibición para las obras de arte, fuera del marco de las instituciones artísticas y académicas consideradas obsoletas. Por otro, contribuyen a repensar la relación entre espectador y obra. Las *serate* se inspiran en el teatro de variedad que, según los futuristas, "es el único que busca la colaboración del público. Éste no permanece estático como un voyeur estúpido, sino que se une ruidosamente a la acción, al canto, al acompañamiento de la orquesta, a la comunicación con los actores en acciones sorprendentes y diálogos extraños" (Marinetti, 1913 citado en Bishop, 2012, p. 45). Es necesario especificar, sin embargo, que la participación del público en estos eventos acaba pareciéndose más a una estrategia de provocación, agitación y manipulación de la multitud que a una forma consciente de cocreación

de la experiencia artística. El uso de sistemas de comunicación de corte populista y la propagación de ideales nacionalistas, tecnoentusiastas y belicistas plantean además interrogantes éticos acerca del tipo de participación propuesta en estas experimentaciones, sobre todo teniendo en cuenta que los futuristas apoyaron abiertamente la participación italiana en el primer conflicto mundial y más tarde el régimen fascista.

En el contexto de la revolución bolchevique y de la neonata URSS encontramos estrategias artísticas colectivas y de intervención en el espacio público que presentan algunos puntos de contacto con el Futurismo y que se inscriben en un relato ideológico preciso, el de la revolución socialista. En el variado abanico de las vanguardias rusas nos referimos en particular a la corriente del Constructivismo/Productivismo. Entre sus principales características, destacan el rechazo hacia el arte burgués, la creación individual y los procesos de mecenazgo y de mercantilización de las obras. En efecto, este movimiento propone, con el apoyo del estado revolucionario, modos de expresión artística que se dirigen al proletariado y se integran en la producción industrial, así como en la transformación de la sociedad según los preceptos marxistas. Los artistas constructivistas se oponen por lo tanto a la idea de representación. Como afirma Alexei Gan (1974), autor del primer tratado constructivista (1922), la prioridad no es “reflexionar, retratar e interpretar la realidad, sino construir de manera concreta y expresar los objetivos planeados de la nueva clase trabajadora activa, el proletariado” (p. 38). En ese sentido los creadores constructivistas comparten el espíritu utópico del arte de vanguardia, cuya ambición era “cerrar la brecha entre los actos discursivos, que se limitaban a la postulación y la especulación, y los pragmáticos, que implicaban la participación en la construcción de una nueva sociedad” (Margolin, 1997, p. 3). Mediante una pluralidad de lenguajes -del cine a la música, de las artes gráficas al diseño, de la fotografía a la arquitectura- artistas como Vladimir Tatlin, El Lissitzky, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Lyubov Popova, Naum Gabo, entre otros y otras, exaltan el progreso tecnocientífico y vinculan la actividad creativa a la difusión de los ideales revolucionarios.



En la producción teatral y en general en las artes escénicas donde se materializan, según la teórica Claire Bishop (2012), las experimentaciones más relevantes relacionadas con la participación del público. Los espectáculos de masa llevados a cabo en el contexto de los festivales y celebraciones bolcheviques (1917-1920), por ejemplo, prevén la participación de miles de *amateurs* en la representación de algunos de los grandes hitos de la historia revolucionaria, como la toma del Palacio de Invierno. A algunas de las funciones, realizadas en espacios públicos, asisten audiencias multitudinarias de hasta cien mil espectadores. Por un lado, las dimensiones monumentales de estos actos fomentan la participación masiva, "sublimando el individualismo en despliegues visualmente abrumadores de presencia colectiva" (Bishop, 2012, p. 58). Por otro, es importante matizar que se trata de representaciones coordinadas por directores de teatro, en las que las aportaciones de los participantes son muy limitadas.

De forma paralela a los espectáculos de masa, surgen innovaciones en la poética teatral rusa a partir de las ideas del *Proletkult*.<sup>36</sup> Nacida en 1917 y financiada por el naciente estado soviético, esta organización ideológica y cultural promueve una visión del arte indistinguible de otras formas de trabajo. Aleksandr Bogdanov, uno de sus fundadores, aboga por la redefinición del concepto de autoría que ya no se considera como expresión del yo del artista, sino de "su propia participación activa en la creación y desarrollo de la vida del colectivo" (Bogdanov, 1976, p. 181). Asimismo, Platon Kerzhentsev, otro teórico de referencia, defiende la no-profesionalización de los actores para aproximar el arte dramático a las masas (Clark, 1995). A raíz de estos planteamientos, nace con el apoyo del *Proletkult* una amplísima red de colectivos teatrales<sup>37</sup> de tipo comunitario en los que todos los miembros tienen un papel activo en los diferentes aspectos de la producción, como la puesta en escena, la creación del vestuario y

<sup>36</sup> El término deriva de la fusión de las palabras rusas *proletarskaya kultura* (cultura proletaria).

<sup>37</sup> Según las crónicas de la época, a finales de la década de 1920 existían unos doce mil grupos activos solo en la red de las organizaciones sindicales (Mally, 2000).

las escenografías, la elección de las obras, la actuación, etc. El repertorio de estos grupos, sobre todo en los años más próximos a la revolución, se construye a partir de la aversión hacia la tradición del teatro burgués y se orienta hacia guiones que retratan procesos de emancipación proletaria (insurrecciones, huelgas, etc.). A pesar de cierta uniformidad temática, es importante remarcar que estas manifestaciones teatrales alientan “a los trabajadores a participar en un proceso creativo desjerarquizado” (Bishop, 2012, p. 61) y a construir activamente la estética revolucionaria. En cambio, los espectáculos de masa, aun tratando de implicar a las audiencias en diferentes fases del proceso artístico, mantienen una estructura más convencional. Los movimientos de vanguardia artísticas ligados a la revolución rusa, y en particular sus desarrollos en el ámbito del teatro, pueden considerarse pioneros en su intento de democratizar el acceso a la cultura, hasta entonces reservada a las élites de la aristocracia y de la burguesía. Destacan también por su énfasis en la función utilitaria del arte como creador de realidad y en la importancia de la cultura para la transformación radical de la sociedad. Especialmente relevante en nuestro campo de estudio resulta la voluntad de superar el individualismo burgués mediante la experimentación con estrategias colectivas de creación y fruición.

En 1916 nace en Zúrich la corriente dadaísta que reúne a diferentes artistas y poetas emigrados a Suiza por su condición de estado neutral en la primera guerra mundial. El *Cabaret Voltaire* constituye el primer epicentro de este movimiento de vanguardia que cuestiona los pilares de la cultura occidental como la racionalidad y la idea de progreso, promesas incumplidas de la modernidad frente a la barbarie de la guerra. Los artistas que abrazan esta corriente impulsan formas de creación colectiva utilizando el lenguaje de la poesía, la acción, el collage y el fotomontaje, entre otros, para dinamitar los códigos estéticos y comunicativos convencionales. La performance dadaísta coincide a menudo con gestos espontáneos, basados en la improvisación y provocación, que pronto se difunden de Zúrich a diferentes

ciudades alemanas y también en Francia. En París se desarrolla la *Saison Dada*, un conjunto de eventos que se llevan a cabo en la primavera de 1921. Entre ellos, encontramos conferencias, conmemoraciones y hasta una excursión a la iglesia de *San Julien le Pauvre*, guiada por Tristan Tzara, Paul Eluard y André Bréton, entre otros, en la que participaron entre cien y doscientas personas. Estas experiencias, que André Bréton bautiza *Enfers Artificiels*<sup>38</sup>, trasladan la acción del cabaret a las calles y pretenden ocupar el espacio público y aproximarse a la audiencia. Además de experimentar con formas de arte protoparticipativas, estas iniciativas reflejan una crisis de la representación que atraviesa muchas de las tendencias culturales de la época y que se manifiesta en la adopción de soluciones estéticas rompedoras, así como en la búsqueda de una nueva relación entre artista, obra y público (Buchloh, 2004). A la vez, como todas las vanguardias históricas, Dadá tiende a superar las barreras entre disciplinas artísticas (teatro, artes visuales, poesía, etc.), un aspecto que influye en manera determinante en la evolución de formas más recientes de arte colaborativo. Es de reseñar que, por su carácter irreverente e iconoclasta, las performance del movimiento dadaísta no proponen nuevos modelos de organización social, sino que son "anti-ideológicas y anarquistas" (Bishop, 2012, p. 64), sobre todo en su fase inicial. No obstante, en su implacable cuestionamiento del arte, de los ideales de belleza, de mimesis, de originalidad y transparencia en la comunicación, sí exalta la función crítica de la práctica artística y construye lenguajes y espacios inéditos de disidencia frente al orden hegemónico.

El movimiento surrealista se apropia de algunas estrategias ya inauguradas por Dadá y las expande. La atención hacia el subconsciente enlaza aquí con la voluntad de incorporar el azar en la creación artística y experimentar con formas de que puedan liberar la expresión individual y grupal de los límites impuestos por la racionalidad y por las constricciones sociales. Por ejemplo, para los surrealistas la práctica del *cadáver exquisito* supone la plasmación de una imagen a partir de los aportes de diferentes artistas, sin

---

<sup>38</sup> En castellano, *Infiernos Artificiales*.

que ninguno de ellos pueda ver el trabajo de los que le preceden. Mediante ésta y otras fórmulas análogas se pretende renunciar a tener el control total sobre el resultado de la obra y abrirse a formas de autoría compartida. Si estos ejercicios lúdicos y creativos se desarrollan sobre todo entre artistas, otras iniciativas surrealistas están más orientadas a la interacción con el público y con el contexto sociocultural. Es el caso del *Bureau de Recherches Surrealistes*,<sup>39</sup> creado en 1924 en la Rue de Grenelle (París) y abierto al público todas las tardes durante dos horas. El espacio funciona como un archivo/biblioteca y acoge debates, reuniones, entrevistas, etc. sobre diferentes temáticas como la sexualidad o las experiencias oníricas. Esta oficina funciona como "receptor de señales del inconsciente (individual y colectivo)" (Spieker, 2007, p. 40) y pretende abrir la investigación al público, si bien en la realidad la mayor parte de los que participan en sus actividades son miembros activos del movimiento. Las *promenades*, o paseos por la ciudad constituyen también una manera de conectar el arte con el espacio cotidiano. Se trata de unos trayectos aleatorios que los surrealistas a menudo recorren en horarios nocturnos, y que dan lugar a encuentros inesperados, convirtiéndose en fuente de inspiración para la creación artística y literaria. Estas caminatas junto a otras estrategias creativas típicas de las vanguardias históricas, como veremos, influirán en el desarrollo de prácticas estéticas novedosas tras la conclusión del segundo conflicto mundial.

En el periodo entre las dos guerras mundiales la escuela de la Bauhaus (1919-1928) propone líneas de creación y aprendizaje colaborativos en el campo de las artes que resultarán particularmente influyentes para las generaciones sucesivas. Fundada por el arquitecto Walter Gropius, la escuela se inspira en *Die Bauhütten*, los gremios medievales implicados en la construcción de las catedrales que comprendían artesanos especializados en diferentes oficios. Este proyecto educativo, en el que participaron como artistas-docentes, entre otros y otras, László Moholy-Nagy, Paul Klee y

---

<sup>39</sup> En castellano, *Oficina de Investigaciones Surrealistas*.

Wassily Kandinsky, pretende recuperar la noción de *obra de arte total* fruto de la síntesis de todos los géneros artesanales y artísticos copartícipes en la arquitectura. En efecto, Gropius (1962), aun otorgando preminencia a esta última, aspira a colapsar las barreras y las jerarquías entre disciplinas artísticas defendiendo desde la práctica "la ciudadanía común de todas las formas de trabajo creativo, y su lógica interdependencia en el mundo moderno" (p. 20). Por estas razones, la formación impartida en la Bauhaus posee un claro enfoque interdisciplinar, y combina la especulación teórica basada en criterios científicos con el entrenamiento técnico-poético en talleres de dibujo, cerámica, ebanistería, creación textil, danza, artes gráficas, entre muchos otros. Junto al diálogo entre disciplinas, los docentes de la escuela alientan el trabajo en grupo alrededor de proyectos multifacéticos. De ese modo, se estimula un proceso creativo y de aprendizaje colectivo basado no solamente en la puesta en común de ideas y habilidades, sino también en un compromiso y una visión compartidos. Conectando con la reflexión de Popper que mencionamos a principios de este epígrafe, Gropius también subraya la importancia de la libre elección en el trabajo grupal moderno. Según el arquitecto,

*la conditio sine qua non del verdadero trabajo en equipo es su carácter voluntario; no puede establecerse por mandato. El talento individual se afirmará rápidamente en tal grupo y se beneficiará por su parte de la fertilización cruzada de las mentes en el intercambio del contacto cotidiano.*"  
(Gropius, 1962, p. 79)

Así pues, el talento personal es reconocido y reforzado, pero al mismo tiempo la autoría individual pierde importancia frente al objetivo común a realizar. Según Gropius (1962), "la tarea crece gradualmente por encima del individuo, que finalmente apenas recuerda quién inició tal o cual parte de la idea, ya que todos sus pensamientos son el resultado de la estimulación mutua" (pp. 79-80). La conocida *Sommerfeld House* construida en Berlín

entre 1920 y 1921 es uno de los primeros proyectos de arte total fruto de este tipo de colaboración entre estudiantes (Dörte Helm, Josef Albers, Joost Schmidt, entre otros) y profesores de la Bauhaus (Walter Gropius y Adolf Meyer). Aquí cada aspecto de la construcción -de la estructura a las vidrieras, de los textiles al mobiliario- se integra en un diseño colectivo y unitario. Además de constituir una experiencia pionera en el contexto de la arquitectura y del diseño, la Bauhaus supone también una revolución en la enseñanza de las artes. Si bien los planteamientos pedagógicos de la escuela van evolucionando a lo largo del tiempo y varían según el enfoque de cada docente, las innovaciones introducidas en las aulas sobre todo en los primeros años de la Bauhaus se revelan particularmente influyentes. Destacan en particular la preocupación por conectar la formación artística con los retos sociales y la vida cotidiana, el cuestionamiento de la relación tradicional entre docente y alumno, y el esfuerzo por fusionar la autoexploración creativa con la orientación utilitarista de la formación (Wick, 1993). Particularmente relevante para nuestro campo de investigación es la elaboración de métodos cooperativos e interdisciplinarios de trabajo y aprendizaje que conectan con experimentaciones más recientes de arte colaborativo.

Los movimientos artísticos que hemos descrito en este conciso resumen han impulsado en diferente medida el desarrollo de formas de creación expandidas y abiertas al encuentro con saberes distintos y a las aportaciones de colectivos tradicionalmente no involucrados en la producción artística. Se trata en efecto de experimentos pioneros con fórmulas de autoría colectiva que, sin embargo, en su gran mayoría, siguen conservando el reconocimiento individual del trabajo artístico. Pese a la diversidad de sus posicionamientos y resoluciones formales, todas las corrientes examinadas comparten un afán por redefinir la noción de arte y al mismo tiempo articular visiones críticas sobre las estructuras socioculturales de la época. En particular, los movimientos de vanguardia, aunque con matices diferentes, rehúsan la idea del arte como representación (Bürger, 2000) y

cuestionan su estatus autónomo en la sociedad burguesa. Con un ímpetu activista (Poggioli, 1968), parten de ideales utópicos (o anti-utópicos, como en el caso de Dadá) para instaurar una nueva praxis vital junto a nuevos modos de producción y recepción del arte. Algunos de estos rasgos comunes impregnan también las corrientes que ilustraremos a continuación, cuyas experimentaciones con fórmulas transversales y colectivas de creación empujan la praxis artística hacia terrenos hasta entonces inexplorados.

### **3.3. Impulsos colaborativos: prácticas artísticas de referencia en la posguerra (1957-1977)**

Il faut placer la vie quotidienne au centre de tout.  
 Chaque projet en part et chaque réalisation  
 revient y prendre sa véritable signification.  
 La vie quotidienne est la mesure de tout;  
 de l'accomplissement ou plutôt du non-accomplissement  
 des relations humaines; de l'emploi du temps vécu;  
 des recherches de l'art; de la politique révolutionnaire.

Guy Debord,

Tras identificar los orígenes históricos del enfoque colaborativo en las artes plásticas occidentales, pasamos a describir algunas tendencias artísticas cronológicamente más próximas a nuestro presente que han influido directamente en la gestación de algunas de las prácticas contemporáneas que examinamos en esta tesis doctoral. La trágica experiencia de la segunda guerra mundial representa un momento bisagra en la historia política y cultural del siglo XX. La instauración de un nuevo orden geopolítico a raíz del desenlace del conflicto se ve reflejada en el protagonismo que

New York adquiere frente a París como capital mundial del arte, marcando la hegemonía cultural estadounidense que durará hasta finales del siglo XX. Aquí los artistas e intelectuales exploran nuevos campos de operaciones para el arte. Nuestra narración se enfocará sobre todo en las formas artísticas que contribuyen a cuestionar de forma radical algunos de los fundamentos estéticos de la cultura occidental, como las nociones de autonomía del arte y de autoría individual en la estela de las vanguardias históricas. En esta sección, tendremos como referentes las aportaciones de Claire Bishop (2012) y Paloma Blanco (2001) respectivamente por su estudio pormenorizado de las artes participativas y el análisis de la influencia del pensamiento feminista en la relación entre arte y activismo. Una vez más el hilo conductor de nuestra argumentación es la evolución de las estrategias colectivas de expresión creativa y su influencia en la redefinición del concepto de arte.

Entre las tendencias artísticas de la posguerra, la *Internationale Situationniste*<sup>40</sup>, activa desde 1957 hasta 1972, puede considerarse precursora de muchas prácticas recientes de arte colaborativo. En efecto, los escritos y debates teóricos de los situacionistas representan una referencia importante tanto para los artistas de la época como de los creadores actuales. Una de las prioridades de los situacionistas es reinventar la subjetividad colectiva en oposición a los imperativos de la sociedad consumista y "mostrar a los ciudadanos cómo dejar de ser consumidores pasivos y convertirse en productores activos y autónomos de su propia cultura y política" (Stoianovic, 2007, p. 35). Para lograr estos objetivos, el arte juega un papel crucial. Debord (1958), uno de los autores más prolíficos ligados a este movimiento, aboga por una revolución cultural en la que "el arte puede dejar de ser una relación de las sensaciones para convertirse en una organización directa de sensaciones superiores: se trata de producirnos a nosotros mismos, y no [producir] cosas que nos esclavizan" (p. 21). Hay un evidente rechazo hacia la noción convencional de

---

<sup>40</sup> En castellano, Internacional Situacionista



arte entendido como producción objetual y una propensión a adoptar una práctica transformadora que pueda modificar los espacios y las dinámicas de interacción social. Junto a los cambios en la arquitectura de la sociedad, la Internacional Situacionista propone también la reconfiguración del lenguaje artístico mediante la invención de diferentes estrategias creativas y de un vocabulario específico asociado a ellas. El juego, por ejemplo, es una práctica que consiente liberar la creatividad de las constricciones utilitaristas, y llevar a cabo actos estéticos revolucionarios que permiten evadir el control social. Los situacionistas, inspirándose en los tours dadaístas y en las *promenades* surrealistas, crean también el concepto y la práctica de las derivas en el entorno urbano, y plasman situaciones dirigidas a superar la disociación entre arte y vida. Estas situaciones no solamente estimulan la conciencia crítica de los espectadores, sino que aspiran a producir nuevas relaciones y realidades sociales. Asimismo, en ellas, desaparece el papel del espectador convencional, que se transforma en *viveur*<sup>41</sup>. El Situacionismo, así como algunas de las tendencias que hemos analizado hasta ahora, también critica la especialización asociándola con la ignorancia y pasividad (Sheringham, 2006), y aboga por la recuperación de formas culturales que vuelvan a conectar diferentes ámbitos del conocimiento. Entre las principales características de la corriente situacionista, la intervención directa en el tejido social, la dimensión cotidiana de la práctica creativa junto al carácter abierto y participativo de muchas propuestas constituyen unos elementos innovadores que han inspirado las experimentaciones colaborativas más recientes.

A partir de finales de los años cincuenta, paralelamente al Situacionismo, se desarrolla la corriente conocida como *Fluxus*, que irá articulándose a través de una red internacional de creadores ubicados en Estados Unidos, Europa occidental y Japón. Entre las personalidades más influyentes encontramos George Maciunas, Allan Kaprow, Yoko Ono, Nam June Paik y Joseph Beuys (ver capítulo 4), entre muchos otros. Particularmente importante

---

<sup>41</sup> En castellano, el que vive.

en la génesis de este movimiento es la búsqueda creativa de John Cage cuyas intuiciones sobre la indeterminación y el azar en la práctica artística inspiraron a muchos creadores de la época. Uno de los principales objetivos de *Fluxus* es la intención de superar la idea de arte basado en la creación individual para dar paso a modos de producción cultural abiertos, accesibles y replicables por cualquier persona. En efecto, las acciones de *Fluxus* están acompañadas a menudo por partituras e instrucciones para que puedan ser reproducidas en otros lugares y circunstancias. Según Maciunas, las formas deliberadamente anti-artísticas y contrarias a la representación empleadas en este movimiento "están dirigidas principalmente contra el arte como profesión, contra la separación artificial entre productor y público, generador y espectador, o en contra de la separación entre el arte y la vida" (Maciunas, 1962, citado en Finkelpearl, 2013, pp. 20-21). El trabajo de la artista japonesa Yoko Ono ilustra de forma muy clara algunas de estas ideas. Sus experimentaciones con el lenguaje de la performance se abren a la intervención directa del público, que hace posible y completa el proceso creativo. En la conocida acción *Cut Piece* (1964) Ono invita a los espectadores a acercarse a ella de uno en uno, y a cortar con una

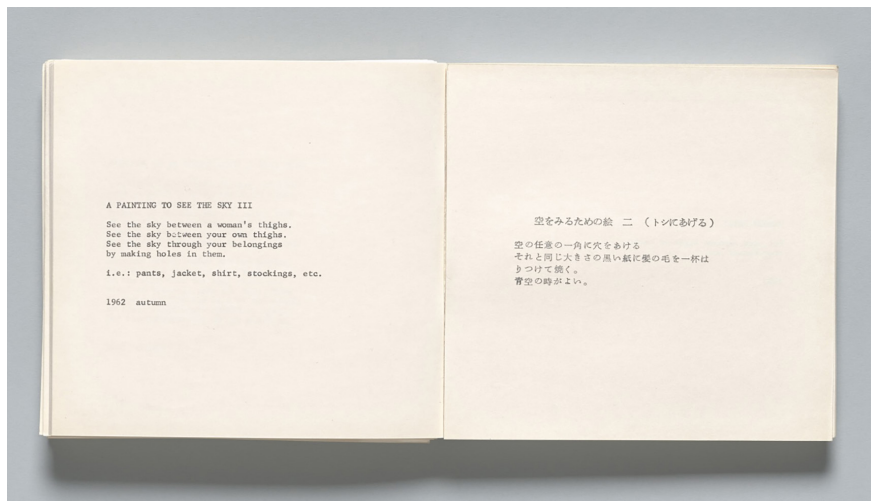


Fig. 10: Yoko Ono (1964). *Grapefruit* [Libro]. Fuente: <https://www.moma.org/>.

tijera un pequeño fragmento de su ropa para llevárselo. Durante esta performance, que conecta con las denuncias feministas de aquellos años, el público adquiere un papel activo revelando progresivamente el cuerpo desnudo de la artista y participando simbólicamente en el acto de exponer la vulnerabilidad femenina. Otra obra representativa de este planteamiento participativo es el libro *Grapefruit* publicado por Ono en 1964 (figura 10), que contiene instrucciones, dibujos, juegos y actividades creativas que el lector es invitado a realizar y/o completar. Aquí las palabras de la artista funcionan como inputs que estimulan la creatividad del público para que sea protagonista de microexperiencias de arte intersubjetivo e incorpore actos creativos en su rutina cotidiana.

El cuestionamiento de los lenguajes convencionales del arte se hace patente también en la obra artística y teórica de Allan Kaprow, creador de conceptos innovadores como los de *Environment* y *Happening*, entre otros. Con el término *Environment* el autor hace referencia a obras que se desarrollan en el espacio y envuelven al espectador (Kaprow, 1956). El público es libre de elegir qué recorridos realizar en estos ambientes y, en algunos casos, de alterarlos mediante el movimiento y la interacción directa con los elementos que los componen. Según Kaprow, esta libertad es esencial y tanto la audiencia como el entorno en el que se despliega una obra de arte juegan un rol clave en la construcción de su significado. La palabra *Happening*, por otro lado, describe actos performativos efímeros caracterizados por formas de narración no lineales basadas en la improvisación, la hibridación de varios lenguajes creativos (música, poesía, danza, literatura, etc.) y la presencia activa de la audiencia. Muchas de las experiencias de *Fluxus* pueden agruparse bajo esta definición. Al elaborar el concepto de *Happening* el artista incide ulteriormente en el papel de la participación del público, ya en parte explorado en la noción de *Environment*. Las reflexiones de Kaprow, contenidas en su posterior ensayo titulado *Participation Performance* (1977) nos permiten valorar el alcance y a la vez los límites de estas experimentaciones artísticas. El

autor afirma que la participación surge de "supuestos, intereses, idiomas, significados, contextos y usos comunes. De lo contrario, no puede tener lugar" (Kaprow, 1993, p. 185). Según el artista, la participación en los *happenings* involucra generalmente a un público ya sensible al lenguaje del arte y se desarrolla en formatos relativamente predecibles en los que, a pesar de la ausencia de un guion, la improvisación es bastante limitada. A raíz de estas observaciones, el trabajo de Kaprow va transitando hacia la superación consciente de todas las categorías estéticas convencionales y hacia la inclusión de las actividades comunes y diarias -como el comer, el saludarse, el caminar, etc.- en el marco de la práctica artística para contribuir a desdibujar las fronteras entre performance y vida. Como veremos en el siguiente capítulo, no todos los miembros de la red de *Fluxus* comparten esta actitud radical y algunos llegan a expresar dudas acerca de la capacidad real del movimiento de cumplir con su cometido de integrar el arte en la vida. No obstante, *Fluxus* reafirma una visión del arte como acontecimiento experiencial, enfatizando su "capacidad de crear un sentido de continuidad con el mundo" (Higgins, 2002, p. XIV). Además, este movimiento inaugura una extensa gama de prácticas artísticas que, aunque mantengan cierta teatralidad, responden a una sensibilidad anti-individualista, interdisciplinar y participativa que concurre en el desarrollo de las formas de arte colaborativo objeto de nuestro estudio.

La segunda fase del feminismo se hace coincidir convencionalmente con las décadas de 1960 y 1970 del siglo XX y se vincula con los movimientos contraculturales que florecen en Europa y Estados Unidos, así como en América Latina y en muchos países de Asia y África en vía de descolonización. Esta ola teórica y activista produce efectos revolucionarios que atraviesan todos los ámbitos de la sociedad. En el campo del arte las mujeres protagonizan importantes procesos de emancipación y autodeterminación, e impulsan diferentes formas de creación vinculadas a los ideales del feminismo. Además de introducir perspectivas y temáticas hasta entonces inéditas en la práctica artística como el análisis de cuestiones ligadas a la

identidad, la sexualidad y la violencia, las creadoras se dirigen hacia modos de expresión poco convencionales. Entre sus principales objetivos está la urgencia de "favorecer la independencia y la visibilidad de las mujeres artistas a través de la comunidad, y [...] desmantelar el poder de la autoría y la autoridad patriarcal" (MacDonald, 2012, p. 164). Para ello, la indagación feminista se centra en el cuerpo de la mujer que desempeña un papel crucial en dinámicas de autoafirmación, denuncia y deconstrucción de estereotipos, reapropiación e implicación política. La performance se distingue como uno de los lenguajes principales del arte de inspiración feminista, donde la presencia y el compromiso físico de las artistas permite la ocupación de espacios concretos y simbólicos en el panorama cultural de la época. Las acciones se piensan y desarrollan a menudo de forma colectiva y en diálogo con el contexto social. Como afirman Mary Jo Agerstoun y Elissa Auther (2007), las iniciadoras del movimiento de arte feminista experimentan con

la colaboración, la participación del público o de la comunidad [...] por su deseo de subvertir el mito del genio artístico individual, utilizar el arte como herramienta de enseñanza, atenuar el aislamiento de las mujeres artistas en el mundo del arte, y descubrir y señalar aspectos anteriormente ocultos de la vida de las mujeres. (p. viii)

En efecto, como subraya la autora Paloma Blanco (2001), las feministas convierten la dimensión personal y cotidiana en una herramienta política; aspiran, además, mediante un enfoque cooperativo, a superar las jerarquías y el carácter competitivo del mercado del arte dominado por varones. En el trabajo de la artista estadounidense Suzanne Lacy se puede observar la gradual evolución hacia formas cada vez más complejas de cocreación. En su línea de trabajo sobre la violencia sexual perpetrada hacia las mujeres se inscriben múltiples obras realizadas de manera colectiva. Una de las primeras se titula *Ablutions* (1972). En ella Suzanne Lacy, Judy Chicago, Aviva Rahmani y Sandra Orgel conciben y llevan a cabo junto a otras colaboradoras una performance de carácter cuasi ritual en la que varias

mujeres se bañan de forma secuencial en diferentes líquidos orgánicos (yema de huevo, sangre y barro). Estas abluciones simbólicas se repiten mientras una pista de audio difunde la descripción de varios episodios de violencia relatados por mujeres víctimas de agresión sexual entrevistadas por las artistas. Esta acción es el resultado de un proceso de ideación, investigación (realización de las entrevistas) y ejecución grupal. Sin embargo, se desarrolla en un espacio privado y en ella el público mantiene un rol pasivo.

Algunos años más tarde, Lacy aborda la misma temática a través de una serie de acciones e intervenciones desarrollada en Los Ángeles y titulada *Three weeks in May* (1977). Aquí la artista combina diferentes lenguajes incluidos el mapeo, la instalación, la performance, las entrevistas a activistas, la organización de clases de autodefensa para mujeres, la realización de ruedas de prensa con el alcalde de la ciudad y otros representantes de la administración, etc., con la intención de generar conciencia sobre la violación en la sociedad del momento. En este proyecto, Lacy moviliza y coopera con agentes de diversos ámbitos como artistas<sup>42</sup>, periodistas, colectivos, estudiantes, instituciones, agentes de policía entre otros y otras. La decisión de intervenir diferentes espacios públicos y privados de la ciudad de Los Ángeles y de hacer partícipes a los medios de comunicación evidencia la voluntad de abordar la problemática en toda su amplitud e interrogar a la comunidad sobre sus dimensiones sociales y políticas. El público también es implicado de diferentes modos y puede elegir si participar activamente en las acciones artísticas, las sesiones de debate, las clases, etc. o mantener un papel de espectador. El proyecto *Three Weeks in May* se caracteriza por una complejidad estética que desborda los límites de lo que hasta entonces se consideraba arte y agrega capas perceptivas, narrativas y colaborativas que no podrían darse mediante procedimientos de autoría individual.

---

42 Un gran número de artistas feministas colaboran en las diferentes iniciativas y fases del proyecto. Entre ellas destacan Barbara Cohen, Melissa Hoffman, Leslie Labowitz, Jill Soderholm, Meridee Mandio, Sara La Rivera, Signe Dowse, Cheri Gaulke, Barbara Smith, Laurel Klick, Ann Gauldin, Phranc y Judyth Loischild.

La propensión hacia fórmulas inclusivas de creación se refleja también en el nacimiento de numerosos colectivos de artistas feministas que hacen de la autoría compartida -y en algunos casos del anonimato- su punto de fuerza. Entre ellos recordamos *Mother Art*<sup>43</sup> (de 1973 hasta la actualidad), *Feminist Art Workers* (1976-1981), *The Waitresses* (1977-1985), *The Heresies Collective* (1977-1992), y más tarde las *Guerrilla Girls* (de 1985 hasta la actualidad), cuyos trabajos exploran los cruces entre arte, teorías feministas y política. Los movimientos de arte feminista instituyen además espacios expositivos y culturales propios proporcionado a las mujeres artistas lugares de trabajo y oportunidades antes inexistentes. Es ejemplar en ese sentido la experiencia del *Woman's Building* (Los Ángeles, 1973-1991), un centro artístico y educativo sin ánimo de lucro coordinado por Judy Chicago, Sheila Levrant de Bretteville y Arlene Raven, que se convierte en un espacio de referencia para el pensamiento y la cultura feminista. Al mismo tiempo, las creadoras feministas implantan dentro y fuera de la academia programas de estudios artísticos fundamentados en la perspectiva de género. Entre ellos recordamos el *Feminist Art Program*, el *Women's Design Program* y el *Feminist Studio Workshop* activos a partir de los primeros años setenta. Aquí las artistas-docentes experimentan con métodos de pedagogía feminista que vinculan la praxis creativa con el aprendizaje colectivo, la concienciación política y personal, y el fortalecimiento de las relaciones interpersonales (Chicago, 2014; Mann, Lacy, & Labowitz, 2015). Todas las iniciativas nombradas demuestran cómo las manifestaciones artísticas de inspiración feminista juegan un papel crucial en la difusión de prácticas de creación compartida y contribuyen a enlazarlas con el tejido social. En efecto, frente al solipsismo del arte moderno, se incluyen en la praxis creativa "la colaboración, el diálogo, un constante cuestionamiento de los postulados estéticos y sociales, y un nuevo respeto por el público" (Lippard, 1980, p. 363). La adopción de estas metodologías de trabajo proporciona espacios para la investigación artística "fuera de las relaciones

---

43 Colectivo de madres artistas. Un compendio de su trabajo puede encontrarse en su página web (*Mother Art*, 2000).

hegemónicas producidas y reproducidas en el patriarcado" (MacDonald, 2012, p. 164) y al mismo tiempo para generar redes de solidaridad, apoyo mutuo y coaprendizaje. Así, como recalca Lucy Lippard (1980) la contribución del feminismo se revela no solo en los aspectos formales, sino en la voluntad de deconstruir el paradigma moderno del arte reflexionando críticamente sobre los sistemas de poder que lo sostienen y reimaginando el significado de la práctica artística en conexión con la intencionalidad de revolucionar las estructuras sociales.

En el contexto británico encontramos otras experiencias innovadoras que participan en la expansión de los territorios de colaboración relacionados con las artes. El *Artist Placement Group* (APG), instituido en 1966 por la pareja de artistas Barbara Steveni y John Latham y activo hasta 1989, es una de ellas. Este colectivo organiza estancias de creadores en empresas privadas o instituciones públicas partiendo de la idea de que los artistas pueden ofrecer un servicio a la sociedad e influir positivamente en las relaciones sociales y en los procesos de toma de decisiones que se generan en los entornos de trabajo. El conocido lema *Context is half the work*,<sup>44</sup> adoptado por el APG, refleja un interés hacia las prácticas artísticas realizadas fuera del estudio y, por consiguiente, el deseo de redefinir los espacios y los límites convencionales del arte. Entre las entidades que colaboran en los programas de residencias de artista encontramos grandes corporaciones como la Esso o la British European Airways, junto a órganos estatales como el Ministerio de Salud y Seguridad Social. Cada una de ellas abre sus puertas a la presencia del artista y se compromete a financiar su trabajo sin influir en el proceso creativo, cuyos resultados no son establecidos de antemano. El proyecto del artista Ian Breakwell, realizado en 1976 en el hospital psiquiátrico de Broadmoor, representa un ejemplo significativo para nuestro análisis. En su periodo de residencia, el artista colabora con un equipo interdisciplinar, examinando y documentando cómo la arquitectura del hospital perjudica a las personas que viven y trabajan en él. A partir

---

<sup>44</sup> En castellano, *El contexto es la mitad de la obra*.



de entrevistas con el personal y con los pacientes, el artista elabora una propuesta en la que sugiere modificaciones en el uso del edificio y cambios en las estrategias de tratamiento. Sin embargo, el estudio es rechazado y censurado por la dirección del hospital. A pesar de ello, Breakwell logra exponer públicamente sus conclusiones en publicaciones y eventos artísticos. Esta experiencia ilustra algunos de los aspectos controvertidos de las prácticas promovidas por el *Artist Placement Group*. Ante todo, como observa la historiadora del arte Claire Bishop (2012), las iniciativas del APG, comprenden

múltiples autorías en contextos específicos: en primer lugar, el marco teórico de Latham y Stevani; en segundo lugar, la práctica y las inclinaciones de los artistas [...] y en tercer lugar, el carácter de las empresas y organizaciones en las que se realizaron las residencias, cada una de las cuales [es] una constelación de individuos particulares más o menos abiertos a la colaboración. (p. 165)

Todo ello complica sin duda las interacciones entre los agentes implicados. Asimismo, la mediación ofrecida por APG recuerda formas más clásicas de mecenazgo y por lo tanto reproduce relaciones de poder asimétricas entre artistas y entidades financiadoras (Fuller, 1971). Sin embargo, pese a estas facetas problemáticas, es importante poner de relieve algunos de los méritos del *Artist Placement Group*, como el haber extendido la práctica artística a contextos industriales y administrativos, la promoción del diálogo entre mentalidades y entornos disciplinares muy diferentes, y la creación de espacios para los artistas en los que desarrollar procesos de investigación y análisis prolongados en el tiempo.

Por otra parte, las *Community Arts* constituyen otra experiencia influyente en el marco de las experimentaciones de enfoque colectivo. Como hemos visto a principios de este capítulo, el término arte comunitario designa un conjunto de manifestaciones culturales basadas en un ideal de

democratización de las artes. Por lo general, estas prácticas se desarrollan en relación con contextos sociales de exclusión y aspiran a generar un impacto transformador en los mismos. Los artistas comunitarios

al ayudar a aquellos con los que se ponen en contacto a ser más conscientes de su situación y de sus propias facultades creativas, y al proporcionarles las facilidades que necesitan para hacer uso de sus capacidades, esperan ampliar y profundizar las sensibilidades de la comunidad en la que trabajan y así enriquecer su existencia. En mayor o menor medida, ven esto como un instrumento de cambio, ya sea psicológico, social o político, dentro de la comunidad. [...] Se diferencian, pues, de los practicantes de las artes más establecidas por estar interesados principalmente en el proceso más que en un producto acabado. (*Community Arts: The Report of the Community Arts Working Party*, 1974, p. 8)

El énfasis en esta dinámica de transformación social se traduce en la implicación de las comunidades en los procesos creativos, de los que son coproductoras. Los proyectos *Blackie e Intra-Action* se encuentran entre las prácticas de arte comunitario más duraderas y significativas en el contexto británico. Ambos se desarrollan a partir de 1968, respectivamente en las ciudades de Liverpool y Londres, y orbitan alrededor de centros culturales comunitarios. Aquí se despliega una gran variedad de actividades dirigidas al público local que incluyen música, artesanía, danza, pintura mural y teatro, entre otras. Es sobre todo en las artes escénicas que la participación de los miembros de la comunidad es más evidente gracias a la experimentación con procesos performativos abiertos a las contribuciones de la audiencia. El enfoque cooperativo y no competitivo de *Blackie e Intra-Action* responde a la voluntad de favorecer dinámicas de empoderamiento colectivo y al deseo de cultivar las habilidades creativas de la propia comunidad fuera de las estructuras elitistas de la alta cultura. Sin embargo, sin negar sus impactos positivos, los estudiosos Grant Kester (1995) y Miwon Kwon (2002) señalan algunos riesgos vinculados a estas prácticas como el rol

potencialmente paternalista que el artista puede adquirir o la posible victimización de las comunidades desfavorecidas implicadas en proyectos de estas características. Junto a estas contradicciones, la dependencia de la financiación pública y la gradual institucionalización de estas formas de arte a finales de los setenta han debilitado el impulso activista y contracultural inicial, transformando las *community arts* en una práctica casi asistencialista, que ha perdido su carácter politizado (Kelly, 1984). Tanto el *Artists Placement Group* como las *Community Arts* profundizan en los procesos de inclusión en la práctica artística de colectivos tradicionalmente ajenos al mundo del arte. Comparten además el enfoque procesual junto al deseo de repensar el papel del artista en relación con la sociedad, aunque desde abordajes opuestos. El primero, en efecto, pretende influir directamente en las instituciones y en los centros de poder económico, mientras que las artes comunitarias actúan en contextos marginales con la finalidad de construir cambios sociales desde abajo.

Volviendo al contexto norteamericano, nos parece relevante contemplar también la práctica del grupo Ant Farm, activo entre 1968 y 1978 y formado por los arquitectos Chip Lord, Doug Michels y Curtis Schreier. Su trabajo plantea una crítica a la sociedad consumista y de los medios de comunicación de masas mezclando diseño, arquitectura, videoarte, instalación y performance. Sus creaciones dialogan con la ética *do it yourself* arraigada en los movimientos contraculturales de los años sesenta y setenta para generar configuraciones espaciales compatibles con un estilo de vida nómada, frugal y comunitario. Algunos de sus proyectos más conocidos se desarrollan alrededor de la creación de estructuras hinchables con materiales económicos y de fácil ensamblaje. Además de cuestionar los aspectos formales y constructivos de la arquitectura convencional, el grupo propone dinámicas de autoconstrucción, autoría abierta y replicabilidad de los proyectos. A raíz de estas experimentaciones, de hecho, el grupo publica un manual titulado *Inflatocookbook* (1971) con el objetivo de difundir los planteamientos de una arquitectura participativa, que permita a los usuarios

relacionarse creativamente con su entorno y reproducir o personalizar los diseños recopilados en el volumen. El carácter participativo-colaborativo del trabajo de Ant Farm se manifiesta también en la organización de conferencias, festivales, seminarios y otros eventos culturales en estas estructuras nómadas, y en la exploración de la dimensión social de la acción artística.

Siempre en la esfera de la arquitectura crítica encontramos el trabajo de Gordon Matta-Clark, que puede considerarse como precursor de las manifestaciones artísticas colaborativas actuales. Si bien este artista y arquitecto estadounidense es más conocido por sus intervenciones monumentales en edificios abandonados, examinamos aquí sus incursiones en la práctica colectiva, en lo performativo y en sus relecturas de los lugares urbanos como espacios de relación y resistencia. A principio de los años setenta Matta-Clark cofunda *Anarchitecture*,<sup>45</sup> un colectivo de artistas en el que participan Laurie Anderson, Tina Girouard, Jene Highstein, Suzanne Harris, Richard Landry y Richard Nonas. Entre sus proyectos, destaca una exposición también llamada *Anarchitecture* y organizada en 1974, en la que el grupo propone, mediante el uso de diferentes lenguajes artísticos, una visión crítica de la arquitectura a partir de temas como la propiedad, las formas de habitar y el diseño del espacio construido en la sociedad capitalista. Todas las aportaciones son anónimas recalcando así el enfoque colectivo de la iniciativa. Paralelamente a esta experiencia, el trabajo de Matta-Clark comienza a orientarse hacia propuestas que conectan de manera explícita con el tejido social. En una entrevista de 1976, el artista afirma:

He elegido no aislarme de las condiciones sociales sino tratar directamente con ellas ya sea por implicación física, como en la mayoría de mis obras de construcción, o a través de una participación más directa de la comunidad, así es como quiero ver el desarrollo de la obra en el futuro (Gordon Matta-Clark, 1976, citado en Bessa & Fiore, 2017, p. 10)

---

<sup>45</sup> El nombre deriva de la fusión de los términos anarquía y arquitectura.

Esta intencionalidad anima experiencias como *Food* (1971-73) o el proyecto *Resource Center and Environmental Youth Program for Loisada* (1977), entre otros. Aunque sea convencionalmente atribuido a la autoría individual de Matta-Clark, *Food* surge de la colaboración con numerosos artistas como Caroline Gooden, Rachel Lew, Tina Girouard y Suzanne Harris. Se trata de un restaurante que estos artistas crean en el entonces bohemio barrio de SoHo (New York). Tanto por el diseño de interiores, caracterizado por la presencia de una cocina abierta y el uso de materiales reciclados, como por los menús realizados por artistas conocidos (Donald Judd y Robert Rauschenberg, entre otros) y el intenso programa de actividades culturales, *Food* se configura como un laboratorio de experimentación gastronómica, social y cultural. Godden y Matta-Clark consideran el restaurante como una obra y este último edita algunas películas para documentar los procesos de preparación de las comidas. En breve tiempo, *Food* se convierte en un lugar de referencia en la ciudad que atrae todo tipo de público y donde los artistas pueden reunirse, compartir comidas a un precio accesible o trabajar para salir de sus situaciones económicas precarias. Por su énfasis en la convivialidad y en lo cotidiano, esta experiencia contribuye a desdibujar las fronteras entre arte y vida, y abre al mismo tiempo espacios de experimentación inéditos para la cocreación de dinámicas sociales y contenidos culturales.

Particularmente interesante en relación con nuestro estudio es también la propuesta *Resource Center and Environmental Youth Program for Loisada* (1977) que Matta-Clark elabora un año antes de su muerte, junto a Jene Highstein, Suzanne Harris y Fraser Sinclair. Los artistas planean una serie de iniciativas dirigidas a la comunidad de Loisaida, en el Lower East Side (New York), un área bastante decaída de la ciudad. El proyecto prevé la colaboración con algunas asociaciones de la zona, la creación de jardines y de un espacio de almacenaje y reutilización de materiales. Además, se diseña un programa gratuito que enseñe a los jóvenes desfavorecidos a rehabilitar algunos edificios abandonados del barrio que, al concluirse el proyecto, pasarían a ser propiedad de los vecinos. Aunque se trate de

una propuesta incumplida debido a la prematura muerte de la artista, este proyecto destaca por su enfoque integral y por su intento de reactivación del tejido urbano. Como señala la historiadora del arte Cara Jordan (2017), establece "un modelo de compromiso social por el cual un proyecto puede ser considerado tanto una propuesta estética como una colaboración bidireccional con las audiencias" (p. 52). Si las intervenciones arquitectónicas, los cortes y las disecciones de los edificios realizados por Matta-Clark se configuran principalmente como una crítica negativa, una poética de sustracción que desnuda y revela las estratificaciones y los límites del sistema capitalista, los proyectos colectivos se desarrollan alrededor de la construcción de otras formas de interacción social y de reutilización de espacios abandonados mediante la carga transformadora del arte.

Todas las experiencias artísticas que hemos descrito en este epígrafe representan un compendio parcial de variaciones en el espectro de la creación participativo-colaborativa, y componen el humus cultural del que se alimentan y en que se desarrollan las prácticas sobre las que se centra nuestra investigación. Su influencia teórica y estética es claramente visible en las experiencias colaborativas más recientes y nos permite situar nuestro análisis en un contexto más amplio. Las corrientes artísticas mencionadas surgen del cuestionamiento de la creación como gesto individual e individualista y combinan múltiples estrategias colectivas de producción artística, explorando al mismo tiempo diferentes niveles y grados de colaboración. Proporcionan además espacios de intercambio y fusión entre disciplinas diferentes frente a la visión moderna del arte autónomo. Critican la función de representación del arte defendiendo la necesidad de una práctica artística inmersa en el cuerpo social y decididamente transformadora. El recorrido (ciertamente incompleto) que hemos propuesto aquí nos muestra las múltiples influencias que han generado estas experiencias creativas. A pesar de haber utilizado un criterio cronológico, no compartimos la visión -problemática y obsoleta- del arte como concatenación de invenciones

progresivas ni pretendemos sugerir una continuidad evolutiva de estas formas de arte. Más bien nos interesa mostrar cómo la transformación del lenguaje artístico puede surgir no solo de la oposición a una tendencia anterior o de la innovación como fin en sí misma, sino también de "una colaboración con el pasado" configurándose así "como el resultado de la actividad colectiva de muchas mentes" (Arazola-Oñate Tojal, 2012, pp. 45-46).





## Capítulo 4.

### **Métodos colaborativos y sensibilidad ecológica: primeras confluencias.**

We see no alternative, whether forced or voluntary  
for civil societies but to recreate themselves  
and most of their social organizations  
to compensate for the stresses  
that they have forced on natural systems.

Helen Mayer y Newton Harrison

En este capítulo examinaremos las poéticas de artistas como Helen Mayer y Newton Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Bonnie Ora Sherk y Joseph Beuys, en las que se producen algunas de las primeras convergencias entre arte de enfoque colaborativo y sensibilidad ecológica. Las obras de estos artistas son sin duda deudoras de las corrientes de vanguardia y neovanguardia que hemos analizado en los capítulos anteriores, y al mismo tiempo pueden considerarse precursoras de las formas de arte contemporáneo sobre las que se centra el presente estudio. Nuestro objetivo no es describir una panorámica exhaustiva de las trayectorias de estos creadores, sino identificar y estudiar las principales directrices temáticas, estéticas y metodológicas que definen su desarrollo para evaluar su influencia sobre la producción artística más reciente ligada a cuestiones socioecológicas. Nuestra argumentación sigue un hilo cronológico cuya finalidad no es catalogar las diferentes experiencias artísticas en base a una segmentación temporal concreta, sino para profundizar en su evolución mediante un enfoque narrativo. Combinamos el análisis de obras con las contribuciones de autores del ámbito de la crítica y de la historia del arte e incorporamos además fragmentos de entrevistas en los que los propios artistas esclarecen los objetivos y los métodos de su práctica creativa.

## 4.1. Helen Mayer y Newton Harrison.

La obra de la pareja de artistas Helen Mayer (Estados Unidos, 1927-2018) y Newton Harrison (Estados Unidos, 1932) constituye un referente fundamental en nuestro ámbito de estudio. En el contexto de sus cincuenta años de carrera y de su vasta producción artística, analizaremos una selección de proyectos que ilustran la evolución de su método de trabajo y su relevancia en relación con nuestro tema de investigación. Los Harrison son reconocidos como pioneros en el contexto de la creación artística relacionada con cuestiones ecológicas, no solo por el enfoque temático de su praxis, sino también por el carácter integral de su método de trabajo. Según las investigadoras Emily Eliza Scott y Kirsten Swenson (2015), la práctica artística de los Harrison

pone de relieve una serie de conexiones cruciales: entre la tierra y el agua, entre lugares aparentemente distantes y -quizás de manera más significativa- entre lo ecológico y lo social, lo político, lo económico, lo legal y lo ético. También es muy premonitoria con respecto al momento actual, en el que las cuestiones ambientales se caracterizan cada vez más por su complejidad interconectada y su alcance espacial, y donde es rara una causalidad claramente definida. (pp. 12-13)

El calado de su poética se ve reflejado también en nuestra tesis donde los Harrison figuran entre artistas precursores y al mismo tiempo como creadores actuales, puesto que su proyecto *Future Garden for the Central Coast of California* (2018, hasta la actualidad) forma parte de los case studies de esta investigación. En este epígrafe integraremos para nuestro análisis las aportaciones de autores que han profundizado en la trayectoria de estos artistas, junto a extractos de una entrevista a Newton Harrison que realizamos en diciembre de 2018, durante la estancia de investigación en el Center for Creative Ecologies de la University of California Santa Cruz (EE. UU.).

### 4.1.1. Estrategias de supervivencia.

A pesar de haberse especializado en áreas del conocimiento diferentes, Helen en literatura y pedagogía y Newton en escultura, los Harrison deciden dedicarse a finales de los años sesenta a una práctica artística centrada en el bienestar de los ecosistemas. Newton Harrison describe así esta transición:

En 1969, Helen acababa de leer el libro *Silent Spring* de Rachel Carson y mi práctica artística estaba en transformación. Nos invitaron a crear una obra para la exposición titulada *Fur and Feathers* en el Museum of Crafts de la ciudad de Nueva York. Llevamos a cabo una investigación de seis meses sobre el número de especies en peligro de extinción en todo el mundo. [ ] Creamos un mapa de 2,5 m x 4 m para ilustrar nuestra investigación. A través de este proyecto, llegamos a la conclusión de que la especie más amenazada del planeta no era una especie en particular, sino que el conjunto de especies se encontraba (y se encuentra) en peligro de extinción. En otras palabras, la Tierra como sistema vivo estaba y está bajo amenaza. A raíz de esta constatación, decidimos comprometernos con las cuestiones ambientales. (Newton Harrison, comunicación personal, 6 de diciembre de 2018)

En *Making Earth* (1970), uno de los primeros proyectos inspirados por esta urgencia ecológica, Newton Harrison mezcla arena, agua, barro, hojas y estiércol durante un período de 4 meses para generar un sustrato fértil. Por otro lado, Helen empieza a utilizar estos cúmulos de tierra para plantar, cultivar y cosechar fresas que luego transforma en mermelada para la exposición *In a Bottle* (1972). En estas acciones mínimas se manifiesta la tendencia a abandonar el estudio para explorar formas de creación artística al aire libre junto al interés de los artistas hacia la exploración de los ciclos biológicos y regenerativos de los ecosistemas. La experimentación con métodos de autoproducción alimentaria continúa en el proyecto *Survival*

*Pieces* (1970-1974) donde los artistas desarrollan una serie de obras inspiradas en los conceptos de supervivencia y adaptación en situaciones de escasez. La primera pieza de esta colección, titulada *Hog Pasture - Survival Piece # 1*, se construye para la exposición *Earth, Air, Fire and Water: Elements of Art* (1971) del Museo de Bellas Artes de Boston. Aquí, en una sala de pocos metros cuadrados, los Harrison crean una estructura de madera de 2,4 por 5 metros que llenan con una parte de la tierra creada en *Making Earth*, y en la que plantan varias semillas de hierbas aptas para el pasto de los cerdos. Gracias a la fertilidad del sustrato y al uso de una caja de luz suspendida desde el techo, las semillas germinan y crecen rápidamente formando un pequeño prado. Inicialmente los artistas habían previsto introducir en la sala un pequeño cerdo para completar el ciclo de producción. Sin embargo, el museo rechazó esa parte de la propuesta.

Al año siguiente, a través de la instalación titulada *Portable Farm - Survival Piece # 6* (1972) la pareja transforma una sala del Museo de Arte Contemporáneo de Houston en una huerta, cultivando en contenedores de madera distintas especies de plantas para el consumo humano, y criando lombrices para obtener compost. Para favorecer el proceso de fotosíntesis de las plantas, los artistas utilizan luces artificiales para la iluminación de las salas del museo y diseñan un sistema de riego junto a un equipo de ingenieros. Organizan además unos banquetes abiertos al público en los que sirven platos preparados con los productos cosechados en la instalación, agregando así una dimensión lúdica y social a la obra. Desde el punto de vista estético, la obra recoge algunos de los planteamientos típicos del Minimalismo y del *Arte Povera* por la esencialidad de su configuración y el uso de materiales cotidianos, mientras que su carácter procesual y experiencial conecta con movimientos como el *Process Art* y el arte de acción. *Portable Farm*, como las otras obras de la serie *Survival Pieces*, representa un experimento que, aun con cierta ingenuidad, pretende crear soluciones alternativas y al alcance de todos para garantizar la seguridad alimentaria en situaciones de declive ecológico. Sin embargo, las técnicas

empleadas por los Harrison en la instalación, si bien están inspiradas en fórmulas *Do It Yourself*,<sup>46</sup> no pueden definirse como autosustentables pues dependen de inputs energéticos y recursos externos como el riego o la luz eléctrica. A pesar de las contradicciones, esta primera aproximación contiene intuiciones interesantes. La serie ha de leerse en el contexto de una sensibilidad ecológica todavía embrionaria y como parte de un aprendizaje que los Harrison comparten con el público. Como explican los artistas, la finalidad de estas obras era instruirse a sí mismos para aprender a cultivar su propia comida (H. y N. Harrison, 2001, citados en Weintraub, 2012, p. 75), haciendo partícipes a los espectadores del proceso. Además, si bien la exploración de las dinámicas de crecimiento vegetal ya había aparecido en la escena artística a través de las obras *Grass Grows* (1969) y *Bowery Seeds* (1970) de Hans Haacke, la elección de situar la práctica agrícola en un entorno museístico es rompedora para la época. Dicha elección responde a la intención de los Harrison de valorizar conocimientos y habilidades poco visibles en las sociedades industriales, pero esenciales para la supervivencia en escenarios de crisis ambiental. Como sostienen los creadores, las obras de la serie *Survival Pieces*

planteaban cuestiones relacionadas con la separación entre el proceso de producción de alimentos y la vida cotidiana. Esta falta de conexión producía indiferencia hacia los temas agrícolas y, en última instancia, contribuía a la destrucción de los suelos y a otros desastres ecológicos. (Mayer & Harrison, 1996, p. 15)

En este progresivo acercamiento a los procesos naturales es interesante resaltar el interés de los Harrison hacia formas de vida animal que son incorporadas en las piezas de la serie, como el cerdito de *Hog Pasture*, las lombrices de *Portable Farm*, los crustáceos en *Shrimp Farm - Survival Piece #2*, entre otros. Pese a formar parte de los procesos de creación y de regeneración que los artistas investigan, los animales mantienen un papel

<sup>46</sup> En castellano, *hazlo tú mismo*.

menor y son estudiados desde una perspectiva algo instrumental y dirigida, al menos en esta fase, a satisfacer las necesidades humanas. Estas experimentaciones, que abordan un tema de gran actualidad para la época, así como para nuestro presente, se configuran como primeros pasos en busca de una nueva forma de arte en diálogo con la ecología (Bijvoet, 1997). Las obras hacen referencia a los conceptos de límite y agotamiento de los recursos en los que hacía hincapié la literatura ambientalista de aquellos años (ver capítulo 2) y denotan además una aproximación constructiva hacia estas cuestiones que, como veremos, representa una constante en el trabajo de los Harrison. Sin embargo, los mismos autores son conscientes de las contradicciones y del alcance limitado de las *Survival Pieces*, que en su opinión no podían abarcar la complejidad de las problemáticas ambientales que les preocupaban (H. Mayer & N. Harrison, 2010, citados en Weintraub, 2012, p. 75). Es por ello que deciden dirigir su atención hacia la indagación de procesos ecosistémicos de mayor envergadura.

#### **4.1.2. En escucha de los ecosistemas: investigación, colaboración, restauración.**

A medida que los Harrison profundizan en el estudio de los ecosistemas, sus proyectos adquieren dimensiones cada vez más extensas. El proyecto *Art Park: Spoils' Pile Reclamation* (figura 11), por ejemplo, traslada el experimento de *Making Earth* a una mayor escala, asociando los planteamientos típicos del *Land Reclamation* a una dinámica de creación/restauración colectiva. La finalidad de este trabajo, encargado en 1976 por la *Art Park Foundation*, es la recuperación de una extensión de tierra de cuarenta acres cubierta de escombros generados por la construcción de una central eléctrica. En un período de dos años, coordinándose con instituciones, empresas y granjas de la zona, los artistas descargan *in situ* aproximadamente 3.000 camiones de tierra y restos orgánicos (hojas,

troncos, etc.). A la vez, con la ayuda de asociaciones locales, plantan árboles y especies vegetales autóctonas para reverdecer el área, enriquecer el suelo y protegerlo de la erosión. En un tiempo relativamente breve, logran reconstruir parcialmente el ecosistema utilizando materiales de desecho y recursos mínimos.

A diferencia de las obras de *Land Reclamation* de Smithson y Morris (ver capítulo 2), la labor de los Harrison, tanto en éste como en otros proyectos posteriores, busca la regeneración ecológica de los entornos degradados.



Fig. 11: Helen Mayer y Newton Harrison (1976-78). *Art Park: Spoils' Pile Reclamation* [Intervención]. Fuente: <http://theharrisonstudio.net/>

Se desarrolla en una escala de espacio y tiempo real, sin limitarse, como en el caso de la planta de purificación de Haacke, a escenificar una posible actuación reparadora mediante una obra puntual. Asimismo, más que crear una obra de arte, los artistas aspiran a integrar su acción en los ciclos naturales. Al respecto, el investigador Charles Green (2001) comenta:

Los Harrison no estaban muy interesados en explorar el problema de la universalidad del arte o de su trascendencia. Sus instalaciones encarnan la visión de un arte dependiente de su lugar en el espacio y de su ubicación o circunstancia en el tiempo. Les preocupaba más la supervivencia de los sistemas naturales que la supervivencia del arte. (p. 103)

En efecto, para la pareja de artistas, el lugar no es solo un emplazamiento físico sino un ecosistema vivo cuyo atento estudio es imprescindible para comprender e intervenir respetuosamente sus dinámicas internas, revitalizando los mecanismos naturales de autoreparación. Sin embargo, en respuesta a nuestra pregunta sobre la posibilidad de definir su trabajo como *site specific*, *ecosystem specific* o bajo alguna otra denominación, Newton Harrison afirma:

Creo que hay un deseo infinito de categorizar que no me parece muy interesante. La metáfora que impulsa nuestro trabajo es la siguiente: cada lugar es la historia de su propio devenir, por lo tanto, es único. Lo que intentamos hacer es escuchar el lugar y una vez encontramos su historia, trabajamos con ella. La historia de un lugar es plástica y puede ser cambiada. La mayoría de la gente concibe la historia de un lugar como algo permanente. Yo la veo como algo moldeable, temporal y obediente a las leyes de la física en lo que se refiere a la indeterminación. Hay una singularidad, una especificidad en cada uno de nuestros proyectos, pero se encuentra en el proceso creativo. (Comunicación personal, 6 de diciembre de 2018).



Resulta interesante observar cómo, según los artistas, lo específico de su labor creativa no reside solo en los lugares o ecosistemas concretos en los que trabajan, sino sobre todo en la forma en la que deciden relacionarse con ellos. Los Harrison definen este acercamiento al contexto como un proceso de observación, investigación y escucha profunda. Según el historiador y filósofo Michel de Certeau (1985), el trabajo artístico de los Harrison surge del acto de "prestar atención" (p. 17) al mundo natural y todo ello puede observarse en los textos que acompañan la obra *The Lagoon Cycle* (1973-1985) y otros proyectos. Dichos textos se desarrollan casi siempre en forma de poemas o diálogos entre los artistas y las lagunas, los ríos, los bosques y los otros ecosistemas en los que intervienen. Mediante la palabra, los creadores generan una narración que ilustra la dinámica de transformación del ecosistema en el tiempo. Además de ser un registro del proceso de indagación llevado a cabo por los creadores, los textos, juntos a los mapas, a los collages y a la documentación fotográfica de los proyectos, permiten sintetizar la información científica y hacerla más accesible y sugerente. En efecto, en el lenguaje metafórico de los Harrison "coexisten la empatía y las leyes de la termodinámica" (Douglas & Fremantle, 2016, p. 460), lo cual permite al público aproximarse a la complejidad de las problemáticas ecológicas desde una mirada más sensible.

Como resultado de esta escucha del lugar, de sus dimensiones físicas y biológicas junto a sus características culturales e intangibles, emerge lo que los artistas definen como *ennobling problem*.<sup>47</sup> una cuestión inherente al ecosistema de referencia que el trabajo de los artistas puede contribuir a resolver. Dada la complejidad de las dinámicas ecosistémicas, en la mayor parte de las obras de los Harrison, la acción artística se desarrolla desde un abordaje amplio y por medio de múltiples niveles de colaboración. En efecto, la pareja de artistas es pionera en la adopción de un enfoque *postdisciplinar* (Ingram Allen, 2008) pues sus proyectos surgen del diálogo con científicos

---

<sup>47</sup> En castellano, *problema ennoblecedor*.

o expertos de otras disciplinas. Además de compartir un vínculo personal y profesional, los Harrison crean a su alrededor “una comunidad investigadora altamente competente” (Green, 2001, p. 63) y experimentan con formas de creación artística que hoy en día se definen como *artist-led inquiry* o investigación dirigida por artistas, y que en los años setenta eran todavía incipientes. Al respecto, Newton Harrison asevera:

Nuestro trabajo no existe sin investigación, sin una comprensión científica sofisticada del problema que estamos analizando. Además, no existiría sin el trabajo conjunto: no estoy seguro de que siempre se trate de colaboración. A veces es trabajo colaborativo, a veces es asistencia, a veces alguien comparte información valiosa con nosotros. (Comunicación personal, 6 de diciembre de 2018).

Este trabajo compartido no se limita únicamente al ensamblaje de conocimientos y habilidades provenientes de diferentes campos del saber, sino que implica en algunos casos la colaboración de las comunidades que habitan los ecosistemas intervenidos. Esta colaboración tiene lugar mediante conversaciones informales, acciones artísticas dirigidas hacia la comunidad, la participación de los artistas en consejos ciudadanos o la cooperación con activistas, colectivos e instituciones locales. No obstante, Newton Harrison comenta:

No puedo definir nuestro trabajo como comunitario. A menudo, los teóricos neomarxistas sugieren que debería adoptar una estrategia basada en la comunidad, pero considero que se trata de un enfoque antropocéntrico. [...] En nuestro arte, la motivación clave es trabajar en beneficio del entramado de la vida. Además, la implicación de la comunidad depende del tipo de proyecto en el que estemos trabajando: a veces es esencial colaborar con la comunidad local, pero a veces no es una prioridad. (Comunicación personal, 6 de diciembre de 2018).

La cooperación con la comunidad, por lo tanto, constituye solo una de las dimensiones de la práctica creativa de los artistas, cuya finalidad principal es proteger y fortalecer los equilibrios ecosistémicos. Los diferentes niveles de colaboración presentes en los proyectos de restauración llevados a cabo por Helen Mayer y Newton Harrison contribuyen a diluir gradualmente el concepto convencional de autoría. Al respecto Newton Harrison afirma que cuanto más grandes eran sus proyectos, más anónimos se volvían porque en ellos los procesos del ecosistema tomaban más protagonismo frente a la acción de los creadores (Comunicación personal, 6 de diciembre de 2018). En nuestra entrevista planteamos la posibilidad de considerar esta continuidad entre la labor artística y la acción de los fenómenos naturales y de otros seres vivos como una forma de cocreación. En relación con este aspecto, Newton Harrison sostiene:

Algunas de las personas con las que trabajamos, especialmente los botánicos, estarían de acuerdo con esa idea. Yo siempre sentí que estaba cocreando con un sistema en su totalidad. [...] Estamos cocreando no solo con una serie de agentes naturales, sino con todo el conjunto. (Comunicación personal, 6 de diciembre de 2018).

En muchos casos la aportación de los Harrison consiste en restablecer las condiciones mínimas necesarias para que los sistemas naturales vuelvan a prosperar, como hemos visto en *Art Park: Spoils' Pile Reclamation* (1976-78). En otras ocasiones sus propuestas constituyen una crítica radical a la idea convencional de "desarrollo" de un territorio. Por ejemplo, en el proyecto titulado *Sacramento Meditations* (1976-77) los artistas cuestionan de manera contundente la revolución verde y la agricultura intensiva, algo inusual en aquellos años, imaginando la eliminación de todos los sistemas de regadío en el estado de California para reestablecer el equilibrio hídrico y ecológico de la región. A veces los artistas deciden directamente no actuar y dejar el ecosistema intacto. En efecto, en la conocida iniciativa *A Vision for the Green Heart of Holland* (1994-1995) los Harrison logran influir con

su propuesta en las políticas del gobierno central holandés que decide en 2005 proteger una zona de 800 kilómetros cuadrados en el centro del país como patrimonio natural y cultural. Todo ello conlleva la cancelación de numerosos proyectos de construcción de viviendas e infraestructuras. Más que crear cosas, en opinión de Newton Harrison es importante "hacer que pasen cosas" (Snæbjörnsdóttir & Wilson, 2017, p. 93), es decir desencadenar o acompañar procesos de cuidado colectivo de los sistemas que sustentan la vida.

El esfuerzo por reducir el protagonismo del artista y de la obra -entendida en su acepción tradicional- conecta con la voluntad de redimensionar el papel del ser humano en el contexto de la historia del planeta para devolverle su rol de *especie entre especies* (Mayer & Harrison, 2016) y cuestionar la idea de excepcionalidad humana postulada por la ciencia y la cosmovisión moderna. Esta intención se ve reflejada también en la escala temporal que caracteriza los proyectos de los Harrison cuyo desarrollo tiende a sincronizarse con los ritmos de los ecosistemas más que con los tiempos humanos. En efecto, la mayor parte de sus proyectos son de larga duración y requieren de actividades de seguimiento y cuidado. Además, algunas de sus propuestas se basan incluso en investigaciones paleobotánicas y hacen referencia a marcos temporales anteriores a la historia de la especie humana. No obstante, es importante resaltar que en las obras de los Harrison no hay una idealización de la naturaleza prístina ni una concepción negativa de lo humano. Los artistas son conscientes de que la Tierra y sus equilibrios han sido en gran medida alterados por la intervención humana. Asimismo, reconocen el papel constructivo que una interacción antrópica equilibrada con el ecosistema puede desempeñar, como demuestra el proyecto titulado *Endangered meadows of Europe* (1994 hasta la actualidad), iniciado en la ciudad de Bonn en Alemania. Aquí la pareja trabaja en cooperación con expertos en botánica con el fin de estudiar y valorizar los pastos como sistemas ecoculturales caracterizados por una rica biodiversidad. Como explican los artistas en la descripción de la intervención (Mayer & Harrison, s. f.):

Las praderas de Europa son un fenómeno reciente desde el punto de vista ecológico. Se han desarrollado durante varios siglos como resultado de la tala de bosques, y se mantienen en su forma actual mediante el pastoreo y/o la producción anual de heno. Este tipo de agricultura es un modelo para una colaboración espontánea y beneficiosa [...] entre los humanos y la naturaleza. En Europa la siega y el pastoreo han creado las condiciones para un ecosistema de praderas de considerable complejidad y estabilidad, una de las experiencias colaborativas y sostenibles más exitosas entre los humanos y el resto del ecosistema.

En este, así como en otros proyectos más recientes, los Harrison muestran cómo la continuidad de los sistemas culturales está íntimamente ligada al bienestar de los sistemas ecológicos. En ese sentido, a lo largo de la trayectoria de los artistas, observamos un hilo conductor que conecta la noción de supervivencia personal, típica de sus primeras obras, a la supervivencia de múltiples sistemas interconectados (Harrison, Harrison, & Selz, 2012, p. 15).

El análisis de las obras y del proceso creativo de Helen Mayer y Newton Harrison demuestra que su práctica artística ha inaugurado y consolidado formas de experimentación entre arte y ecología que se han convertido en una referencia importante para las siguientes generaciones de artistas. Ante todo, su búsqueda artística se funda en un compromiso firme y duradero con el bienestar de lo que ellos denominan “el entramado de la vida”, un objetivo al que han dedicado su vida y su trabajo. Asimismo, su producción artística ha contribuido a cuestionar la visión antropocéntrica y extractivista de la naturaleza, en la que radican los desequilibrios ambientales actuales. En efecto, la centralidad de los ecosistemas tanto a nivel conceptual como metodológico vincula su creación artística a posturas éticas cercanas al ecocentrismo y al bioregionalismo. Como escribe Arlene Raven (1987, citada en France, 2005) su trabajo aspira a “deshacer la dominación y la manipulación de la naturaleza al servicio de los sistemas jerárquicos

creados por el hombre" (p. 117). Esta labor se concretiza sobre todo en la búsqueda de soluciones creativas y viables a las diferentes problemáticas ambientales, superando la dimensión de la denuncia. Al respecto, Newton Harrison comenta: "Cuando articulamos críticas, siempre tratamos de asegurarnos tener una respuesta o solución alternativa [...] El arte de la protesta es limitado, en mi opinión" (Comunicación personal, 6 de diciembre de 2018).

Muy significativa en la trayectoria de los Harrison es también la aplicación de un enfoque abierto a la colaboración con las comunidades, con especialistas de otras ramas de la ciencia e incluso con los propios ecosistemas como agentes cocreadores. Aunque muchos de sus proyectos pueden llegar en apariencia a ser indistinguibles de los paisajes en los que intervienen, los Harrison mantienen la especificidad de los lenguajes artísticos identificándose principalmente como creadores de imágenes y narradores, cuyo objetivo es generar nuevas metáforas culturales para construir una sensibilidad ecológica compartida. Efectivamente, su investigación no se concentra únicamente en la restauración ecológica de ecosistemas, sino que propone una reflexión muy amplia sobre la relación entre sociedades humanas y sistemas naturales, anticipando también las tendencias artísticas recientes relacionadas con la promoción de estilos de vida y modos de producción más ecocompatibles, como hemos visto en la serie *The Survival Pieces*. Existe por lo tanto una doble vertiente en el trabajo de la pareja: por un lado, el desarrollo de proyectos que actúan directamente en el ecosistema y por otro, el diseño de propuestas para los museos u otras instituciones, entendidas como foros educativos y de participación política. Frente a las críticas recibidas por la circulación de sus obras en los circuitos artísticos convencionales (Stiles, 1978), los Harrison reivindican el museo como un espacio legítimo para iniciar y alimentar un debate informado sobre propuestas de restauración o conservación del territorio y de sus recursos (Adcock, 1992). Los museos, las universidades -en las que han trabajado como profesores a lo largo de toda su carrera- e

incluso las galerías son para los Harrison canales de comunicación a través de los cuales es posible modificar, mediante la experiencia estética, la conversación colectiva sobre temas de gran relevancia social y ambiental. Esta *deriva conversacional*<sup>48</sup> (Adcock, 1992) pretende plantear preguntas, compartir información y proponer reflexiones críticas al igual que muchas de las obras de arte reciente de enfoque socioecológico que ilustraremos en los siguientes capítulos.

## **4.2. Arte feminista y discursos ambientales: Bonnie Ora Sherk y Mierle Laderman Ukeles.**

En este epígrafe ahondaremos en las trayectorias de Bonnie Ora Sherk (Estados Unidos, 1945) y Mierle Laderman Ukeles (Estados Unidos, 1939) en las que convergen la sensibilidad hacia cuestiones ambientales y las prácticas artísticas cooperativas de corte feminista. Nos fijaremos en particular en el periodo que va desde finales de los años sesenta hasta la década de los ochenta del siglo XX. Las obras generadas en esta época son relevantes para nuestra investigación pues exploran ámbitos de acción y expresión en la esfera pública hasta entonces desconocidos y porque, como veremos en los siguientes capítulos, han inspirado muchos proyectos artísticos actuales relacionados con la ecología. Ciertamente ambas artistas enriquecen el vocabulario estético de la performance proponiendo formas originales de implicación con el contexto urbano y con las comunidades que lo habitan. Asimismo, el trabajo de las dos artistas profundiza en la noción de cuidados extendiéndola al hábitat urbano y conectando con los planteamientos teóricos de algunas corrientes del ecofeminismo (ver capítulo 1). Nos parece muy importante incidir en las aportaciones distintivas del arte feminista al arte de enfoque ecosocial sobre el que se desarrolla nuestra tesis por su énfasis en la vivencia personal y social del lugar, y por

<sup>48</sup> En inglés *conversational drift*.

sus poéticas basadas en la proximidad, en la presencia y el compromiso duradero. En concreto, consideraremos una selección de obras realizadas por Sherk y Ukeles basándonos en el estudio de la documentación foto y videográfica de las mismas, de entrevistas, relatos o escritos producidos por las propias artistas y en el análisis de textos críticos.

Nos apoyaremos en particular en las reflexiones de la crítica e historiadora del arte Lucy Lippard cuyo trabajo teórico constituye una referencia imprescindible en este ámbito de investigación. En efecto, en un influyente ensayo sobre los múltiples aportes de la práctica feminista a la producción artística de los años setenta, Lucy Lippard (1980) identifica tres modalidades de interacción con el entorno sociocultural que materializan el anhelo de las artistas feministas por construir fórmulas inclusivas de creación. Concretamente, según la autora, estas modalidades pueden configurarse como "(1) ritual grupal y/o público; (2) concienciación e interacción pública a través de imágenes, ambientes y performance; y (3) creación artística cooperativa/colaborativa/colectiva o anónima" (p. 364). Adoptamos esta propuesta de tipificación como un marco flexible y no excluyente para el análisis del trabajo de Bonnie Ora Sherk y Mierle Laderman Ukeles y de su evolución dentro del marco temporal indicado. Aunque las prácticas de las dos creadoras se desarrollen de forma prácticamente simultánea, examinaremos primero el trabajo de Bonnie Ora Sherk por su precoz interés hacia temas relacionados con la ecología. A continuación, nos centraremos en la obra de Mierle Laderman Ukeles y finalmente reflexionaremos sobre los puntos de cruce entre sus respectivos recorridos.



### 4.2.1. Bonnie Ora Sherk: revitalizar espacios, vínculos y ecologías en el contexto urbano.

El carácter multifacético de la obra de Bonnie Ora Sherk se debe a su formación como artista, paisajista, urbanista y educadora. Desde sus primeras performance, muestra un claro interés hacia las contradicciones y problemáticas del espacio urbano junto al deseo de renaturalizarlo. En la obra titulada *Snow Job* (1970), de la que no nos ha llegado documentación visual, la creadora dispone casi dos toneladas de nieve en tres puntos de la ciudad de San Francisco (California), conocida por su clima usualmente templado. Crea así esculturas perecederas con las que el público puede interactuar. Según la autora, la obra está motivada por el deseo de modificar la percepción del lugar mediante una intervención efímera que proporciona a la audiencia la posibilidad de tener un contacto lúdico e inesperado con un elemento natural (Bonnie Ora Sherk, citada en Kaye, 2015). La voluntad de repensar la ciudad se hace patente también en la serie de performance *Sitting Still* en las que la artista explora la posibilidad de transformar los espacios utilizando únicamente su presencia.

La primera de estas performance, titulada *Sitting Still I* (1970), se desarrolla en un lugar lleno de escombros, neumáticos y desechos situado en proximidad de la intersección entre la autopista 101 de San Francisco y otras vías de acceso a la ciudad, un área afectada en aquel entonces por obras de construcción. Aquí la artista permanece sentada en un sillón abandonado dirigiendo la mirada hacia las personas que van conduciendo por la carretera. Las fotografías que documentan la acción nos devuelven la imagen de la figura de la artista en medio de un vertedero urbano rodeado de infraestructuras a medio construir. La creadora es observada por los automovilistas y al mismo tiempo proyecta una mirada crítica sobre las circunstancias que la envuelven. Hablando acerca de esta serie, la artista relata:

en ese momento pensaba mucho en transformar los espacios muertos -lugares abandonados- en entornos mucho más interesantes, e incorporar la sorpresa como estrategia para generar un cambio, a la vez que modificaba la percepción de las personas sobre lo posible. No lo hacía solo con la performance, sino combinando el entorno y la acción en un todo integrado. [...] Así que para mí la performance fue siempre un sistema muy ecológico por la integración de elementos que funcionan como un conjunto. (Bonnie Ora Sherk, en Kaye, 2015, párrafo 3)

Estas palabras describen la fusión de la acción artística con el contexto elegido y aclaran por qué en aquellos años Sherk decide definir su práctica como *Environmental Performance Sculpture*.<sup>49</sup> En *Sitting Still I*, la presencia inmóvil del artista plantea un ejercicio de atención, un acto mínimo pero radical en su propósito de visibilizar las consecuencias tangibles e indeseadas de un modelo económico y estilo de vida basado en la cultura del coche, del consumo y de la expansión desmedida del entramado urbano.

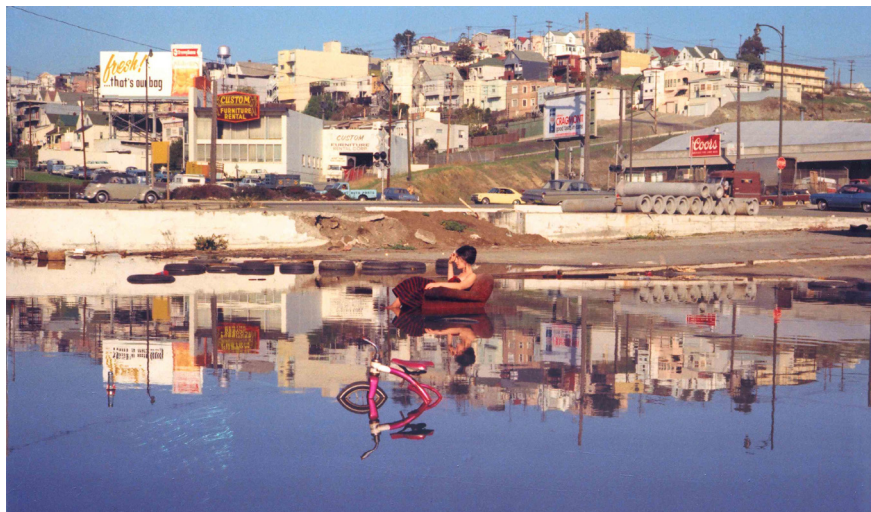


Fig. 12: Bonnie Ora Sherk (1970). *Sitting Still I*. [Performance]. San Francisco (EE. UU.) Fuente: <http://www.reactfeminism.org/>

<sup>49</sup> En castellano, una posible traducción sería: *Escultura Performativa y Ambiental*.

En ese sentido, son muy esclarecedoras las reflexiones de la artista y escritora Emma Cocker (2011) que, refiriéndose al acto performativo en el espacio público, interpreta la quietud como

un modo de resistencia [...] o rechazo de- las normas sociales; un intento deliberado de romper o desviar la trayectoria del orden social hegemónico dominante. La quietud presenta una ruptura o pausa en el flujo de los acontecimientos habituales, al tiempo que ilumina las brechas y fisuras temporales dentro de las cuales podrían surgir posibilidades alternativas, incluso inesperadas, para la vida. (p. 86)

En el trabajo de Sherk, en efecto, las posibilidades de transformar los lugares urbanos inhóspitos y contaminados empiezan a entrecruzarse en el ciclo de acciones tituladas *Portable Park I-III* (1970),<sup>50</sup> que la creadora desarrolla en el mismo año de *Sitting Still*. En esta serie la artista acondiciona espacios de tránsito en el entramado de la ciudad utilizando plantas, tierra, césped, paja, piezas de mobiliario y animales (gallinas, vacas, etc.) con la intención de modificar el paisaje urbano. Si la primera acción se configura simplemente como un *tableau vivant* (Bonnie Ora Sherk citada en Kaye, 2015) pensado para ser visto por los automovilistas o transeúntes, las siguientes intervenciones *Portable Park II y III* presentan un carácter más participativo.

En concreto, la tercera acción de la serie se ubica en Maiden Lane cerca la plaza de Union Square, en el centro de San Francisco, y se mantiene durante dos días, a diferencia de las dos intervenciones anteriores, que permanecen solo veinticuatro horas. La calle se cierra al tráfico y se convierte en un espacio de encuentro y disfrute que, aunque de forma temporal, permite una reapropiación de la calzada y de las aceras por parte de los ciudadanos junto a la interacción con otras especies vegetales y animales. Aunque se trate de una propuesta de naturalización del entorno urbano algo limitada y

<sup>50</sup> En castellano, *Parque Portátil I-III*.

y fugaz, la serie *Portable Park I-III* constituye sin duda un proyecto novedoso para la época y abre además diferentes cauces de experimentación en los que Bonnie Ora Sherk sigue profundizando hasta la actualidad. Uno de ellos se basa en la exploración de las interrelaciones humanas con otras especies. Entre las obras más significativas en este sentido encontramos la instalación titulada *Living in the Forest: Demonstration of Atkin Logic, Balance, Compromise, Devotion, etc.* realizada en 1973 en el Museo de Saisset de Santa Clara (California) en el marco de la muestra colectiva *The Four*, dedicada a mujeres artistas. Sherk introduce en el espacio museístico diferentes tipos de plantas y animales con el objetivo de recrear el ambiente de un bosque. La artista forma parte de este ecosistema también con su presencia, escribiendo frases en las paredes o realizando pequeñas acciones. El público puede recorrer el espacio, acercarse a los animales, observar y apreciar su inteligencia, sus emociones y sus modos de comunicación. Asimismo, la audiencia puede conocer de cerca algunos procesos (nacimiento, apareamiento, muerte, etc.) que pertenecen al ciclo vital.

A pesar de reconstruir en el cubo blanco una naturaleza algo domesticada, este trabajo revela la voluntad de seguir expandiendo el lenguaje de la performance y de la escultura creando experiencias estéticas complejas e imbricadas con espacios y sistemas ya existentes o, como en este caso, contruidos por la autora. Además, en ésta, así como en otras experimentaciones análogas, Sherk ahonda en el concepto de agencia de los animales (Cortés Zulueta, 2015) y los presenta como sujetos activos en la acción performativa, a la par que el artista (Smith, 2013). Por otro lado, la voluntad creativa de la autora y el traslado al entorno museístico son condiciones impuestas a los animales. Shrek es consciente de todo ello, reconoce que operaba en unos años en los que la etología y la ética animalista eran todavía incipientes y que, sin embargo, su actitud partía siempre de un profundo respeto hacia los animales, que ella consideraba como maestros (Ora Sherk, 2015).

Entre los proyectos más significativos en la trayectoria de la autora es importante analizar la iniciativa *Crossroads Community* (San Francisco, 1974-1987), también conocida como *The Farm*, de la que la artista es fundadora y presidenta de 1974 a 1980. Esta experiencia puede considerarse como la evolución natural de las líneas de investigación exploradas por Sherk en las obras mencionadas hasta ahora. En ella también confluyen las lecturas teóricas de la autora sobre sistemas ecológicos. Se percibe también la influencia de colectivos contraculturales como The Diggers y otros movimientos que plantean alternativas a la economía de mercado en el área de Berkeley y de toda la bahía de San Francisco entre los años sesenta y setenta. *The Farm* parte de la intención de recuperar un espacio urbano desaprovechado en proximidad de la intersección de una autopista y delimitado por las Avenidas Potrero, San Bruno y Utah Street. Aquí, rehabilitando unas parcelas de 5.5 acres y un almacén en desuso, la artista construye, junto al músico Jack Wickert, otros artistas y educadores y en colaboración con los vecinos de los barrios cercanos, una constelación de espacios naturales y culturales interconectados que albergan numerosas actividades. Gracias al esfuerzo de muchos voluntarios y a algunas subvenciones artísticas, el proyecto se desarrolla hasta incluir huertos urbanos, una granja con animales al aire libre (conejos, gallinas, ocas, etc.), una cocina comunitaria, una galería de arte, una cámara oscura para el revelado fotográfico, una escuela para la infancia y un programa de sensibilización ambiental. Se crea también un espacio de ensayo para grupos circenses, musicales y compañías teatrales, entre los que destaca *The Raw Egg Animal Theater* (TREAT) que propone obras basadas en la interacción entre humanos y animales.

Este conjunto de iniciativas autogestionadas cambia totalmente la configuración del espacio urbano intervenido: *The Farm* se convierte así en un ecosistema vivo y en un lugar de encuentro e intercambio intercultural, intergeneracional e interespecie para las comunidades locales y para la ciudad de San Francisco en general. Se trata, a diferencia de las acciones

de *Portable Park I-III*, de una transformación a largo plazo que se extiende también a las zonas cercanas. En efecto, Sherk coordina una exitosa recogida de firmas para que el ayuntamiento de San Francisco adquiriera una extensión de tierra contigua a *The Farm* con el fin de convertirla en un parque público, que existe todavía en la actualidad. El proyecto y sus múltiples vertientes responden al deseo de la artista de seguir investigando el género de la performance para expandirlo hasta englobar experiencias y procesos complejos. En ese sentido *The Farm* compone un microcosmos real donde experimentar con formas alternativas de coexistencia basadas en la interacción no jerárquica entre plantas, animales, seres humanos, comunidades, diversas formas de expresión artística, etc. Asimismo, la iniciativa busca ampliar el concepto de arte para vincularlo con la vida y “hacer visibles las conexiones entre diferentes estéticas, estilos y sistemas de conocimiento” (Sherk, 1977, p. 2). La experiencia de *The Farm* resulta especialmente relevante en nuestro campo de investigación pues extiende la dinámica de cocreación a otros profesionales de las artes, a diferentes colectivos y comunidades presentes en el territorio, e implica también a agentes no humanos (plantas, animales, etc.). Además, el proyecto explora las interconexiones sistémicas entre agregaciones sociales y ecosistemas naturales, superando la definición de *site specific* y aproximándose al lugar en todas sus dimensiones estratificadas. El proyecto se despliega fuera de los circuitos artísticos tradicionales, con una temporalidad dilatada y cíclica que se traduce en un compromiso duradero con el territorio. Así pues, *The Farm* conforma una zona autónoma de transformación espacial y cultural que propone una visión de la sociedad y de la ecología en que los sistemas biológicos y culturales están plenamente integrados (Weintraub, 2012).

Siguiendo la sistematización de Lippard que hemos citado anteriormente, podríamos calificar las series *Portable Park I-III* y *Sitting Still* como experimentaciones con estrategias visuales y performativas encaminadas a ampliar la conciencia del público y a proponer otras formas de percibir el contexto urbano. *The Farm* sin embargo desborda las fronteras

convencionales de la producción artística y se puede enmarcar en la tercera tipología propuesta por Lippard, es decir dentro de las formas de creación artística cooperativas o colaborativas. Se trata sin duda de un proyecto de importancia primaria pues reinventa radicalmente un espacio abandonado mediante soluciones ecológicas *bottom-up* y fórmulas de implicación cultural que fortalecen el tejido social. En ese sentido, el proyecto anticipa los planteamientos de algunas iniciativas artístico-culturales actuales de enfoque integral, basadas en la agricultura urbana, la arquitectura y el diseño experimental y la reinención de las interacciones sociales.



Fig. 13: Bonnie Ora Sherk (1974). Boceto para *Crossroads Community (The Farm)* [Dibujo y collage]. San Francisco (EE. UU.). Fuente: <http://alivinglibrary.org/>

## 4.2.2. Mierle Laderman Ukeles: los cuidados en los ecosistemas domésticos, laborales y urbanos.

After the revolution, who's going to pick up  
the garbage on Monday morning?

Mierle Laderman Ukeles

Otra artista de referencia en nuestro campo de investigación es sin duda Mierle Laderman Ukeles, cuyo trabajo aborda directamente la noción de cuidado, combinando los discursos de género con el interés hacia las temáticas socioambientales. El *Manifesto for Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition "CARE"* (1969), redactado por la artista tras la experiencia de la maternidad, muestra desde las primeras líneas una atención especial hacia las actividades que sostienen la vida:

A. Instinto de muerte e instinto de vida:

Instinto de muerte: separación; individualidad; la Vanguardia por excelencia; Seguir el propio camino hacia la muerte - hacerlo a tu manera; cambio dinámico.

Instinto de vida unificación; el eterno retorno; la perpetuación y la conservación de las especies; sistemas y operaciones de supervivencia; equilibrio. (Mierle Laderman Ukeles, 1969 en Alberro & Stimson, 1999, p. 122)

En este fragmento la autora contrapone los valores modernos del individualismo, la autonomía y la innovación a los principios de cuidado, interdependencia y salvaguardia de todas las formas de vida. A continuación, Ukeles revela uno de los principales puntos ciegos de la sociedad de la época, es decir, la invisibilidad e infravaloración de las tareas de cuidado, incluso para las franjas más progresistas del mundo de la política y del arte que ya en su momento abogaban por cambios revolucionarios en la



estructura social. La creadora observa cómo las labores de mantenimiento y cuidado, esenciales para sustentar la vida y a menudo asignadas a las mujeres, son sistemáticamente desestimadas en la sociedad capitalista y patriarcal, así como en la esfera del arte y de la cultura. Además, las personas que generalmente las ejecutan reciben una mínima o, en el caso de los cuidados domésticos, ninguna retribución por su trabajo. Tras expresar una crítica hacia estas problemáticas, la artista, emulando la estructura de las proclamas vanguardistas, hace explícita en la segunda parte del manifiesto su intención creativa. Partiendo de su experiencia como madre, identifica tres ámbitos de acción -los cuidados personales, generales y de la Tierra- relacionando de forma evidente las cuestiones íntimas e individuales con el alcance colectivo y ambiental de este tipo de trabajo. En relación con la dimensión personal, la autora afirma:

Soy un artista. Soy una mujer. Soy una esposa. Soy una madre. (Orden aleatorio). Lavo, limpio, cocino, renuevo, mantengo, conservo, etc. También, (hasta ahora de forma separada) “hago” arte. Ahora, simplemente haré estas acciones cotidianas de mantenimiento, y las llevaré a la conciencia, las exhibiré, como Arte. (Mierle Laderman Ukeles, 1969 en Alberro & Stimson, 1999, p. 124)

A raíz de este planteamiento, Ukeles empieza a experimentar con performance de corte feminista ligadas a su trabajo doméstico, trasladando el arte de acción a su propio hogar. Así pues, entre 1970 y 1973, la artista eleva al estatus de arte las tareas diarias de cuidado e higiene personal y limpieza de la casa (cambiar pañales o vestir a sus hijos pequeños, fregar el suelo, cocinar, etc.). La estrategia de la creadora consiste en renombrar elementos cotidianos y no artísticos como arte, una idea tomada de la poética de Marcel Duchamp, artista de referencia para Ukeles. Surgen así las series *Private Performances of Personal Maintenance as Art* (1970-73) y *Dressing to go Out / Undressing to Come In* (1973) en las que la artista utiliza la fotografía para documentar sus tareas rutinarias. La escritura también

figura entre los métodos de documentación empleados por la autora: en la pieza *Maintenance Art. Personal Time Studies: Log* (1973), Ukeles anota meticulosamente en un diario todas las tareas realizadas en un día ordinario. El registro sistemático de estas acciones, el énfasis en la serialidad y en el carácter repetitivo de las obras revelan la influencia del *Process Art* y del Arte Conceptual en la formación de Ukeles. La vocación feminista de su trabajo se hace patente en el ejercicio deliberado de llevar la conciencia a las responsabilidades domésticas para visibilizar el reparto injusto de estas funciones y a la vez remarcar, mediante una revalorización estética y afectiva, su papel esencial en el mantenimiento de la vida humana.

Transitando de la dimensión personal al ámbito social, la autora ahonda ulteriormente en la división jerárquica del trabajo reubicando su *arte de mantenimiento* en los contextos laborales. Un ejemplo muy significativo en ese sentido es la serie de performance que Ukeles realiza del 19 al 31 de julio de 1973 en el Wadsworth Atheneum, un museo en la ciudad de Hartford (Connecticut, Estados Unidos). En la pieza *Transfer: The Maintenance of the Art Object* la artista limpia durante algunas horas la vitrina que contiene una momia en exposición en el Atheneum, explorando el concepto de mantenimiento y conservación de la obra de arte. En otra acción titulada *The Keeping of the Keys Maintenance as Security* Ukeles recoge las llaves de las salas del museo de los guardias de seguridad y las utiliza para abrir y cerrar las diferentes secciones, controlando el acceso del público a las mismas. Otra performance muy conocida en el contexto de esta serie se denomina *Washing/Tracks/Maintenance: Outside*. En ella la artista se dedica durante aproximadamente cuatro horas a lavar las escaleras de la entrada del museo utilizando un cubo lleno de agua y una fregona. Mediante este ciclo, Ukeles profundiza en la transformación conceptual del trabajo de cuidado en arte empezada en sus performance domésticas. Es importante recordar que todas estas piezas son realizadas en el horario de apertura del museo así que las acciones de limpieza, mantenimiento y conservación llevadas a cabo por la artista se convierten en elementos de contemplación para

el público del museo al igual que las obras de arte expuestas en él. Con esta serie Ukeles muestra como “la prístina autopresentación del museo, sus espacios blancos perfectamente immaculados como emblema de “neutralidad”, dependen estructuralmente de la invisible y devaluada labor de mantenimiento y conservación diaria” (Kwon, 2002, p. 19). Así pues, quedan patentes las connotaciones jerárquicas, patriarcales y clasistas del trabajo en las instituciones culturales. Según la historiadora del arte Miwon Kwon (1997) estas acciones artísticas tienen incluso una trascendencia mayor: en ellas se entrevé no solo el trabajo oculto necesario para mantener un museo, sino también la imagen de

un sinfín de otros trabajadores de mantenimiento -criadas, conserjes y madres- cuyo trabajo, en gran medida no reconocido y subestimado, sostiene la existencia diaria de nuestras vidas individuales y colectivas. De esta manera, la performance de Ukeles apunta a la economía del trabajo que estructura toda nuestra sociedad -desde los hogares y las oficinas hasta las comunidades, instituciones y ciudades. (p. 18)

Si hasta este momento el trabajo de Ukeles gira alrededor de acciones performativas realizadas de manera individual, en el proyecto *I Make Maintenance Art One Hour Every Day* (1976) la artista experimenta por primera vez con modos de creación colectiva. Tras ser invitada a participar en una exposición en el Whitney Museum de New York, la autora decide expandir su indagación sobre el trabajo proponiendo una obra realizada junto a todos los trabajadores de limpieza y mantenimiento del rascacielos situado al número 55 de Water Street (New York) en el que se alojaba el museo. Se trataba de uno de los edificios de oficinas más grandes del mundo ocupado en aquel entonces en su gran mayoría por la Chemical Bank, y cuyo mantenimiento necesitaba del trabajo de una plantilla de trescientos empleados. Ukeles escribe una carta a cada uno de ellos y les propone participar en la obra. Les invita a repensar su trabajo diario de limpieza o mantenimiento como una forma de arte y a escoger una hora

al día para llevar a cabo sus tareas con esta nueva visión. Durante varias semanas Ukeles visita diariamente el edificio entablando conversaciones con los empleados, escuchando sus historias y visitando los rincones menos accesibles del rascacielos. La artista documenta las labores que los trabajadores identifican como arte mediante fotografías tomadas con una cámara Polaroid que posteriormente utiliza para crear una instalación. En esta obra la creadora se traslada al espacio de trabajo de los empleados y comparte con ellos el proceso de revalorización de la labor física de cuidado y mantenimiento que había empezado con sus performance del hogar. Actuando directamente en el corazón financiero de Manhattan, muestra además la importancia del esfuerzo sincronizado de cientos de personas, normalmente ignoradas por la narrativa capitalista, para mantener la apariencia impecable y eficiente del sistema económico.

Tras este primer acercamiento a la creación artística en diálogo con un colectivo de trabajadores, Ukeles sigue en esta línea de experimentación fusionando la atención hacia las tareas de cuidado y mantenimiento con las preocupaciones ecológicas. Explora así los cuidados de la Tierra, algo que, como hemos visto, estaba presente ya en el *Manifesto for Maintenance Art* (1969). La artista abre entonces su práctica al entorno urbano, reflexionando acerca del metabolismo de la ciudad y del trabajo necesario para hacerla vivible. A partir de 1977 colabora con el departamento de gestión de residuos de Nueva York<sup>51</sup> como artista en residencia, pero sin percibir honorarios.<sup>52</sup> Aquí desarrolla diferentes iniciativas encaminadas a analizar el problema del tratamiento y del impacto de los desechos en la ciudad, así como las condiciones de trabajo de los operadores que pertenecen a este sector. Durante el primer año de colaboración Ukeles se dedica a estudiar en profundidad todas las funciones del servicio de saneamiento, a dialogar con la plantilla y descubre así la fuerte discriminación y el estigma social que padecen los trabajadores de la limpieza. Es por ello que la artista diseña

---

51 *New York Sanitation Department (NYS)*.

52 Esta colaboración continúa hasta la actualidad.

la performance titulada *Touch Sanitation* (1979-1980). En ella, la creadora recorre durante once meses todos los barrios de la ciudad para conocer y estrechar la mano personalmente a los más de ocho mil empleados destinados a la recogida de la basura. Con un gesto en apariencia sencillo y ordinario, Ukeles les agradece personalmente su labor de saneamiento y cuidado del hábitat urbano, reivindicando la importancia de su papel en la sociedad mediante lo que se podría definir como un ritual laico.



Fig. 14: Mierle Laderman Ukeles (1979-80). *Touch Sanitation* [Performance]. New York (EE. UU.). Fuente: <http://queensmuseum.org/>

Para la artista *Touch Sanitation* es

un retrato de la ciudad de New York como una entidad viviente. Para crearlo, decidí hacer lo contrario de lo que hacen las ciencias sociales o los medios de comunicación. La ciencia social toma muestras, abstrae, selecciona. Los medios de comunicación toman un sistema enorme y muy complejo y lo

reducen a un slogan. Quería hacer lo contrario. Fui a todos los lugares, a todas las instalaciones del Departamento de Sanidad de la ciudad de New York. Intenté enfrentarme a cada trabajador, en persona [...] le di la mano y le dije a cada uno: "Gracias por mantener viva la ciudad de Nueva York". Les [...] decía que tenemos que empezar de nuevo, que la cultura empieza aquí con el mantenimiento y la supervivencia. La cultura y la supervivencia son gemelas; van juntas. El arte comienza al mismo tiempo que los sistemas básicos de supervivencia. (Mierle Laderman Ukeles en Finkelpearl, 2000, p. 314)

En este fragmento la autora expresa su cercanía y apoyo a un colectivo que, al igual que las mujeres, ha sido discriminado y cuya aportación esencial a la sociedad no es reconocida. Mediante una operación cultural, la artista pretende revertir ese proceso poniendo los cuidados dirigidos a las personas, así como los que preservan los espacios vitales, en el centro del debate público y de la producción artística. Vinculando principios de justicia social y ecología, la creadora muestra cómo los ecosistemas urbanos, así como los naturales, funcionan como una compleja red de nexos interdependientes en la que todos y todas estamos incluidos. En su *Sanitation Manifesto!* la autora escribe:

Todos nosotros, nos guste o no, estamos relacionados con la gestión de residuos, implicados, dependientes - si queremos que la Ciudad, y nosotros mismos, podamos durar más de unos pocos días. [...] Además, tratándose de un sistema totalmente público, yo-nosotros-somos todos copropietarios - y tenemos derecho a voz y voto en todo ello. (Mierle Laderman Ukeles, 1984, citada en Finkelpearl, 2000, p. 296)

Las palabras de la artista reflejan una visión de interdependencia que resuena tanto con el pensamiento feminista como con la ética ecológica. Esta noción de interconexión se hace explícita también en la obra *Social Mirror* (1983), realizada por Ukeles en colaboración con el Departamento



Fig. 15: Mierle Laderman Ukeles (1983). *Social Mirror* [Escultura y acción]. New York (EE. UU.). Fuente: <http://queensmuseum.org/>

de Saneamiento. La artista recubre la parte externa de los camiones de la basura que circulan por la ciudad con espejos. Mediante una operación de gran eficacia poética, la autora devuelve al público la imagen reflejada del espacio urbano en la que el espectador queda incluido como parte de una comunidad. Este dispositivo móvil implica a todos los barrios, los estratos sociales y a toda la ciudadanía en cuanto copartícipe en la sociedad de consumo que genera cantidades desorbitadas de residuos, y al mismo tiempo llama a la corresponsabilidad en la preservación y el respeto de los espacios comunes.

En todas las obras descritas, Ukeles conecta de forma muy lúcida las cuestiones de género con los conflictos de clase y los problemas ambientales. Desde el punto de vista temático, la práctica de la autora contiene una profunda crítica a la lógica del capitalismo pues se centra en los procesos de cuidado, en la materialidad y en los espacios residuales

de la sociedad industrializada, normalmente invisibilizados en la cultura consumista. Plantea asimismo una reconfiguración de nuestra relación con la sociedad y con el ecosistema a partir de la plena conciencia de la interdependencia y fragilidad de la vida. Cuestiona además los conceptos de innovación y ruptura típicos de la vanguardia, enfatizando el papel de la continuidad y el carácter cíclico de los procesos vitales y de los cuidados necesarios para mantenerlos. Desde una perspectiva metodológica, la obra de Ukeles plantea una noción más compleja del trabajo *site specific*, puesto que el lugar es considerado no solo como un espacio físico, sino también un contexto en el que confluyen procesos sociales, económicos y políticos (Kwon, 2002, p. 3). La producción de la artista no podría entenderse sin su inclinación cooperativa: Ukeles experimenta en efecto con estrategias colectivas de creación basadas en la creación de relaciones a largo plazo, en la comunicación horizontal y en la implicación directa en diferentes sistemas y organizaciones. En obras como *I Make Maintenance Art One Hour Every Day*, *Touch Sanitation* y en otros trabajos realizados con el Departamento de Saneamiento de Nueva York, promueve la participación activa de diferentes agentes en su práctica artística (entidades públicas, instituciones artísticas, colectivos de trabajadores, etc.) rompiendo las jerarquías convencionales. Por todo ello, su trabajo es considerado hoy emblemático en el contexto del arte feminista y de enfoque ecológico.

Relacionando la práctica artística de Bonnie Ora Sherk y Mierle Laderman Ukeles podemos observar numerosas afinidades y puntos de contacto. En primer lugar, cabe destacar el énfasis en la dimensión física y vivencial de las obras, que se desarrollan casi siempre mediante fórmulas no objetuales. Ambas artistas tienden, en efecto, a iniciar o acompañar procesos estéticos y sociales, algunos de los cuales son el fruto de compromisos de larga duración. En cuanto a los enfoques temáticos, tanto Sherk como Ukeles visibilizan espacios o relaciones de interdependencia usualmente ignorados en los discursos dominantes del desarrollismo capitalista. Se centran además en los cuidados, entendidos en una acepción



muy amplia, que engloba las relaciones humanas y la ecología urbana. De ese modo, articulan planteamientos críticos originales y expanden la práctica del arte hacia territorios hasta entonces inexplorados. Intentan superar también el solipsismo del artista mediante la implicación en el proceso creativo de colectivos e instituciones ajenas al mundo del arte y, en el caso de Sherk, de agentes más que humanos. Afloran así nuevas narraciones, temporalidades y agencias que enriquecen y matizan los discursos de corte ambiental desde una perspectiva de género. Las obras de Sherk y Ukeles abarcan el espectro completo de estrategias feministas identificadas por Lippard, incluyendo rituales (*Touch Sanitation*), acciones performativas de sensibilización (*Sitting Still*) o modos de creación colaborativos (*The Farm*). Las artistas generan marcos inclusivos, basados en la conectividad y la integración (Lippard, 1980) donde experimentan con fórmulas transversales de aprendizaje, imaginación radical, y socialización. Gracias a todas estas características, las poéticas de Bonnie Ora Sherk y Mierle Laderman Ukeles se configuran como experiencias precursoras en el panorama del arte participativo-colaborativo relacionado con cuestiones ambientales y sociales.

### **4.3. Joseph Beuys.**

Investigar la producción cultural de Joseph Beuys (Alemania, 1921-1986), uno de los creadores más polifacéticos, reconocidos y a la vez controvertidos del siglo XX es una labor ardua y extensa, que sobrepasa los límites del presente estudio dada la magnitud de su trayectoria, la diversidad de lenguajes artísticos adoptados y el alcance de su aportación estética y social. Existe, en efecto, una vasta literatura sobre la obra de este artista. En el contexto del presente estudio proponemos una atenta revisión de la poética de los últimos años de su vida que, en nuestra opinión, revela el carácter pionero del trabajo de Beuys relacionado con la ecología y

su profunda influencia sobre las manifestaciones artísticas recientes vinculadas a la sensibilidad ambiental, que constituyen el foco principal de esta investigación. En este epígrafe analizaremos la evolución de su poética hacia cuestiones ambientales y la gradual adopción de estrategias de cocreación y expansión de la práctica artística. Autores de referencia en nuestra argumentación serán Bernard Lamarche-Vadel, Blanca Gutiérrez Galindo y Benjamin Buchloh, entre otros y otras. Nuestro estudio englobará también entrevistas y textos escritos directamente por el artista que reflejan su intencionalidad y pueden enriquecer nuestra comprensión de su obra.

### **4.3.1. Contexto e influencias culturales.**

Si bien el creador alemán concebía su quehacer artístico como un continuum orgánico e indivisible, nuestro análisis se centrará eminentemente en su creación no objetual en la que confluyen las experimentaciones vinculadas al movimiento *Fluxus*, su teoría de la *plástica o escultura social* y un enfoque pedagógico innovador basado en las ideas antroposóficas de Rudolf Steiner. La experiencia docente de Beuys en la Academia de Düsseldorf, donde en 1961 es nombrado profesor de escultura, representa un punto de inflexión en su recorrido artístico. Aquí en febrero de 1963 Beuys participa por primera vez en un evento de *Fluxus*, inaugurando su colaboración con los artistas Nam June Paik, Wolf Vostell y George Maciunas. A raíz de las interacciones con este grupo internacional, Beuys empieza a trabajar con una gran variedad de medios artísticos y a vincular el acto creativo a la participación del público mediante la performance y la provocación. Como observa Carmen Bernárdez (1999), las acciones de *Fluxus* "integraban y demandaban las respuestas del público, buscaban un evento colectivo, muchas veces de intencionalidad política, sin protagonismos individuales y combinaban textos, sonidos y plástica en un conjunto sorpresivo y abierto a la improvisación, a lo efímero" (p. 87). La reivindicación de la acción como hecho artístico y la disolución de las fronteras entre disciplinas reflejan

el afán de estos artistas por sustraer el arte al influjo de las estructuras académicas y mercantiles. Asimismo, la implicación directa del público representa una invitación a romper los límites entre arte y vida y a experimentar con formas no elitistas de creatividad compartida. Beuys integra estas ideas en su praxis artística y sin embargo mantiene cierta distancia de los planteamientos más radicales de *Fluxus*. En efecto, la actitud neodadaísta de este movimiento pretendía alcanzar la disolución del arte en la vida y la desaparición de las disciplinas y de las instituciones artísticas. En cambio, Beuys, aun ostentando una visión abiertamente crítica hacia la academia, nunca llega a interrumpir su relación con la institución, trabajando, como observa el teórico Peter Bürger (2015), "desde una posición imposible, que no se localiza ni dentro ni fuera del arte como institución, sino en la frontera que al mismo tiempo niega constantemente" (p. 155). Además, Beuys no rechaza la noción de arte, más bien recalca su potencial transformador afirmando su deseo de "probar que sólo el arte puede crear algún futuro" (Bodenmann-Ritter & Beuys, 1988, p. 96). Por lo tanto, el creador alemán elige estratégicamente permanecer en la institución porque ésta, en opinión de la estudiosa Blanca Gutiérrez Galindo (2010), "le permite asumir una postura negociadora entre los diferentes ámbitos de su propia actividad y entre diversas posturas ideológicas y grupos sociales, además de que constituye la plataforma adecuada para obtener mayor visibilidad" (p. 99).

Partiendo de esta actitud intermedia entre ruptura e integración en el marco institucional, Beuys empieza a desarrollar un concepto ampliado del arte (*erweiterten Kunstbegriff*) cuya finalidad es la construcción de una sociedad más libre y democrática a través del diálogo entre las dimensiones creativa, espiritual y política de la acción humana. Este enfoque es heredero del pensamiento de Rudolf Steiner (1861-1925), fundador de la antroposofía, un movimiento espiritual que concibe un modelo de sociedad basado en los principios de libertad individual en el campo espiritual y cultural, igualdad en la vida pública y fraternidad en la esfera económica. Beuys actualiza

estos valores trasladándolos a su época y a la vez absorbe el interés de Steiner, vinculado al legado cultural de Goethe y del Romanticismo, por la naturaleza y la agricultura, incorporándolo en las obras de su madurez. Asimismo, se inspira en la pedagogía steineriana entendiendo el cultivo de la sensibilidad artística como un factor esencial para el desarrollo personal y colectivo.

La pretensión de experimentar con una estética comprometida se manifiesta mediante la implicación de Beuys en los movimientos de contestación que aparecen entre finales de los años sesenta y principios de los setenta en Alemania del Oeste y que reflejan el clima general de agitación política que se registra en Europa en aquel periodo. En 1967 el artista funda el Partido Alemán de Estudiantes, dirigiendo su práctica hacia vertientes sociales. En una conversación con Robert Filliou sobre arte y



Fig. 16: Joseph Beuys (1972). *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum* [Performance]. Kassel (Alemania). Fuente: <http://walkerart.org/>

educación, Beuys relaciona las iniciativas democráticas de la organización estudiantil con el proceso creativo de sus performance y los métodos de enseñanza que emplea en sus clases. Desde su punto de vista, las cuestiones abordadas en sus acciones coinciden con "los contenidos [...] de una institución académica. Y los contenidos de la institución académica son equivalentes a los de este partido de estudiantes" (Filliou, 1970, p. 161). Coherentemente con esta concepción integradora, Beuys propone debates interdisciplinarios sobre temas de interés público en diferentes contextos (museos, universidades, espacios urbanos, etc.) impulsando el intercambio de ideas y la participación cultural y democrática como estrategias para incidir en la sociedad. Paradigmática, en este sentido, es la propuesta realizada en 1972 para la Documenta 5 de Kassel. Aquí el artista instala una oficina de la *Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum*, una asociación instituida en 1971 para reivindicar un modelo de democracia plebiscitaria y superar así la hegemonía de los partidos en los sistemas capitalistas y comunistas. Durante los cien días de la exposición, Beuys organiza un foro de discusión permanente donde invita a los visitantes a reflexionar sobre asuntos como la condición humana, el trabajo, las políticas sociales y energéticas, el arte y la educación, entre muchos otros. Actuando de manera heterodoxa, Beuys traslada el ejercicio dialéctico de la democracia al ámbito artístico forzando los límites del marco institucional establecido y abriéndolo a las inquietudes del cuerpo social.

Este ímpetu inconformista se revela también en el cuestionamiento del sistema académico oficial que culmina en 1972 con la participación de Beuys en la protesta estudiantil contra las normas de acceso restringido a la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, a consecuencia de la cual es destituido de su puesto de profesor. En reacción a este episodio, Beuys imagina un sistema de educación libre y gratuito, desvinculado del poder político y económico, instituyendo entre 1973 y 1974 la *Free International University* (FIU) o Universidad Libre Internacional. En el manifiesto que

enuncia los valores de este innovador experimento educativo, redactado en colaboración con el escritor Heinrich Böll, el artista declara:

La creatividad no es exclusiva de las personas que practican una de las formas tradicionales del arte e, incluso en el caso de los artistas, la creatividad no se limita al ejercicio de su arte. Cada uno de nosotros posee un potencial creativo que queda oculto por la competitividad y las exigencias de éxito. Reconocer, explorar y desarrollar este potencial es la tarea de la escuela. (Joseph Beuys, citado en Tisdall, 1979, p. 278)

En estas palabras queda patente el rechazo hacia la visión moderna del artista como individuo privilegiado por sus dotes excepcionales y a la vez el propósito de democratizar el cultivo de las facultades creativas mediante la institución de una universidad sin sede fija y abierta a todos los ciudadanos. Este objetivo conecta con el conocido *dictum* de Beuys “Todo hombre es artista” y con su convicción de que cada ser humano, mediante el libre ejercicio de la propia creatividad, puede contribuir a reformar la sociedad, plasmando el “*ORGANISMO SOCIAL COMO OBRA DE ARTE*” (Beuys, 1990, p. 21). Por esta razón, en el manifiesto de la FIU se recalca la necesidad de una ampliación de la esfera de lo que se define como práctica artística -en oposición al paradigma moderno del arte autónomo y reservado a los especialistas- y se propone un programa de estudios ecléctico e interdisciplinar con el fin de aplicar las capacidades inventivas a los diferentes ámbitos de la vida pública.

Además de las experimentaciones artísticas de *Fluxus* y de las ideas pedagógicas steinerianas, la práctica de Beuys se alimenta también de la influencia conceptual de diferentes movimientos sociales basados en las ideas feministas, en la ecología política y en el pacifismo. De la confluencia de todos estos nace, en 1979, el Partido Verde alemán. Beuys participa en su fundación y, un año después, se presenta como candidato de esta formación política al Parlamento Europeo. Aunque su

experiencia en *Die Grünen* sea muy breve, la implicación directa en el agón democrático manifiesta la estrecha imbricación entre arte, vida y política en el recorrido del creador alemán, sobre todo en los últimos años de su vida. Este enfoque artístico comprometido es recibido con cierto escepticismo por algunos críticos e intelectuales influyentes de la época. Desde la perspectiva filosófica de Habermas, aunque la división del saber en distintas esferas (ciencia, moral y estética) realizada por la Ilustración haya generado consecuencias problemáticas, la superación vanguardista y neovanguardista de la autonomía del arte ha de considerarse contraria al proyecto de la Modernidad. También, en su opinión, todos los "intentos de nivelar el arte y la vida, [...] de declarar que todo es arte y que todo el mundo es artista [...] se han revelado como experimentos sin sentido" (Habermas, 1983, p. 11). Por otro lado, el historiador del arte Benjamin Buchloh desaprueba el excesivo protagonismo de Beuys y la mitificación de su biografía, asociando su papel a la imagen del artista romántico, rodeada por un aura mística y demagógica. Buchloh (2001) discute además la eficacia y buena fe de sus planteamientos artísticos afirmando que "ningún otro artista intentó y consiguió de manera tan sistemática alinearse con las corrientes estéticas y políticas del momento, absorbiéndolas en su mito y obra y, con ello, neutralizándolas y estetizándolas" (p. 201). Sin embargo, a pesar de estas severas críticas, es importante recalcar que las ideas de Beuys, contrariamente a las tendencias neoconservadoras y esteticistas que se van consolidando entre finales de los setenta y la década de los ochenta, recuperan algunas facetas utópicas del espíritu ilustrado. En efecto, aun siendo consciente de los límites y las contradicciones del proceso de modernización, el artista alemán comparte y actualiza la visión emancipadora de la cultura, entendida como herramienta para la mejora individual y social.

### 4.3.2. Soziale Plastik: arte para repensar la sociedad.

Las reflexiones beuysianas sobre el concepto ampliado de arte constituyen una de las bases conceptuales alrededor de las que muchas de las prácticas artísticas social y ambientalmente comprometidas actuales se han ido desarrollando. La evolución de este concepto a lo largo de la trayectoria de Beuys pasa a través de unas variaciones terminológicas que permiten captar sus diferentes matices. En una entrevista con Bernard Lamarche-Vadel (1994), Beuys sostiene que "el arte debe comprenderse de modo antropológico como teoría de la creatividad" (p. 75), vinculando la condición humana a la capacidad de imaginar y plasmar nuevas realidades. Para el artista alemán, la esencia del ser humano reside en su energía innovadora, capaz de revolucionar las circunstancias más complejas, contribuyendo a un proceso de evolución tanto a nivel personal como colectivo. La función del llamado "arte antropológico" consiste entonces, según Beuys, en generar en el ciudadano una toma de conciencia acerca del propio potencial transformador y favorecer la exploración de nuevas formas de ser y de organizar la sociedad. En efecto, para el artista, el ejercicio de las facultades creativas tiene su culminación en la regeneración del cuerpo social y de las relaciones humanas. El eslogan "*La Rivoluzione Siamo Noi*"<sup>53</sup>, utilizado para la primera exposición de Beuys en Nápoles en 1972, ayuda a comprender esta fusión entre arte y compromiso social. Como puntualiza el autor John Baldacchino (2012),

Beuys desplaza la revolución llevándola lejos de las masas y hace que sea la de uno mismo. De ahí el título: "La Rivoluzione siamo noi" [...] Somos la revolución por elección de todos y cada uno [...] una elección que se define por el carácter radical de la empatía. No hay espacio para los asuntos en primera persona, no hay lugar para el solipsismo. (p. 70)

<sup>53</sup> En castellano, "*La Revolución Somos Nosotros*".



La revolución prefigurada por Beuys es al mismo tiempo fruto de la realización del potencial creativo individual y de la revisión y reorganización de las dinámicas sociales para instaurar una convivencia fundamentada en los valores modernos de libertad, igualdad y fraternidad. Vinculando autodeterminación personal y emancipación colectiva, el artista busca una "tercera vía" para eludir la polarización ideológica que caracteriza el escenario político que le rodea, marcado por la Guerra Fría y la división de Alemania y del mundo en esferas de influencia. Beuys rechaza el autoritarismo de los regímenes políticos del bloque soviético y a la vez expresa su desilusión frente a las democracias capitalistas, en las que el interés general es a menudo sacrificado en nombre del individualismo y del provecho económico, y donde la participación ciudadana es limitada por la hegemonía de los partidos. A raíz de estas consideraciones, Beuys plantea la propuesta de una *escultura o plástica social*, un ambicioso proyecto artístico que pretende superar la noción de escultura como objeto estático para asumir las transformaciones sociales como labor artística. Expandiendo y actualizando el concepto vanguardista de arte total, el proyecto pretende "conducir la sociedad en su conjunto hacia una nueva forma" (Beuys, 1981, citado en Lamarche-Vadel, 1994, p. 80) mediante la colaboración creativa de los ciudadanos. Para ello, el artista insiste en la urgencia de dilatar la noción de arte más allá del mundo hermético y autorreferencial reservado a unos pocos privilegiados en el que esta disciplina ha sido confinada en la tradición occidental. Frente a las múltiples crisis de la sociedad contemporánea, Beuys invita a abrir el campo de la experimentación artística a lo real, a los problemas de la sociedad y a la cooperación con otros ámbitos del saber. De ese modo, las diferentes dimensiones de la realidad se convierten en materia prima para el arte. Según Bernard Lamarche-Vadel (1994):

La escultura social [...] constituye la forma, en proceso permanente, en constante devenir, de los múltiples vínculos afectivos, económicos, políticos, ecológicos, históricos, naturales y culturales que fundan una sociedad en cuanto tal [...] Tal es el material que Beuys confía a la escultura. Es decir,

que la realidad, en su infinita extensión, visible e invisible, constituye el material de transmutación de los valores, en beneficio de cada cual. [...] Beuys propone simultáneamente la superación del arte, que para él ya no es más que una serie de variaciones estéticas, y la superación de la política, reducida por él a la realización del control del individuo por la autoridad de un sistema ideológico. (p. 39)

Como destaca el estudioso francés, Beuys critica la obsesión del arte contemporáneo por la novedad formal que se extingue en sí misma. El artista interpreta la función innovadora del arte como respuesta al deterioro de las instituciones democráticas tradicionales y como herramienta para generar nuevas estrategias de participación ciudadana. La *plástica social* proporciona en ese sentido un lugar para la reflexión compartida y para imaginar y coordinar una acción cívica encaminada hacia el cambio.

La propuesta titulada *Bomba de miel en el lugar de trabajo (Honigpumpe am Arbeitsplatz)*, presentada por Beuys en la sexta edición de la Documenta en 1977, ilustra claramente este planteamiento. La obra consta de un sistema de tubos transparentes que envuelven la cúpula, la escalera y una de las salas del Museo Fridericianum de Kassel. En los tubos fluyen alrededor de dos toneladas de miel cuyo movimiento es impulsado por una bomba alimentada a través de dos motores eléctricos cubiertos de grasa. La instalación escultórica delimita un espacio en el que, durante toda la muestra, se desarrollan los *Cien días de la F.I.U.*: aquí filósofos, economistas, trabajadores, artistas y expertos de diferentes campos del saber vinculados a la *Universidad Libre Internacional* coordinan talleres y debates abiertos a la participación del público. Las actividades se centran en aquellas temáticas de actualidad en el contexto social de la época que según el artista necesitan urgentemente de un nuevo enfoque, como los derechos humanos, la energía nuclear, el rol de los medios de comunicación, el desempleo, etc. La obra integra las diversas facetas de la práctica artística de Beuys, combinando el uso de materiales de origen natural (miel, grasa,

etc.) cargados de significados simbólicos, con la acción performativa y pedagógica. En la instalación, como destaca el mismo Beuys (2004),

la gente podría experimentar directamente el concepto central implícito en la bomba de miel [...] comunicando sus ideas a lo largo de cien días, hablando con otras personas, creando conexiones. Por lo tanto, la bomba de miel no puede concebirse simplemente como un objeto, una máquina o una escultura. (p. 46)

No se trata entonces de una pieza autónoma, sino que el lugar, el momento histórico, la participación del público y el intercambio de perspectivas y visiones representan componentes esenciales de la obra, puesto que concurren a activar los procesos de renovación democrática que Beuys considera fundamentales en la *escultura social*. La condición previa para que estos procesos tengan lugar es la indagación de la realidad y el razonamiento libre y creativo. De ahí la elección del artista de incorporar en el proyecto una vertiente pedagógica. La *Universidad Libre Internacional*, en efecto, pretende ser un laboratorio donde practicar el análisis crítico de los fenómenos económicos y políticos contemporáneos para elaborar de manera colectiva nuevos conceptos sobre los que reinventar las bases de la convivencia social. Muy significativa en este sentido es la revisión conceptual de las nociones de trabajo, capital y libertad -entre muchas otras- realizada por Beuys y por los colaboradores de la F.I.U. en las lecciones-debates de esta escuela. En particular, mediante la ecuación "*ARTE = CAPITAL*", el artista pone en tela de juicio el fundamento del modelo capitalista, orientado hacia la acumulación de riqueza material, identificando la creatividad humana como el verdadero patrimonio de la sociedad y única posibilidad de progreso. Además, Beuys define el arte en su acepción ampliada como el método para desvincular las capacidades creativas y el trabajo humano de la enajenación y explotación del sistema capitalista. Al afirmar que educar "el pensamiento es un proceso escultórico y la expresión de las formas pensadas en el lenguaje es también arte" (Joseph Beuys en Kuoni, 1990,

p. 73) el artista reivindica el razonamiento y el diálogo intersubjetivo como actos creativos imprescindibles para cuestionar el *statu quo* y redirigir el proceso civilizatorio hacia metas sociales compatibles con el desarrollo humano.

Las intenciones políticas de Beuys no se manifiestan únicamente en sus panfletos y declaraciones, sino que emergen también en la dimensión alegórica de *Bomba de miel en el lugar de trabajo*. Aparte de materializar un sistema de circulación que refleja el movimiento de ideas y conceptos generado en las sesiones de debate de la F.I.U., la obra hace referencia al funcionamiento del corazón humano y metafóricamente a la interacción afectiva y al carácter solidario de las transformaciones sociales auspiciadas por Beuys. La miel y la grasa, en esta como en otras obras, son asociadas por el creador alemán a las nociones de nutrición y calor, esenciales tanto a nivel biológico como relacional. Para el artista, el cuidado y la calidez son sinónimos del sentimiento de fraternidad que ha de acompañar el pensamiento racional en la reestructuración del organismo social. Asimismo, por sus formas fluidas y cualidades físicas cambiantes, estos materiales ejemplifican el constante devenir de los fenómenos sociales y enfatizan la estética procesual de la instalación. *Bomba de miel en el lugar de trabajo* encierra entonces las diversas dimensiones de la *escultura social* siendo al mismo tiempo un trabajo artístico, un espacio de encuentro, diálogo y aprendizaje interdisciplinar y una plataforma para la ciudadanía activa. A través de esta obra, Beuys presenta "el arte como un lugar común en el interior del cual es posible la confluencia de lo estético, lo cognitivo y lo ético" (Gutiérrez Galindo, 2013, p. 139) y abre un terreno de experimentación que otros artistas recorrerán en las décadas siguientes. Efectivamente, la *plástica social* y el enfoque pedagógico basado en la comunicación intersubjetiva típico de la F.I.U. presentan numerosos puntos de contacto con las prácticas artísticas contemporáneas de tipo colaborativo y comunitario. También existen evidentes divergencias y discontinuidades que examinaremos detalladamente en los siguientes capítulos de la tesis.

### 4.3.3. Arte, ecología y transformación social: el proyecto *Operazione Difesa della Natura*.

Entre las principales áreas de acción incluidas en el ideal beuysiano de *escultura social*, poseen gran importancia la redefinición de la relación ser humano-naturaleza y la preservación de los equilibrios ecológicos, entendida como responsabilidad colectiva. En efecto, las preocupaciones ecológicas afloran repetidamente en la práctica artística de Joseph Beuys y se intensifican especialmente en la fase final de su existencia. En el trabajo del artista vinculado a los valores de la ecología es posible observar un tránsito desde la creación individual hacia una praxis inclusiva, en la que diferentes agentes sociales adquieren cada vez más protagonismo en la realización de la obra.



Fig. 17: Joseph Beuys (1971). *Überwindet endlich die Parteidiktatur* [Acción colectiva]. Düsseldorf (Alemania). Fuente: <http://tate.org.uk/>

Una de las primeras acciones en las que Beuys combina experimentación artística y compromiso ecológico se desarrolla en una zona húmeda del sur de Holanda. En *Eine Aktion im Moor* (Acción en el pantano) de 1971, el artista corre y nada en un terreno pantanoso para protestar contra el plan de desecación del mismo. Por medio de un acto poético, el creador se opone al uso especulativo del territorio y pretende visibilizar la importante función biológica de los humedales, erróneamente considerados como ambientes malsanos e improductivos. Beuys (citado en Tisdall, 1979) aclara su intención afirmando que:

Los pantanos son los elementos más vivos en el paisaje europeo, no solo desde el punto de vista de la flora, la fauna, las aves y los animales [...] Son esenciales para el conjunto del ecosistema en la regulación del agua, de la humedad, de los acuíferos y del clima en general. (p. 39)

Estas reflexiones revelan la voluntad de salvaguardar el lugar no solamente por su interés paisajístico y estético, sino también por los importantes servicios ecosistémicos que proporciona a toda la comunidad biótica. En esta pieza el artista actúa solo y es acompañado únicamente por Caroline Tisdall, que documenta mediante la fotografía las distintas fases de la acción. Sin embargo, algunos meses más tarde, Beuys organiza un *happening* colectivo para llamar la atención de la ciudadanía sobre el riesgo de destrucción del bosque de Grafenberger en las afueras de Düsseldorf. El artista y sus alumnos barren los márgenes del bosque con escobas de abedul, cuidando y defendiendo metafóricamente una zona verde de uso común amenazada por la construcción de un club deportivo (figura 17). La acción, titulada *Überwindet endlich die Parteiendiktatur* (*Superar finalmente la dictadura de los partidos*), recibe la atención de la prensa y de la comunidad local y logra congelar el proyecto de urbanización, protegiendo el bosque. A través de esta movilización el artista funde la performance con el activismo y la pedagogía, promoviendo la participación de sus estudiantes en una acción artística y reivindicativa.

La tendencia a dilatar el concepto de autoría se consolida en la célebre propuesta titulada *7000 Eichen (7000 robles)*, inaugurada en la Documenta 7 de Kassel de 1982. Aquí Beuys propone plantar 7.000 árboles en distintos lugares de la ciudad, involucrando a varios colectivos en la implementación de su proyecto. En concreto, el creador instituye un especial comité compuesto por paisajistas, miembros de la administración y ciudadanos, que contribuyen a recaudar fondos y a llevar a cabo todas las operaciones necesarias para el desarrollo de la obra. Gracias a esta red de cooperación, el proyecto llega a completarse en 1987 tras la muerte del artista, con la plantación de 7.000 árboles de distintas especies (roble, castaño, arce, etc.). Esta obra es considerada como el prototipo del arte vinculado a la ecología por su capacidad de mejorar significativamente el entorno urbano, aunando criterios artísticos y de sostenibilidad. Además, contribuye a difundir una conciencia ecológica y a estimular procesos colectivos de regeneración medioambiental. En ella la intencionalidad del artista no se limita a la denuncia o al esfuerzo por frenar la destrucción de los ecosistemas naturales, sino que plantea una acción reequilibradora del ser humano. Según Beuys, a través de estrategias de participación y creación compartida, la sociedad puede aprender a interactuar con la naturaleza de una manera no destructiva. En opinión de Blanca Gutiérrez Galindo (2010), el creador experimenta con formas de cooperación y cuidado colectivo porque esos valores encarnan

la condición de posibilidad de la supervivencia del género humano y del planeta. Por esa razón, la crisis ecológica posee para él una centralidad estratégica para la ampliación del arte y la realización del proyecto de la plástica social: el trabajo supone un metabolismo con la naturaleza que no debe ser violentado, y ninguna capa social es en sí misma portadora de la defensa del medio ambiente, sino que ésta es universal, atraviesa por igual a varones y mujeres, a todas las clases sociales y a todas las formaciones sociales del planeta. (pp. 247-248)

Por lo tanto, en *7000 robles* el artista no ocupa el rol de autor en el sentido convencional del término, sino que desempeña la función de iniciador y facilitador de un proceso social y natural que se extiende más allá del simple gesto artístico. El proyecto se inscribe, como *Time Landscape* de Sonfist, en un horizonte de tiempo dilatado, que responde a los ciclos biológicos de las plantas que componen la intervención, y a la vez se convierte en modelo para programas de reforestación en otras ciudades. Entre ellos destaca la iniciativa de la DIA Art Foundation que, entre 1988 y 1996, planta en New York diferentes especies de árboles, dando continuidad a la propuesta de Beuys. Más recientemente, en 2007, los artistas Acroyd & Harvey han iniciado un proyecto titulado *Beuys' Acorns*. La pareja ha seleccionado, germinado y plantado en diferentes lugares del mundo cientos de bellotas provenientes de los robles plantados por Beuys, acompañando las acciones de cuidados de las plantas con una serie de conversaciones públicas y acciones reivindicativas dirigidas a cultivar una conciencia ecológica.

*7000 robles* representa sin duda una obra de gran calado cívico y estético, cuyo significado y trascendencia han sido objeto de amplios estudios en la teoría y en la historia del arte. Sin embargo, el proyecto *Operazione Difesa della Natura*, en el que Beuys amplía el análisis socioambiental de los problemas ecológicos de la sociedad contemporánea, es relativamente menos conocido. Este corpus de obras cubre un periodo de alrededor de diez años (1974-1985) en los que el artista alemán colabora con el matrimonio de coleccionistas italianos Durini. Actuando al margen de los circuitos artísticos convencionales, Beuys propone una serie de acciones relacionadas con el medio rural. Entre ellas, destaca el encuentro de la *Fondazione per la Rinascita dell'Agricoltura* (Fundación para el Renacimiento de la Agricultura) convocado en Pescara (Italia) en febrero de 1978. Aquí, el artista organiza una sesión de la F.I.U. abierta al público y centrada en la crisis del sector agrícola. Artistas, economistas, docentes y ciudadanos animan el debate interdisciplinar, compartiendo las propias visiones



acerca de las dificultades vinculadas a la producción y comercialización de alimentos, y reflexionando sobre la aportación potencial del arte a la resolución de dichas problemáticas.

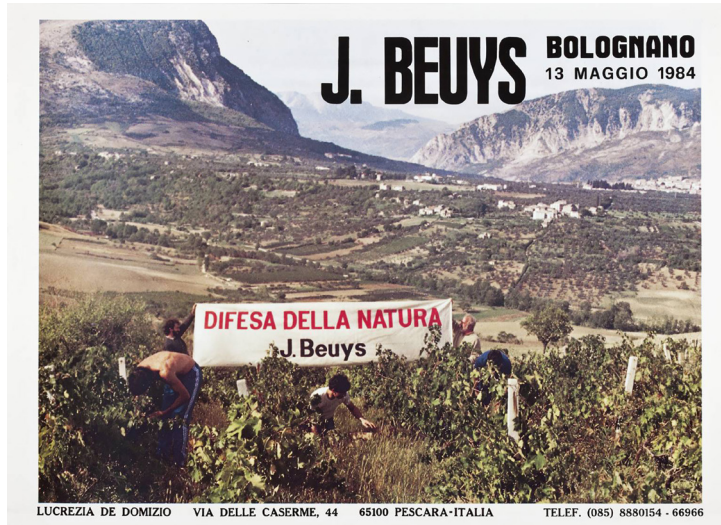


Fig. 18: Joseph Beuys (1974-85). *Operazione Difesa della Natura* [Ciclo de acciones, debates, performance]. Bolognano (Italia). Fuente: <http://fondazionebonotto.org/>

De la discusión teórica surgen los trabajos artísticos que conforman este proyecto, cuyo objetivo es generar paradigmas de cambio para materializar la posibilidad de transformar los sistemas agrícolas y, en un marco conceptual más amplio, repensar la interacción entre sociedades humanas y ecosistema. En 1976 Beuys realiza *L'aratura biologica* en la localidad de San Silvestro Colli, en Italia central. En una hacienda de los barones Durini, el artista labra, prepara y abona el terreno de cultivo basándose en los principios steinerianos de la agricultura biodinámica, cuya práctica en aquella época era mucho más limitada que en la actualidad. Otra obra particularmente significativa es

la llamada *Piantagione Paradiso* (1984), una plantación de variedades vegetales tradicionales creada por el artista en la localidad de Bolognano. Beuys elabora una lista de árboles y arbustos en vía de extinción y, con la colaboración de los habitantes del pueblo, comienza a replantar ejemplares de esas especies en una extensión de tierra de 15 hectáreas, con la finalidad de contribuir a preservar la biodiversidad agrícola. Al respecto, el artista (Beuys, Durini, & D'Avossa, 1993) comenta:

Nuestro trabajo es el de crear unos modelos; [...] como en Kassel he plantado siete mil robles, he decidido plantar en Bolognano siete mil árboles de especies diferentes. Quiero crear en Bolognano un pequeño paraíso, estudiar las plantas en vía de extinción y crear [...] un banco ecológico en el cual las plantas serán protegidas y conservadas. (p.28)

Con gran lucidez, Beuys identifica uno de los fenómenos más preocupantes en el contexto rural -la disminución de la biodiversidad cultivada-, y mediante una acción concreta, contribuye a restaurar la riqueza biológica del lugar, alejándose de las lógicas uniformantes típicas de la agricultura industrial. La implicación de la comunidad, como parte integrante del ecosistema, es esencial para implementar esta dinámica de cambio y evitar que la iniciativa se agote en una actuación aislada. En este sentido, *Operazione Difesa della Natura* representa otro ejemplo de *plástica o escultura social*, en el que Beuys emplea el arte como herramienta creativa para apuntar hacia una sociedad más democrática y una economía sensible a los temas sociales y ecológicos. Vinculando territorio, procesos de participación ciudadana y prácticas de creación colectiva, este proyecto constituye una invitación a reconsiderar radicalmente los sistemas de pensamiento, producción y consumo capitalistas que representan la causa principal de la degradación de los ecosistemas. No es casualidad que el historiador del arte David Adams (1992) defina a Beuys como un pionero de la ecología radical,

entendiendo con esta expresión una aproximación a la ecología que examina los desequilibrios del mundo natural

en relación con los patrones más amplios de la existencia humana: las formas sociales; las teorías, las prácticas y los intereses económicos; la historia y los métodos políticos y legislativos; el control de la información y de los medios de comunicación; y las filosofías y teleologías subyacentes en la civilización occidental. (p.26)

Desde esta perspectiva, la poética de Beuys aquí ilustrada pretende abarcar las múltiples dimensiones del binomio cultura-naturaleza e indagar el papel del arte en la creación de modalidades de interacción con el hábitat natural que obren en defensa de la vida y de los valores humanos. Si bien la percepción beuysiana del mundo natural está fuertemente influida por la tradición del Romanticismo alemán, el artista contribuye a innovar la estética de la naturaleza mediante el uso original de materiales como la piedra o la miel, la fusión de diferentes lenguajes artísticos y el enfoque interdisciplinar y procesual de su práctica. Sin olvidar el carácter limitado y en parte elitista de las acciones que componen el proyecto *Operazione Difesa della Natura* (los Durini son aristócratas y algunas de las obras se llevan a cabo en sus latifundios), es importante reconocer el afán del Beuys por involucrar en la práctica artística a colectivos ajenos a la esfera del arte, así como la intención de desarrollar formas autogestionadas de diálogo democrático dentro del organismo social. Indudablemente, como advierte la autora Barbara Lange (1999), la personalidad carismática y desbordante del artista puede considerarse como un obstáculo a la real participación del público, y alimentar una especie de culto irracional del artista como reformador social. No obstante, se le puede adscribir a Beuys el mérito de haber plasmado nuevas narraciones emancipadoras útiles para encauzar constructivamente las energías humanas ante un contexto socioambiental hostil. Su capacidad de perseguir utopías concretas ha anticipado desde

el punto de vista conceptual y formal algunas de las tendencias del arte contemporáneo ligado a la ecología que se examinarán en los próximos apartados.

Las experiencias híbridas de creación a las que nos referimos en este capítulo constituyen unos antecedentes muy relevantes para el estudio de las prácticas artísticas actuales vinculadas a la ecología. Estas obras han contribuido a expandir el campo de la experimentación artística y a inaugurar formas inéditas de abordar las problemáticas ambientales, englobando las dimensiones ecosistémicas y a la vez económicas, políticas, socioculturales y de género en la práctica creativa. Su estudio permite identificar algunas orientaciones comunes que pueden resultar útiles para el desarrollo de nuestro análisis. Pese a que presenten diferencias importantes, todas las iniciativas citadas contribuyen a forjar una nueva estética inspirada en principios ecológicos. Partiendo de una ampliación de la noción *site specific*, observamos una evolución hacia un enfoque ecosistémico complejo que indaga la relación entre naturaleza y sociedad y propone una visión crítica acerca de las dinámicas de explotación y alteración antrópica del territorio. Asimismo, aunque en diferente medida, estas prácticas proponen un acercamiento interdisciplinar y cooperativo a los temas socioambientales, hasta el punto de que algunas prevén la colaboración con especialistas de otros campos del conocimiento, la implicación de colectivos externos al mundo del arte y también de agentes no humanos. Además, todas exponen las contradicciones del modelo económico y social dominante para formular estrategias creativas que, desde el terreno de la producción cultural y simbólica, puedan identificar posibles visiones y alternativas frente a la crisis ecológica. Si bien la intencionalidad activista es más evidente en el trabajo de Beuys, Sherk y Ukeles, las obras de los Harrison plantean por lo general soluciones pragmáticas y a la vez poéticas a los problemas socioecológicos. Esta diferencia se ve reflejada en el marcado interés de los Harrison hacia las dinámicas ecosistémicas frente a la mayor atención de Sherk, Beuys y Ukeles a la dimensión social, política, de género

y antropológica de las problemáticas ambientales. Sin embargo, todos inician y acompañan procesos a medio-largo plazo, alterando los marcos temporales de la práctica artística.

Es interesante observar cómo, a pesar de querer extender la práctica artística a diferentes ámbitos de la vida, tanto el creador alemán como la pareja de artistas estadounidenses no abandonan totalmente el marco institucional del arte. Mantienen, en efecto, una relación ambigua y polémica con las instituciones artísticas y educativas, desafiando su función tradicional. Su práctica artística pretende transformar dichas instituciones en espacios de discusión democrática y de experimentación con nuevas estrategias de investigación y pedagogía basadas en el cuestionamiento de la epistemología antropocéntrica. En cambio, el trabajo de Ukeles, y Ora Sherk posee un carácter menos ortodoxo que las motiva a invadir espacios ajenos a la práctica artística. Incluso cuando sus proyectos se desarrollan en entornos institucionales, manifiestan una carga rompedora más marcada que a veces se acerca a la crítica institucional. Finalmente, entre las aportaciones más significativas de Beuys, Sherk, Ukeles y los Harrison destacamos la noción de plasticidad referida a la historia de los lugares y de los procesos naturales y humanos que los atraviesan. Los artistas muestran la posibilidad concreta de modificar dichos procesos a través de la creación artística y de transformar así el relato cultural dominante. Esta visión no se limita a imaginar nuevas formas de activismo y agencia política, sino que aspira a generar y fortalecer sistemas de cuidado a nivel social y ecosistémico, abriendo posibilidades estéticas que serán el punto de partida para las experimentaciones artísticas posteriores. Todos los artistas estudiados en este capítulo, en efecto, inauguran y consolidan metodologías y enfoques temáticos que, como veremos, se prolongan en el tiempo y se manifiestan en las líneas de indagación artísticas más actuales sobre cuestiones socioecológicas.



## Capítulo 5.

### **Hacia un enfoque ecosocial.**

Tras describir en los capítulos anteriores algunos antecedentes históricos de gran importancia en nuestro campo de indagación, ahondamos ahora en el estudio de las formas de arte colaborativo relacionadas con temáticas ecosociales que emergen y se desarrollan en el periodo histórico que va desde mediados de los años noventa hasta la actualidad. Partiremos de una breve descripción de las condiciones sociopolíticas que caracterizan esta fase histórica para contextualizar las tendencias culturales que componen el foco de nuestro estudio. Posteriormente examinaremos algunos elementos esenciales que caracterizan las expresiones artísticas elegidas y que nos servirán para profundizar en su análisis. En concreto, vamos a enumerar las principales motivaciones ético-políticas que subyacen al trabajo de los artistas y colectivos a los que nos referimos; definiremos asimismo los diversos tipos de colaboración presentes en estas prácticas, la vinculación con los contextos en los que se despliegan y las múltiples temporalidades que atraviesan esta clase de proyectos. Describiremos además la relación con las instituciones artísticas y sus circuitos de legitimación. Procederemos luego a establecer y describir unas líneas de experimentación de referencia que nos guiarán en la selección de las experiencias artísticas que examinaremos en detalle en los estudios de caso.

## 5.1. Panorámica histórica y mutaciones socioculturales (1995-2020).

La expansión de las manifestaciones artísticas colaborativas en las últimas décadas coincide históricamente con la intensificación y propagación a escala global de los procesos de globalización neoliberal. Como hemos mencionado en la introducción, con la crisis y disolución de la URSS y del bloque de influencia soviética entre finales de los años ochenta y principios de los noventa, el capitalismo se impone como modelo dominante de organización económica y social. Se aceleran, en las llamadas economías avanzadas, los procesos de desindustrialización que habían empezado en los años setenta del siglo XX. De forma paralela, se asiste a la deslocalización de las industrias manufactureras hacia países emergentes junto a la creación de la Organización Mundial del Comercio (1995) y de acuerdos internacionales para agilizar la libre circulación de las mercancías. Aunque se presenten como herramientas para favorecer el desarrollo económico a nivel global (World Trade Organization, s. f.), estas políticas acaban reproduciendo y reforzando las jerarquías de dominio de los países económicamente prósperos y de las empresas multinacionales sobre las naciones en vía de desarrollo (Hoffer, Laliberté, & Gross, 2013)

Se produce además la tendencia a la financiarización de la economía con el objetivo de facilitar la revalorización de los capitales a nivel global, desvinculándolos de las ataduras fiscales o legales del estado nación (Martínez González-Tablas, 2011). La constante búsqueda del crecimiento económico basado en el consumo desbordado y en el flujo de mercancías refuerza la relación intrínseca en el sistema económico globalizado entre la acumulación de capital y la extracción y consumo de petróleo u otros combustibles fósiles (Castree, Kitchin, & Rogers, 2013). Algunos estudiosos identifican esta dinámica con el término *petrocapitalismo* (Watts, 2004). Solo la disponibilidad de hidrocarburos a un precio relativamente asequible puede, en efecto, garantizar la hipermovilidad y los niveles de consumo



que sostienen la economía neoliberal. Entre las ramificaciones geopolíticas de este sistema petrodependiente podemos señalar diversos conflictos extractivos como la guerra en Irak, iniciada por Estados Unidos en 2003 y que perdura hasta la actualidad. Aunque este conflicto haya surgido en el contexto de la llamada *guerra al terrorismo*, ha sido interpretado como una ofensiva neoimperialista (Harvey, 2003) por su clara vinculación con el control de recursos energéticos de importancia estratégica (Watts, 2005). En lo relativo a las problemáticas de tipo ambiental, en el periodo de transición entre el siglo XX y XXI, se registran intentos de articular políticas multilaterales como la Agenda 21 para el desarrollo sostenible lanzada en el contexto de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (Rio de Janeiro, 1992). Se elabora además el Protocolo de Kyoto (1997), el primer acuerdo internacional legalmente vinculante para limitar las emisiones de gases de efecto invernadero y frenar la amenaza del calentamiento global. Sin embargo, según las asociaciones ambientalistas y los observadores independientes, estas iniciativas no son suficientes y sus objetivos quedan en gran medida desatendidos (Friends of the Earth Europe, 2007). Estados Unidos, por ejemplo, aun siendo uno de los países más contaminantes, no ratifica el acuerdo.

Desde la perspectiva social y cultural, se asiste a la progresiva penetración de los preceptos del orden neoliberal en todos los ámbitos de la sociedad, tanto en la dimensión individual como en la colectiva, hasta permear, como afirma el sociólogo polaco Zygmunt Baumann (2002), “la totalidad de la vida humana, volviendo irrelevante e inefectivo todo aspecto de la vida que no contribuyera a su incesante y continua reproducción” (p. 10). Aunque las premisas de la generalización del modelo capitalista neoliberal preanunciaran la “universalización de la democracia liberal occidental como la forma final de gobierno humano” (Fukuyama, 1989, p. 4), en realidad esta dinámica conlleva una debilitación de los mecanismos ético-políticos colectivos de modulación del poder económico (Bourdieu, 1998) y una crisis de las instituciones democráticas clásicas. Por un lado, la

globalización provoca una erosión de la soberanía del estado-nación en su acepción moderna debido a la transferencia de poderes y competencias de las instituciones estatales a empresas u organizaciones económico-financieras supranacionales (Hardt & Negri, 2005; Sassen, 2015). De forma paralela, la transición hacia un modelo de capitalismo postfordista (Safón Cano, 1997) y la progresiva desregulación de la economía conducen a una creciente precarización de las relaciones de trabajo. Todo ello contribuye a la pérdida de derechos adquiridos, así como al deterioro de las formas de lucha colectiva como, por ejemplo, aquellas basadas en las organizaciones sindicales. Dichas consecuencias afectan asimismo a la vida personal de los trabajadores, caracterizada por una condición de constante competencia e incertidumbre (Alonso & Fernández Rodríguez, 2009; Sennet, 2000). Se registra además una paulatina individualización y volatilidad en los patrones de socialización que se ven influidos por los modos de subjetivación neoliberal dominante (Bauman, 2013; Bedoya Hernández & Castrillón Aldana, 2017).

A pesar de esta difícil coyuntura, se asiste también al surgimiento de movimientos que abogan por la construcción de otros modelos sociopolíticos posibles que se asienten en valores como la redistribución de la riqueza, la solidaridad internacional, la ecología y el pacifismo. Nacen y se consolidan en estos años, en efecto, diferentes iniciativas que se oponen al capitalismo globalizado y a sus derivaciones. Entre ellas recordamos la Revolución Zapatista (1994, hasta la actualidad), la contracumbre de Seattle (1999), la organización ATTAC (1998) centrada en la justicia fiscal, los movimientos de protesta pacifista contra las guerras en Afganistán e Irak, y el Foro Social Mundial (2001, hasta la actualidad), entre muchas otras. Todas ellas, aun respondiendo a sensibilidades diferentes, suelen agruparse bajo la definición de *globalización alternativa* (Fernández Buey, 2005) o *altermundismo* (Löwy, 2008).<sup>54</sup> Si bien este *movimiento de*

---

<sup>54</sup> Una amplia descripción de los planteamientos ideológicos y de las prácticas altermundistas puede encontrarse en *We are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism* (Notes from Nowhere, 2003).

*movimientos* no ha logrado contrarrestar la avanzada del neoliberalismo, sí ha tenido el mérito de problematizar desde varios puntos de vista un fenómeno histórico-económico a menudo considerado como inevitable. Los debates contraculturales surgidos alrededor de estas diferentes líneas de activismo han alimentado prácticas de resistencia democrática y han contribuido a modelar una conciencia político-cultural alternativa a los discursos hegemónicos neoliberales.

Si la visión idealizada de Fukuyama (1989) acerca de la democratización del mundo, como hemos visto, no se corresponde con la realidad histórica, la crisis socioeconómica internacional desatada por el colapso del mercado inmobiliario estadounidense en 2008 expone de manera abrupta los límites de la creencia en el modelo neoliberal como fuente de incesante crecimiento y bienestar económico. Frente a los ingentísimos quebrantos financieros del sector privado, derivados de la caída de los mercados y de la sucesiva recesión mundial, muchos gobiernos adoptan medidas que el economista Joseph Stiglitz (2010) ha denominado *socialización de las pérdidas* manteniendo, sin embargo, el carácter privado de las ganancias económicas. En efecto, los estados nacionales, salvo rarísimas excepciones, se hacen cargo de las deudas de las empresas y entidades bancarias afectadas por la crisis. De ahí, la imposición de políticas de austeridad y de recortes en el ámbito social que acaban perjudicando los derechos y calidad de vida de la ciudadanía y empeorando la ya grave situación de recesión (Guillén, González-Begega, & Luque Balbona, 2016; Stiglitz, 2014). A raíz de las reformas de los derechos laborales conectadas con las políticas de austeridad de países como Grecia, España y Francia, entre otros, se agudizan las tendencias a la precarización del trabajo. Asimismo, con la llegada de la llamada *gig economy*, vinculada a plataformas digitales de servicios, se inauguran nuevas formas de explotación y desregulación en las relaciones laborales. En efecto, pese a que estas prestaciones suelen incluirse bajo el paraguas de la *economía colaborativa*, algunos autores han remarcado cómo el adjetivo *colaborativo* resulte inadecuado

para describirlas. De hecho, las plataformas en cuestión a menudo no comparten ni la propiedad ni los beneficios con los proveedores y usuarios quienes crean valor dentro de ellas (Alfonso Sánchez, 2016), ni garantizan la protección de sus derechos laborales (De Stefano, 2016).

A nivel mundial se agravan además las desigualdades y se intensifica el proceso de concentración de riquezas en manos de una clase minoritaria y privilegiada (Coffey et al., 2020) y de grandes empresas transnacionales. Según Achille Mbembe (2019), además, la imbricación entre capital, tecnología y estructuras militares produce nuevas formas de poder que podrían definirse como *necropolítica*. Actualizando las teorías de Michel Foucault (2003) sobre el biopoder, Mbembe (2019) sostiene que el sistema neoliberal genera diversas formas de dominio y destrucción que se despliegan en amplias áreas del planeta donde se suspenden los principios de convivencia democrática y los derechos humanos. Con el fin de maximizar las ganancias económicas y preservar las jerarquías geopolíticas existentes, se imponen formas de violencia y despojo, sometiendo vastas poblaciones a condiciones invivibles. Los enclaves extractivistas o los campos de refugiados representan algunos de los lugares emblemáticos de este *necropoder* (Mbembe, 2019).

Desde la perspectiva política, los impactos desiguales de la crisis de 2008 inducen unas notables transformaciones en las formas de protesta y participación ciudadana. En estos años emergen a nivel internacional movimientos como el de 15-M en España (2011), *Occupy Wall Street* en Estados Unidos (2011) o las protestas de Gezi Park en Turquía (2013), entre muchos otros. Partiendo de la apropiación del espacio público, estas iniciativas promueven una discusión abierta y democrática sobre la necesidad de repensar el modelo social vigente. Pese a no ser homogéneos, estos movimientos comparten algunos rasgos comunes: reivindican un reparto más equitativo de los costes de la recesión, demuestran una marcada desconfianza hacia la clase política y cuestionan la eficacia de la

democracia representativa. En la mayoría de los casos defienden fórmulas de democracia directa y modelos sociales de tipo progresista. En pocos años, algunos de estos movimientos se organizan en formaciones políticas similares a los partidos: es el caso de Podemos en España o de Syriza en Grecia. De forma paralela, crecen también los votantes de partidos autoritaristas de signo ultraconservador y xenófobo como Alba Dorada en Grecia, Ukip en Reino Unido, la Liga Norte en Italia y, más recientemente, Vox en España. Si bien el populismo no es un fenómeno nuevo en la historia reciente (Rivero, 2017), sí constituye el síntoma de una creciente polarización que atraviesa las sociedades democráticas. Al respecto, es significativo observar cómo algunas de las democracias más grandes a nivel mundial (en términos de población) como son Estados Unidos, India y Brasil están actualmente gobernadas por mayorías ultraconservadoras.

A esta polarización ha contribuido en parte el desarrollo de las redes sociales, que en los últimos años se han difundido a una escala sin precedentes. Si bien inicialmente estas plataformas fueron acogidas -con cierta ingenuidad- como espacios de expresión y lucha democrática, por ejemplo, en relación con las movilizaciones de la llamada *primavera árabe* (Howard et al., 2015; Tufekci & Wilson, 2012), recientes estudios muestran cómo en realidad su impacto sobre la sociedad es mucho más problemático. Entre los diferentes aspectos críticos de estos instrumentos de la llamada *economía de la atención* (Franck, 2019; Terranova, 2012) encontramos su documentada capacidad de interferir en modo disruptivo en la vida democrática mediante la difusión de *fake news*, teorías conspiratorias y anticientíficas, entre muchos otros contenidos polémicos.<sup>55</sup> Asimismo, siendo controladas por grandes corporaciones internacionales

---

<sup>55</sup> Para un estudio del rol problemático que las redes sociales pueden desempeñar en los procesos electorales democráticos, véase "The 2016 U.S. Election: Can Democracy Survive the Internet?" (Persily, 2017). Las plataformas como Twitter, Facebook, Google, entre otras, han sido criticadas también por las brechas en la privacidad de los ciudadanos, las prácticas de *data mining*, la falta de compromiso contra los discursos de odio, entre muchas otras problemáticas. No podemos analizarlas aquí todas, por lo que mencionamos únicamente aquellas que están más relacionadas con nuestro campo de estudio.

que promueven la extracción de valor monetario a partir de las interacciones humanas para la venta de espacios publicitarios, estas plataformas no representan un marco adecuado para el desarrollo del debate democrático.<sup>56</sup> Algunos informes recientes (Avaaz, 2020; Influence Map, 2020) han mostrado, por ejemplo, cómo YouTube (una compañía de Google) y Facebook contribuyen a la difusión de información errónea y anticientífica sobre la crisis climática, y obtienen provecho económico de esta actividad. Asimismo, tanto en términos de producción de desechos como por su consumo de energía, las tecnologías digitales tienen una huella ecológica considerable (Jones, 2018; Riechmann, 2020)

En lo relativo a la situación ambiental, los datos científicos de la última década parecen confirmar las peores previsiones sobre los efectos del cambio climático de matriz antropogénica. Algunas investigaciones (Sasgen et al., 2020; Slater, Hogg, & Mottram, 2020) registran cómo la pérdida de hielo en Groenlandia y en la Antártida es compatible con los modelos más pesimistas delineados por el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (Stocker, Qin, Plattner, Tignor, & Allen, 2013). Algunos fenómenos previstos para finales de este siglo como, por ejemplo, el derretimiento del permafrost, ya están teniendo lugar en la actualidad (Biskaborn et al., 2019), iniciando los llamados ciclos de realimentación, muy temidos por su efecto reforzante sobre las dinámicas de calentamiento de la atmósfera. Los eventos meteorológicos extremos se suceden con creciente frecuencia e intensidad. Olas de calor, incendios y huracanes están marcando el 2020 uno de los años más calurosos y extremos desde que se tienen registros oficiales (National Oceanic and Atmospheric Administration, 2020). Estas climatologías alteradas afectan a las poblaciones más desprotegidas y ya empobrecidas por las políticas neoliberales de los últimos años (N. Klein, 2014), generando mayores

---

<sup>56</sup> Un reciente episodio de censura arbitraria de parte de Facebook hacia contenidos científicos sobre la crisis climática ha afectado al blog de divulgación "Usted no se lo cree" del investigador Ferrán Puig Vilár (Mareca, 2020).

desigualdades e intensificando los movimientos migratorios. Además, un reciente informe del World Wildlife Fund (Almond, Grooten M., & Petersen, 2020) demuestra cómo la población de peces, aves y animales terrestres ha disminuido del 68% en los últimos cincuenta años, con potenciales efectos catastróficos para la vida en el planeta. La destrucción de hábitats junto a otros factores como el comercio de animales exóticos es, como hemos visto, una de las causas del aumento de epidemias ligadas a enfermedades zoonóticas, como la del Covid-19 que estamos atravesando.

Sin embargo, frente a la violencia de estos eventos y a la imponente literatura sobre los riesgos vinculados a estas acuciantes problemáticas, las respuestas políticas resultan inadecuadas o incluso contraproducentes. En tan solo cuatro años, por ejemplo, la administración de Trump ha revocado más de noventa leyes federales para la protección del medio ambiente, fruto de décadas de activismo ambiental y praxis legislativa (Clements et al., 2020). El acuerdo de París, firmado en 2015, que pretende limitar el aumento de la temperatura media mundial a 2 grados centígrados,<sup>57</sup> *de facto* ha dejado de ser una prioridad ante la situación de emergencia y crisis económica ligada a la pandemia de la Covid-19. La naturaleza no vinculante de los compromisos incluidos en dicho acuerdo, además, hace que su aplicación sea muy problemática. Incluso la Ley Climática recientemente aprobada por el Parlamento Europeo, en la que se plantea una reducción del 60% de las emisiones para el año 2030, no es suficiente para cumplir los objetivos marcados por la comunidad científica y así evitar una catástrofe climática (Greenpeace, 2020). Pese a la instrumentalización de la terminología de los movimientos ambientalistas<sup>58</sup>, escasean, por lo general, las propuestas políticas que aborden directamente los asuntos socioambientales y cuestionen el modelo civilizatorio que ha generado estos problemas.

<sup>57</sup> Es de reseñar que los contenidos del acuerdo han sido objeto de críticas desde diferentes frentes por ser excesivamente vagos y no vinculantes. Para una síntesis de estos aspectos controvertidos, véase "El acuerdo de París y el cambio transformacional" (Fernández-Reyes, 2015).

<sup>58</sup> Algunos estados y administraciones locales, por ejemplo, han declarado el estado de emergencia climática. En España y Francia se han instituido ministerios para la transición ecológica.

No obstante, en este poco reconfortante escenario, han nacido movimientos de protesta juveniles e intergeneracionales como, *Fridays for Future* o *Extinction Rebellion*, entre otros, que pretenden presionar a las instituciones con formas innovadoras de movilización, exigiendo políticas urgentes y conmensuradas a la gravedad de la situación. Estas organizaciones han creado alianzas con las asociaciones ambientalistas históricas y con las redes indígenas como *Water Is Life-Mni Wičoni* o la Alianza Global de Comunidades Territoriales, entre muchas otras, cuyo trabajo en defensa de la integridad biocultural de sus territorios abarca ya muchas décadas. Están emergiendo, pues, formas de lucha que unen perspectivas indígenas, justicia climática, racial y de género para reivindicar una ecología conectada con los desafíos sociales actuales y consciente de las formas históricamente estratificadas de exclusión y desposesión que intersectan los discursos ambientales.

En resumen, en este apartado hemos intentado presentar de manera concisa el contexto en el que se inscriben las formas de arte que estamos investigando. Estas breves pinceladas nos permiten comprender mejor la relación entre estas prácticas y los fenómenos sociopolíticos y culturales coetáneos. Podemos observar cómo, paralelamente al deterioro de los ecosistemas y de los procesos biofísicos que permiten la vida en nuestro planeta, asistimos a una degradación de las condiciones de convivencia social, así como de las formas de debate y gobernanza democrática. Se hace patente asimismo una tendencia a la fragmentación social y política acompañada por fenómenos de exclusión y discriminación en una coyuntura histórica que requeriría de estrategias de acción transversales, coordinadas y solidarias. En estas complejas circunstancias nacen y se afirman algunas tendencias artísticas políticamente comprometidas que articulan formas de disenso frente a la deriva neoliberal y en cuyo análisis ahondaremos a continuación.



## 5.2. Evolución del arte colaborativo entre el siglo XX y XXI.

Algunas de las dinámicas históricas que hemos presentado en el epígrafe anterior tienen reverberaciones significativas en la esfera artística. En el periodo de referencia (1995-2020), observamos, por un lado, la adhesión de algunos sectores ligados a las instituciones y al mercado del arte a los procesos de globalización económica y cultural. De hecho, en estos años se asiste a la proliferación y estandarización del formato de la bienal como modo expositivo canónico para el arte contemporáneo. Asimismo, en la visión neoliberal de la cultura, el patrimonio y la creación contemporánea se configuran como herramientas para la proyección de países y grandes ciudades a escala global. Así pues, las administraciones recurren al arte contemporáneo como estrategia de marketing o de promoción de lo que se denomina marca-país (Rius Ulldemolins, 2014) Es en este marco que surgen proyectos como el museo Guggenheim de Bilbao, inaugurado en 1997, y muchos otros centros de arte contemporáneo -tanto en España como a nivel mundial- que pretenden revalorizar las ciudades en un contexto de economía postindustrial.

Estas dinámicas evidencian la vinculación del sistema del arte contemporáneo con la industria del turismo global, la especulación inmobiliaria, los procesos de gentrificación y el *artwashing*. En ese sentido, tanto el mercado del arte como las instituciones artísticas -aunque en diferente medida- están íntimamente imbricados en el sistema de desigualdades abismales generadas por la economía neoliberal. Como sostiene Max Haiven (2018), algunas obras de artistas vivientes alcanzan hoy en día precios estratosféricos en las casas de subasta y acaban convirtiéndose en *commodity* para el deleite y el provecho especulativo de las élites favorecidas por el neoliberalismo. Asimismo, el mercado y las instituciones artísticas se integran en el sistema

petrocapitalista pues a menudo dependen económicamente de él.<sup>59</sup> La producción artística contemporánea además participa de lleno en la transformación del trabajo que hemos descrito anteriormente y que tiene lugar bajo el impulso de la globalización neoliberal. Se pasa, como hemos visto, de un régimen industrial basado en la producción material a una economía postindustrial fundamentada en lo que algunos autores llaman *trabajo inmaterial* (Lazzarato, 2006a; Lazzarato & Negri, 2006) La dimensión inmaterial del trabajo se vincula con el papel preponderante de la información en la actualidad, por lo que se habla de *sociedades de la información* (Castells, 2000), de capitalismo informacional o cognitivo (Vercellone, 2005). En este contexto, la creatividad y la innovación forman parte de la inercia de un sistema centrado en la constante capitalización del conocimiento y de la cultura, donde las estrategias típicas de la esfera del arte son instrumentalizadas por las industrias culturales o *industrias de la experiencia* para ser transformadas en entretenimiento y espectáculo (Moraza, 2018). Al mismo tiempo, la gran mayoría de los productores culturales, junto a la tradicional inestabilidad de su campo profesional, se ven afectados por los mismos procesos de precarización que caracterizan otros ámbitos de la economía. Entonces, tanto el sector de la producción artística como el mundo académico son atravesados por dinámicas de flexibilización del trabajo que a menudo se traducen en una espiral de precariedad y explotación asociada a una hipermovilidad geográfica (Zoran & Vukovic, 2013).

Paralelamente a estas dinámicas de cooptación de la creación cultural por el sistema neoliberal, encontramos también tendencias artísticas que, dialogando con las inquietudes que sacuden el cuerpo social, articulan propuestas de carácter rompedor que pretenden cuestionar y esquivar la

---

59 La plataforma *Art Not Oil Coalition* (2013) documenta en profundidad las vinculaciones entre el sistema del arte y las industrias de los combustibles fósiles, así como la extensa labor de grupos activistas para rescindir los lazos entre instituciones culturales y corporaciones petroleras. Para un estudio de la influencia de los imaginarios energéticos ligados a las fuentes fósiles en la producción cultural véase *Petrocultures: Oil, Politics, Culture* (S. Wilson, Carlson, & Szeman, 2017) y la reciente publicación *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial* (Vindel, 2020).

lógica capitalista dominante. Como hemos visto en el capítulo 1, frente a la atomización social y a los desequilibrios generados por la imposición del modelo neoliberal, autores como Guattari (2000) y Riechmann (2008) evidencian la necesidad de reinventar los modos de ser-en-grupo. Trasladando estos planteamientos filosóficos al ámbito de la producción artística, a partir de los años noventa del siglo XX se difunden prácticas experimentales que emplean la colaboración como recurso conceptual y metodológico. En esta tesis, como hemos explicado anteriormente, no nos referimos a las obras de arte relacional (Bourriaud, 1998) ni a las propuestas -muy frecuentes en estos años- que simplemente proponen fórmulas de interactividad con el público (ver capítulo 3). Nos centramos, más bien, en movimientos que, ante el agotamiento del paradigma moderno del arte y los límites de las formulaciones posmodernas, sondan modos de autoría compartida. Estas propuestas pretenden redimensionar el protagonismo de la figura del artista como creador individual y generar prácticas comprometidas con procesos de mejora social. Es importante recalcar que estas experimentaciones no brotan simplemente de la suma de las aportaciones de diversos agentes. Las prácticas colaborativas pueden entenderse, en efecto, como el resultado de “un proceso de coproducción” (del Pozo, Romani, & Villaplana, 2012, párrafo 1) que se basa en una negociación constante de las ideas, los métodos, las posibilidades y las discrepancias que afloran en la praxis colectiva. Como sostiene la autora Paloma Blanco (2005), los artistas buscan

establecer redes de trabajo en colaboración, fijar vínculos y complicidades, de manera que la labor artística [...] se convierta en un elemento enriquecedor de las posibilidades de actuación de los actores sociales frente a determinadas situaciones. Esta clase de experiencias supone, pues, una politización de la práctica del arte encaminada a abrir nuevas esferas públicas de democracia radical, en confluencia con las nuevas fuerzas sociales transformadoras. (p. 193)

Aunque en el mundo anglosajón el aflorar de estas experiencias se haya definido como *giro social*<sup>60</sup> (Bishop, 2006b) en nuestra investigación preferimos evitar abordar este conjunto de prácticas mediante fórmulas convencionales de periodización y división en corrientes típicas de la historia del arte. Coincidimos con Luis Navarro (2018) cuando recalca que

Lo que se ha dado en llamar “arte colaborativo” no es un movimiento ajustado a unos principios formales que aglutine a una corriente homogénea de creadores. No es un estilo. No supone tampoco una moda, es decir un relato concebido de antemano para la obsolescencia. Hay que evitar sobre todo su conversión en una nueva marca proveedora de la industria cultural. [...] El “arte colaborativo” constituye una de las expresiones más consolidadas y culturalmente aceptadas de una transformación cultural de hondo calado que configura una nueva conciencia histórica: un cambio de valores, una resignificación de los discursos y una emergencia de modos de acción que no tienen por qué ser funcionales a la lógica capitalista ni ajustarse a los principios que definen la vieja esfera autónoma del arte, por más que se apropien de sus instrumentos y de sus recursos. (p. 7)

En efecto, en el panorama sociocultural que hemos descrito, la acción del artista-intelectual, como sugieren Negri y Lazzarato (2006), no puede reducirse a su función crítica, sino que ha de intervenir en “el nivel del *agenciamiento colectivo*”<sup>61</sup> (p. 54). En ese sentido, las prácticas artísticas colaborativas construyen fórmulas de coordinación y reorganización colectiva que pretenden salir de los planteamientos neoliberales omnipresentes en casi todos los aspectos de la vida individual y en común. Estas experimentaciones se desarrollan mediante múltiples niveles de colaboración que se despliegan en diferentes fases de conceptualización, creación, documentación y fruición.

---

<sup>60</sup> En inglés, *social turn*.

<sup>61</sup> Énfasis presente en el texto original.

*Culture in Action* (Chicago, 1993), comisariada por Mary Jane Jacobs, es considerada como una exposición seminal en el contexto de las prácticas de vocación colaborativa. Aquí la noción de arte público se abre definitivamente a proyectos no objetuales y desarrollados en diálogo con diferentes contextos y colectivos sociales (figura 19). En 1995 nace en Londres Reclaim the Streets, un movimiento especialmente significativo en relación con el foco de nuestro estudio, que propone estrategias de resistencia frente al poder corporativo global promoviendo acciones directas en el contexto local. En concreto, el colectivo reivindica el derecho al espacio público en la ciudad y critica el uso del coche que constituye uno de los principales símbolos de la cultura petroc capitalista. Organizando ocupaciones festivas de las calles, raves o protestas rocambolescas, el movimiento se opone a la edificación de la carretera M11 y a la destrucción de numerosas viviendas para su construcción. Reclaim the Streets constituye un experimento muy relevante en nuestro ámbito de investigación pues vincula la acción colectiva y la imaginación radical con las preocupaciones ecologistas.



Fig. 19: Reclaim the Streets (14 de mayo de 1995). Ocupación de Camden High Street [Acción] Londres (Reino Unido) Fuente: Nick Cobbing, [www.actipedia.org](http://www.actipedia.org)

En 2005 se celebran dos exposiciones importantes en relación con la práctica colaborativa. La primera se titula *Creative Collectivity* (Kassel) y es comisariada por el equipo What, How and for Whom. Se centra en manifestaciones artísticas colaborativas vinculadas con propuestas de transformación política. La segunda, titulada *Groundworks: Environmental Collaboration in Contemporary Art* (Pittsburgh), presenta una selección de proyectos colaborativos ligados a la ecología, y es particularmente importante para nuestro estudio. En ella participan artistas como Tim Collins y Reiko Goto, Helen Mayer y Newton Harrison, junto a colectivos como Platform o Ala Plástica, que citaremos ampliamente en esta tesis. La muestra *Kultur|Natur* celebrada en Hamburgo en 2008 y comisariada por Anke Haarmann y Harald Lemke aborda la temática del cambio climático en relación con los ecosistemas fluviales a partir de proyectos artísticos interdisciplinarios. A nivel internacional, el trabajo de creadoras como Mel Chin, Jeanne Van Heeswijk, Marjetica Potrc, Maria Theresa Alves, Andrea Caretto y Raffaella Spagna, junto al de colectivos como Critical Art Ensemble, Superflex, Future Farmers marca una clara confluencia entre el interés hacia temáticas socioambientales y metodologías de tipo colaborativo.

En el contexto español encontramos experiencias híbridas en las que la práctica artística se cruza con movimientos sociales, redes vecinales y colectivos de resistencias. Entre ellas recordamos las intervenciones del grupo La Fiambrera (1996-2008), el compendio de prácticas creativas titulado *Recetas Urbanas* (1996, hasta la actualidad) iniciado por el arquitecto Santiago Cirugeda, *Cabanyal Portes Obertes* (Valencia, 1998-2015) y *Esta es una plaza* (Madrid, 2008 hasta la actualidad). Estas iniciativas parten de la resignificación del espacio público y contribuyen a repensar las modalidades de convivencia en el tejido urbano, así como a idear otras fórmulas de creación cultural.<sup>62</sup> También son muy significativos los proyectos iniciados por colectivos

---

<sup>62</sup> Una investigación detallada de estas prácticas puede encontrarse en *Agentes Críticos: Prácticas colectivas y arte público* (Durán, 2016) y *Space invaders: intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa: Lavapiés (1997-2004)* (Carrillo, 2018).

como *Idensitat* (1999, hasta la actualidad), *Transductores* (2008, hasta la actualidad) y *Makea tu Vida* (2006, hasta la actualidad) que se centran respectivamente -aunque de forma no exclusiva- en las transformaciones del territorio, las experimentaciones pedagógicas horizontales y las prácticas *do-it-yourself*. Más recientemente, el proyecto *Campo Adentro* (2010 hasta la actualidad) cuestiona la relación entre campo y ciudad en el contexto español, promoviendo espacios de creación contemporánea en el medio rural. Aunque no todas estas experiencias muestran una vinculación explícita con la ecología, sí emergen de una crítica y de unas maniobras de resistencia frente al modelo de desarrollo neoliberal y sus múltiples ramificaciones en el ámbito de las políticas urbanísticas y sociales, los mecanismos de subjetivación y la producción y acceso al conocimiento y a la cultura.

Si bien nacen en los márgenes o muy en las afueras de lo que convencionalmente se considera la institución del arte, estas manifestaciones artísticas captan muy pronto la atención del *establishment cultural*. Desde mediados de la década de 1990 hasta principios de los 2000, además, se propagan a nivel internacional unas prácticas de comisariado conocidas como *New Institutionalism*,<sup>63</sup> que pretenden redefinir la actividad de las instituciones relacionadas con el arte contemporáneo. En concreto, el formato expositivo clásico se enriquece con ciclos de cine y conferencias, talleres, grupos de lectura y otras iniciativas paralelas dirigidas a implicar al público de diferentes maneras. Esta tendencia coincide con la difusión de las experimentaciones colaborativas y comprometidas que hemos descrito y hace que el marco institucional sea más permeable y sensible hacia ellas. En muchos casos, el proceso de inclusión de las prácticas colaborativas en la institución ha conllevado una despolitización de los contenidos artísticos, junto a una asimilación de estas formas de creación en las políticas de corte paterno-asistencialistas propuestas por algunos organismos públicos (G. Durán

<sup>63</sup> En castellano, *Nuevo Institucionalismo*.



& Peris, 2018). En la actualidad la praxis colaborativa representa un segmento muy consolidado de la creación contemporánea. Existen redes que se dedican específicamente a la producción basada en la colaboración, tanto a nivel artístico como teórico, como Colaborabora, hablarenarte, Intermediae, Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP), Instituto DIY, entre muchas otras. Se han creado asimismo premios *ad hoc* para este tipo de producción artística, así como diferentes programas universitarios especializados en el arte socialmente comprometido. En nuestra opinión, a pesar de su paulatina normalización e institucionalización, las experiencias de creación colaborativa, sobre todo cuando se entrelazan con movimientos sociales contrahegemónicos, conservan el potencial de desplazar la noción de arte y de transformar

la función social que éste conlleva, modificando su praxis más allá de los cánones neoliberales, subjetivándose contra la violencia de los poderes constituidos y la gobernanza financiera, rompiendo estructuralmente con ese realismo capitalista que Mark Fisher ha descrito como la incapacidad de imaginar una alternativa al capitalismo. (Baravalle, 2019, p. 119)

Desde nuestro punto de vista, por lo tanto, existen espacios aún no totalmente colonizados por la narrativa capitalista desde los cuales articular propuestas colectivas de disenso e interrogar, al mismo tiempo, los formatos artísticos y culturales convencionales.



Fig. 20: Makea Tu Vida (2011). S.P.O.T. Servei Públic d'Optimització de Trastos, [Taller] Laboratorio móvil de reparación y reciclaje de objetos, Vic. Fuente: [www.makeatuvida.net](http://www.makeatuvida.net)



### 5.3. ¿Un enfoque ecosocial?

Como hemos explicado en los capítulos anteriores, nuestro estudio se enfoca en aquellas experimentaciones artísticas basadas en la colaboración que abordan directamente las consecuencias socioambientales de la expansión del sistema neoliberal. En este epígrafe nos proponemos identificar aquellas propuestas que, desde nuestro punto de vista, adoptan lo que podría definirse como un enfoque ecosocial, tanto en su conceptualización como en su desarrollo. Nos adentramos en un territorio todavía relativamente poco explorado así que nuestra interpretación tiene un carácter tentativo y provisional, susceptible de ser ampliado en futuras investigaciones. Partimos de una posible acotación conceptual y a continuación proponemos una descripción de algunos elementos caracterizadores de las propuestas artísticas estudiadas.

#### 5.3.1. Tentativa de acotación

Las únicas referencias a una posible definición de arte ecosocial la encontramos en el trabajo de las artistas e investigadoras Cathy Fitzgerald y Laura Donkers. Según Fitzgerald (2018),

la práctica del arte eco-social abandona la obra de arte autónoma que evita comprometerse con las preocupaciones sociales o políticas y busca la colaboración y la conexión [...] El deseo de actuar responsablemente por el bienestar de un lugar específico motiva las prácticas de arte eco-social. [...] la actividad local en estas prácticas integradas en el lugar hace referencia simultáneamente a preocupaciones eco-sociales urgentes y globales. (p. 29)

Fitzgerald fundamenta su noción de arte ecosocial sobre todo en las ideas de Félix Guattari y vincula explícitamente los temas ambientales a

las cuestiones de orden social tanto a nivel local, como global. La autora contempla diferentes formas de colaboración que conecta con la noción de transversalidad propuesta por el filósofo francés. Asimismo, identifica el concepto de bienestar, entendido desde la perspectiva de las tres ecologías (ver capítulo 1), como principal motivación del quehacer artístico. Por otro lado, en su investigación doctoral Laura Donkers (2020) conecta la práctica artística con la noción de regeneración eco-social, un término que aúna

la regeneración ecológica y la justicia social a través del diseño de proyectos que son beneficiosos para todas las partes involucradas, tanto humanas como no humanas. Para tener éxito, estos proyectos deben desarrollar una transformación significativa de las formas de pensar de las personas [...] y de las formas de organizar y proporcionar justicia social. (p.14)

Asimismo, Donkers conecta su argumentación con posturas feministas ligadas a los nuevos materialismos y también a métodos de investigación basados en conocimientos tradicionales e indígenas. Una de las aportaciones más valiosas que encontramos en el trabajo de la autora es la inclusión del conocimiento incorporado e intergeneracional que caracteriza determinados territorios en la práctica artística ligada a temas ecosociales.

Las propuestas de definición de Fitzgerald y Donkers presentan puntos de contacto con nuestra comprensión de las prácticas artísticas basadas en temas ecosociales. Sin embargo, en nuestra acotación preferimos profundizar más en la acepción politizada de la ecología (véase capítulo 2). Las prácticas artísticas a las que nos referimos ahondan en la inextricable vinculación entre asuntos sociales, culturales y ecológicos en diálogo con movimientos sociales y líneas de pensamiento que cuestionan el modelo neoliberal.<sup>64</sup> De hecho, consideramos que las aportaciones de diferentes corrientes

---

<sup>64</sup> Al respecto conectamos con el concepto de *imaginación ecosocial* propuesto en una reciente iniciativa dirigida por Jaime Vindel en el marco del *Programa de Estudios Independientes* del MACBA (Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2019).

de la ecología política como el ecofeminismo, las ecologías indígenas y decoloniales, los movimientos para la justicia ambiental y los bienes comunes son esenciales para poder abordar la magnitud de las problemáticas socioambientales a las que nos enfrentamos, tanto a nivel político como cultural y artístico. **Desde nuestra perspectiva, las prácticas artísticas y culturales de enfoque ecosocial abordan el problema de la salvaguardia de los equilibrios biosféricos en conexión con nociones de justicia social y ambiental y valores de soberanía, cuidado y defensa de los bienes comunes.** Este enfoque parte entonces de un análisis crítico de las diferentes construcciones coloniales, de clase, de especie, culturales y de género que intervienen en la relación destructiva que el modelo socioeconómico dominante ha establecido con el medio natural. Así pues, estas propuestas pueden contribuir a equilibrar la tendencia del ecoarte a centrarse mayoritariamente en el ámbito no humano y el enfoque exclusivo en la opresión intrahumana propuesto por el arte político (Demos, 2019).

Las prácticas de enfoque ecosocial exploran una gran variedad de temas como el calentamiento global, la preservación de la diversidad biocultural, la transformación de los territorios y la creación de modos de convivencia más justos y ecológicos, entre muchos otros. No se apoyan en soluciones tecnocráticas, sino que generan una reflexión compartida acerca de estas problemáticas, articulando propuestas de transformación perceptuales y pragmáticas producidas en colaboración con diferentes colectivos. A nivel metodológico, en efecto, las prácticas investigadas proponen **diferentes formas de trabajo colaborativo que implican a agentes y colectividades -humanas y más que humanas-, y movilizan saberes diversos**, tanto académicos como empíricos o indígenas. Así, estas formas de arte comprometido cuestionan, mediante sus propios procesos poéticos, el individualismo artístico, la jerarquía y segmentación de los saberes, junto a las dinámicas de disgregación y atomización social que caracterizan la cultura neoliberal. Tomando como referencia las palabras de

Maurizio Lazzarato (2006b), podemos afirmar que estas prácticas artísticas experimentan con *dispositivos del estar juntos* que pueden favorecer la emergencia de percepciones, prácticas y modos de vida alternativos a la lógica capitalista.

Nos parece importante enfatizar el carácter colaborativo y socialmente enraizado de estas propuestas porque revela un esfuerzo por superar el concepto de arte como representación de la política. En respuesta a nuestra pregunta sobre la relevancia del arte colaborativo en relación con las problemáticas ecosociales actuales, T. J. Demos afirma:

Creo que el arte basado en la creación de objetos para la galería e incluso el videoarte caen en lo que Brian Holmes llama *imagen de la política*.<sup>65</sup>

En otras palabras, es una manera cosificada de entender la política como representación, y que tiene límites claros en cuanto a lo que puede hacer, cómo puede funcionar, quién la ve y puede participar en ella, porque muy rápidamente sitúa al público en el papel de espectador y no de participante o agente en una lucha. Por otra parte, la práctica colaborativa y socialmente comprometida puede funcionar en un nivel diferente, especialmente si no es concebida únicamente como arte. La estética relacional o el arte socialmente comprometido, de hecho, se vuelven inadecuados políticamente, problemáticos, o superficiales si se limitan a exhibir una especie de "política de y para el mundo del arte". En cambio, una de las áreas para mí más interesantes de la práctica artística gira en torno a formas de compromiso social, colaboración y construcción de alianzas que se convierten en activismo. (Comunicación personal, 1 de febrero de 2019).

En lugar de añadir una nueva propuesta de definición, en esta tesis nos limitamos a señalar algunos de los rasgos distintivos de unas prácticas artísticas sensibles a cuestiones ecosociales que hemos detectado a lo

---

<sup>65</sup> Demos hace referencia al texto titulado "El Póker Mentiroso. Representación de la Política / Política de la Representación" (Holmes, 2002).

largo de nuestra investigación. Dedicaremos el siguiente apartado a un estudio detallado de los mismos. Lo que nos motiva no es agregar un término más a la larga lista de taxonomías académicas que caracterizan este ámbito de estudio ni elaborar criterios prescriptivos. Más bien, nos interesa profundizar en la indagación teórico-práctica de estas formas de creación y comprender su potencial transformador tanto en lo que atañe a la esfera del arte como en un sentido cultural más amplio.

Para ello vamos a identificar algunos elementos que caracterizan estas prácticas. Dichos elementos nos servirán para cartografiar más en detalle este territorio de producción artística, así como para establecer los criterios de análisis para nuestro trabajo de campo. Partimos de la premisa de que no nos interesa determinar de forma categórica las características de estas prácticas culturales puesto que, como hemos podido observar, tienden a desafiar continuamente los marcos convencionales de la creación artística y a expandirse hacia esferas y métodos diversos. Por lo tanto, nos limitamos aquí a ofrecer algunas coordenadas parciales que pueden ayudar a situarnos en este ámbito de la creación contemporánea. Si bien examinamos cada aspecto de forma individual por una cuestión de claridad y facilidad de lectura, nos parece importante subrayar que todas las características que vamos a mencionar están interconectadas entre sí.

### **5.3.2. Algunos elementos caracterizadores: estética colaborativa y diálogo entre saberes**

Tal y como explicamos en los capítulos 2 y 3, las prácticas de enfoque ecosocial que estudiamos en esta tesis pueden considerarse herederas de las dinámicas de desmaterialización del arte que caracterizan la escena artística a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta del siglo XX (Lippard, 1973). Las experimentaciones estéticas se dirigen pues hacia

un cuestionamiento radical de la noción de obra como producción objetual en su acepción convencional. Las prácticas colaborativas continúan y profundizan en esta tendencia. Sin embargo, no proponen una renuncia total a la dimensión material del trabajo artístico. En efecto, como comenta el autor Grant Kester (2011), para percibir las transformaciones introducidas por estos trabajos,

Es necesario reconocer la materialidad productiva del propio proceso de colaboración. Si bien algunos proyectos dialógicos implican la desmaterialización del objeto de arte convencional (pintura, escultura, etc.), esto no significa que la materialidad como tal esté suspendida en la configuración estética de la obra. Los proyectos dialógicos no implican la negación de la materialidad sino su rearticulación. (pp. 138-139)

Así pues, la dinámica procesual del trabajo artístico cobra mayor protagonismo frente a su materialización formal entendida como resultado. Es muy frecuente, en efecto, que los proyectos tengan un carácter abierto y sus productos no estén definidos de antemano. Además, los artistas y colectivos prestan especial atención a cómo desarrollar el proceso creativo y a los *modos de relación* (Claramonte Arrufat, 2016) que se despliegan en él. En ese sentido, como recalcan Selina Blasco y Lila Insúa (2018),

La obra colaborativa es o puede ser un proceso, una metodología, una práctica cooperativa, un territorio específico, un modo de hacer, de habitar, de acercarnos a la complejidad de unas vidas que estamos intentando entender, que tratamos de recuperar desde el común, y de ahí su actualidad. (p. 71)

Es importante subrayar que en la presente investigación exploramos procesos que se basan en la presencialidad, un componente particularmente relevante en los tiempos de distanciamiento físico que estamos atravesando a raíz de la pandemia global de la Covid-19. Esta dimensión desempeña

un papel crucial pues, como sostiene Grant Kester (2011), las prácticas colaborativas

implican la copresencia de los cuerpos en tiempo real. Fomentan una mayor conciencia del esquema corporal -nuestra capacidad de orientarnos en el espacio en relación con el mundo que nos rodea- y una mayor sensibilidad al proceso mediante el cual nuestros cuerpos sienten, se relacionan y producen significado. (p. 114)

Esta práctica encarnada, a nuestro entender, no puede ser sustituida por las experiencias creadas mediante las plataformas digitales de comunicación, por lo que no hemos contemplado en nuestro estudio iniciativas artísticas colaborativas que se desarrollan exclusivamente en línea. Sin embargo, es importante destacar que a menudo el público se aproxima incluso a los proyectos colaborativos basados en la presencialidad a través de la documentación que los acompaña (escritos, imágenes fotográficas o en movimiento, etc.). Este material obviamente no puede sustituir la experiencia directa, y representa más bien un registro de los procesos desarrollados. Si, por un lado, la documentación proporciona recursos valiosos para quienes no han vivido en primera persona estas prácticas, por otro lado, es sin duda una fuente parcial, que difícilmente puede dar cuenta de las múltiples dimensiones activadas por los procesos colaborativos. Asimismo, es susceptible de alimentar los mismos circuitos de mercantilización y legitimación del arte que la praxis colaborativa pretende eludir.

La producción artística centrada en métodos colaborativos, como hemos visto a lo largo de esta investigación, supone también un cuestionamiento de la visión moderna del artista como creador individual y dotado de capacidades excepcionales con respecto al resto de la sociedad. Las experimentaciones que analizamos en este estudio entretejen redes de reflexión y creación transversales y expandidas, mediante la implicación de diferentes agentes en la producción artística. La práctica basada en la colaboración se articula a

partir de la creación de colectivos de artistas o mediante la cooperación entre artistas y otros creadores u operadores culturales. Asimismo, la cocreación puede desarrollarse a partir del diálogo con personas expertas en otras disciplinas y/o depositarias de conocimientos empíricos, ancestrales o experienciales no necesariamente codificados en una disciplina académica. Encontramos también la colaboración basada en el trabajo compartido con grupos sociales y colectividades ya existentes o por crear (Laddaga, 2006). Incluso, y especialmente en el ámbito de las prácticas artísticas centradas en asuntos ecosociales, se generan espacios de cocreación que contemplan también las aportaciones de agentes y fenómenos más que humanos. Estos diferentes modos y niveles de colaboración no se dan simultáneamente y en el mismo grado en todas las experiencias artísticas que estamos investigando, pero nos parece importante analizar cada uno de ellos no solo con una finalidad descriptiva, sino también para evaluar cómo contribuye cada una de estas diferentes modalidades a enriquecer y/o complejizar el proceso artístico.

Empezamos examinando la colaboración entre artistas. Existe una importante literatura acerca de este tipo de creación que es sin duda la más común en el mundo de las artes. Como hemos ilustrado anteriormente, no se trata de una práctica particularmente novedosa pues proviene de una extensa tradición de trabajo en colectivo en la historia del arte occidental.<sup>66</sup> Muchas de las iniciativas artísticas exploradas en nuestro estudio son el fruto de la labor de parejas de artistas o de colectivos como Helen Mayer y Newton Harrison, Desert Art Lab, Future Farmers y Casa delle Agriculture, entre otros. En las parejas de artistas, los equipos y colectivos encontramos un primer punto de contacto entre el proceso creativo individual y la

---

<sup>66</sup> Para un análisis extenso de la labor colaborativa en los equipos o colectivos de artistas véase *La creación colectiva en las artes visuales. Análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000* (Marín García, 2003). Nuestro estudio contempla mayoritariamente las formas de colaboración que se sitúan en el ámbito del arte occidental; sin embargo, las prácticas colaborativas y colectivas también están presentes en las tradiciones artísticas surgidas en otros contextos geográficos y culturales. No vamos a analizarlas aquí pues trascienden los límites de esta tesis.



práctica artística colaborativa. La autora Carmen Marín García (2007) identifica el diálogo como una de las principales estrategias de creación colaborativa, siendo indispensable para cultivarlo la presencia de “un clima de confianza que permita una comunicación ágil y creativa” (p. 218). Según la autora, por medio del diálogo, las diferentes personas implicadas en la colaboración “se comunican, negocian y acuerdan sus posibles intereses comunes, las decisiones y los procedimientos a seguir en las diferentes fases de la realización de un proyecto conjunto” (Marín García, 2007, p. 217). Por lo general, los proyectos examinados en nuestra tesis están ligados a colaboraciones estables, donde el trabajo compartido se asocia a una dimensión de corresponsabilidad (Marín García, 2007, p. 215) tanto en la ejecución como en la toma de decisiones que definen el proyecto desde el punto de vista conceptual, estético y metodológico. En las experiencias que analizamos en los estudios de caso, el trabajo de grupos y colectivos consolidados se solapa con formas más esporádicas de colaboración que implican a diversos agentes culturales de manera circunstancial.

En las entrevistas realizadas en nuestro trabajo de campo, la gran mayoría de artistas, aunque mantengan en algunos casos una práctica individual, afirman considerar la colaboración como una faceta esencial de su trabajo. Amy Franceschini, haciendo referencia a los comienzos del colectivo Future Farmers, relata lo siguiente: “empecé Future Farmers como un estudio de diseño, pero para mí era importante crear un espacio donde profesionales y personas de diferentes ámbitos y con diferentes perspectivas pudieran pensar juntos” (Comunicación personal, 24 de enero de 2019). Las palabras de la artista revelan la necesidad de abrir la reflexión y el trabajo creativo a diferentes sensibilidades, destrezas y experiencias. Es interesante notar cómo el artista Ignacio Acosta, aun conservando una autoría individual, reconoce la colaboración como un componente fundamental de su práctica. Al respecto, comenta: “No me interesa el solipsismo artístico. El enfoque colaborativo permite proyectar una mirada múltiple hacia la misma temática y profundizar en aspectos que un artista no podría explorar si

trabajara solo” (Ignacio Acosta, comunicación personal, 1 de junio de 2018). Estas afirmaciones hacen referencia a la colaboración de Acosta con otros artistas y productores culturales, así como con profesionales de otros ámbitos del saber.

Como mantiene Paloma Blanco (2005), “es muy difícil, sino imposible, que un solo artista reúna en sí todos los saberes necesarios (formales, políticos, históricos, pedagógicos...) para hacer frente a un proceso real de hibridación entre el trabajo artístico y el político” (p. 195). Esta reflexión enlaza con otro tipo de colaboración que consiste en generar redes de cooperación que incluyan a expertos de otras disciplinas, más allá de la esfera de la creación artística. Esta modalidad de trabajo es muy frecuente en las prácticas que sondean temáticas ecosociales. Al respecto, el artista y biólogo Brandon Ballengée sostiene

La ecología en sí misma es una ciencia colaborativa en la que personas con diferente formación trabajan juntas para resolver problemas complejos o comprender sistemas complejos. [...] El arte relacionado con la ecología es muy diferente de la mayoría del arte de taller, en el que se encuentra una idea muy definida de autoría e individualidad. Para los artistas interesados en temas ecológicos es casi natural formar equipo con científicos o con otros individuos y grupos que puedan ofrecer conocimientos, experiencia, una sensibilidad similar, etc. El filósofo alemán Jürgen Mittelstrass habla de la necesidad de adoptar un enfoque transdisciplinar para abordar cuestiones complejas como el cambio climático o las catástrofes ambientales. Recalca la importancia de tener perspectivas diferentes que puedan ir más allá de los límites disciplinarios. (Brandon Ballengée, comunicación personal, febrero de 2014)

Según el artista, las cuestiones ecológicas exponen los límites epistemológicos de la visión de la ciencia basada en la especialización del saber. En efecto, las problemáticas socioambientales demandan

abordajes amplios debido a su complejidad intrínseca. En este estudio, preferimos adoptar una postura de cautela en relación con el uso de los conceptos de inter y transdisciplinariedad considerando que existen múltiples acepciones y aplicaciones para cada término.<sup>67</sup> Asimismo, cada artista o colectivo define y organiza su propio trabajo de manera diferente: algunos, como Ballengée, hacen referencia al concepto de transdisciplinariedad mientras que otros, como por ejemplo Tim Collins y Reiko Goto, defienden un enfoque interdisciplinar (Collins, 2007). Brian Holmes (2008) acuña la noción de investigación *extradisciplinar* para definir las experiencias de desbordamiento de las disciplinas convencionales. Al respecto, el autor (Holmes, 2008) enfatiza la interacción de “agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan al interior de dicho circuito” (p. 211). Más que emplear una u otra etiqueta, nos parece importante evidenciar cómo las prácticas artísticas que analizamos abren espacios de diálogo y trabajo horizontal entre ámbitos del conocimiento diversos, movilizándolo a menudo aquellos saberes que se relacionan con la temática investigada en un determinado proyecto y contexto. Nos parece importante remarcar cómo en las prácticas de enfoque ecosocial se desentrañan y cuestionan además las relaciones jerárquicas que históricamente se han establecido entre marcos de conocimiento distintos.

<sup>67</sup> No existe en la actualidad una interpretación unívoca de los términos *interdisciplinariedad* y *transdisciplinariedad*. No podemos ilustrar aquí el debate acerca de estos conceptos en su totalidad, pero sí mencionar algunas de las aportaciones más significativas. Según Mittelstrass (2018), la interdisciplinariedad suele implicar una cooperación temporal entre disciplinas distintas mientras que en la transdisciplinariedad “la cooperación conduce a un orden científico permanente que cambia la estructura de las materias y de las disciplinas” (pp. S71–S72). Si bien la transdisciplinariedad representa un principio integrador, y puede ayudar a superar los límites específicos de cada disciplina en relación con un problema concreto, no puede sustituir a las antiguas disciplinas ni tampoco convertirse en un principio trans-científico que vaya más allá de la ciencia (Mittelstrass, 2018). Nicolescu (1996) distingue la pluridisciplinariedad, definida como “el estudio de un objeto de una sola y única disciplina por varias disciplinas a la vez” (p. 37), de la interdisciplinariedad, que implica “la transferencia de los métodos de una disciplina a otra” (p. 37). Finalmente identifica la transdisciplinariedad como un enfoque que está “entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina” (Nicolescu, 1996, p. 37) y que tiende a la unidad del conocimiento. Por otro lado, Stephen Rowland (2002) habla de transdisciplinariedad para referirse a la investigación colaborativa que pretende dismantlar los límites entre disciplinas. Denomina, en cambio, interdisciplinariedad crítica el enfoque que, lejos de negarlos, percibe los lindes entre disciplinas como “lugares de disputa entre diferentes “regímenes de verdad” o “estructuras esenciales” que tratan de integrar el conocimiento” (párrafo 10).

En ese sentido, nos parece muy relevante la descripción ofrecida por Newton Harrison para definir el enfoque adoptado en su trabajo. El método empleado en el Harrison Studio, como hemos visto en el capítulo 4, gira en torno a un asunto concreto, que se define como *ennobling problem*,<sup>68</sup> que puede coincidir con una anomalía, una amenaza, una necesidad del ecosistema o una cuestión abierta que la acción creativa puede contribuir a resolver. El atributo “ennoblecedor” hace referencia a su doble potencial de mejora: el proceso de resolución del problema permite regenerar las condiciones del ecosistema y al mismo tiempo ofrece a las personas implicadas en su cuidado y transformación la oportunidad de adquirir más conocimientos, así como una comprensión más profunda de los procesos geobiológicos. Como explica Newton Harrison:

Si el problema es complejo, tendremos que analizarlo desde la perspectiva de siete u ocho disciplinas, como la hidrología, la ecología forestal, la agroecología, etc. [...] El problema ennoblecido nos dirá qué disciplinas deben incluirse y en qué medida hemos de profundizar en cada una de ellas. Al observar el efecto de nuestras acciones en el ecosistema [...] iremos aprendiendo lentamente de nuestros propios errores y el mismo ecosistema nos mostrará qué se debe hacer para restaurarlo. (Comunicación personal, 6 de diciembre de 2018)

Es significativo evidenciar cómo las metodologías y las perspectivas disciplinares varían en el trabajo de los Harrison en función del ecosistema en el que los artistas trabajan y no son establecidas de antemano. Naturalmente, no todos los artistas y colectivos adoptan este enfoque, pero sí tienden a diseñar métodos y a establecer vínculos de colaboración a partir de un proceso de escucha del lugar y de sus características específicas (ver epígrafe 5.2.3). Gracias a estas colaboraciones tiene lugar la coproducción de nuevos conocimientos y prácticas que contribuyen a flexibilizar las fronteras entre disciplinas diferentes. Entre las posibles dificultades ligadas

<sup>68</sup> En castellano, *problema ennoblecido*.

a la cooperación entre campos diversos del saber señalamos los sesgos, las especificidades lingüísticas y metodológicas de cada disciplina que pueden entorpecer la comunicación entre expertos. John Weber, director del Institute of the Arts and Sciences de la University of California Santa Cruz, apunta además a las limitaciones de tiempo y financiación como un obstáculo para la construcción de un diálogo orgánico y sostenido entre ámbitos disciplinares distintos (John Weber, comunicación personal, 30 de enero de 2019). Por otro lado, la comisaria Karin Ohlenschläger<sup>69</sup> recalca la necesidad de que cada agente o experto involucrado en la colaboración reconozca y legitime los conocimientos de los otros participantes para poder establecer intercambios significativos. En ese sentido, Tim Collins (2007) señala la responsabilidad de los artistas de formarse y abrirse a los saberes de distintas disciplinas.

Cabe reseñar que a menudo, los artistas incorporan en su trabajo saberes no codificados según los parámetros científicos, que pertenecen a las comunidades que habitan un determinado territorio y/o se inscriben en epistemologías alejadas del paradigma de la tecnociencia occidental. En el epígrafe 5.4.3 y en el capítulo 6 profundizaremos más en el estudio del papel del arte en la producción y circulación de conocimientos, pero la referencia a los saberes locales nos permite analizar ahora las formas de colaboración entre artistas y agrupaciones sociales o colectividades presentes en los lugares donde se desarrollan los proyectos artísticos. En esta tesis rehuimos de ciertas visiones esencialistas del concepto de comunidad, reconociendo que cada grupo humano contiene en su interior posturas y sensibilidades heterogéneas. Preferimos hablar por lo tanto de grupos sociales o colectividades que participan en procesos de colaboración artística. Algunas de estas agrupaciones preceden la intervención artística, otras surgen a raíz de los encuentros e interacciones generados por las propias iniciativas colaborativas (Laddaga, 2006) y presentan por lo tanto grados de cohesión distintos. En estas experiencias el diálogo constituye

<sup>69</sup> Comunicación personal recogida en "Digesting Tensions" (Rangel & Sgaramella, 2019).

una herramienta de trabajo fundamental. Según Grant Kester (2017a), estas prácticas “requieren de una matriz discursiva común (lingüística, textual, física, etc.) a través de la cual los participantes puedan compartir opiniones y forjar un sentido de colectividad provisional” (p. 7). De ese modo, el diálogo posibilita la creación de procesos de intercambio recíprocos alargados en el tiempo. El autor sostiene además que el papel de la práctica artística colaborativa reside en enmarcar este proceso y “separarlo lo suficiente de la interacción social cotidiana para fomentar un grado de autorreflexión y poner de relieve el propio intercambio como praxis creativa” (G. Kester, 2006, p. 30). Según Lorena Lozano, es importante que este trabajo dialógico se desarrolle, en la medida de lo posible, de forma horizontal. Al respecto, la artista comenta:

Si quieres colaborar con una comunidad, no puedes colocarte en una posición diferente con respecto a los demás. Incluso al trabajar con otros artistas y compañeros, si el objetivo es generar un proyecto en el que todos aporten y se impliquen, es necesaria la horizontalidad. Casi siempre hay una o más personas que coordinan o tiran del carro, pero también hay otras que tienen otras funciones. Existen roles diferentes dentro de cada colectivo, pero para mí es importante que exista cierta horizontalidad. (Lorena Lozano, comunicación personal, 27 de junio de 2019)

La colaboración con colectivos o segmentos de la población puede articularse mediante encuentros *ad hoc*, sesiones de debate o de trabajo conjunto, talleres, actividades en el espacio público y un abanico amplísimo de posibilidades que resulta difícil condensar en este texto. Todas estas iniciativas tienen como objetivo el cultivo de un diálogo y de una labor colectivos y continuados, a partir de los cuales se gestan los contenidos del proyecto artístico. Estas acciones pretenden además hacer emerger las sensibilidades y los saberes enraizados en el contexto de referencia. En el trabajo de artistas como Carolina Caycedo, por ejemplo, encontramos una vinculación explícita entre el conocimiento incorporado, transmitido a menudo mediante la oralidad y la práctica, y el trabajo creativo. Caycedo

destaca, sin embargo, que es importante aproximarse de forma respetuosa a los saberes de las comunidades con las que se colabora, y evitar caer en formas de extractivismo académico (Carolina Caycedo, comunicación personal, 13 de noviembre de 2018). Asimismo, Laura Donkers (2020) recalca la importancia de poner el conocimiento local incorporado<sup>70</sup> en el centro de la acción artística para generar proyectos que sean relevantes para el territorio y los colectivos implicados, procurando además salir de esquemas verticales en los que los artistas adquieren el papel de expertos y las comunidades locales asumen un rol pasivo.

La colaboración puede abarcar todas las fases de producción de un proyecto o solo algunas de ellas. Como hemos enunciado en el capítulo 3, en nuestro estudio abordamos las prácticas colaborativas en las que las aportaciones de especialistas en diferentes disciplinas, colectivos y grupos sociales diversos tienen un papel significativo y definitorio en el proyecto. En cambio, preferimos emplear la noción de participación para aquellas iniciativas donde los participantes se limitan a hacer contribuciones en el contexto de una propuesta delineada de antemano por los artistas. A medida que la colaboración se expande e implica a más personas y grupos, emergen aspectos potencialmente problemáticos. De hecho, la colaboración con grupos sociales no está exenta de contradicciones y dificultades. En primer lugar, existen riesgos ligados a la profesionalización de estos procesos. Al respecto, la autora Sophie Hope (2020) señala que

el arte colaborativo y socialmente comprometido, que surge de complejas historias de artes comunitarias, activismo político, arte conceptual y arte de la performance, está interesado en combatir los efectos alienantes del capitalismo centrándose en las interacciones sociales y las relaciones intersubjetivas entre las personas y los entornos [...] Sin embargo, a medida que la práctica se ha ido profesionalizando y convirtiendo en un trabajo, se ha producido una mercantilización de las emociones, y se reanuda así el ciclo de alienación. (p. 6)

<sup>70</sup> En inglés, *embodied knowledge*.

Asimismo, a pesar de los intentos de des-jerarquizar la práctica artística, es inevitable que en cualquier grupo de reflexión y trabajo haya relaciones de poder y asimetrías, preexistentes o generadas en las mismas interacciones grupales. Sería ingenuo pensar que la colaboración artística es inmune a estas dinámicas. En las prácticas de tipo colaborativo también pueden surgir malentendidos, diferencias de miradas y valores que pueden desembocar en conflictos y rupturas. Sin embargo, dichas fisuras en los procesos colaborativos no tienen por qué tener una connotación negativa. Algunos colectivos como LaFundició (2018), por ejemplo, afirman desconfiar de aquellas prácticas que no presentan ninguna fractura anotando que “la ausencia de quiebres en estos relatos [...] escamotea los conflictos intrínsecos a cualquier proceso colectivo de producción de sentido” (p. 148). Los conflictos, en nuestra opinión, pueden alcanzar una dimensión especialmente problemática cuando los procesos colaborativos reproducen las jerarquías de poder a las que supuestamente se oponen e incluso estratificaciones de género, económicas, sociales, culturales, etc. En estos casos, desde nuestro punto de vista, no se puede hablar de colaboración sin tergiversar completamente el significado de esta palabra.

Otro aspecto problemático es el que se refiere a la creciente atención institucional hacia las propuestas colaborativas, que tiende a producir lo que Diego del Pozo (2018) denomina *neogenialidad*. Se trata de la exaltación de una supuesta creatividad exclusiva del artista, que le permite generar iniciativas colaborativas y de transformación social. Todo ello paradójicamente vuelve a reforzar el mito del creador individual que en principio las propuestas colaborativas querían dinamitar. Además, como puntualizan Aida Sánchez de Serdio (2010) y otros autores de referencia en este ámbito (Bishop, 2006b; Expósito & Navarrete, 1997) la utilización del arte colaborativo como estrategia de sensibilización, prevención o pacificación social conlleva numerosos riesgos. En efecto, puede neutralizar el potencial crítico de la práctica artística e incluso conferirle un papel servil frente a las instituciones políticas y culturales, que pueden llegar



a instrumentalizarlo para imponer consensos y cohesión social. A pesar de estas dimensiones controvertidas, a las que dedicaremos particular atención en nuestro análisis y en los estudios de caso, coincidimos con Grant Kester (2011) cuando sostiene que la agencia creativa puede salir de la dimensión individual sin perder su potencial crítico. En ese sentido, las formas de colaboración que hemos analizado hasta ahora, aun con sus contradicciones, pueden abrir vías de experimentación para una creación cultural más diversa y comprometida con cuestiones socialmente relevantes.

En el campo de las experimentaciones colaborativas ligadas a temas ecosociales, aparecen también fórmulas de creación que implican a agentes y fenómenos más que humanos. Como hemos visto en los capítulos anteriores, en las obras del *Land Art*, en las performance pioneras de Ana Mendieta, en los trabajos sobre sistemas de Hans Haacke, así como en los proyectos de Bonnie Ora Sherk o Beuys pueden encontrarse las primeras aproximaciones a este tipo de cocreación vinculada a fenómenos abióticos o a la acción de otros seres vivos. El ensamblaje de estas distintas agencias complica nuestra comprensión del concepto de colaboración en arte. Si bien existe una amplia literatura sobre las experiencias de creación contemporánea que implican la presencia, las percepciones y la participación activa de animales no humanos,<sup>71</sup> todavía escasean estudios que aborden la producción artística que se desarrolla en cooperación con fenómenos físicos o con un ecosistema en su conjunto. Por lo tanto, para poder entender mejor cómo se imbrica la creación artística con la acción de otros seres y fenómenos, hemos investigado esta dimensión mediante las aportaciones de diferentes artistas. Como hemos visto en el capítulo 4, Newton Harrison concibe su trabajo como una forma de cocreación que involucra a todo un sistema

---

71 Un estudio en profundidad sobre la agencia de animales no humanos en relación con el arte contemporáneo puede encontrarse en la disertación doctoral *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal* (Cortés Zulueta, 2015).

ecológico. El artista afirma que “los sistemas tienen cualidades plásticas y son dúctiles. Desde una perspectiva evolutiva, la mayoría de los sistemas se configuran a sí mismos” (Harrison, comunicación personal, 6 de diciembre de 2018). En este caso, más que sopesar la agencia de cada elemento, el artista interactúa con dinámicas que interesan a todo el conjunto del ecosistema. Carolina Caycedo, en cambio, se centra en la noción de agencia de los diferentes seres y fenómenos que componen el territorio. En efecto, la autora sostiene que, en consonancia con los saberes indígenas, “los ríos, el agua, las piedras, los bosques, etc. son sujetos políticos [...] activos dentro de los conflictos ambientales” (Carolina Caycedo, comunicación personal, 13 de noviembre de 2018). Y así son retratados y englobados en su trabajo artístico.

Si bien los artistas mencionados otorgan un papel activo al conjunto de seres y fenómenos más que humanos que intervienen en sus proyectos, puede resultar problemático definir estas experiencias artísticas como formas de colaboración. En una de las entrevistas realizadas en el contexto de esta investigación, la artista y teórica Teresa Marín García sostiene que las aportaciones de la estudiosa Karen Barad podrían contribuir a resolver los límites conceptuales que estas prácticas nos plantean. En efecto, la noción de colaboración podría abrirse al diálogo con otros conceptos como, por ejemplo, el de *intra-action*<sup>72</sup> acuñado por esta autora. Partiendo de la física teórica y haciendo referencia a las corrientes del nuevo materialismo feminista, Barad (2007) crea el neologismo intra-acción para designar “la constitución mutua de agencias enredadas” (p. 33). La pensadora diferencia este concepto del término interacción, basado en la presencia de agencias separadas y preexistentes, afirmando que “las distintas agencias no preceden a la interacción, sino que emergen a través de su *intra-acción*” (p. 33). Esta idea no solo se refiere al mundo de las ciencias naturales, sino que puede ser aplicada también a otros ámbitos disciplinares.

---

<sup>72</sup> En castellano, *intra-acción*.

Conectando el concepto propuesto por Barad con la producción artística que estamos examinando, Teresa Marín García comenta:

La colaboración implica una corresponsabilidad. Sin embargo, en el caso del trabajo con el entorno y los seres más que humanos creo que se requiere una visión más ecosistémica, basada en la complejidad. No todo lo que entra en el juego de la intra-acción participa con el mismo grado de consciencia, pero sí tiene un papel en ella. (Teresa Marín García, comunicación personal, 19 de julio de 2019)

Así pues, la noción de intra-acción nos permitiría dar cuenta de las contribuciones más que humanas a la producción artística que, pese a representar una agencia difusa o no intencional (Ullrich, 2019), son copartícipes del proceso creativo. En relación con esta posible clave de interpretación, nos parece importante remarcar que, en el campo de experimentación que nos atañe, los artistas intentan cogenerar procesos que implican a ciertos sistemas biofísicos partiendo de una intencionalidad ecológica, es decir respetando o restableciendo su equilibrio ecosistémico. En ese sentido, se diferencian, por ejemplo, de las obras del *Land Art*, donde la materialidad y los procesos naturales se empleaban sobre todo como recursos estéticos, independientemente de los impactos ecológicos generados.

Las visiones defendidas desde las posturas del nuevo materialismo presentan algunos límites en relación con las jerarquías que se generan entre los elementos imbricados en la intra-acción, sus diferentes niveles de consciencia o las implicaciones ético-ontológicas que la atribución de agencia al mundo material conlleva. Nos resulta difícil resolver estas cuestiones en el contexto de esta investigación pues plantean interrogantes nuevos en el campo de la ciencia, la filosofía y la ética que sobrepasan nuestras competencias específicas. No obstante, nos parece importante observar cómo la inclusión de procesos biofísicos, elementos minerales,

agencias animales o vegetales en la práctica artística permite reconsiderar la creatividad desde una perspectiva más amplia que la humana (Christov-Bakargiev, 2014). Asimismo, contribuye a generar espacios de mutua transformación y devenir basados en la superación del excepcionalismo humano, donde la práctica artística puede vincularse con una multitud de procesos físicos y culturales interconectados.

Todas las tipologías de colaboración que hemos expuesto en este epígrafe conforman una estética particular que caracteriza las experimentaciones artísticas colaborativas relacionadas con cuestiones ecosociales. Es importante destacar que el núcleo de la creación individual no desaparece del todo en estas prácticas puesto que conectan con las inquietudes personales de los artistas que las inician. Sin embargo, los diferentes nodos de colaboración que hemos descrito amplían significativamente los horizontes de la investigación artística, abriéndola al diálogo con sensibilidades y agencias diferentes, así como a la incorporación de métodos, lenguajes y medios de expresión que se ajustan a la complejidad de las temáticas abordadas.

### **5.3.3. Autorías difusas, colectivas, anónimas**

Como hemos visto en el capítulo 3, uno de los aspectos que caracteriza la producción artística que estamos estudiando es el redimensionamiento de la noción de autoría. La colaboración en sus diferentes facetas supone la puesta en cuestión del papel de los artistas como creadores individuales a partir de la premisa de que las facultades creativas no son exclusivas de los profesionales del arte, sino que son transversales y accesibles a todas las personas. Asimismo, los procesos colaborativos se posicionan de manera crítica frente a los mecanismos competitivos asociados a la creación individual en el contexto de la cultura neoliberal. Más en concreto, se oponen

a la noción autor-fetiché sobre la que se basa el mercado del arte y que se asemeja a la de una marca que avala un producto (G. Durán & Peris, 2018). Según explica Jordi Claramonte (2010a) en las manifestaciones artísticas colaborativas, la autoría pierde importancia y “se desplaza definitivamente hacia un procomún constituido por miríadas de tramas relacionales, de lógicas distributivas de la percepción y la organización relacional y comunicativa” (p. 17). Algunos de los artistas que hemos entrevistado a lo largo de nuestra indagación mantienen una autoría individual en algunos proyectos mientras que en otros actúan como colectivo. Luigi Coppola, uno de los creadores implicados en la iniciativa *Casa delle Agricolture* (Castiglione d’Otranto, Italia), por ejemplo, sostiene que suele firmar sus trabajos individuales, pero que en el contexto de la práctica colectiva su nombre no aparece porque el trabajo es fruto del compromiso de todas las personas implicadas y de decisiones tomadas mediante mecanismos de consenso (Luigi Coppola, comunicación personal, 19 de agosto de 2019). No siempre la elección acerca de cómo visibilizar la autoría depende únicamente de los artistas. Al respecto Lorena Lozano comenta:

La autoría varía según las situaciones: depende de cómo se gesté la idea pues a veces surge de forma individual y otras veces es el fruto de un trabajo en grupo. Desde el año 2012 formo parte de una asociación que se llama Econodos en la que trabajamos varias personas. También colaboramos con otros profesionales y colectivos, y todas estamos involucradas en los proyectos que llevamos adelante. Sin embargo, la propia institución artística marca algunos límites. Por ejemplo, ha habido casos en los que me han pedido el trabajo directamente a mí y he tenido que firmarlo yo. Aun así, siempre intento que se vea reflejado el trabajo de la asociación, que quede claro que hay un esfuerzo colectivo detrás de la obra. También hay tendencias más generales que influyen en este aspecto. En efecto, en los últimos años existe una propensión a visibilizar iniciativas colaborativas y horizontales y, por lo tanto, muchos museos y centros culturales demandan ese tipo de trabajo. En esos casos podemos reivindicar la autoría

colectiva. Desde mi punto de vista, [...] la adopción de formas colaborativas de creación rompe las jerarquías del arte, experimentando con fórmulas más horizontales y abiertas en las que [...] todas las personas implicadas participan y componen el proceso. (Comunicación personal, 27 de junio de 2019)

Frente a estas autorías mixtas, encontramos también propuestas más radicales e incluso proyectos de no-autoría que se fundamentan en la idea de que

los procesos creativos involucran a muchos autores al sumar distintas inteligencias o habilidades en sus procesos; de modo que es necesario des-jerarquizar [...] ese modo de hacer y desarrollar sistemas en los que todo se va a negociar y decidir entre todos los agentes involucrados en un proceso creativo, y sobre los beneficios que éste genere. (del Pozo, Romani, & Villaplana, 2012b)

En efecto, pese a que la producción artística pueda enriquecerse y des-jerarquizarse mediante estrategias de autoría colectiva, es preciso reconocer que no todas las personas involucradas en las prácticas colaborativas se benefician de la misma manera del trabajo compartido. Por lo general, los artistas tienden a acumular el *capital simbólico*, en la acepción indicada por el autor Pierre Bourdieu (2007), generando ganancias materiales o inmateriales a partir de estos procesos. Todo ello plantea el riesgo del uso instrumental de la colaboración, como hemos podido ver en el epígrafe anterior. Al respecto, Stephen Wright (2004) advierte sobre la posibilidad de que la colaboración se reduzca a una extensión del interés individual. Tanto Wright (2004) como Boltanski y Chiapello (1999) evidencian, de hecho, cómo la colaboración ha sido fagocitada por el capitalismo e incluso incorporada -junto a la idea de creatividad- entre las principales estrategias de la racionalidad empresarial. Sin embargo, existen estrategias que permiten esquivar, al menos en parte, estas contradicciones. Por ejemplo, Stephen

Wright (2004) defiende un concepto de colaboración fundamentado en la solidaridad para eludir los imperativos utilitaristas de la cultura neoliberal. Asimismo, Diego del Pozo (2018) recomienda evitar los modos de autoría que esconden posturas autoritarias, así como la estetización de los procesos colaborativos y su transformación en productos mercantilizables. El autor afirma además que, en el contexto de las prácticas colaborativas,

es clave situarse y negociar las condiciones materiales de las colaboraciones, lo que implica pensar de antemano cómo vamos a gestionar y negociar con otros los beneficios del capital simbólico (y a veces material) que se desprende de determinadas producciones en las que involucramos a esos otros. (del Pozo, 2018, p. 94)

En la misma línea, en los apuntes producidos dentro del taller de *Código Ético (Hackeable) para prácticas situadas* (Zechner, 2018) se propone aproximarse a fórmulas relacionadas con la cultura de libre acceso, es decir romper con la autoría convencional de la obra e “integrar la coralidad de las voces que componen un proceso” (p. 297).

En cuanto al rol de la autoría en el trabajo con los ecosistemas y con el mundo más que humano, Newton Harrison comenta lo siguiente en relación con su praxis compartida con Helen Mayer:

Si observamos nuestros trabajos de los últimos 50 años, vemos un estilo distintivo. Nuestra autoría está ciertamente presente, pero, al fin y al cabo, nadie puede firmar un río o una pradera. Llegamos a la conclusión de que, cuanto más grande era el proyecto, más anónimos nos volvíamos. Y eso no nos incomodaba. (Comunicación personal, 6 de diciembre de 2018)

Los artistas inscriben entonces la propia labor creativa en el contexto de los procesos de crecimiento y cambio de los ecosistemas naturales, que evolucionan independientemente del impulso inicial de los artistas. De

ese modo, se produce una dificultad real en la atribución de lo que convencionalmente identificamos como autoría. A pesar de los aspectos controvertidos y potencialmente problemáticos que hemos visto, nos parece importante destacar que la experimentación con formas de creación compartida, tanto con otros agentes o colectivos, como con fenómenos o seres más que humanos, puede construir modos de acción y narración polifónicos y diversos, que resultan particularmente valiosos frente a la complejidad de las temáticas abordadas por las manifestaciones artísticas que estamos estudiando.

#### **5.3.4. Lugares de escucha. Unas prácticas enraizadas.**

En este apartado introducimos una reflexión acerca de la relación entre las prácticas de enfoque ecosocial y los lugares en los que se desarrollan. La creación de obras *site specific* no es una novedad en el arte contemporáneo.<sup>73</sup> Aunque en esta tesis no podamos reflejar la totalidad de los debates que se han sucedido en torno a la dimensión situada de la práctica artística contemporánea, haremos referencia a las aportaciones de una serie de autores cuyas perspectivas son especialmente relevantes en relación con nuestro campo de estudio. Entre ellos destacan Lucy Lippard, Miwon Kwon, Gran Kester, Jordi Claramonte, entre otros y otras. También contemplaremos las reflexiones de algunos de los artistas que hemos entrevistado a lo largo de nuestra investigación, que han contribuido a enriquecer nuestra comprensión sobre este tema. Empezaremos nuestro recorrido por las teorizaciones de Miwon Kwon. Su publicación *One Place after Another* (Kwon, 2002) contiene un atento estudio de la genealogía de la noción de *site specific*, así como una descripción de su evolución en las últimas décadas. Kwon identifica tres paradigmas de la especificidad

---

73 Véanse al respecto los textos "Some Notes on Non-Sites" (Smithson & Flam, 1996); "La escultura en el campo expandido" (Krauss, 1985); "Redefining Site Specificity" (Crimp, 1993); *Situation* (Doherty, 2009), entre otros.



espacial: el primero, definido como lugar fenomenológico o experiencial, conecta con las experimentaciones tempranas del Minimalismo en los años sesenta y setenta del pasado siglo. En palabras de la autora, este paradigma se centra en

la aglomeración de los atributos físicos de un lugar determinado (el tamaño, la escala, la textura y la dimensión de las paredes, los techos, las habitaciones; las condiciones de iluminación existentes, las características topográficas, los patrones de tráfico, las características estacionales del clima, etc.). (Kwon, 2002, p. 3)

En este caso, las obras son formalmente determinadas por el espacio en el que se insertan y son físicamente inseparables de él. Además, en muchas ocasiones, requieren de la presencia del espectador para considerarse completas. El segundo paradigma descrito por Kwon, el lugar social/institucional, surge a partir de las experiencias del Arte Conceptual y de la crítica institucional que emergen entre los años sesenta y los setenta del siglo XX. En ellas, la obra se despliega en espacios de tipo institucional y ligados al sistema del arte. El lugar se entiende aquí no solo en su dimensión física, sino también a través de los procesos sociales, económicos y políticos que lo atraviesan. De ese modo, artistas como Hans Haacke y Mierle Laderman Ukeles pretenden mostrar los mecanismos de legitimación institucional de la obra “socavar la falacia de la autonomía del arte [...] haciendo evidente su relación con los procesos socioeconómicos y políticos más amplios” (Kwon, 2002, p. 14). El tercer paradigma propuesto por la autora, el lugar discursivo, se vincula a las prácticas de arte público colaborativo que en los años ochenta y noventa abordan problemáticas sociales. En ellas, el lugar se configura como “un campo de conocimiento, intercambio intelectual o debate cultural” (Kwon, 2002, p. 26). La estudiosa afirma además que el lugar discursivo, a diferencia de los anteriores, no es una condición previa, sino que se genera por medio de la obra de arte, a menudo como contenido (Kwon, 2002). Si, por un lado, la autora reconoce el lugar discursivo como

una táctica eficaz para “resistir las fuerzas institucionales y de mercado que ahora mercantilizan las prácticas artísticas “críticas” (Kwon, 2002, p. 30), por otro lado, subraya el riesgo de que, al no estar vinculadas a un sitio concreto, estas prácticas acaben replicando el carácter desenraizado del capitalismo global.

Como hemos visto, Kwon investiga las maneras en las que el concepto de *site specific* se ha transformado según iban cambiando los valores y las prioridades de los artistas. Sin embargo, los tres paradigmas considerados no forman parte de un proceso evolutivo lineal, sino que a menudo conviven y se solapan entre ellos. Todos comparten el esfuerzo por salir del cubo blanco, es decir, el espacio expositivo tradicional del museo o de la galería, y trascender sus limitaciones. Si en un primer momento la tendencia a crear trabajos *site specific* responde mayoritariamente a inquietudes ligadas a la experimentación plástica, poco a poco se va dirigiendo también hacia formas de compromiso con el mundo real y con las problemáticas que lo atraviesan. A veces la práctica *site specific* se asocia también a los procedimientos de realización de las obras y, al respecto, algunas posturas estrictas defienden la necesidad de crear el trabajo *in situ* empleando materiales pertenecientes al lugar. Las intervenciones del movimiento *Earthworks/Land Art* o de creadores como Andy Goldsworthy se inscribirían en esta categoría (Kastner & Wallis, 1998). Sin embargo, desde nuestro punto de vista, estas lecturas del término *site specific* proponen una visión algo esencialista del lugar y al mismo tiempo resultan problemáticas en relación con el enfoque ecológico de nuestro estudio. En efecto, el simple uso de materiales locales, no garantiza que la intervención sea ecológica ni respetuosa del lugar ni, como demuestran algunas de las obras grandilocuentes y agresivas del *Land Art*.

Particularmente interesante al respecto es la reflexión de Grant Kester (2010), que recalca cómo, en las prácticas artísticas colaborativas, el lugar se configura como un “locus generativo” (p. 41). No es, por lo tanto,

únicamente una reserva de material formal listo para ser usado, sino que se representa “un espacio en el que la acción se construye y reconstruye de manera continua” (Kester, 2011, p. 114). En nuestra opinión, ninguno de los paradigmas propuestos por Kwon puede por sí solo dar cuenta de la compleja interacción entre las formas de arte de tipo ecosocial y los lugares en los que éstas se gestan. En las prácticas estudiadas, a nuestro entender, se da una estratificación de estos tres paradigmas. Existe, en efecto, una evidente atención hacia la materialidad del territorio, así como a las tensiones sociales que lo caracterizan. Al mismo tiempo, se plantea una reflexión sobre las distintas facetas de la crisis ecosocial contemporánea como *locus* discursivo.

Para profundizar en nuestro análisis, vamos a sondear otras aportaciones teóricas relativas a este argumento específico. En los últimos años, el concepto de *site specific* ha sido reinterpretado mediante otras denominaciones como, por ejemplo, las nociones de arte *community-specific*, *context-specific* (Bullot, 2014), *arte de contexto* (Claramonte Arrufat, 2010a) o *en contexto* (Blanco Olmedo, 2018), *issue-specific*, *audience-specific*, *place-specific* (Lippard, 1997) o *socially situated* (Leeson, 2017). No podemos profundizar aquí en cada una de estas designaciones, pero sí reflexionaremos brevemente sobre algunas de ellas. En primer lugar, consideramos que las locuciones *audience specific* y *community specific* pueden ser problemáticas puesto que tienden a proponer una visión uniforme de la comunidad, así como del público y, como hemos visto en el capítulo 3, esta lógica ha sido puesta en cuestión por diversos autores (Kester, 2011; Kwon, 2002). En cuanto a la noción de arte en contexto o arte contextual, consideraremos brevemente las ideas propuestas por Paul Ardenne y Jordi Claramonte. Según el teórico francés Ardenne (2006), el contexto “designa el conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho. Un arte llamado *contextual* opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra de arte es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las

condiciones materiales” (p. 11). Por otro lado, Claramonte (2010a) utiliza la expresión arte de contexto para referirse a una prácticas artísticas políticamente comprometidas que se desarrollan a partir en los años noventa del siglo XX.<sup>74</sup> Para el autor (Claramonte Arrufat, 2010a), el contexto es “parte constitutiva de la práctica artística y la experiencia estética” (p. 10) y hace referencia no solo a los escenarios de acción de estas prácticas (lugares públicos, asambleas, manifestaciones, etc.), sino también a las condiciones sociopolíticas con las que dichas prácticas pretenden articularse. Así pues, en palabras de Claramonte (2010a),

la intervención artística [...] lejos de plantearse servil ante la realidad, tenía una relación de complicidad y transformación respecto de ella. La realidad no era una especie de rémora con la que hubiera que contar para darle un aire social al trabajo, sino que era el oxígeno mismo que la nutría, era la materia preferida de intervención y el campo predilecto donde verificar transformaciones. (p. 24)

Sin embargo, la *contextualidad*, así como lo percibe Claramonte (2010a), no se limita a las circunstancias locales en las que se despliegan las prácticas artísticas en cuestión, sino que puede referirse a

contextos translocales, contextos definidos por situaciones de enfrentamiento o grandes movimientos de masas que permitían generar prácticas igualmente aterrizadas en términos contextuales, pero susceptibles de ser transportadas de un sitio a otro sin mengua de su adecuación. (p. 60)

De ese modo, estas propuestas pueden abordar temas amplios y complejos, como por ejemplo las migraciones u otros efectos de la globalización económica, sin perder de vista el cómo éstos se declinan en el contexto

---

<sup>74</sup> El autor hace referencia al colectivo La Fiambrera Obrera, a la experiencia de Reclaim the Streets, entre otras.

más próximo. Estas aportaciones nos ayudan a perfilar la vinculación de las prácticas artísticas estudiadas con las construcciones sociales con las que interactúan. Para ello nos parece útil rescatar las ideas del filósofo Henri Lefebvre que han influenciado el trabajo de artistas y teóricas como Martha Rosler o Rosalyn Deutsche (1996), entre otras, y su exploración del nexo entre arte y políticas espaciales. En su célebre ensayo titulado *La producción del espacio*, publicado por primera vez en 1974, Lefebvre (2013) conceptualiza el espacio como un constructo social, que es el resultado de las fuerzas estructurales y conflictivas que se despliegan sobre él. Aunque a menudo se haga referencia a las reflexiones de Lefebvre en relación con el espacio urbano, el autor también analiza en profundidad la relación entre ciudades y mundo rural (Lefebvre, 1971), así como las contradicciones entre las dinámicas globales del capitalismo y la mutación de los espacios de convivencia a nivel local (Homobono Martínez, 2013). Así pues, desde una perspectiva lefebvriana, las prácticas artísticas encaminadas a cuestionar e intervenir las configuraciones socioespaciales existentes pueden interpretarse como lecturas críticas hacia las transformaciones de los territorios -y de las relaciones que los atraviesan- inducidas por las dinámicas neoliberales.

Para ofrecer una mirada más amplia sobre el concepto de lugar en nuestro ámbito de estudio, consideramos particularmente interesantes las teorizaciones alrededor de la noción de *place*<sup>75</sup> propuestas por Lucy Lippard y otros autores. Lippard (1997) define como *place-specific* el arte que “revela nuevas profundidades de un lugar para involucrar al espectador o habitante, en vez de abstraerlo en generalizaciones que se aplican igual de bien a cualquier otro lugar” (p. 263). De ese modo, el público puede relacionarse con la obra desde la proximidad, creando vínculos psicoafectivos con el contexto. Lippard

<sup>75</sup> Aunque tanto la palabra *site* como el término *place* puedan traducirse en castellano como “lugar”, en la literatura citada, *site* parece tener más vinculación con la ubicación geográfica y las características físicas de un lugar mientras que *place* abarca también en un sentido amplio las dimensiones simbólicas, históricas, ambientales y culturales del mismo.

(1997) sostiene además que este tipo de obra “es creado por el artista en sus propios lugares o con personas que viven en el lugar investigado, conectando con la historia y el medio ambiente” (p. 263). Esta reflexión nos parece importante porque incluye a otros agentes en la práctica artística y hace referencia directa a la dimensión histórica y ambiental del lugar. En el catálogo de *Groundworks*, una exposición de importancia central en lo que se refiere al diálogo entre arte ecológico y procesos colaborativos, Andrew Light (2005) destaca cómo muchos artistas contemporáneos desarrollan su trabajo en lugares que tradicionalmente no habían tenido mucho protagonismo en los discursos de protección del medio ambiente. En efecto, estos artistas y colectivos no defienden una visión idealizada del entorno natural entendido como *wilderness*, sino que vinculan las problemáticas ambientales a un lugar concreto y a los valores locales que lo caracterizan. De ese modo, según Light (2005), hacen que estas cuestiones sean más accesibles y significativas. Este enfoque permite superar las concepciones abstractas o idealizadas de la naturaleza, mostrando cómo los problemas ecológicos se manifiestan en cada contexto específico. Además, Alejandro Meitin miembro de Ala Plástica y de Casa Río (Argentina), dos colectivos de referencia en el ámbito del arte ligado a cuestiones ecosociales, habla de *place vocation* para describir su acercamiento al lugar. En concreto, Meitin afirma:

Con la expresión *place vocation* o vocación del lugar, nos referimos a las relaciones neuroquímicas que se establecen entre los seres humanos y los diferentes aspectos del lugar que habitan. Incluimos también las interpretaciones culturales del lugar que afectan a los modos de estar en él, así como los saberes que surgen del diálogo con las personas que tienen una interacción cotidiana y directa con el medio. Es una forma de inteligencia, de conocimiento de las dinámicas del ecosistema a la que no se puede acceder si se mantiene una mirada ligada únicamente a la formación académica. La atención hacia estas relaciones, hacia el vínculo entre lo humano y lo no humano está en la base de nuestras investigaciones. Esta aproximación

hace que nuestra práctica pueda enraizarse en un territorio y se traduzca también en una vocación de cuidado. (Alejandro Meitin, comunicación personal, 17 de septiembre de 2019)

Sin duda, muchas de las formas artísticas que examinamos en esta tesis presentan una relación parecida a la de Meitin con los ecosistemas en los que se insertan. Es una actitud fundamentada en la escucha, que los Harrison definen como el esfuerzo por hallar la historia ecológica y humana del lugar y trabajar creativamente con ella (ver capítulo 4). Las anotaciones de Meitin también remiten a una noción de lugar como repositorio de conocimientos, subrayando además la importancia de la relación con el mundo más que humano. Al respecto la artista colombiana Carolina Caycedo explica que, adoptando una perspectiva ligada al conocimiento indígena, su práctica artística tiene -entre otros- el objetivo de favorecer una transición epistemológica para superar la visión antropocéntrica y comprender que el ecosistema

no es un paisaje separado de lo humano, que no somos meros observadores, sino que estamos totalmente conectados con el mundo natural, y que formamos parte de una serie de relaciones entre entidades humanas y no humanas que conforman el territorio. El territorio incluye la dimensión cultural, la dimensión ambiental, así como los aspectos económicos, sociales, políticos y espirituales. (Carolina Caycedo, comunicación personal, 13 de noviembre de 2018)

Así pues, el lugar puede leerse como una estratificación de capas biofísicas, relacionales y semánticas que construyen un conjunto ecosociocultural complejo en el que se sitúa la práctica artística. El artista John Jordan agrega además una dimensión afectiva al trabajo creativo ligado a la protección de un determinado ecosistema. Haciendo referencia a la lucha plurianual para la defensa de la ZAD en el norte de Francia, una zona amenazada por la construcción de un aeropuerto internacional, el autor comenta: “para

defender un territorio necesitas enamorarte de él. Y para enamorarte del territorio necesitas conocerlo. Necesitas convertirte en el territorio.” (J. Jordan & Shukaitis, 2019, p. 191). Estas palabras revelan una identificación con el lugar, así como un compromiso duradero para su preservación.

Como hemos visto a lo largo de este epígrafe, en la producción de enfoque ecosocial, la noción de lugar adquiere gran amplitud y abarca aspectos que raras veces se habían contemplado conjuntamente en la creación artística. Dichos aspectos no están presentes simultáneamente en todos los proyectos que analizamos, sino que cada iniciativa se enraíza de forma diferente en el lugar de referencia y en las dinámicas que lo permean. Esta atención a los procesos ecológicos y sociales a nivel local y global es un elemento transversal en este ámbito de creación y conecta directamente con la dimensión del tiempo, que analizaremos en el siguiente apartado.

### **5.3.5. Rescatar el tiempo. Temporalidades anacrónicas múltiples, entrecruzadas.**

Every culture is first and foremost  
a particular experience of time,  
and no new culture is possible  
without an alteration in this experience.  
The original task of a genuine revolution, therefore,  
is never merely to ‘change the world’  
but also - and above all - to ‘change time’.

Giorgio Agamben

Pasamos ahora a analizar un aspecto particularmente importante en relación con nuestra área de investigación. Nos referimos, en concreto, a la dimensión temporal que caracteriza la gestación, el desarrollo y la fruición



de las poéticas artísticas que se orientan hacia un enfoque ecosocial. Existe una muy extensa literatura sobre la percepción y vivencia del tiempo en relación con la práctica artística contemporánea. En este epígrafe, nos referiremos a aquellas fuentes que analizan las temporalidades ligadas a formas de arte procesual, colaborativo y conectado con cuestiones ecosociales. Planteamos aquí un diálogo entre textos teóricos y reflexiones surgidas desde la práctica artística mediante la incorporación de fragmentos de las entrevistas que hemos llevado a cabo en nuestra investigación.

La relación entre las tecnologías de medición del tiempo y el desarrollo de la ética capitalista del trabajo ha sido analizada en profundidad desde el campo de la historia y la sociología en un importante cuerpo bibliográfico (Le Goff, 1980; Thompson, 1967; Weber, 2001). La subordinación del tiempo a los imperativos de la productividad y de la acumulación de ganancias se intensifica con el proceso de industrialización (Marx, 2000; Tombazos, 2013) y, más adelante con la generalización de los métodos de organización científica del trabajo introducidos por Taylor a principios del siglo XX en la industria del automóvil. No sorprende, pues, que algunas de las principales reivindicaciones de los movimientos obreros y sindicales se desarrollaran alrededor de la duración de la jornada de trabajo y la reapropiación del tiempo (Foner & Roediger, 1989). Aunque nos hallemos en un contexto post-taylorista y postfordista, debido a la transición de un capitalismo industrial a una economía de la información, la difusión de la lógica capitalista de mercantilización del tiempo en la sociedad neoliberal, lejos de reducirse, parece haberse expandido. En las últimas décadas han surgido, en efecto, otras formas de organizar y colonizar el tiempo para hacerlo “productivo”. Por un lado, como hemos visto a principios de este capítulo, la flexibilización y precarización de las relaciones de empleo adapta los ritmos de trabajo a las cambiantes exigencias del capital. La digitalización de la economía y de las comunicaciones, junto a la omnipresencia de dispositivos tecnológicos y la difusión de las redes sociales hacen que estemos permanentemente conectados a las dinámicas de trabajo, autopromoción y consumo, incluso

en el tiempo supuestamente libre o de ocio (Wajcman, 2015). En el libro *La sociedad del cansancio*, el filósofo Byung Chul Han afirma que esta realidad nos transforma en “sujetos de rendimiento” (Han, 2012, p. 25), inmersos en un estado de constante hiperactividad. De ese modo, se instauran formas de autoexplotación, disfrazadas de autorrealización, que acaban fagocitando el tiempo de descanso, de reflexión y de atención profunda.

El sometimiento del tiempo a la primacía de la ganancia económica afecta también al mundo del arte y de sus instituciones. Como hemos visto, en la actualidad, las llamadas industrias culturales se integran en el flujo incesante de producción y consumo de bienes y experiencias. Como recalca el comisario Nato Thompson (2010), incluso las formas colectivas de arte pueden ser empaquetadas en “pequeños momentos que se consumen velozmente, fragmentos de experiencia *context-specific* que entran en la mente y se disipan rápido, en armonía con lo frenético y lo contingente” (párrafo 11). Los circuitos de las bienales, los festivales o la programación de los museos tienden, por lo general, a fomentar una cultura del evento y a alimentar lo que se ha dado en llamar el *paracaidismo de los artistas* (López Cuenca, 2014) mediante programas de residencias y creación que se basan en el cortoplacismo, en las tendencias en boga y la búsqueda de la novedad. La crítica y la historia del arte *mainstream*, salvo algunas excepciones, también contribuyen a narrar el hecho artístico como evento. Stephen Wright (2013) denomina esta tendencia *eventhood* o énfasis en el acontecimiento. El autor sostiene que “los historiadores del arte nos han acostumbrado a ver la creación artística en términos de acontecimientos: obras de arte, exposiciones, publicaciones, movimientos... interpretando el arte como una irrupción, que infiltra la apariencia estable con la novedad” (Wright, 2013, p. 25).

Frente a esta interpretación de la producción cultural, sin embargo, observamos, entre los artistas y colectivos estudiados en esta tesis, la predisposición a explorar construcciones temporales diversas, que

contribuyen a cuestionar los ritmos impuestos por la cultura neoliberal desde múltiples puntos de vista. Ante todo, la voluntad de contribuir a procesos de transformación social es acompañada por un distanciamiento de la estética del acontecimiento que hemos mencionado anteriormente. Como remarcan Dimitris Papadopoulos, Niamh Stephenson y Vassilis Tsianos (2008) en su libro *Escape Routes. Control and Subversion in the Twenty-First Century*, la elección de enfatizar el papel de acontecimientos concretos en relación con los cambios sociales puede ocultar

la potencia del presente que se forja en las prácticas cotidianas de las personas: las prácticas empleadas en orientarse en el día a día y en mantener las relaciones, las prácticas que están en el origen de la transformación social mucho antes de que podamos nombrarla como tal (p. xii)

Por lo tanto, en las experiencias artísticas de enfoque ecosocial notamos la tendencia a dilatar los tiempos de producción de los proyectos en consonancia con la búsqueda de una dimensión estética de tipo procesual.

Se trata de una estrategia que, por un lado, ayuda a eludir el impulso de producir objetos, información o imágenes que alimenten los flujos de valor simbólico. Por otro lado, es también un posicionamiento metodológico: en efecto, las experimentaciones artísticas estudiadas emergen de un proceso de escucha y de investigación que requiere de temporalidades extensas, que permitan a los artistas aproximarse a las temáticas tratadas en su complejidad. La creadora Lorena Lozano, por ejemplo, afirma preferir la realización de proyectos a largo plazo explicando que “para llevar a cabo una investigación en profundidad se necesita tiempo para leer, conocer, asimilar información, repensar los planteamientos iniciales, etc.” (Lorena Lozano, comunicación personal, 27 de junio de 2019). En la misma línea la artista Anaïs Florin considera el tiempo como un elemento fundamental en su trabajo. Al respecto comenta: “Necesito tiempos largos para investigar, documentarme, acercarme a un tema, entrar en confianza con

las personas implicadas. También necesito tiempo para escuchar, para entender lo que las personas me puedan contar en sus diferentes matices” (Anaïs Florin, comunicación personal, 18 de julio de 2019). Estas actitudes denotan una particular atención hacia el cuidado de los procesos de diálogo y cocreación con las otras personas implicadas en la práctica artística, con el objetivo de construir vínculos basados en un cierto grado de confianza<sup>76</sup> y evitar interacciones de tipo instrumental. Ante nuestra pregunta acerca de la importancia de la dimensión de los cuidados en los procesos colaborativos relacionados con contextos concretos, Florin sostiene que se trata de un aspecto imprescindible y añade: “Por esta razón, como comentaba antes, la dimensión del tiempo es esencial en la producción artística de este tipo porque solo los tiempos dilatados nos permiten dedicar atención a los cuidados” (comunicación personal, 18 de julio de 2019).

La idea de dedicar tiempo al seguimiento y al cuidado de los procesos iniciados a través de la práctica artística se refiere a las relaciones sociales que se instauran, pero también a la interacción con los ecosistemas. Los proyectos estudiados se insertan en contextos ecoculturales concretos y tratan de sincronizarse con sus ritmos. Newton Harrison describe así la relación con el tiempo en sus obras:

En cualquier obra de arte basada en procesos de crecimiento, la dimensión temporal es problemática: algunas plantas viven, otras mueren, algunas necesitan de cuidados, etc. Esto se considera normal si se trata de un jardín público, pero no ocurre lo mismo si hablamos de una obra de arte. Depende del hecho de que el arte occidental tradicionalmente se basa en el uso de materiales semi-permanentes como el mármol, la plata, el bronce, el cobre, etc. Cada vez que hacemos una obra que trabaja con el tiempo, nos aseguramos de explicar este aspecto al público. El proyecto *Endangered Meadows*, por ejemplo, es un trabajo que abarca cincuenta años: es un

---

<sup>76</sup> Para una reflexión sobre las diferentes acepciones del concepto de confianza y su relación con las prácticas colaborativas, véase “(Des)confiar en los extraños” (Sánchez de Serdio, 2018a).

experimento que dará a la comunidad información valiosa a largo plazo. [...] Algunas de nuestras obras van más allá: de hecho, algunos proyectos se basan en la investigación paleobotánica y se centran en especies que vivieron en un lugar concreto hace millones de años. Esta información es muy valiosa ya que nos dice qué especies han sido capaces de sobrevivir en condiciones climáticas extremas y nos instruye sobre lo que podría suceder en el futuro. (Comunicación personal, 6 de diciembre de 2018)

Esta reflexión resulta particularmente significativa porque muestra cómo el proceso de cuidado se inscribe en un horizonte de continuidad que supera los tiempos convencionales de la producción artística e incluso de la vida humana. En ese sentido, nos parecen muy reveladoras las observaciones del artista y biólogo Brandon Ballengée. En respuesta a nuestra pregunta sobre la relevancia del tiempo en su práctica creativa, Ballengée comenta:

Desde una perspectiva más conceptual, estoy explorando el tema del tiempo en algunas de mis obras de arte. Creé un proyecto alrededor de un árbol moribundo [...] Otros organismos vivos, como los árboles, por ejemplo, mueren de una manera muy diferente a la nuestra. Como seres humanos, naturalmente filtramos todo mediante una lente antropocéntrica, incluidas las nociones de muerte y tiempo y el significado que les atribuimos. Si percibimos todo a través de nuestro propio sistema de tiempo, ¿cómo afecta ello a nuestra comprensión del medio ambiente o de los ecosistemas? En este planeta tenemos árboles que pueden vivir dos mil o más años. ¿Cómo nos acercamos a estos seres vivos con nuestra limitada percepción? Creo que esta es una dimensión importante que merece ser investigada desde el punto de vista artístico porque ayuda a expandir nuestra percepción o al menos a hacer que las personas sean conscientes de que el medio ambiente no funciona según una escala de tiempo humana. Pensemos en la extinción, por ejemplo. Como seres humanos nos resulta difícil comprender la idea de

nuestra propia muerte o la muerte de los individuos que nos rodean, por no hablar de la idea de una especie que se extingue para siempre. (Brandon Ballengée, comunicación personal, 2 de julio de 2014)

Los proyectos de Harrison y Ballengée, así como los de otros artistas y colectivos que abordan cuestiones ecosociales, conectan con planos temporales diferentes y temporalidades más que humanas, que complejizan la linealidad del relato de la racionalidad capitalista y antropocéntrica en el que estamos inmersos.

Como hemos visto, las prácticas creativas ligadas a un enfoque ecosocial plantean una profunda reflexión sobre las múltiples dimensiones del tiempo, trascendiendo las nociones convencionales de permanencia o arte efímero. En primer lugar, detectamos el deseo de sustraer la vivencia del tiempo a la dimensión eventual y a los mecanismos frenéticos de producción y consumo cultural que caracterizan la llamada *infosfera* contemporánea. Además, observamos la propensión a adoptar formas de trabajo colaborativo a largo plazo, basadas en la continuidad y en una actitud de cuidado hacia las relaciones humanas y los ecosistemas. Así pues, en estas prácticas culturales encontramos la construcción de horizontes temporales que tratan de alejarse de la aceleración que caracteriza nuestro presente, reivindicando otros tiempos para la vida y para la producción artística.

Sin duda, estas temporalidades dilatadas conviven en constante tensión y contradicción con los ritmos vertiginosos de los marcos institucionales y del mercado. La artista Lorena Lozano relata, por ejemplo, las dificultades que surgen al trabajar con los plazos limitados impuestos por las convocatorias, los museos, etc., afirmando además que estos tiempos condensados a menudo “no permiten que las iniciativas artísticas y culturales se desarrollen de manera orgánica” (Lorena Lozano, comunicación personal, 27 de junio de 2019). Frente a esta problemática, empiezan a emerger otras sensibilidades incluso en los contextos institucionales, aunque todavía de

forma minoritaria. Resultan interesantes, por ejemplo, las propuestas de Claire Doherty y Paul O'Neill (2011) que defienden una aproximación duracional<sup>77</sup> a la labor de comisariado, apoyando proyectos que evolucionen con el tiempo y que "posibiliten procesos de compromiso" (p. 14) en lugar de centrarse únicamente en la exhibición como evento. En los proyectos que analizamos, en efecto, también se modifica la experiencia de fruición artística, que se despliega en una serie de momentos diferentes -espaciados en el tiempo- y caracterizados, especialmente para los agentes implicados en la cocreación, en una estética basada en la convivencia, el diálogo y la procesualidad. Estas dimensiones, sin embargo, se pierden si la fruición es diferida y mediada por la documentación (fotográfica, textual, videográfica, etc.) de estos proyectos. En este caso la experiencia se acerca más a la contemplación de una obra de arte en sentido convencional. Como hemos visto, la aproximación a estas prácticas mediante la documentación puede tener un carácter ambiguo. Ciertamente permite la pervivencia de la intervención o experiencia artística en el tiempo y su difusión en otros circuitos sociales o culturales (Anaïs Florin, comunicación personal, 18 de julio de 2019). Sin embargo, así como hemos visto anteriormente, puede allanar la complejidad y la riqueza de los procesos, y transformarlos en imágenes u objetos intercambiables en el sistema de legitimación institucional del arte. Asimismo, los registros documentales pueden entrar en las que Remedios Zafra (2015) define como redes de "gestión tecnológica de la visibilidad como garantía de existencia y valor" (p. 5) donde, de modo más o menos consciente, son expuestos a nuevas fórmulas de mercantilización de la mirada.

---

<sup>77</sup> En inglés, *durational approach*.

### 5.3.6. Fuentes de financiación y vínculo con las instituciones artísticas

Analizamos en este epígrafe la relación de las prácticas de enfoque ecosocial con el marco institucional del arte, que incluye museos, galerías, universidades y la extensa red de espacios de fruición, estudio y legitimación de la creación cultural. Las experiencias artísticas estudiadas proponen un amplio espectro de interacciones con el contexto institucional, que abarca desde posicionamientos antagonistas hasta fórmulas cooperativas, de parasitaje de la institución o incluso la iniciación de proyectos instituyentes autónomos. Intentaremos describir de manera concisa algunas de estas posturas y desentrañar las potencialidades y posibles contradicciones que generan. Alrededor de este tema existen muchas aportaciones teóricas significativas (Bishop, 2006b; Durán & Peris, 2018; Expósito & Navarrete, 1997; Vilar, Aix, Tramm, Yomango & Santos, 2003). Sin embargo, para evitar redundancias, nos centraremos en las relaciones entre instituciones y prácticas que abordan temáticas ecosociales para intentar realizar matizaciones novedosas y específicas para nuestro campo de estudio. Partiremos de las aportaciones de referentes teóricos para luego incluir extractos de las entrevistas a artistas y agentes culturales realizadas en el contexto de nuestra investigación.

Sin duda, el proceso de reconfiguración de la obra de arte que hemos analizado en los apartados anteriores no impide que las prácticas colaborativas estén expuestas a las mismas presiones hacia la productividad que caracterizan en la actualidad otras esferas de la economía. Marina Garcés (2013) observa cómo

en los últimos años, la primacía del producto o de la obra ha dejado paso a la atención a los procesos, ya sean educativos o creativos. Pero la actividad es lo que sigue rigiendo el sentido de toda propuesta cultural [...] La actividad se convierte así en una trampa en la que sigue imperando el ritmo de la productividad. (p. 83)



Los artistas y agentes culturales, como hemos visto, participan de esta incesante producción inmaterial y a la vez se encuentran en una situación de extrema precariedad (Zafra, 2017). Según Diego del Pozo (2018), el artista puede considerarse como el prototipo de la explotación en el marco del capitalismo cognitivo, donde el ciclo espasmódico del rendimiento empuja a los creadores contemporáneos a capitalizar cada acontecimiento o intercambio en la vida cotidiana. Todo ello coloca al artista en una posición estructuralmente frágil frente a las instituciones, que representan algunas de las principales fuentes de visibilidad y sustento económico para la producción artística. La institución entonces es al mismo tiempo “un espacio de reconocimiento y de control” (Garcés, 2013, p. 82). Lejos de victimizar al artista, con estas observaciones tratamos de describir las relaciones de poder asimétricas que caracterizan la esfera de la producción cultural. Las posibles negociaciones que pueden surgir en dicha esfera no parten de una situación de equilibrio, y plantean varios interrogantes acerca de cómo la relación con los organismos institucionales puede influir en la práctica artística.

Como hemos anticipado, en el ámbito de la producción artística de enfoque ecosocial, encontramos diferentes estrategias de interacción con el mundo institucional. Por ejemplo, la experiencia de *Casa delle Agriculture*, que analizaremos en profundidad en los estudios de caso, es casi totalmente autogestionada y se desarrolla fuera del sistema convencional del arte. Por otro lado, la artista Carolina Caycedo, explica que el trabajo colaborativo no es incompatible con la presencia en la institución. Al respecto, Caycedo comenta:

El trabajo comunitario también me parece una forma de traer diferentes públicos al interior del museo, a sitios a los que normalmente no acceden. En mi trabajo sobre los ríos y las represas, intento salir de los circuitos elitistas, pero sobre todo me interesa que en los espacios artísticos institucionales se genere un debate informado sobre los problemas de la

sociedad. [...] Estoy convencida de que en los museos tienen que generarse conversaciones de este tipo: cada vez soy más partidaria de ello porque, si no se abordan estas problemáticas, creo que el mundo del arte corre el riesgo de convertirse en puro formalismo y movimiento de dinero. Como artista tengo la responsabilidad de salvaguardar los espacios donde se produce una reflexión compartida acerca de estas cuestiones políticas y ecosociales. Además, los museos y el público de los museos necesitan ser educados en relación con las temáticas socioambientales así que es importante traer las personas que están en la línea de frente, casi siempre comunidades indígenas, al interior de las instituciones para que puedan educar al público de las ciudades. Por otro lado, los recursos de los que dispongo y que provienen del mundo del arte, tanto en términos financieros (aunque sean muy limitados) como en términos de recursos humanos o habilidades artísticas, es decir la posibilidad de construir y deconstruir imágenes, son los que yo puedo aportar a las comunidades para impulsar sus agendas. (Carolina Caycedo, comunicación personal, 13 de noviembre de 2018)

Nos parece muy interesante observar cómo Caycedo considera las instituciones artísticas como plataformas pedagógicas y de debate, y al mismo tiempo como fuente de recursos que, aun siendo muy limitados, pueden confluir en las luchas sociales. El origen de la financiación que sustenta los proyectos artísticos es un aspecto importante cuando se trabaja con cuestiones ecosociales pues existe el riesgo concreto de participar en formas de lavado verde o *social washing*. La mayor parte de los artistas que hemos entrevistado afirman prestar atención a las fuentes de financiación, si bien mantienen que se trata de un tema complejo. Como sostiene Lorena Lozano, muchas veces es difícil saber exactamente de dónde viene la financiación. Además, la artista añade:

En mi caso, más que centrarme únicamente en el origen del dinero intento preguntarme para qué tipo de institución quiero trabajar y qué

tipo de proyectos me interesan. He trabajado en LABoral, un centro que tiene una reputación problemática en cuanto a la gestión, pero creo que la coherencia está también en el propio trabajo, en el camino que vas trazando con tu producción artística. Estoy a favor de trabajar con las instituciones. Respeto mucho los proyectos colectivos que proponen una autonomía y autosuficiencia y que trabajan fuera del marco institucional. Me parece un planteamiento muy lícito, pero, desde mi punto de vista, las instituciones forman parte de la sociedad y tienen que responder a las necesidades del cuerpo social y dialogar con las diferentes formas de creación. (Lorena Lozano, comunicación personal, 27 de junio de 2019)

Ciertamente no es fácil trazar el origen concreto de los fondos que alimentan la actividad artística. Algunos artistas se sienten más cómodos accediendo a financiación pública, sobre todo porque sienten que es legítimo dirigir esos recursos hacia proyectos de interés colectivo que abordan temáticas ecosociales como las transformaciones del territorio y las luchas comunitarias en su defensa (Anaïs Florin, comunicación personal, 18 de julio de 2019). No obstante, no hay que olvidar que muchas instituciones públicas también reciben fondos de sponsors privados, muchos de los cuales son reconducibles a grandes bancos o empresas, profundamente implicados en las dinámicas del capitalismo neoliberal. Además, en algunos contextos geográficos y culturales, como por ejemplo el de Estados Unidos, las instituciones artísticas son en su gran mayoría privadas.

Por otro lado, la cooperación con instituciones estatales y privadas presenta otro riesgo. En relación con la producción artística colaborativa comprometida con cuestiones sociales, la autora Larne Base Gogarty (2014) señala como la recesión iniciada en 2008 y los recortes en el gasto social que la han acompañado “han empujado a artistas frecuentemente bien intencionados y socialmente implicados a llenar el vacío en la provisión de servicios sociales” (p. 9). De ese modo, los creadores se arriesgan a respaldar la lógica de las políticas de austeridad así como la visión utilitarista

del arte propuesta por el Estado y por el capital (Gogarty, 2014). Al respecto, la artista Anaís Florin comenta:

Pienso que son peligrosos los procesos en los que se acaban utilizando metodologías colaborativas para “apagar fuegos”. Me refiero a situaciones en las que un ayuntamiento, un gobierno local o una entidad pública acaba usando el arte para enfrentarse a problemas sociales de los que en realidad debería hacerse responsable colaborando con sociólogos, trabajadores sociales o expertos en la problemática en cuestión. En muchas ocasiones, se han implementado proyectos artísticos colaborativos dirigidos a comunidades en riesgo de exclusión que simplemente cumplían una función de maquillaje, sin solucionar las problemáticas de fondo. [...] Además, en estos casos, los artistas están asumiendo funciones que no son suyas. (Comunicación personal, 18 de julio de 2019).

Ante estas posibles formas de instrumentalización de las prácticas social y políticamente comprometidas, algunos artistas plantean la posibilidad de parasitar la institución para presentar visiones y prácticas críticas. Janna Graham (2015), por ejemplo, propone el concepto de *Institutional Parasite* para describir iniciativas que pretenden parasitar y “usar” el contexto institucional en conexión con el tejido social para construir modos de relación y producción cultural alternativos con respecto a la cultura dominante. Encontramos un posicionamiento parecido en FutureFarmers. Su fundadora Amy Franceschini afirma ante todo que la relación de los colectivos con las instituciones es todavía más precaria que la de los artistas que trabajan de forma individual. En efecto, sostiene que a menudo no se contempla adaptar los presupuestos a la presencia y al trabajo de más de una persona (Amy Franceschini, comunicación personal, 24 de enero de 2019). Efectivamente, en la gran mayoría de las convocatorias o contratos, tanto en España como a nivel internacional, se indica explícitamente que las cantidades previstas en concepto de premios, gastos u honorarios no se modifican en el caso de que el beneficiario sea un colectivo. Frente a esta situación, Franceschini

afirma que una de las estrategias de FutureFarmers es negociar con las instituciones las partidas de los presupuestos redirigiendo, por ejemplo, el dinero dedicado a aspectos no esenciales hacia los gastos de honorarios o viaje de otros miembros del colectivo. De ese modo, se pueden -aunque solo en parte- reconfigurar las condiciones de la colaboración con el ánimo de generar en el ámbito institucional condiciones más propicias para la práctica colectiva. Asimismo, Franceschini sostiene que, aunque existan aspectos problemáticos en el trabajo con las instituciones, FutureFarmers considera que éstas pueden ser aliadas útiles para amplificar voces o relatos infrarrepresentados en la sociedad actual, como por ejemplo los que se refieren a la agricultura y al campesinado. El colectivo examina pues cada propuesta de colaboración institucional para valorar si existen fisuras en las que la práctica creativa puede ubicarse para contribuir a construir espacios de reflexión sobre cuestiones urgentes e impulsar procesos de cambio (Amy Franceschini, comunicación personal, 24 de enero de 2019).

Conectando con la idea de fisura propuesta por Franceschini, nos interesa también matizar la consideración acerca del marco institucional del arte para evitar proponer una visión simplista de éste. Efectivamente, no todas las instituciones artísticas son iguales, y dentro de ellas pueden encontrarse resquicios para el debate y la diversidad. Al respecto, el comisario John Weber comenta:

En primer lugar, creo que es importante aclarar que las grandes instituciones son más complejas de lo que la gente que no ha trabajado en ellas tiende a creer. Contienen una pluralidad de voces diferentes en su interior. Además, las personas que trabajan en el departamento de educación no tienen necesariamente la misma sensibilidad que las del área de comisariado, que a su vez son diferentes de las personas del consejo de administración. [...] Algunas voces son más prominentes que otras, pero no vivimos en un mundo perfecto y es importante reconocer que existen espacios de discusión y debate también dentro de estas instituciones. Además [...] creo

que los museos tienen la función esencial de hacer más visibles algunas cuestiones sociales y culturales e invitar al público a pensar sobre ellas. ¿El museo neutraliza el arte crítico? En cierto modo, supongo que sí lo hace. ¿Hace más visibles las obras críticas, suscitando ideas, críticas y debates en otros lugares? Creo que también hace eso. No creo que haya una respuesta sencilla. A veces las prácticas artísticas críticas pueden incluso ayudar a impulsar una agenda progresista en los museos y otras instituciones. (Comunicación personal, 30 de enero de 2019)

Estas reflexiones nos ayudan a entrever espacios de pluralidad y disputa dentro de las instituciones, que evidentemente no son entidades monolíticas. Asimismo, las observaciones de Weber enfatizan la oportunidad de amplificar el impacto de una propuesta artística por medio de la institución, un potencial que los artistas pueden utilizar estratégicamente. Además, la posibilidad de influir en la institución y en sus políticas es un aspecto para tener en cuenta, si bien es importante considerar que los cambios significativos en las agendas institucionales son a menudo fruto de presiones sostenidas en el tiempo.

Por otro lado, en nuestro ámbito de estudio, resulta significativo examinar el papel desempeñado por las instituciones artísticas en la crisis ecológica actual junto a su creciente interés hacia las prácticas centradas en cuestiones ecosociales. En respuesta a nuestra pregunta sobre las posibles ambigüedades que pueden surgir a partir de la progresiva legitimación de los discursos ecológicos en la escena artística *mainstream*, T.J. Demos comenta:

Quando una institución elige la ecología como tema de una exposición, incluso las ideas de la ecología más radical no van a tener ningún efecto transformador en la propia institución si solo se entienden de forma temporal y dentro de un ciclo continuo de nuevas exposiciones. Es por eso que necesitamos desesperadamente nuevos tipos de instituciones

si vamos a abordar los enormes desafíos que nos plantea el colapso climático. Una vez más, no quiero renunciar a estos proyectos expositivos porque a menudo contienen múltiples presentaciones, ideas, prácticas, formas e implican a personas con diferentes visiones. Son espacios de complejidad, por supuesto, pero al mismo tiempo también existe una relación estructural entre estas instituciones y el marco económico y político más amplio en el que operan. Este marco, en términos generales, es el petrocapitalismo. Pienso que, si las instituciones proponen exposiciones sobre la ecología radical, pero al mismo tiempo participan en las dinámicas generalizadas del petrocapitalismo, entonces su trabajo es insuficiente, inadecuado o problemático. Por ejemplo, en casos como el de la Bienal de Sharjah 8 (2007) que se centraba en la ecología, se pueden encontrar las contradicciones más flagrantes.<sup>78</sup> Estas iniciativas tienen lugar en estados cuyo desarrollo depende completamente de la economía de los combustibles fósiles y, sin embargo, las exposiciones tratan el calentamiento global o la transformación del clima. Creo que la contradicción supera en última instancia cualquier ventaja crítica que este tipo de exposiciones pueda proporcionar. (Comunicación personal, 1 de febrero de 2019)

Compartimos las preocupaciones de Demos sobre todo ante la apropiación de los discursos del arte relacionado con temas ecosociales por instituciones conectadas al capitalismo extractivista como pueden ser la Rotschild Foundation o la Fondation Primat entre muchas otras. En estos casos consideramos que las características del marco institucional pueden llegar a obliterar completamente el relato crítico propuesto por los artistas. Desde el punto de vista del comisariado y de la gestión cultural se han desarrollado prácticas sensibles que pretenden facilitar un debate amplio sobre cuestiones como el calentamiento global o la justicia ambiental (Lam et al., 2013). También han surgido iniciativas como Julie's Bicycle (Reino Unido) o Cultura y Sostenibilidad (Red Española para el Desarrollo

<sup>78</sup> La bienal mencionada se desarrolla en los Emiratos Árabes Unidos, cuya economía gira alrededor de la extracción de petróleo y gas natural.

Sostenible) que pretenden promover la sostenibilidad en las artes. Sin embargo, todavía no se registran proyectos de redefinición sistémica de los formatos y programas culturales alrededor de estas temáticas.

En línea con algunas de las reflexiones de Demos sobre la necesidad de crear otras instituciones, encontramos artistas y colectivos que plantean la construcción de fórmulas alternativas de organización. El proyecto Campo Adentro-Inland propone la idea de *para-institución* para trabajar con, contra y más allá de las instituciones existentes y construir “ejes de actividad (de la formación a la comercialización) que se retroalimentan mutuamente, en busca de un sistema adaptativo y autosostenido replicable” (Campo Adentro, 2019). La descripción del concepto de *para-institución* nos parece en parte nebulosa pero sí esclarece la intención de anclar la práctica artística a otras economías que puedan reducir la dependencia de estos proyectos de la financiación de entidades públicas y privadas ligadas al mundo de la cultura. En el caso de Campo Adentro se experimenta con producciones vinculadas al pastoreo que proporcionan alrededor de un treinta por ciento del presupuesto anual de la organización (Drabble & García Dory, 2019). Éste y otros intentos análogos, si bien abren otras posibles vías de sustento para la producción cultural, no solucionan el problema de la fragilidad económica que, según el comisario Stéphane Vérlet Bottéro, constituye un límite estructural en muchos proyectos artísticos que pretenden articularse con movimientos ecosociales y construir otros modelos de futuro (Comunicación personal, 17 de septiembre de 2018).

En resumen, la relación entre las prácticas de enfoque ecosocial y la institución artística es inevitablemente problemática y ambigua. Cualquiera de las posturas que hemos ilustrado en este breve análisis conlleva contradicciones y aspectos críticos. Si bien, como hemos visto, existen paréntesis para la reflexión y el debate dentro de la institución, creemos que es imprescindible analizar constantemente las formas de cooptación y estetización de los procesos colaborativos que el trabajo en el contexto



institucional puede generar. Además, a partir de nuestra experiencia en el ámbito del arte y de la academia nos parece crucial preguntarnos qué contradicciones plantea la elección de llevar a cabo propuestas de colaboración eco-políticamente comprometidas en un marco institucional concreto, si sus estructuras y modos de hacer -a veces verticales o incluso opresivos- permanecen intactos. Al respecto, Ramón Parramón (2018) evidencia cómo las modalidades de cooperación más fructíferas entre creadores e instituciones tienen lugar cuando existe una afectación mutua entre todos los agentes implicados y se produce un impacto transformador en el contexto social más amplio. En concreto, Parramón (2018) defiende aquellas interacciones que se configuran como *sistemas emergentes* y flexibles, capaces de impulsar mecanismos de acción transversal y colaboración creativa a nivel inter, intra o extrainstitucional. Para concluir, si bien somos conscientes de la imposibilidad de mantener posiciones *puristas* (Shotwell, 2016) en la complejidad de la realidad socioeconómica actual, nos parece importante examinar críticamente los mecanismos de financiación e institucionalización de las prácticas artísticas contemporáneas de corte ecosocial con el fin evitar su instrumentalización.

#### **5.4. Líneas de experimentación: una no-clasificación.**

En este epígrafe, proponemos organizar la producción artística que hemos descrito en este capítulo alrededor de cuatro líneas de experimentación que guían nuestra aproximación teórica y trabajo de campo. Dichas líneas nos ayudan a detectar y describir algunas tendencias temático-metodológicas en el corpus de prácticas seleccionado. Nuestro propósito no es aportar una clasificación estricta de estas manifestaciones artísticas. Se trataría incluso de una operación forzada y poco rigurosa pues en muchos de los proyectos que analizaremos conviven al mismo tiempo varias líneas de experimentación, aunque en diferente medida. Más bien, nuestra intención

es asumir estas áreas de actuación como categorías descriptivas y analíticas, procurando evitar encasillar rígidamente las iniciativas estudiadas. Puede haber, de hecho, muchas otras maneras de agrupar e investigar estas formas de arte, trazando recorridos de interpretación diferentes.

Las líneas de acción e investigación artística que hemos individuado a lo largo de nuestro estudio son las siguientes:

- Restauración ecosistémica colaborativa: incluimos aquí aquellas propuestas colaborativas fundamentadas en las artes que pretenden reequilibrar los ecosistemas naturales degradados a causa del impacto de las actividades antrópicas. Estos proyectos artísticos rescatan algunos planteamientos de las experiencias históricas de *Land Reclamation* (ver capítulo 2) incorporando criterios ecológicos en la acción artística reparadora.
- Poéticas de resistencia: alrededor de esta línea de experimentación se aglutinan las prácticas de carácter más reivindicativo que dialogan con estrategias típicas del activismo. Ideando dispositivos de visibilización y denuncia, así como de movilización ciudadana, estas formas de arte colaborativo abordan problemáticas socioambientales como la destrucción de hábitats, la aniquilación de culturas nativas, la justicia climática, entre muchas otras. Son la continuación de una larga tradición de hibridación entre arte y activismo.
- Otros lugares de aprendizaje: estos proyectos artísticos se oponen a la reconfiguración en clave neoliberal de los sistemas educativos y académicos. Herederos de experiencias como la *Free International University* de Joseph Beuys y Heinrich Böll, proponen la articulación de diferentes saberes en la aproximación a cuestiones ecosociales contemporáneas para equilibrar el paradigma de la tecnociencia occidental. Construyen procesos de

investigación y aprendizaje colaborativos, abriendo espacios autónomos para la producción y la circulación del conocimiento.

- Tentativas de futuro. Otros modelos de convivencia ecosocial: se insertan en esta línea las iniciativas artísticas que aspiran a repensar y transformar los modos de vida y de producción según criterios ecológicos, mejorando, al mismo tiempo, las condiciones de convivencia social. Entre sus antecedentes históricos podemos encontrar, por ejemplo, el proyecto *The Farm* iniciado por Bonnie Ora Sherk (ver cap. 4). Se trata de proyectos multifacéticos que a menudo se encuentran al margen de las instituciones y se desarrollan mediante dinámicas de autogestión.

A continuación, describiremos en detalle cada una de estas líneas de experimentación, conectándolas con los proyectos seleccionados para los casos de estudio. Para cada una de ellas, en efecto, hemos escogido una propuesta significativa que hemos estudiado en profundidad y de forma presencial.

#### **5.4.1. Restauración ecosistémica colaborativa**

En este apartado sondearemos algunas prácticas artísticas colaborativas que conectan con algunos planteamientos de las obras tempranas de *Land Reclamation* y exploran el potencial del arte para el reequilibrio ecológico de lugares degradados. Además de los antecedentes históricos que ya analizamos en el capítulo 2, encontramos proyectos más recientes como *Revival Field de Mel Chin* (1990-1993), *Fair Park Lagoon* de Patricia Johanson (1982) o *North Riverfront Park* (2009-2010), de la artista estadounidense Jackie Brookner, entre muchos otros. En ellos se integran criterios ecológicos y metodologías de planificación democrática en la remodelación de espacios públicos en desuso o de ecosistemas dañados, añadiendo una

dimensión colectiva al proceso de restauración de los procesos naturales. Según la Enciclopedia Británica, la restauración ecosistémica o ecológica

se centra en la reparación de los daños que las actividades humanas han causado a los ecosistemas naturales y trata de devolverlos a un estado anterior o a otro estado estrechamente relacionado con uno inalterado por las actividades humanas. (Veblen, s. f.)

Es importante destacar que los profesionales que trabajan en este ámbito “no llevan a cabo la labor propiamente dicha de recuperación de los ecosistemas. Más bien, crean las condiciones necesarias [...] para que las plantas, los animales y microorganismos puedan llevar a cabo el trabajo de recuperación por sí mismos” (Society for Ecological Restoration, s. f.).

El proyecto *Nine Mile Run* (1996-2000) representa un referente muy importante en este campo de la investigación artística. Iniciado por los artistas Timothy Collins y Reiko Goto, plantea un conjunto de estrategias técnicas y culturales para la restauración de una zona de la ciudad de Pittsburgh (EE. UU.) fuertemente afectada por los impactos ambientales de la industria del acero. En los años en los que surge esta iniciativa, el área en cuestión se encuentra cubierta por una ingente cantidad de escorias metalúrgicas y es atravesada por un arroyo gravemente contaminado. El proyecto de restauración se desarrolla en colaboración con el STUDIO for Creative Enquiry de la Carnegie Mellon University y con expertos de diferentes ramas de la ciencia. Partiendo de un detallado estudio del ecosistema, el grupo de trabajo guiado por Collins y Goto ejecuta un diagnóstico completo: se realiza un análisis de la geomorfología fluvial junto a un examen de la calidad del agua, se miden los niveles de contaminación del suelo y se evalúa el estado de la biodiversidad vegetal y animal. Antes de delinear e implementar las estrategias de restauración del entorno, los expertos organizan, en colaboración con las administraciones locales, numerosas actividades culturales (visitas *in situ*, talleres, debates abiertos al público,

etc.) encaminadas a implicar a la ciudadanía de Pittsburgh en las diferentes etapas del proyecto. El cultivo del diálogo con la población local conecta con la noción de multidimensional de *reclamation* planteada por los artistas, que relaciona la reconstrucción del equilibrio ecosistémico a la recuperación de los “valores vinculados al lugar y [...] de los derechos de uso y de acceso” al área rescatada (T. Collins & Goto, 1997, p. 191). De ese modo, la acción creativa contempla las diferentes dimensiones del lugar mediante la colaboración sostenida entre varios agentes y colectivos ligados al territorio. De hecho, los artistas cooperan con biólogos, educadores, entomólogos, historiadores, paisajistas, estudiantes y también con ciudadanos de diferentes edades con el objetivo de llevar a cabo una planificación territorial que comprenda criterios ecológicos y estéticos, y que responda también a las necesidades y deseos de los habitantes de la zona. En este proyecto, además, coherentemente con la noción de restauración ecosistémica, los artistas cooperan con el ecosistema. En efecto, los ciclos del agua, la flora y la fauna, revitalizados a raíz de las intervenciones de restauración de la ribera, contribuyen a completar el proceso de autorreparación del hábitat.

El equipo de trabajo publica los resultados de *Nine Mile Run* en un informe final que recoge los principios para la reconstrucción ecológica e histórico-cultural de la zona intervenida, así como una descripción de los eventos públicos organizados. El proyecto se concluye con la exposición *Groundworks* (2005) en la que varios artistas y colectivos presentan sus trabajos relacionados con cuestiones socioambientales (Ala Plástica, Platform, WochenKlausur, entre otros). La muestra es acompañada por una serie de conferencias y por la edición del homónimo catálogo, que representa una publicación seminal en nuestro ámbito de estudio. *Nine Mile Run* es un proyecto de referencia en esta línea de experimentación por el acercamiento interdisciplinar al territorio, la complejidad del enfoque adoptado, y por la colaboración de la ciudadanía en la reconfiguración del área recuperada. Realizado gracias al apoyo y a la financiación de varias entidades públicas y privadas, la iniciativa se desarrolla en un marco

institucional. Si bien la influencia de las instituciones podría restringir o encauzar la creatividad de los artistas hacia formulaciones estrictamente funcionales, es importante recalcar que este proyecto no se limita a implementar soluciones técnicas, sino que propone “modelos alternativos de agenciamiento colectivo y colaborativo basados en [...] el compromiso compartido” (Kester, 2008, pp. 61-62).

A menudo, estas prácticas pueden generar perplejidad por ser -en apariencia- indistinguibles de proyectos llevados a cabo por paisajistas o biólogos. No obstante, la comisaria Sue Spaid defiende el carácter innovador y experimental de iniciativas como *Nine Mile Run*, contraponiéndolas a las intervenciones basadas únicamente en criterios paisajísticos o ecológicos que suelen seguir principios consolidados, “buenas prácticas y pautas que son comprobadas, examinadas y difundidas entre pares respetados” (Spaid, 2014, p. 30). La aportación de los artistas, en este caso, reside en la activación y síntesis de los distintos conocimientos y subjetividades en juego, y en la construcción de métodos compartidos de cuidado de los recursos comunes. Así pues, la artista Reiko Goto, coautora del proyecto, afirma que, entre las diferentes maneras de comprender los impactos culturales de *Nine Mile Run*, “una de la más relevantes reside en valorar la capacidad del arte para crear otras formas de pensar y nuevos lenguajes para abordar cuestiones complejas como la relación entre sociedades humanas y ecosistemas” (Reiko Goto, comunicación personal, 2 de enero de 2017).

### 5.4.2. Poéticas de resistencia

Pasamos ahora a examinar una línea de experimentación que aglutina aquellas prácticas de arte colaborativo centradas en problemas ecosociales que dialogan con diferentes formas de activismo. Éstas podrían encuadrarse en la constelación de prácticas que se ha dado en llamar *activismo*

*artístico*, es decir aquellos “modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea” (Expósito, Vindel, & Vidal, 2012, p. 43). En ese sentido los proyectos tienen una función informativa y de sensibilización en relación con temáticas de relevancia social y proponen como diversas formas de intervención y movilización en la esfera pública. Desde finales de los años sesenta, se observa un intenso diálogo entre prácticas artísticas experimentales y activismo ecologista. En particular, las estrategias de creación inspiradas en lo performativo que se consolidan a partir de ese periodo ofrecen fórmulas poéticas pujantes y útiles para visibilizar las controversias ambientales y fomentar actitudes reivindicativas. Como hemos visto en el capítulo 4, el *happening* titulado *Überwindet endlich die Parteiendiktatur* (1971), llevado a cabo por Joseph Beuys y por sus estudiantes, representa un ejemplo relevante en ese sentido. El binomio arte-activismo ecosocial, no se vincula exclusivamente a problemas ligados a contextos locales, sino que aborda también fenómenos de escala global.

El colectivo británico Platform, activo desde 1983, indaga y presenta las consecuencias socioambientales de la industria de los hidrocarburos, conectando el trabajo artístico con la creación de proyectos educativos y de sensibilización, así como de campañas de presión, para visibilizar las violaciones de los derechos humanos ligadas a la extracción de fuentes energéticas fósiles. La práctica del colectivo argentino Ala Plástica también aborda temáticas análogas. En la iniciativa biorregional *Derrame I* (1999-2002) el grupo colabora con expertos y con organizaciones locales para mostrar las responsabilidades de la compañía holandesa Shell, implicada en el derramamiento de enormes cantidades de petróleo en el estuario de La Plata (Argentina). Por otro lado, ubicándose en las fronteras entre arte y ciencia, Critical Art Ensemble desarrolla proyectos de bioarte que pretenden abrir un debate informado sobre los organismos modificados genéticamente y las “implicaciones subyacentes a la asociación entre biotecnología y capitalismo” (López del Rincón, 2015, p. 109).

Dentro de la línea de experimentación que estamos ilustrando se sitúa el proyecto *Litte ja Goabddá*<sup>79</sup> (2017-2019) del artista chileno Ignacio Acosta. La trayectoria del autor se centra en el estudio de las geografías y los procesos extractivistas ligados al comercio de materias primas como el cobre (Acosta, 2018; Sgaramella, 2020). En *Litte ja Goabddá* Acosta explora las potencialidades relacionadas con el uso de drones como instrumentos de documentación y protesta. De hecho, el artista acompaña las luchas de las comunidades sami contra la explotación minera de Gállak, situada en el norte de Suecia. La creación de una mina y de las infraestructuras de transporte a ella asociada constituye una preocupante amenaza para la ganadería de esta zona, por la que pasan las rutas de migración de los renos. La cría de estos animales y la necesaria trashumancia estacional son unos de los aspectos fundamentales en la cultura y economía de las poblaciones sami, cuyos modos de vida integrados en el ecosistema hostil de Laponia se encuentran hoy en día en peligro de extinción. Acosta vincula metafóricamente en su proyecto los drones a la función ritual de los tambores en las comunidades sami.

El artista enlaza la resistencia histórica de estos pueblos frente a la cristianización, representada por el uso ceremonial de los tambores, con la lucha actual contra las compañías extractivas. Recurriendo a los drones como herramienta para el activismo, la sensibilización y la resistencia política, el proyecto trata de alterar las dinámicas de poder asociadas a estas tecnologías, a menudo empleadas para prácticas autoritarias de vigilancia. La iniciativa se desarrolla gracias a la colaboración con los activistas Mose Agestam y Henry Blind y las organizaciones sami presentes en el territorio, que se sirven de la tecnología para documentar y exponer, por medio de fotografías aéreas o imágenes en movimiento, los efectos ambientales de la industria minera en las tierras laponas. En estos territorios, el uso de drones se vuelve estratégico debido a la geografía y al clima extremos que hacen estos lugares difícilmente accesibles, una condición que las compañías

---

<sup>79</sup> En castellano, *Drones y tambores*.





Fig. 21: Ignacio Acosta (2017-19). *Litte ja Goabddá* [Videoinstalación, fotograma] Fuente: [www.ignacioacosta.com](http://www.ignacioacosta.com)

minerías aprovechan para ocultar los impactos de sus actividades. Aunando dispositivos de investigación, denuncia y cocreación, el proyecto *Litte ja Goabddá* se materializa en una videoinstalación y en un archivo donado integralmente a la comunidad de Jáhkâmákke que pretenden visibilizar la explotación neocolonial de algunos de los pocos territorios indígenas que existen en Europa, junto a la destrucción de la diversidad biocultural que los caracteriza. Al mismo tiempo, la iniciativa se inserta en el amplio abanico de estrategias de resistencia política y visual empleadas por los movimientos locales que se oponen a estas transformaciones.

La producción artística de Carolina Caycedo se centra también en la lógica colonial y extractiva de la economía capitalista. El proyecto *Be dammed* (2013, hasta la actualidad) se compone de una constelación de obras que reflexionan sobre los efectos destructivos generados por las macropresas hidroeléctricas en diferentes ecosistemas fluviales del continente americano. Gran parte de las piezas ligadas a esta serie son el fruto de la colaboración de la artista con organizaciones indígenas y comunidades de primera línea que viven en los territorios afectados por estos procesos extractivos iniciados por corporaciones multinacionales con el beneplácito de los gobiernos locales. La investigación de Caycedo parte de la presa El Quimbo construida sobre el río Yuma/Magdalena (La

Jagua, Colombia). Aquí, utilizando diferentes lenguajes como el videoarte, el dibujo, la instalación, entre otros, la artista sondea las transformaciones geográficas, ecosistémicas y sociales que se producen en la región debido a la construcción de la represa. Por medio de la performance, el trabajo de la artista acompaña también las protestas o las acciones de empoderamiento de las comunidades. En el videoensayo *Tierra de los Amigos. Descolonizando La Jagua* (2014) la autora entrelaza imágenes que documentan el desarrollo de la presa con extractos de entrevistas a diferentes personas (una pescadora, un agricultor, un activista, etc.) implicadas en la lucha por proteger el río Yuma. La narración retrata también las corrientes del río, la flora, la microfauna, etc. para incorporar una perspectiva más que humana en el relato. Junto a las implicaciones geopolíticas y ecológicas ligadas a la construcción de estas megainfraestructuras, la autora indaga los impactos menos evidentes -aunque igualmente graves- de las mismas como el desplazamiento forzoso de comunidades, la destrucción de sus medios de sustento junto a la pérdida de la memoria y de los lazos afectivos con el lugar. La serie *Be dammed* tiende entonces un puente entre práctica artística y resistencia territorial indígena, desarrollándose alrededor de los conceptos de justicia climática, social, de género y epistémica.

En los proyectos de Caycedo y Acosta el trabajo artístico se vincula a la acción social en territorios heridos por las dinámicas de explotación extractivista. En ellos, la fotografía y la imagen en movimiento actúan como mediadoras entre saberes diferentes y generan espacios para manifestar actitudes solidarias con lugares y colectivos que han sido “desplazados, desfigurados, silenciados o invisibilizados por las maquinarias de la ganancia y el progreso” (Sekula, 1983, p. 202). Al mismo tiempo, evitando caer en formas de idealización, estos proyectos proponen una crítica de la representación convencional de las culturas indígenas, enfatizando el papel fundamental que estas poblaciones desempeñan en la protección de los ecosistemas naturales en muchas regiones del planeta.

Si bien existe en este ámbito de experimentación un debate acerca de la dificultad de discernir entre obra artística y activismo, concordamos con Acosta cuando afirma que no hay una separación clara entre activismo y creación artística y que “puede darse un diálogo muy fértil entre estas dos formas culturales, abriendo espacios de intercambio, discusión y cooperación que no existirían de otra manera” (Ignacio Acosta, comunicación personal, 1 de junio de 2018). Al respecto, Carolina Caycedo añade que es imprescindible crear espacios de confluencias entre diferentes áreas de especialización -incluido el arte- y movimientos sociales frente a la gravedad del colapso climático y la destrucción extractivista (Carolina Caycedo, 13 de noviembre de 2018). En la misma línea, Brandon Ballengée, cuyo trabajo se hibrida a menudo con prácticas activistas, sostiene:

Creo que probablemente la estrategia más saludable que podemos implementar en este momento histórico es no preocuparnos demasiado por las líneas de separación. Tal vez deberíamos dejar de intentar diseccionar las cosas [...] Incluso las ciencias o la academia hoy en día indican que ésta ya no es una forma funcional de operar. [...] La difuminación entre arte y activismo tiene una historia muy rica y es esencial que nos demos cuenta de que ambas formas de acción cultural provienen de un marco conceptual similar. (Comunicación personal, 2 de julio de 2014)

### 5.4.3. Otros lugares de aprendizaje

Una importante área de actuación en el contexto de las prácticas de enfoque ecosocial es la que ahonda en los límites del paradigma tecnocientífico occidental y de los sistemas de investigación y aprendizaje que emanan de él, para abordar la complejidad de las problemáticas socioambientales contemporáneas. Frente al carácter multidimensional de los desafíos que caracterizan nuestro presente, el filósofo y sociólogo francés Edgar Morin

(2007) plantea la transición hacia un paradigma basado en la complejidad, haciendo hincapié en la necesidad de integrar diferentes patrones de pensamiento y conocimiento entre sí para superar el carácter reduccionista y la parcelación disciplinaria que definen la ciencia moderna. Otros autores señalan cómo el enfoque cuantitativo convencionalmente utilizado en la ciencia clásica dificulta la necesaria inclusión de “una pluralidad de perspectivas y valores legítimos” (Funtowicz & Ravetz, 1994, pp. 198-199) no solo en los espacios de producción del conocimiento, sino también en los procesos de análisis y resolución de las problemáticas socioambientales. Por todo ello, la perspectiva única de la ciencia occidental resulta insuficiente.

Al respecto, son especialmente significativas las aportaciones del sociólogo Boaventura de Sousa Santos, que discute la noción de universalidad de la tecnociencia eurocéntrica y propone sustituirla con una “ecología de los saberes” (Santos, 2006, p. 67) Esta contraepistemología incluiría los diversos sistemas de valores y conocimiento que existen más allá del ámbito científico occidental. Según el autor, en este marco se podrían impulsar formas de pensamiento plural y otros modelos sociales frente al “monocultivo” de la productividad capitalista (Santos, 2006, p. 27). Junto a la reflexión sobre las limitaciones epistemológicas del conocimiento eurocéntrico, emergen, desde distintos frentes, numerosas críticas hacia la gradual reorganización de las instituciones educativas y de investigación según las pautas del capitalismo neoliberal (Ross, 2010; Sevilla, 2010). En concreto, el carácter cada vez más elitista, burocratizado y jerárquico de las universidades, así como la subordinación de la formación a los dictámenes de la productividad constituyen algunos de los aspectos más problemáticos. Surgen así movimientos hacia la construcción de modos de producción y circulación del conocimiento más horizontales e independientes, encaminados a eludir los mecanismos de capitalización de los saberes.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Un estudio de las diferentes experiencias de autoformación en el Estado español que conectan con estas inquietudes puede encontrarse en la tesis doctoral titulada *De la autoformación como práctica instituyente en las metrópolis postfordistas* (Miquel Bartual, 2013).

En el contexto de estos interesantes debates, cuya amplitud no es posible abarcar en nuestra tesis doctoral, se produce la reciente profusión de prácticas artísticas y curatoriales centradas en fórmulas de investigación y aprendizaje alternativos que se conoce como *giro educativo* (Rogoff, 2008) o *pedagógico*<sup>81</sup> (Bishop, 2011; Lee Podesva, 2007; P. O'Neill & Wilson, 2010). Dichas prácticas retoman algunos planteamientos de antecedentes como la Bauhaus, el Black Mountain College o la FIU beuyusiana. Sin embargo, haciendo referencia a los enfoques de la pedagogía no institucional (Illich, 1970, 1975) y crítica (Freire, 2009; Giroux, 2013) muchas de estas experiencias son independientes y autogestionadas, y prevén la implicación de diferentes colectivos en los procesos de cocreación y difusión del conocimiento.

Entre las iniciativas que se centran en temas ecosociales destacan *The Center for Urban Pedagogy* (Nueva York, desde 2002 hasta la actualidad), *Rotterdam Skillcity* (Rotterdam, desde 2007 hasta la actualidad) y *Nachbarschaftsakademie* (Berlín, 2015-2016), donde los procesos pedagógicos se vinculan a dinámicas de transformación de espacios y modos de vida en el contexto urbano.<sup>82</sup> *La Free Home University* representa también una experiencia significativa, donde la creación de comunidades de aprendizaje enraizadas en diferentes territorios se vincula a la participación en redes internacionales como la de *Ecoversities* (2018). En el contexto español, también encontramos iniciativas que exploran la posibilidad de generar otros lugares y procesos de aprendizaje. Entre ellas recordamos el proyecto *Escuela de Pastores*, iniciado en 2004 por el artista Fernando García Dory en colaboración con el Concejo de Pastores de la Montaña de Covadonga y otras instituciones locales, y todavía activo hoy en día. Ante la creciente despoblación rural y

<sup>81</sup> En inglés, *pedagogical turn*.

<sup>82</sup> Para un estudio en profundidad de las intersecciones entre prácticas colaborativas y pedagogías colectivas véase el ciclo de publicaciones *Transductores* (Antonio Collados & Rodrigo, 2012; Antonio Collados, Rodrigo, & Sánchez de Serdio, 2010; Sánchez de Serdio Martín, 2015).

la gradual desaparición del oficio del pastor en las montañas de Asturias, la Escuela propone cursos dirigidos a jóvenes interesados en este tipo de trabajo para favorecer la continuidad de la ganadería extensiva local y de los saberes asociados a ella. Este proyecto, además de tratar de preservar el pastoreo y su valor ecológico y cultural (Stéphane Verlét-Bottéro, comunicación personal, 17 septiembre de 2018), insiste también en la necesidad de descentralizar la producción y la transferencia de los saberes, revalorizando conocimientos, como los que caracterizan el mundo rural, tradicionalmente confinados en espacios periféricos y subalternos.

El proyecto *Herbarium*, iniciado en 2013 por la artista Lorena Lozano en colaboración con la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, es un ejemplo ilustrativo de la línea de experimentación que estamos analizando. La iniciativa se dirige e involucra a los habitantes de Cerezales del Condado y de otras poblaciones próximas a León. Alternando salidas de campo y sesiones en la fundación, los participantes exploran la geografía del territorio y recogen al mismo tiempo ejemplares de plantas que posteriormente aprenden a identificar y a conservar mediante un proceso de desecación y catalogación. El grupo de trabajo no se limita a examinar la taxonomía de la vegetación, sino que comparte información acerca de los diferentes usos (alimenticios, curativos, ceremoniales, etc.) de las plantas en la cultura local. Además, la artista invita a los participantes a aproximarse a la flora autóctona a partir de lenguajes artísticos como la fotografía, el dibujo o el grabado. Los resultados del proyecto son recopilados en un herbario en línea que documenta las diferentes fases del trabajo compartido, así como la memoria y los saberes locales vinculados al mundo vegetal. Según la artista, el valor del proyecto reside esencialmente en la dinámica procesual. Al respecto, Lorena Lozano comenta que nunca sintió el deseo de realizar una exposición sobre *Herbarium*, ni de crear un “producto” a partir de él. Añade que el proyecto radicaba en mantener el vínculo con las personas implicadas y crear un espacio de intercambio y aprendizaje en torno a las plantas (Lorena Lozano, comunicación personal, 27 de junio de 2019).

Como hemos visto en el capítulo 1, cada vez hay más voces que vinculan los desequilibrios ecológicos actuales con las formas históricas del poder colonial (Ferdinand, 2019; Parra-Romero, 2016; Whyte, 2018). Por otro lado, numerosos estudios confirman el importante papel que los saberes indígenas pueden desempeñar en la preservación de la biodiversidad y de los equilibrios ecosistémicos (Menzies, 2006; Reyes-García, 2009; Wall Kimmerer, 2013). Sin embargo, el legado colonial y las dinámicas neocoloniales han producido lo que Boaventura de Sousa Santos define como *epistemicidio* (Santos, 2016), es decir la destrucción de los sistemas indígenas de conocimiento, convivencia en sociedad y con el mundo más que humano, en favor del paradigma antropocéntrico de la ciencia occidental. Algunos proyectos que se insertan en la línea de experimentación sobre arte y procesos pedagógicos que estamos explorando aspiran a recuperar -aunque sea de forma parcial- los conocimientos supérstites ligados a las culturas nativas.

Por ejemplo, la *Escuela de Oficios* (2014 hasta la actualidad), iniciada por el artista puertorriqueño Jorge González, es un proyecto en el que se hibridan prácticas artísticas y saberes indígenas. Se configura como una plataforma itinerante de colaboración e intercambio interdisciplinar que se enriquece gracias a las aportaciones de artesanos, artistas, pedagogos, arqueólogos y estudiantes. Además de cartografiar la cultura material de Puerto Rico, junto a las influencias taínas, afro-boricuas y can-jíbaras, la Escuela también organiza programas públicos que incluyen charlas, exposiciones y encuentros de aprendizaje autodirigidos. Más en concreto, la iniciativa se centra en estudiar las maneras a través de las cuales la artesanía se articula con otras formas de conocimiento, y en rescatar las prácticas tradicionales de alfarería, fabricación de muebles y cestería que están en riesgo de desaparición. El interés por la revitalización de técnicas vernáculas se refleja también en la adopción de diseños tradicionales reinterpretados desde una sensibilidad más contemporánea. Mediante el uso de materiales locales, como la enea y otras fibras vegetales, la arcilla



o la madera, los artefactos producidos en los encuentros se vinculan con las ecologías de los lugares por los que la Escuela va viajando. Así pues, la colaboración se entiende, según González, como un “proceso de reconocimiento del territorio” (comunicación personal, 13 de diciembre de 2018). Para el artista, en efecto, la artesanía permite “complementar el acto de pensar el lugar y las preocupaciones ecológicas que lo atraviesan” (Jorge González, comunicación personal, 13 de diciembre de 2018).

*Herbarium* y la *Escuela de Oficios* son dos ejemplos de una importante constelación de prácticas que contribuyen a idear formas autogestionadas de investigación y circulación del conocimiento. Es de reseñar que ambas iniciativas no se asientan en una visión nostálgica del pasado, sino en una concepción dinámica del conocimiento. De hecho, aspiran a crear puentes entre las culturas tradicionales y el presente para preservar saberes y



Fig. 22: Jorge González (2019). *Escuela de Oficios* [Taller de cestería tradicional] Fuente: Cortesía de Lluvia Higuera y Jorge González.



modos de acercamiento a los ecosistemas naturales potencialmente útiles frente a los desafíos de la actualidad. Al respecto, Lorena Lozano comenta lo siguiente:

Pienso que es importante no idealizar el conocimiento tradicional. Existen algunas tecnologías (un tipo de ropa, una herramienta, una técnica de cultivo, etc.) que están optimizadas para un lugar y para una época concreta. El conocimiento acumulado en el pasado tiene mucho valor, pero es imprescindible conectarlo con el presente y con el futuro si queremos elaborar soluciones para las problemáticas actuales. Es importante reciclar y recuperar saberes antiguos, pero sin caer en la idealización o en tendencias neoprimitivistas, porque el mundo avanza y cambia continuamente. (Comunicación personal, 27 de junio de 2019)

Además, basándose en colaboraciones a largo plazo y promoviendo formas de creación compartida, estas prácticas reducen el riesgo de que surjan formas de extractivismo epistémico. Junto a las otras propuestas mencionadas en este epígrafe, proporcionan espacios para el cultivo y la puesta en común de saberes, procesos de pensamiento y habilidades a menudo infravalorados en el marco de la sociedad neoliberal y que, sin embargo, pueden resultar valiosas en la imaginación y construcción de formas culturales alternativas al proyecto neoliberal.

#### **5.4.4. Tentativas de futuro: Otros modelos de convivencia ecosocial.**

La última línea de indagación artística que contemplamos en este estudio es la que se refiere a la experimentación con formas de organización de la vida en común que puedan ofrecer modelos sociales más inclusivos, justos y ecológicos. La pandemia actualmente en curso y los desafíos ligados al

cambio climático antropogénico muestran los evidentes límites de un paradigma económico que favorece la concentración de la población en grandes centros urbanos, a menudo desconectado de los circuitos de producción material.<sup>83</sup> Las ciudades globales son contextos muy poco sostenibles desde el punto de vista energético y ecológico, y también cada vez más excluyentes debido a las dinámicas de gentrificación y a la *commodification* de los espacios públicos y de la vivienda (Hidalgo & Janoshchka, 2014; Mirafteb, Wilson, & Salo, 2015). Resulta urgente, por lo tanto, repensar los espacios y los modos de vida creados por la economía neoliberal.

En una primera aproximación a este ámbito de experimentación, propusimos una lectura de estas experiencias artísticas a partir del concepto de *resiliencia* (Sgaramella, 2018), aun haciendo explícitos sus aspectos problemáticos. Este término se ha popularizado en los últimos años y domina, junto al concepto de adaptación y mitigación, el debate público y científico sobre las estrategias de afrontamiento del cambio climático. La noción de resiliencia también se ha difundido en el ámbito de las artes y humanidades. Sin embargo, existen opiniones críticas frente al uso excesivo de estos términos y en particular de la palabra resiliencia. Ésta se asocia a menudo a los discursos institucionales ligados al desarrollo sostenible y puede asumir un carácter confuso (Klein, Nicholls, & Thomalla, 2003; Tierney, 2015). Asimismo, puede contribuir a fortalecer el énfasis de la retórica neoliberal en la responsabilidad y capacidad de resistencia individual, ocultando la dimensión sistémica de los desequilibrios generados por el modelo capitalista (Franco Martínez, 2016). Aunque existan acepciones científicas de la idea de resiliencia e interpretaciones sugerentes desde el campo de las artes,<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> Según las estimaciones de las Naciones Unidas, alrededor del 55% de la población mundial vive en áreas urbanas y se prevé que este porcentaje ascienda al 68% en 2050.

<sup>84</sup> Por ejemplo, el artista David Haley (2019) distingue una noción más ingenieril resiliencia, que designa la capacidad de sostener una situación difícil y que se vincula con la idea de aguante, de una resiliencia que él define como ecológica, que se refiere a la creatividad para experimentar con otros modos de vida, diferentes de los que nos están llevando al colapso civilizatorio.

preferimos no basar nuestra argumentación sobre este concepto pues su significado ha sido en gran medida absorbido por los imperativos de la cultura dominante.

A lo largo de nuestra investigación hemos podido observar que las propuestas artísticas que giran en torno a la ideación de alternativas de futuro se vinculan más con prácticas ligadas a los cuidados y a la construcción de los comunes, por lo que preferimos proponer una aproximación basada en estos conceptos. Como hemos visto en el primer capítulo, los cuidados establecen un tipo de compromiso con la realidad en el que se funden dimensiones racionales y afectivas. Los cuidados incluyen todas las actividades que llevamos a cabo para mantener, continuar y reparar nuestro mundo de manera que podamos vivir en él lo mejor posible. (Fisher & Tronto, 1990). Además, surgen del reconocimiento de la condición de interdependencia que subyace a los procesos que posibilitan la continuidad de la vida (Puig de la Bellacasa, 2017). Los proyectos que analizamos aquí proponen formas de cuidado de los ecosistemas urbanos o rurales y de las personas y demás seres vivos que los habitan. Se trata de procesos construidos desde abajo, que activan nuevas capacidades o redescubren las ya existentes, y permiten la apertura de caminos alternativos a las dinámicas de socialización neoliberales. De ese modo, generan bienes comunes sociales, ambientales y culturales mediante formas de apropiación y autogestión. En línea con los planteamientos teóricos de Hardt y Negri (2011), no descubren los bienes comunes, sino que los reinventan y construyen colectivamente.

Las iniciativas artísticas colaborativas que se desarrollan alrededor de proyectos de futuro más justos y ecológicos buscan repensar y transformar los modos de vida y de producción y, al mismo tiempo, mejorar las formas de convivencia social. Parten de un cuestionamiento del modelo desarrollista y de crecimiento ilimitado característico de la visión neoliberal y tratan de reconectar los metabolismos sociales con los ciclos ecosistémicos. Suelen

abarcar, por lo tanto, una gran variedad de temas: desde la producción alimentaria a la reorganización de los espacios urbanos, desde las modificaciones en los estilos de vida a los procesos de transformación cultural compartidos. Comprenden tanto los aspectos materiales como sociales y simbólicos de la vida en común.

En este ámbito de experimentación encontramos *Cascinet* (2012 hasta la actualidad), un espacio autogestionado en la periferia de Milán. Ubicado en una antigua granja recuperada por un grupo de ciudadanos locales, el proyecto articula diferentes estrategias de cuidado comunitario. Por un lado, la creación de una guardería al aire libre, así como la organización de numerosas actividades artísticas y socioculturales favorecen la instauración de redes de apoyo y dinámicas relacionales alejadas del ocio consumista. Por otro lado, la implantación de un bosque de alimentos y de una huerta ecológica junto a un proyecto de apicultura permite iniciar prácticas de cuidado ambiental y autoproducción, creando espacios comunes de biodiversidad en un contexto urbanizado y altamente contaminado como es el de la ciudad de Milán.

El proyecto *R-Urban* (2010 hasta la actualidad), coordinado por el colectivo atelier d'architecture autogérée (aaa) gracias a la cooperación con diferentes instituciones del municipio de Colombes (Francia), presenta muchos puntos de contacto con *Cascinet*. Aborda, en efecto, cuestiones análogas, pero desde un enfoque más amplio y con unas dimensiones más ambiciosas. Es importante especificar que, más que un estudio de arquitectura, el atelier d'architecture autogérée es una asociación sin ánimo de lucro cuyo trabajo se centra en estrategias de regeneración urbana. Fundado en 2001, el atelier incluye arquitectos, artistas, paisajistas, sociólogos, estudiantes y colectivos ciudadanos. La iniciativa *R-Urban* se desarrolla en diferentes fases y pretende transformar la ecología urbana de Colombes, así como algunos aspectos de su vida sociocultural. Los principales ámbitos sobre los que se proyecta la acción creativa son la construcción colectiva de

viviendas, la creación de una economía local y la implementación de una agricultura periurbana basada en criterios ecológicos. Además, el proyecto prevé también la transición energética hacia fuentes renovables, así como una gestión ecocompatible de los residuos. *R-Urban*, se apoya en redes locales de colaboración y en la implicación activa de la ciudadanía a través de métodos de autoproducción de alimentos, autogestión y autoconstrucción. La iniciativa fortalece los vínculos presentes en la comunidad por medio de actividades culturales y pedagógicas creando espacios para la cooperación entre agentes individuales, colectivos e institucionales.

Otro ejemplo significativo es, en nuestra opinión, el de la *Zone à Défendre*<sup>85</sup> (ZAD). Esta zona se encuentra en el municipio rural de Notre-Dame-des-Landes, en proximidad de la ciudad de Nantes en el norte de Francia. Aquí, tras una intensa lucha de varias décadas, los agricultores locales, junto a activistas, sindicatos y colectivos ciudadanos, han logrado la paralización y cancelación del plan de construcción de un aeropuerto internacional. El rechazo hacia el proyecto derivaba no solo de los enormes impactos ambientales que la infraestructura habría generado en una zona húmeda de gran valor ecológico, sino también por sus consecuencias sociales y por la carga simbólica ligada al transporte aéreo, esencial para alimentar la cultura de hipermovilidad capitalista. Según John Jordan, artista, activista y residente en la ZAD, este espacio no es solo un lugar de protesta o rechazo hacia una infraestructura concreta, sino también “un laboratorio para diferentes formas de estar juntos” (Jordan & Shukaitis, 2019, p. 187). De hecho, la comunidad, de inspiración anárquica, se organiza alrededor de formas de decisión assemblearias. Gestiona de forma autónoma una biblioteca, una panadería, una granja, así como una pequeña radio independiente. Si, por un lado, la lucha relacionada con la ZAD ha logrado influir significativamente en el debate público en torno al modelo de desarrollo dominante, por otro, ha abierto también un espacio

<sup>85</sup> En castellano, *Zona a Defender*.

de imaginación radical para experimentar con otros tipos de convivencia posibles, más allá las estructuras sociales existentes.

Pese a su diversidad, las experiencias citadas comparten el deseo de catalizar cambios duraderos en las formas de agregación social y de vida y trabajo. Mediante un compromiso colectivo a largo plazo, estas iniciativas tratan de transformar los procesos de producción material y simbólica a partir de valores de cuidado y preservando los bienes comunes. Ensanchando las redes de colaboración y solidaridad, tratan de “reescribir lo cotidiano” (Verlet-Bottéro, 2017) para construir otros imaginarios alejados de los esquemas del individualismo y de la cultura del consumo que dominan nuestro presente. Estos proyectos, además, trascienden casi completamente las instituciones del mundo del arte, puesto que la práctica artística se funde con iniciativas ciudadanas más amplias y a veces preexistentes. En efecto, más que centrarse en la creación de productos artísticos convencionales o eventos expositivos, estas iniciativas se materializan en formas de intervención/transformación que se insertan en el tejido social de referencia. Inauguran, pues, para el arte nuevas perspectivas de acción e influencia.

Las cuatro directrices de experimentación que hemos descrito en estos últimos epígrafes nos han ayudado a identificar algunas de las principales orientaciones en la poética de los artistas y colectivos que desarrollan prácticas de enfoque ecosocial. Asimismo, nos han permitido estructurar nuestro trabajo de campo y seleccionar cuatro propuestas particularmente significativas alrededor de las cuales se han desarrollado nuestros estudios de caso. En el siguiente capítulo explicaremos los criterios de selección y estudio que han guiado nuestro acercamiento a estos proyectos artísticos. Posteriormente procederemos a una descripción y análisis detallado de cada uno de ellos.







# Capítulo 6.

## Trabajo de campo y estudios de caso

El presente capítulo recoge los resultados del trabajo de campo que hemos llevado a cabo para complementar nuestra investigación teórica en torno a las prácticas artísticas colaborativas vinculadas a cuestiones ecosociales en el panorama contemporáneo. En el primer epígrafe explicaremos las metodologías aplicadas en nuestra indagación, así como los criterios que nos han orientado en la selección de los proyectos examinados en los estudios de caso. Detallaremos además los principales aspectos sobre los que se ha centrado nuestro análisis. A continuación, procederemos a exponer los resultados de los estudios de caso, cada uno de los cuales se inscribe en una de las líneas experimentales que hemos definido en el capítulo anterior. Cerraremos el capítulo con unas observaciones finales derivadas del trabajo de campo y del diálogo con los agentes implicados en los diferentes proyectos.

### 6.1. Estudios de casos: métodos, criterios de análisis y selección de proyectos.

En este epígrafe describiremos de forma concisa los métodos de investigación que hemos adoptado en nuestro trabajo de campo junto a los criterios utilizados para seleccionar los proyectos artísticos sobre los que llevar a cabo los estudios de caso. Como hemos explicado en la introducción, nuestro acercamiento a la temática de investigación parte de enfoque híbrido que engloba una reflexión teórica, realizada a partir de fuentes bibliográficas de distintas disciplinas (teoría del arte, ecología política, sociología, etc.), así como metodologías de tipo cualitativo ligadas

a las ciencias sociales. En concreto, para nuestros estudios de caso, hemos realizado varias visitas presenciales para estudiar los proyectos *in situ* y observar con atención los procesos que en ellos se desplegaban (Kester, 2013). Por cuestiones logísticas, no hemos podido dedicar a todos los proyectos el mismo tiempo de estudio presencial. Nuestras estancias han tenido por lo tanto duraciones distintas: en algunos casos hemos permanecido en el lugar una semana (*New Curriculum*, Asturias) y en otros, gracias a la cercanía geográfica, hemos podido examinar los procesos colaborativos durante varios meses (*Recuperem La Punta. Aturem la ZAL*, Valencia). Sin embargo, hemos tratado de equilibrar estas diferencias manteniendo el contacto con los artistas y agentes implicados en las iniciativas estudiadas a través de la correspondencia electrónica o de entrevistas en línea. Por medio de la observación participante hemos podido recopilar información sobre los contextos ecológicos y sociales en los que se desarrollan los proyectos artísticos de forma no intrusiva.

Además, esta metodología nos ha ayudado a reflexionar sobre nuestra propia interacción con los creadores y con todas las personas implicadas en las iniciativas escogidas. Hemos registrado las observaciones en notas de campo (Taylor & Bogdan, 1984), que hemos posteriormente transcrito e integrado en los recuadros de texto dentro de este capítulo. La elección de hacerlas más visibles en el contexto de la redacción responde al deseo de poner en valor los momentos de la reflexión basados en la experiencia que normalmente pasan desapercibidos y que, sin embargo, pueden proporcionar ideas muy significativas para la investigación. Además de las notas, recolectamos también bocetos, intuiciones y reflexiones surgidas a raíz del acercamiento directo a los proyectos visitados. Todo ello nos ha permitido ir recopilando información no solo en un formato descriptivo, sino también por medio de fórmulas visuales, como pueden ser esquemas, dibujos o diagramas complejos. Así pues, el cuaderno de campo se ha revelado como una herramienta particularmente valiosa. Como sostiene Cannock (2018) se trata de un repositorio donde

se almacenan los hallazgos y los vestigios del proceso de investigación, lo que permite que el artista/investigador regrese sobre el camino andado todas las veces necesarias. [...] En esta misma línea, representa un testimonio más o menos comprensible de la experiencia subjetiva [...] que, de no ser por él, quedaría completamente perdida en un pasado irrecuperable. (p. 47)

Junto a estos registros analógicos, nos servimos también de archivos captados mediante dispositivos electrónicos: sonidos grabados con el teléfono móvil, imágenes fotográficas digitales, notas de audio, etc. Analizamos además la documentación relacionada con los proyectos escogidos. Si bien se trata de un material que no puede ilustrar los diferentes procesos que se despliegan en los proyectos, sí representa un recurso valioso para complementar el estudio de los mismos. En particular, los registros visuales no cumplen solo una función ilustrativa, sino que en algunos casos representan elementos muy importantes para la producción del sentido y pueden ser leídos a partir de un análisis icónico. Haciendo referencia a algunos planteamientos de la llamada *practice-based research* (Borgdorff, 2012) y del paradigma performativo (Cannock, 2018) en la investigación en artes, incorporamos también la creación artística en uno de los estudios de caso. En efecto, en el contexto de la iniciativa *New Curriculum* (Asturias, 2018) ideamos y realizamos -en colaboración con Carla Rangel, Sébastien Tripod y Juxhina Spahiu- un *happening* titulado *Digesting Tensions*, implicando a todos los participantes del programa en la pieza final.

Por otro lado, hemos realizado entrevistas con artistas, comisarios y colectivos vinculados a las iniciativas artísticas estudiadas. La entrevista representa uno de los métodos cualitativos más utilizados, cuyo objetivo es adquirir información y comprender las valoraciones y los significados que las personas entrevistadas asocian a la temática investigada (Díaz-Bravo et al.,

2013). Además, en nuestra opinión, la entrevista adquiere particular interés en el estudio de formas de arte que se basan en el diálogo y en la cooperación, como son las que indagamos en nuestra tesis. Elegimos llevar a cabo entrevistas semiestructuradas, definiendo las preguntas con antelación sin renunciar al mismo tiempo a cierto nivel de flexibilidad para que las conversaciones pudieran evolucionar hacia asuntos que fueran relevantes para las personas entrevistadas. Diseñamos una serie de preguntas que se repetían en todas las entrevistas y que abordaban temáticas transversales. Incluimos también unos interrogantes específicos que iban cambiando en cada entrevista según el papel de la persona interpelada, la poética del artista o del colectivo entrevistado y las características del proyecto examinado. De ese modo, hemos podido acceder a diferentes perspectivas sobre algunas de las cuestiones centrales de nuestra investigación (relación entre arte y problemas socioambientales; relevancia del enfoque colaborativo, límites del mismo, etc.) y, de forma paralela, recopilar información específica sobre las manifestaciones artísticas seleccionadas. Nuestro propósito era aproximarnos a las percepciones e intencionalidades de los creadores, así como de los otros agentes (comisarios, activistas, ciudadanos, etc.) involucrados en los proyectos examinados. En algunos casos, hemos organizado grupos de discusión para recoger la pluralidad de miradas e interpretaciones generadas por los procesos de creación colectivos estudiados. Las aportaciones de las personas entrevistadas han sido esenciales para el desarrollo de nuestro estudio por lo que hemos incluido fragmentos de las entrevistas y de los grupos de discusión<sup>86</sup> en nuestro análisis.

En lo que se refiere a la selección de proyectos, hemos dedicado especial atención a las iniciativas artísticas centradas en el análisis de problemáticas ecosociales actuales y que proponen una lectura política de las mismas (Demos, 2016) vinculándose a un contexto socio-territorial concreto.

---

<sup>86</sup> Para consultar las transcripciones integrales, véase el Anexo I. Hemos mantenido el idioma original para todas las transcripciones excepto la de Luigi Coppola que hemos traducido del italiano al castellano para favorecer su comprensión.

La presencia en el proceso creativo de diferentes métodos y niveles de colaboración ha representado un criterio fundamental en nuestra búsqueda. Asimismo, nos interesaba explorar formas de creación de enfoque ecosocial alejadas de la institución artística y por ello hemos priorizado iniciativas que tienen lugar en contextos no canónicos para la producción o exhibición del arte. Entre las múltiples propuestas contemporáneas que reúnen estas características, hemos escogido aquellas que estaban geográficamente a nuestro alcance y que se estaban desarrollando en la actualidad para poder visitarlas personalmente e incluir así una dimensión vivencial en nuestro análisis. También nos interesaba explorar diferentes formas de autoría compartida por lo que los estudios de caso abarcan un amplio espectro que va de la autoría atribuida a una pareja de artistas al trabajo en colectivo, hasta llegar a la labor de plataformas de activismo ciudadano. Nos parecía importante contemplar las tensiones entre centro y periferia en la producción artística, por lo que hemos incluido iniciativas que se ubican en la ciudad junto a experiencias situadas en contextos rurales.

Conectando el trabajo de campo con la indagación teórica, hemos empleado las vertientes de experimentación que hemos perfilado en el capítulo 5 como criterios-guía para la selección. Como hemos explicado anteriormente, estas vertientes no representan categorías rígidas y excluyentes puesto que algunos de los proyectos elegidos exploran al mismo tiempo más de una línea temática y presentan diferentes capas de lectura. Teniendo en cuenta todos los aspectos mencionados, hemos llegado a la selección definitiva de casos de estudio que comprende los siguientes proyectos:

- Restauración ecosistémica colaborativa: *Future Garden for the Central Coast of California*, del Harrison Studio, situado en el Arboretum de la University of California Santa Cruz, Estados Unidos;
- Poéticas de resistencias: *Recuperem La Punta. Aturem la ZAL*, una iniciativa de la plataforma Horta és Futur – NO a la ZAL, en Valencia, España;

- Otros lugares de aprendizaje: *New Curriculum*, del colectivo Campo Adentro / Inland, en Cangas d'Onís, España;

- Tentativas de futuro: otros modelos de convivencia ecosocial: *Casa delle Agriculture*, de la homónima asociación, en Castiglione d'Otranto, Italia.

Evidentemente no hemos podido incluir en los estudios de caso todas las propuestas a las que nos hemos aproximado en estos años, debido a la imposibilidad de estudiarlas todas en profundidad en el contexto de esta tesis doctoral. Sin embargo, citamos algunas de ellas a lo largo de nuestra argumentación pues nos permiten mostrar la diversidad de enfoques que existe en este ámbito de la creación artística, así como realizar valoraciones comparativas. Una vez identificados los cuatro casos, hemos realizado una indagación bibliográfica sobre cada uno de ellos mediante la lectura de textos críticos, descripciones disponibles en catálogos y otras publicaciones. Hemos profundizado en las temáticas abordadas en cada uno de los proyectos consultando diferentes fuentes tanto analógicas como digitales y también a través de conversaciones con personas expertas en dichos asuntos. Hemos realizado visitas y entrevistas para conocer más de cerca el contexto en el que se desarrollaban las propuestas y las vivencias y motivaciones de las personas implicadas. Hemos relacionado además la información recopilada y nuestras notas de campo con la investigación teórica y con antecedentes significativos, contemplando además los aspectos caracterizadores descritos en el capítulo anterior.

Cada uno de los estudios de caso se desarrollará a partir de la siguiente estructura: realizaremos ante todo una contextualización de cada proyecto y una descripción de su enfoque temático y objetivos. Después examinaremos la relación de cada iniciativa artística con el lugar donde se desarrolla teniendo en consideración el ecosistema, el tejido sociocultural, las condiciones históricas, entre otros aspectos. Evaluaremos también el nivel de complejidad y las posibilidades de diálogo entre disciplinas

que el proyecto ofrece. A continuación, nos centraremos en los tipos de colaboración y coautoría que se dan en el caso estudiado y valoraremos la atención y el cuidado hacia los procesos cooperativos. Estudiaremos además la configuración temporal del proyecto junto a las dimensiones estéticas y políticas de éste. Exploraremos además su posible vinculación con algunos de los planteamientos teóricos relacionados con la ecología política que hemos identificado en el capítulo 1. Analizaremos después la relación con las instituciones y con el sistema de legitimación cultural dominante. Consideraremos las potencialidades y las tensiones o aspectos problemáticos que caracterizan el proyecto para contribuir a una lectura crítica global. No hemos incluido en los criterios de análisis la idea de eficacia porque nos parece un concepto particularmente problemático. Algunos autores han observado cómo este término junto a otros, como diagnóstico o impacto, refleja muchas veces una tendencia a burocratizar y estandarizar los procesos artísticos colaborativos y a encasillarlos en definiciones arbitrarias de éxito o fracaso (LaFundició, 2018). Al respecto, nos parece significativa la opinión del artista Tim Collins cuando afirma:

La cultura neoliberal quiere evaluar y definir el impacto de un proyecto tan pronto como esté terminado. [...] el arte socialmente comprometido necesita tiempo para desarrollarse, tiempo para asentarse y tener un impacto. Por lo tanto, la única manera de tener una relación crítica con la obra es examinarla durante el período de desarrollo, documentación y consolidación. También hay que estudiar la comunidad en la que se produjo la obra durante un período de un par de años y solo entonces se puede empezar a tener una comprensión más profunda del proceso. Hay muy pocos críticos e historiadores del arte que estén preparados para pensar en esa escala. (Comunicación personal, 2 de enero de 2017)

Por estas razones, hemos preferido centrarnos en las consideraciones surgidas en los procesos de autoevaluación que los agentes implicados en los proyectos han compartido con nosotras. Hemos cruzado esas

observaciones con nuestras reflexiones críticas para ofrecer otro punto de vista sobre las prácticas examinadas. Hemos dialogado con diferentes agentes y representantes de colectivos que han colaborado en los procesos artísticos, pero nos ha resultado especialmente difícil entrevistar a personas pertenecientes a lo que convencionalmente llamaríamos público. Asimismo, a nivel personal, no disponemos en la actualidad de las herramientas necesarias para abordar el análisis de las percepciones del público. En relación con este tema, y partiendo de su experiencia plurianual en museos e instituciones culturales, el comisario John Weber comenta:

La retroalimentación más importante que se pueda obtener a menudo llega dos o tres años después de que se haya hecho una exposición o un programa de actividades [...] Esta retroalimentación longitudinal es tal vez la más relevante, pero hasta donde sé, los museos e instituciones no han encontrado aun una manera para recolectarla de manera efectiva. En primer lugar, no es fácil mantenerse en contacto con el público durante un largo período de tiempo y, por otra parte, como señalan algunos expertos en el campo del arte y la educación, a menudo nos resulta difícil describir la experiencia vivida en relación con el arte. Las personas pueden aprender mucho del arte, pero no definirían la experiencia de ver una exposición como aprendizaje. A menudo el arte enciende un proceso de aprendizaje, despierta la curiosidad y, como resultado, el espectador comienza a seguir diferentes sendas de información. ¿Podemos decir que el espectador aprendió esta información directamente de la experiencia del arte? No exactamente. ¿La habría aprendido sin la experiencia artística? Probablemente no. Es casi imposible medir este tipo de impacto. Pedirle al público que llene un formulario justo después de haber visto una exposición puede no ser la forma más útil de hacerlo. (Comunicación personal, 30 de enero de 2019)

Debido a la necesidad de identificar métodos eficaces para evaluar las percepciones del público, hemos decidido explorar esta dimensión en futuras investigaciones. Para concluir nuestro análisis compararemos los distintos casos estudiados para identificar posibles directrices transversales y correspondencias, así como contrastes o tendencias divergentes.





Figura 23: Hamison Studio (2018) *Future Garden for the Central Coast of California*  
[Intervención] detalle de la intervención, Santa Cruz, Estados Unidos, Elaboración propia.



## 6.2. Restauración ecosistémica colaborativa: *Future Garden for the Central Coast of California*.

Procedemos ahora a ilustrar el primer caso de estudio que se enmarca en la línea de investigación artística que hemos identificado como “Restauración ecosistémica colaborativa”. Profundizamos en el análisis del *Future Garden for the Central Coast of California* (2017, hasta la actualidad) del Harrison Studio, un proyecto que pudimos estudiar de manera presencial durante nuestra estancia de investigación en la University of California Santa Cruz. Nuestro trabajo de campo incluye tres visitas *in situ*, una de las cuales se realizó junto a Newton Harrison, coautor del proyecto, y fue acompañada por una sesión de debate junto a los estudiantes del curso titulado *Forms and Ideas* impartido por la profesora y artista Laurie Palmer de la división de artes de la University of California Santa Cruz. También llevamos a cabo una entrevista individual con Newton Harrison en la que profundizamos en el análisis de este y otros proyectos de su larga trayectoria.

### 6.2.1. Descripción y contexto

Entre los proyectos recientes de Helen Mayer y Newton Harrison (Harrison Studio) destaca la serie *Future Gardens* iniciada en 2011 a partir de un primer experimento realizado en Bonn en 1991, y que se extiende hasta la actualidad. Dicha serie se compone de tres jardines en los que se cultivan plantas que, como indica su título, podrían formar parte de los ecosistemas vegetales del futuro. El primer jardín se implantó en la localidad de Sagehen (California, Estados Unidos), otro se estableció en la meseta tibetana y el más reciente se encuentra en el Arboretum de la University of California Santa Cruz (California, Estados Unidos). Este último representa el foco de nuestro estudio de caso y se titula *Future Garden for the Central Coast of California*<sup>87</sup> (2017 hasta la actualidad). El proyecto constituye a la vez un experimento

<sup>87</sup> En castellano, *Jardín futuro para la costa central de California*.

científico y un trabajo artístico y pretende articular algunas respuestas concretas ante la crisis climática. Para su creación, el Harrison Studio ha colaborado con científicos (botánicos, climatólogos, etc.) de la universidad de Santa Cruz para escoger dieciséis especies vegetales autóctonas de California con el objetivo de estudiar su capacidad de adaptación ante la mutación de los patrones climáticos prevista para la región.<sup>88</sup> Las plantas han sido seleccionadas teniendo en cuenta su resiliencia: en efecto, han sobrevivido a las sequías, las inundaciones y los incendios ocurridos en el pasado en la región. Se han priorizado especies perennes que pueden alimentar a la fauna local y que son comestibles también para el ser humano. Se trata sobre todo de arbustos y suculentas y algunas de ellas tienen propiedades medicinales. Uno de los principales objetivos de la investigación es establecer qué plantas pueden prosperar a medida que la región se calienta. En una fase sucesiva, se pretende propagar dichas especies (por ejemplo, utilizándolas en proyectos de paisajismo y repoblación de entornos afectados por incendios) para posibilitar una regeneración más rápida del ecosistema local frente a unas condiciones climáticas alteradas.

El jardín consta de una intervención formada por tres cúpulas geodésicas de aproximadamente 10 metros de diámetro, que se remontan a los años setenta del pasado siglo y hacen referencia a las arquitecturas utópicas de Richard Buckminster Fuller. Las cúpulas han sido transformadas en invernaderos donde se plantan las especies seleccionadas y se recrean las condiciones de temperatura que según las previsiones científicas definirán el clima de la costa central de California en las próximas décadas. Además, las plantas son expuestas a un patrón distinto de precipitaciones en cada cúpula para observar cómo las especies reaccionan ante diferentes escenarios (sequía prolongada, lluvias esporádicas, aluviones, etc.). El proyecto se centra sobre todo en monitorear las reacciones de

---

<sup>88</sup> La lista completa de las plantas escogidas puede consultarse en la página web del Institute of the Arts and Sciences.

las plantas ante eventos extremos. Como explica el director del arboreto, Martin Quigley, las comunidades de plantas no cambian drásticamente a partir de mutaciones climáticas relativamente lentas. Son los eventos meteorológicos violentos o los picos de frío y calor los que las modifican radicalmente (Martin Quigley, comunicación personal, 9 de diciembre de 2018). Las especies seleccionadas se han plantado también en el espacio exterior para ver cuál es su comportamiento en las condiciones atmosféricas actuales no manipuladas por los estudiosos y así crear un control científico. El Harrison Studio, compuesto por Helen Mayer y Newton Harrison y sus asistentes, ha diseñado el jardín junto a Leslie Ryan, Martin Quigley y Brett Hall no solo teniendo en cuenta los objetivos funcionales del experimento sino también con el ánimo de crear un espacio contemplativo (Newton Harrison, comunicación personal, 9 de diciembre de 2018). Esta intervención se integra en las colecciones del arboreto y está abierta al público que puede visitarla libremente. Todos los datos recopilados (temperatura de aire, temperatura del suelo, nivel de humedad, etc.) se recogerán en unos gráficos que servirán para organizar toda la información y monitorear las reacciones de las plantas en los diferentes regímenes climáticos recreados.

En relación con el contexto sociogeográfico en el que se desarrolla el proyecto, es importante especificar que California representa la quinta economía mundial en términos de producto interior bruto (Forbes, 2019). No obstante, se trata de uno de los estados con mayor desigualdad económica de Estados Unidos (Bohn & Thorman, 2020). Además, se encuentra en una de las regiones de América del Norte más expuestas a las consecuencias destructivas del cambio climático antropogénico. En concreto, recientes estimaciones prevén que la temperatura media de California subirá entre 5,6 y 8 grados centígrados de aquí a 2100 (Thorne, Wraithwall, & Franco, 2018). Entre los fenómenos más preocupantes que se generarán a partir de este aumento, y que en parte ya afectan a este territorio, encontramos una notable disminución de los recursos hídricos,

graves incendios forestales, la erosión de la costa a causa del crecimiento del nivel del mar, entre muchos otros. En 2018, cuando realizamos nuestra estancia de investigación, vivimos en primera persona la experiencia de los incendios en las zonas de Santa Cruz y San Francisco y algunas de sus consecuencias como el empeoramiento de la calidad del aire y la destrucción de viviendas y bosques. Sin embargo, en los últimos dos años, los incendios han alcanzado unas dimensiones catastróficas, con ingentes pérdidas en términos de vidas humanas y daños incalculables al ecosistema y a las infraestructuras. En concreto, el año 2020 ha registrado los episodios más graves desde que se tienen datos (Cal Fire, 2020).

En lo que atañe al entorno más inmediato en el que se ubica el jardín, es importante remarcar que la University of California Santa Cruz, aun siendo una institución relativamente joven,<sup>89</sup> tiene ya una tradición consolidada en la investigación interdisciplinar. El departamento de *History of Consciousness*, en particular, es un modelo en lo que se refiere a la indagación interdisciplinar entre arte, ciencias y humanidades. En él han trabajado investigadores considerados referentes en nuestro ámbito de estudio como, por ejemplo, Donna Haraway y Karen Barad. En esta universidad encontramos también el Institute of the Arts and Sciences y el Center for Creative Ecologies que tienen como objetivo crear espacios de reflexión transversales en torno a los problemas que caracterizan la actualidad, con una atención especial hacia las cuestiones ecológicas y sociales.

---

<sup>89</sup> La universidad se fundó en 1965.

## 6.2.2. Análisis del proyecto

- Orientación temática

A nivel temático, el proyecto aborda algunos de los desafíos más complejos que caracterizan nuestro presente: el cambio climático antropogénico y la sexta extinción masiva. En concreto se centra en los impactos que la alteración del equilibrio atmosférico puede generar en el reino vegetal, del cual tanto los humanos como muchas otras especies dependemos para sobrevivir. La iniciativa enfatiza el concepto de interdependencia y, como es frecuente en los trabajos de los Harrison, no se limita a articular una crítica o a evidenciar un problema, sino que simultáneamente trata de formular unas propuestas concretas para afrontar la problemática en cuestión. Como subraya Newton Harrison,

Muchos de los desafíos a los que nos enfrentamos están suficientemente bien documentados e investigados desde una perspectiva científica. Son de conocimiento común. [...] Debemos tomar decisiones y medidas. Sin embargo, lo que conseguimos es cada vez más información. Eso, lamentablemente, sirve al interés de las industrias de los combustibles fósiles que han estado argumentando durante décadas que no tenemos suficiente información sobre el cambio climático como para aplicar políticas de mitigación. (Comunicación personal, 6 de diciembre de 2018)

La práctica artística de los Harrison parte entonces de una actitud proactiva. A partir de los conocimientos existentes, la iniciativa que aquí examinamos trata de presentar posibles soluciones para restaurar los ecosistemas del futuro. Nos parece significativo destacar que este proyecto se desarrolla en un momento histórico en el que la administración de Trump ha asumido posturas abiertamente negacionistas sobre el cambio climático, retirando a Estados Unidos del Acuerdo de París y derogando numerosas leyes de protección ambiental.

- Relación con el lugar (ecosistema, sustrato social, etc.)

La relación con el lugar es un elemento esencial en el proyecto que estamos analizando: el contexto geográfico se menciona hasta en el título de la intervención. No se entendería, por lo tanto, este jardín en otro lugar pues las características del proyecto están íntimamente relacionadas con el territorio de referencia. La obra/experimento surge de un estudio meticuloso de la vegetación de las zonas costeras de California. Además, como hemos visto, este trabajo responde a unas problemáticas reales que caracterizan el presente y el futuro de los ecosistemas californianos. No obstante, nos parece interesante observar cómo la pieza no se limita a abordar un problema estrictamente territorial, sino que también conecta con las dinámicas planetarias de alteración de la atmósfera. En ese sentido, nos resulta esclarecedora la siguiente reflexión propuesta por una de las personas que participó en el debate que acompañó la visita *in situ*:

Uno de los aspectos más interesante de este experimento es que se lleva a cabo en el contexto de un planeta cambiante y en proceso de calentamiento. Por lo tanto, no se están manipulando solo las condiciones dentro de las cúpulas, sino que todo el exterior también está cambiando. (Estudiante E, comunicación personal, 9 de diciembre de 2018)

En respuesta a esta observación Martin Quigley confirmó que efectivamente el grupo de trabajo estaba recogiendo también información sobre el exterior para compararla con los datos de los últimos 100 años. A diferencia de un experimento en laboratorio, en éste las condiciones del grupo control no son estáticas (Martin Quigley, comunicación personal, 9 de diciembre de 2018). Entonces, en el experimento se monitorea constantemente el lugar de referencia y se entiende como un sistema dinámico y cambiante. La obra se configura, pues, como un punto de contacto entre los procesos específicos que atraviesan el territorio de la costa central de California y las dinámicas globales de cambio climático.

Si bien el *Future Garden for the Central Coast of California* no toca directamente la dimensión social del lugar, nos parece importante recordar que se inscribe en una larga trayectoria artística en la que los Harrison han criticado de forma explícita el modelo de desarrollo capitalista. En la obra *Sacramento Meditations* (1977), por ejemplo, los artistas cuestionaban

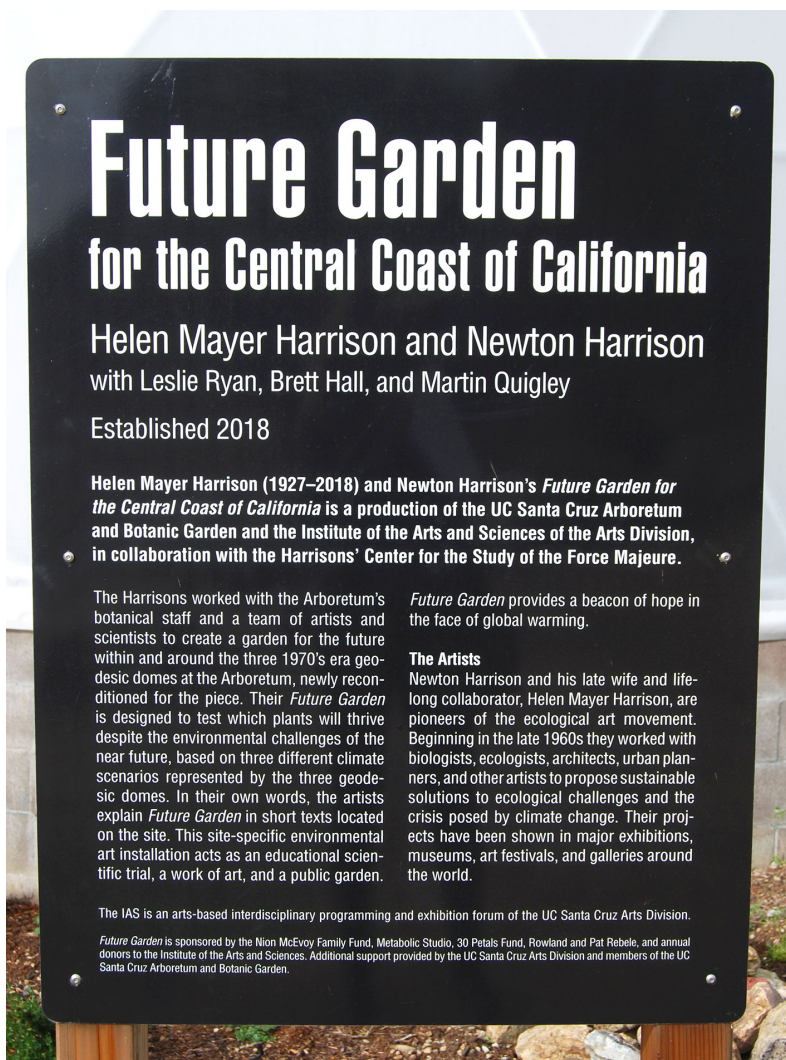


Fig. 24: Harrison Studio (2018). *Future Garden for the Central Coast of California*, [Panel explicativo de la intervención] Santa Cruz, EE. UU. Elaboración propia.



la llamada *revolución verde* y el sistema de agricultura intensiva basado en el riego que se ha fomentado durante muchas décadas en California, asumiendo una postura muy poco popular para la época. En *Serpentine Lattice* (1993) mostraban la sistemática destrucción de los bosques costeros del Norte del Pacífico. Así pues, consideramos que una de las dimensiones sociales de su trabajo reside en la crítica muy bien documentada que atraviesa transversalmente toda su trayectoria. Otra posible vertiente social se apoya en la posibilidad de replicar la metodología de los *Future Gardens* en otros lugares. Al respecto, Harrison relata:

Hemos creado en el pasado obras a gran escala, pero en algún momento empezamos a preguntarnos: ¿hay algún tipo de trabajo que alguien pueda hacer en su propio patio trasero? Así es como surgió la idea de los Future Gardens. Hay uno en la Alta Sierra, otro en la Meseta Tibetana, uno aquí en Santa Cruz y otros seguirán. Están pensados para difundir esta forma de investigación y empoderar a la gente a nivel local. Para crear un *Future Garden*, solo se necesita una persona experta en botánica que busque las especies más resistentes y un grupo de voluntarios que cuiden del jardín. (Newton Harrison, comunicación personal, 6 de diciembre de 2018)

De ese modo, este proyecto tiene el potencial de vincularse a diferentes territorios e interactuar con una gran variedad de condiciones ecológicas y sociales.

- Tipologías de colaboración y diálogo entre saberes

Desde el punto de vista de la colaboración, la iniciativa se basa en una práctica muy consolidada en el trabajo de los Harrison, es decir, en el diálogo entre arte y ciencia. Para Newton Harrison el proyecto puede considerarse un buen ejemplo de cooperación entre diferentes disciplinas. El autor subraya cómo ciencia y arte se integran en este experimento que ha sido diseñado y modificado sobre la marcha a partir de las aportaciones de artistas y

científicos (Newton Harrison, Comunicación personal, 9 de diciembre de 2018). El proceso de cocreación y cuidado del espacio ha implicado también a otros artistas y a estudiantes de la universidad. La autoría, sin embargo, es atribuida principalmente a Helen Mayer y Newton Harrison (Harrison Studio). No obstante, se reconocen en los créditos también las aportaciones de los otros profesionales implicados en el proyecto (figura 24). Entendemos que las personas que aparecen en el cartel explicativo son aquellas que también son corresponsables del desarrollo de la iniciativa ante las entidades que la financian. El carácter replicable del proyecto de investigación podría constituir otro nivel de colaboración, que implicaría a aquellas comunidades que decidieran hacer suya esta metodología.

Otra dimensión colaborativa que caracteriza este proyecto es la que se genera con las especies seleccionadas para el experimento y con el ecosistema de referencia en general. Aquí nos parece interesante hacer referencia a la noción de intra-acción propuesta por Karen Barad para dar



Fig. 25: Harrison Studio (2018). *Future Garden for the Central Coast of California*, [Vista de la intervención] Santa Cruz, Estados Unidos. Elaboración propia.

cuenta de las múltiples agencias que intervienen en este experimento científico-artístico. Cómo sostiene Harrison, “un trabajo de este tipo [...] cobra vida propia, te obliga a pensar de forma diferente y a asumir algunos riesgos” (comunicación personal, 9 de diciembre de 2018). De hecho, tanto los artistas como los científicos asumen que no todas las especies sobrevivirán a las alteraciones climáticas creadas en los invernaderos. Sin embargo, prevén al mismo tiempo que otras especies más resilientes las reemplazarán, creando sistemas biológicos autocomplejizantes (Newton Harrison en Institute of the Arts and Sciences, 2018). Así pues, la acción artístico-científica constituye un impulso que participa, junto a muchos otros, en los complejos mecanismos de evolución del ecosistema con la intención de favorecer su reestructuración y adaptación.

En relación con el diálogo entre saberes, este proyecto se basa en la cooperación entre diferentes formas y sistemas de conocimiento. Como hemos explicado, este jardín es el fruto de la colaboración arte-ciencia. Elementos de botánica y de climatología se combinan con nociones de diseño, paisajismo e imaginación aplicada al futuro. En relación con este intercambio de saberes, Martin Quigley afirma:

Creo que mi aportación es llevar la ciencia a la práctica del arte, en el sentido de que puedo ayudar al artista a poner en práctica su concepto. En este proyecto específico, la ciencia también aporta conocimiento sobre lo que podemos esperar, una cierta habilidad para predecir qué plantas sobrevivirán. [...] Creo que hay una interdependencia entre nuestros respectivos trabajos. (Comunicación personal, 9 de diciembre de 2018)

Asimismo, tanto en el *Future Garden* realizado en Sagehen como en el de Santa Cruz, se incorporan saberes vinculados a las culturas nativas de Norteamérica, cuyos conocimientos ecológicos han sido desestimados y etiquetados en el pasado como no científicos. Al respecto, Newton Harrison comenta:

En los últimos diez años, cada vez que hemos trabajado con el paisaje hemos incluido plantas comestibles. Nos inspiramos en la agricultura de los nativos americanos: estas poblaciones habían encontrado una manera de hacer que la mayor parte de su paisaje fuera comestible. [...] También contemplaban la complejidad del entramado de la vida. Se aseguraban de favorecer a las especies de las que se alimentaban los ciervos o las aves, para que los humanos también pudieran alimentarse. [...] Nos entusiasmaba aprender de ellos y de su profundo conocimiento del ecosistema. (Comunicación personal, 9 de diciembre de 2018)

Estos saberes tradicionales, fruto de la experiencia de muchas generaciones, están en peligro de extinción debido a la violencia y marginalización que han sufrido las culturas nativas a raíz de la invasión colonial y del racismo sistémico que todavía caracteriza la sociedad norteamericana. Este proyecto contribuye a mostrar cómo los pueblos nativos cultivaban sus tierras sin deforestarlas y tratando de no alterar con sus intervenciones los equilibrios del ecosistema, cuestionando así algunos planteamientos del paradigma eurocéntrico. Newton Harrison recalca, en efecto, los límites de la ciencia occidental y destaca la necesidad de vincular la práctica de la ciencia con el bienestar y la preservación del entramado de la vida (comunicación personal, 9 de diciembre de 2018).

- Escucha y cuidado de los procesos

No hemos podido observar el proceso de construcción del jardín pues, cuando llegamos a Santa Cruz, ya estaba construido y se acababa de inaugurar y abrir al público. Según el relato de Martin Quigley la toma de decisiones acerca del tipo de plantas que formarían parte del experimento fue colectiva y se escucharon muchas opiniones diferentes antes de cerrar la selección (comunicación personal, 8 de diciembre de 2018). La comunicación y colaboración, vista desde fuera, parecía profesional y

franca. Sin embargo, nuestra observación fue muy limitada y tuvo lugar en el contexto de una visita guiada acompañada por una sesión de debate. En cuanto al cuidado hacia la dimensión más que humana del proyecto, este *Future Garden* se basa en un monitoreo constante de numerosas variables que influyen en la vida de las plantas. Se trata de una intervención que, como muchos otros trabajos de los Harrison, cambia con el tiempo y necesita de cuidados prolongados en el tiempo. No sabemos cómo la problemática de la continuidad de la financiación puede afectar a esta dimensión del proyecto.

- Temporalidades

En el *Future Garden for the Central Coast of California* la dimensión del tiempo tiene especial importancia. En primer lugar, el experimento tiene una duración muy dilatada en el tiempo en comparación con los ritmos que normalmente caracterizan el mundo del arte. En respuesta a nuestra pregunta sobre el marco temporal del proyecto, Martin Quigley, comenta:

Nuestro plan es continuar el experimento durante veinte años. Creemos que después de cinco, diez y veinte años algunos patrones significativos emergerán de los datos. Idealmente podría continuar durante muchos más años. Cien años nos darían una información muy sólida, pero, por supuesto, la financiación es siempre un problema. Por el momento, tenemos una subvención de la Fundación Warhol que cubre de 5 a 10 años, pero no es fácil sostener ninguna obra de arte o experimento a largo plazo. (Comunicación personal, 9 de diciembre de 2018)

Como otros proyectos de los Harrison, esta iniciativa, más que en la concepción antropocéntrica del tiempo, se basa en los ritmos de los ecosistemas, en sus procesos de cambio y evolución. Harrison, además, planea conectar la investigación que se está desarrollando en los *Future Gardens* con una indagación paleobotánica que pueda aclarar, mediante el

sondaje de estratos antiguos de la litosfera y el análisis de trazas de polen, que plantas han logrado adaptarse a condiciones climáticas similares a las que van a caracterizar el territorio de California en el futuro cercano (comunicación personal, 9 de diciembre de 2018). Una de las preguntas principales en torno a las cuales se estructura el trabajo de los Harrison es “*How long is now?*”<sup>90</sup> (Douglas & Fremantle, 2016). Así, en los posibles desarrollos de los *Future Gardens*, el concepto del ahora se dilata y conecta a la vez con el futuro y el pasado, haciendo referencia a otros momentos en la historia en los que las condiciones atmosféricas y climáticas eran parecidas a las que van a llegar a causa del calentamiento global. De ese modo, se podrán estudiar las maneras en las que la biosfera ha reaccionado y evolucionado ante circunstancias análogas. Este trabajo trata entonces de acceder a procesos que van más allá de la historia humana y reubica a la humanidad en su lugar de “especie entre especie” en la larga evolución de la vida sobre el planeta Tierra. De ese modo, en nuestra opinión, el proyecto contribuye a desestabilizar el relato lineal que caracteriza la cultura occidental basada en el antropocentrismo.

Nos parece muy importante, además, el énfasis que la iniciativa pone sobre la idea de futuro, un concepto que también está presente en el título de la serie. El proyecto propone un relato diferente a la narrativa catastrofista y del colapso que a menudo monopoliza el imaginario contemporáneo. El trabajo de los Harrison no niega el colapso; de hecho, nos dice que ha habido otros colapsos en el pasado. Sin embargo, no percibe el colapso como el fin, sino como parte de un proceso extremadamente complejo ante el cual es todavía posible articular propuestas que lo hagan menos dañino. No es una actitud que idealiza el futuro ni lo propone como vía de escape, sino una manera, como diría Donna Haraway (2016), de *seguir con el problema* y, a pesar de las dificultades enormes que este momento histórico plantea, crear alianzas intrahumanas e interespecie para cultivar unos escenarios

---

<sup>90</sup> En castellano, “¿Cuánto dura el ahora?”.



de cambio menos destructivos. Este aspecto nos parece crucial en unas circunstancias como las que estamos viviendo, donde las dificultades del presente desembocan a menudo en actitudes de cinismo y desesperanza.

- Dimensiones estéticas

Durante nuestra primera visita al *Future Garden for the Central Coast of California* tomamos algunas notas de campo y vamos a incluir algunos fragmentos de las mismas en la redacción de este epígrafe. A primera vista, las cúpulas blancas contribuyen a dar a la intervención una estética algo futurista. Se trata, sin embargo, de un futurismo ligado a la cultura de los años sesenta y setenta, época a la que se remontan las estructuras. Richard Buckminster Fuller, considerado el inventor de las cúpulas geodésicas, propugnaba unas ideas marcadamente tecnófilas y antropocéntricas (Anker, 2018). Además, sus diseños fueron comprados y utilizados ampliamente por el ejército de Estado Unidos. Sin embargo,



Fig. 26: Harrison Studio (2018). *Future Garden for the Central Coast of California*, [Detalle de la intervención] Interior de una de las cúpulas. Santa Cruz, Estados Unidos. Elaboración propia.

se convirtieron también en una referencia esencial para las corrientes contraculturales como el movimiento hippie y pacifista. En efecto, como comenta Peder Anker (2018),

Las ideas de Fuller fueron una fuente principal de inspiración para el *Whole Earth Catalog*, que desde su primera publicación en 1969 ha sido uno de los manuales prácticos más populares para estilos de vida alternativos, con explicaciones detalladas de cómo construir un hogar ecológico como una cúpula. Las técnicas de construcción de Fuller se utilizaron en edificios clave de la contracultura, como en la ultra-hippie Drop City en Colorado, donde la técnica de supervivencia militar de hacer más con menos encontró su contrapartida, gracias a Fuller, en los edificios basados en el ahorro energético. (p. 79)

Hemos de recordar además que la ciudad de Santa Cruz fue un centro neurálgico en el contexto del movimiento hippie y, por ello, las cúpulas adquieren aquí otro significado. Remiten a un imaginario basado en los valores de la ecología y el uso comedido de los recursos. De hecho, nos parece muy interesante observar cómo estas estructuras han sido transformadas en esta obra/experimento. Las cúpulas son ahora invernaderos donde se cultivan, en condiciones climáticas alteradas con respecto al exterior, unas plantitas diminutas que se separan unos diez o quince centímetros del suelo. Casi todo el espacio interior está vacío a excepción del suelo. En relación con las especies vegetales, escribimos en nuestras notas:

Las plantas son pequeñas, hay que agacharse para observarlas. Parecen incluso frágiles. En realidad, han sido elegidas por su capacidad de resistir a incendios, sequías y otros eventos extremos. Además, son la base de lo que los autores definen como el andamiaje biológico que sostiene a otras especies y en general al ecosistema.

**9 de diciembre de 2018**



Estas plantas van trazando un recorrido contemplativo a través del cual los artistas nos proporcionan un espacio de proximidad y reflexión sobre la relación de interdependencia que nos vincula al mundo vegetal. Así pues, el jardín no es solo un experimento científico diseñado para recolectar datos, acumular información y analizarla con un fin utilitarista, sino que también representa un lugar de observación, escucha y cuidado en el que se nos invita a prestar atención a los procesos que están atravesando el ecosistema. La atención, como sostiene De Certeau (1985), es un acto potencialmente transformador pues es una condición *sine qua non* para modificar percepciones y actitudes. Este proyecto nos ayuda también a cambiar el foco de nuestra atención, influida por una cultura fuertemente antropocéntrica. La intervención sugiere que para contemplar un horizonte de futuro hemos de mirar a nuestros pies y preguntarnos: ¿dónde estamos enraizados/as? ¿Cuáles son las condiciones materiales y ecológicas que sostienen nuestra existencia y nuestras construcciones culturales? Frente a la majestuosidad de los paisajes de California, celebrados en miles de



Fig. 27: Harrison Studio (2018). *Future Garden for the Central Coast of California*, [Detalle de la intervención] Interior de una de las cúpulas. Santa Cruz, Estados Unidos. Elaboración propia.

películas, en las fotografías de Anselm Adams, en las pinturas del siglo XIX, ligadas a la ola expansionista y colonial hacia el Oeste, los Harrison apuntan a unas plantas que en nuestras vidas cotidianas probablemente pasarían desapercibidas. Se trata, a nuestro entender, de un giro que rompe deliberadamente con la tradición estética del paisaje norteamericano basada en el dramatismo y en la noción de lo sublime, y con sus connotaciones fuertemente euro y antropocéntricas.

- Fuentes de financiación y marco institucional

Como hemos explicado en los apartados anteriores, el proyecto se desarrolla en un marco institucional, en concreto en el contexto de la University of California Santa Cruz, una universidad pública que persigue finalidades educativas y de investigación. El proyecto cuenta con el apoyo del departamento de Artes de la misma universidad, del Institute of the Arts and Sciences y del Metabolic Studio. También ha recibido financiación de la Andy Warhol Foundation, del McEvoy Family Fund y de otros donantes privados. Hemos investigado acerca de las entidades privadas y, si bien algunas están vinculadas a grandes patrimonios, ninguna tiene relación con industrias extractivas o posturas negacionistas en relación con la crisis climática que podrían generar contradicciones. Resulta llamativo que la gran mayoría de instituciones que apoyan este proyecto pertenecen al mundo del arte.

Nos parece importante recordar que los Harrison siempre han trabajado en el seno de diferentes instituciones, manteniendo sin embargo una actitud crítica. Hablando acerca de su relación con el contexto institucional, Newton Harrison relata:

A lo largo de nuestra carrera, cada vez que se nos pedía transigir en una de nuestras obras, nos negábamos a hacerlo. Teníamos el privilegio

de ser profesores titulares, con buenos salarios y trabajábamos con grandes instituciones. Estábamos en una posición que nos permitía establecer nuestras propias reglas y nos aprovechamos de ello. Solo recibíamos indicaciones de los lugares y los ecosistemas en y para los que trabajábamos, no de las instituciones que pagaban nuestros honorarios. Tomamos nuestra libertad como artistas muy en serio. (comunicación personal, 6 de diciembre de 2018)

La posición institucional como profesores con ingresos estables garantizaba a los artistas la independencia necesaria para ser coherentes en su trabajo. Debido al prestigio de los Harrison, la información sobre el proyecto circula sobre todo en circuitos vinculados al arte contemporáneo. Sin embargo, el hecho de que el emplazamiento de la intervención esté en el arboreto de Santa Cruz hace que el trabajo sea accesible también a otro tipo de público, no necesariamente interesado en el arte.

En este proyecto, consideramos positiva la canalización de recursos públicos y privados hacia un proyecto artístico-científico vinculado a una temática de gran relevancia y urgencia en la actualidad. La obra cumple una función investigadora, pero a la vez poética y pedagógica. Si bien se desarrolla en un marco académico, propone un modelo de conocimiento abierto al ensamblaje de saberes diversos. Se basa, en efecto, en el diálogo entre disciplinas y perspectivas distintas con el objetivo de superar los límites de la ciencia occidental, cuya tendencia a la hiperespecialización se ha mostrado insuficiente para encarar problemáticas complejas como el cambio climático o la sexta extinción masiva. Según Newton Harrison, una de las maneras para colmar estas lagunas es “construir un conocimiento generalista y elaborar soluciones sistémicas” (comunicación personal, 9 de diciembre de 2018).

- Autoevaluación

No hemos podido profundizar en los mecanismos de evaluación que el grupo de trabajo ha establecido para valorar la evolución del proyecto. Visitamos el jardín muy poco tiempo después de su apertura al público así que el proyecto se encontraba en una fase inicial. Nos consta que el experimento sigue activo y que se organizan actividades educativas a su alrededor dirigidas a estudiantes, aunque no de forma exclusiva. Puesto que el proyecto tiene una duración que abarca dos décadas, nos proponemos ahondar en este aspecto en los próximos años para poder reflexionar sobre los resultados de la iniciativa en términos de investigación, posibilidades estéticas e impactos pedagógicos.

- Potencialidades

Tras el análisis detallado de este proyecto, podemos afirmar que se trata de una iniciativa de carácter colaborativo que, desde la esfera del arte, propone la creación de espacios de investigación mixtos para generar y difundir conocimientos beneficiosos frente a las múltiples crisis que nuestras sociedades están atravesando. Una dimensión particularmente interesante es la posibilidad de replicar este experimento en otros contextos. Los *Future Gardens* proponen, de hecho, una metodología relativamente asequible y sobre todo basada en la naturaleza para tratar de idear prácticas reparadoras de los ecosistemas alterados por la crisis climática. Este aspecto es muy significativo si consideramos que la retórica del capitalismo verde promueve la adopción acrítica de soluciones tecnológicas y de geoingeniería reproduciendo algunas de las dinámicas tecnófilas que han contribuido a generar esta crisis (Demos, 2018).

Si bien la iniciativa podría en apariencia no tener un carácter político, hemos de tener en cuenta que las sociedades humanas no pueden existir sin una red de especies vivas que las sostengan. Por lo tanto, creemos que su

dimensión política reside en la búsqueda de soluciones pragmáticas frente a las amenazas generadas por la crisis climática. La posibilidad de identificar y propagar las especies más resistentes ante el cambio climático produce, en efecto, un beneficio directo para el ecosistema en el que el proyecto se desarrolla. El proyecto articula procesos de imaginación y cooperación tanto con el presente como con el futuro, conectando la dimensión especulativa con una sensibilidad profundamente realista. En relación con la restauración ecológica colaborativa, resulta interesante observar en el trabajo de los Harrison una transición de un *modus operandi* basado en la reparación de entornos antropizados o dañados por las actividades extractivas, hacia la experimentación con una ecología que podríamos llamar preventiva, cuyo propósito es anticipar y favorecer la coevolución de diferentes especies para contribuir a generar ecosistemas más resilientes para el futuro.

- Tensiones y aspectos críticos

Aunque el proyecto sea en teoría replicable en diferentes lugares, reconocemos que es complicado reunir todas las condiciones y colaboraciones necesarias para implementar la misma investigación en otro lugar de forma independiente. La cuestión de la financiación puede ser un límite si no se cuenta con los recursos a los que han podido acceder los coautores de esta iniciativa. No nos consta que el proyecto se haya replicado en otros lugares después de la creación del jardín de Santa Cruz, pero eso no quiere decir que no pueda reproducirse en el futuro. En relación con las posibles fricciones en las diferentes formas de colaboración realizadas, no hemos observado los procesos internos al grupo de trabajo. Los comentarios del artista y del director del Arboretum acerca de la colaboración han sido positivos. Sin embargo, Newton Harrison hace referencia a actitudes condescendientes de parte de algunos científicos con los que ha interactuado en proyectos pasados. La serie *Future Gardens* no aborda directamente la cuestión de la justicia climática, de las desigualdades y responsabilidades políticas ligadas a las consecuencias de la alteración del

clima. Sin embargo, es importante recordar que, en la entrevista individual realizada con Newton Harrison, el artista comenta que tanto él como Helen siempre han tratado de evitar hacer solo un arte de protesta, que apunte a las causas de los problemas ecológicos. Su imperativo es entrelazar la crítica con propuestas y posibles soluciones alternativas (comunicación personal, 6 de diciembre de 2018).







### 6.3. Poéticas de resistencia: *Recuperem La Punta. Aturem la ZAL*

Analizamos en este epígrafe la campaña titulada *Recuperem La Punta. Aturem la ZAL* promovida por la plataforma Horta és futur (2017 hasta la actualidad) que, desde nuestro punto de vista, podría enmarcarse en la línea de experimentación que hemos definido en el capítulo anterior como “Poéticas de resistencia”. Aquí encontramos aquellas propuestas en las que se generan alianzas activismo y prácticas colaborativas de tipo artístico-cultural para abordar las problemáticas ecosociales que afectan a un territorio determinado. La iniciativa se compone de una serie de acciones de sensibilización y movilización político-cultural en torno a la defensa del territorio de La Punta, una pedanía de la ciudad de Valencia (España). Hemos participado en algunas de las acciones realizadas como parte de nuestro compromiso de ciudadanía activa. Nuestra investigación se apoya en las notas de campo y en 4 entrevistas realizadas a diferentes personas implicadas en la campaña. En concreto, entrevistamos de forma individual a Natalia Castellanos (arquitecta y coordinadora de las actividades culturales de la campaña), Anaïs Florin (artista y coordinadora de las actividades culturales de la campaña), Ignasi Vázquez (ex-alcalde pedáneo de La Punta



Fig. 28: Escif (2018). *Hay lechugas* [Pintura mural] La Punta, Valencia, España. Fuente: <https://recuperemlapunta.info/>



y activista) y Pep Trasancos (activista de la asociación Per l'horta). Hemos elegido estudiar esta serie de iniciativas porque representa una lucha muy importante en el territorio en el cual actualmente residimos. La situación de proximidad nos ha permitido acercarnos a los procesos en un arco de tiempo dilatado, en coherencia con la metodología que hemos elegido para este estudio. Asimismo, empatizamos con las reivindicaciones de la iniciativa y las consideramos particularmente relevantes en el momento histórico actual.

### 6.3.1. Descripción y contexto

La confluencia entre prácticas artísticas y activismo territorial no es algo nuevo en el contexto valenciano. La campaña que aquí examinamos forma parte de una constelación de movimientos ciudadanos que desde los años setenta del siglo XX han contribuido a configurar el territorio del área metropolitana de Valencia.<sup>91</sup> Muchos de ellos generaron alianzas transversales que incluían también a artistas y agentes culturales. Como comenta Pep Trasancos:

La participación de personas relacionadas con el mundo de la cultura, y la organización de iniciativas culturales y artísticas en las luchas territoriales y urbanísticas que se han producido en la comarca de L'Horta, no es ninguna novedad. [...] Creo que en todas las grandes batallas urbanísticas que se han dado en el área metropolitana -desde la lucha por la recuperación del Saler y del Turia, hasta las más recientes como *Salvem el Botànic*, *Salvem el Cabanyal*, etc.- se han ido creando sinergias con el mundo de la cultura y han surgido múltiples iniciativas culturales. (Comunicación personal, 25 de septiembre de 2020).

<sup>91</sup> Nos referimos en concreto a las iniciativas *El Saler per al poble* (1974), *El lit del Turia és nostre* (1973-74), *Salvem l'horta de la Punta* (1993), *Salvem el Botànic* (1995), *Salvem el Pouet* (1996), *Salvem el Cabanyal* (1998), entre muchas otras. Para una cronología de estos movimientos, véase el estudio "Los movimientos sociales sí diseñan el territorio. Proceso de auto-organización en el área metropolitana de Valencia" (Giobellina, 2014).

El movimiento en defensa de la Punta se inserta en esta rica trama de experiencias de militancia y comparte algunas de sus estrategias.

La Punta es una pedanía rural situada en el sureste de la ciudad de Valencia. Ha sido tradicionalmente un espacio de huerta centrado en la producción agrícola. Desde 1993 ha estado en el centro de un violento proceso de reconfiguración territorial. En concreto, en 1994 el Ayuntamiento de Valencia -entonces gobernado por Rita Barberá (Partido Popular)- creó un protocolo con el Puerto de la ciudad para la construcción de una zona de actividades logísticas (ZAL), modificando de forma urgente el Plan General de Ordenación Urbana de 1988. Para la creación de la ZAL se planteó la expropiación de los terrenos de La Punta. Una parte de los habitantes de la zona se organizaron en una asociación llamada La Unificadora, que se opuso fuertemente a este protocolo emprendiendo acciones legales y de resistencia social. En la asociación las mujeres de la pedanía tuvieron un papel fundamental.

La lucha para la defensa de la Punta como huerta productiva y habitada aglutinó a numerosos colectivos que apoyaron las diferentes iniciativas de resistencia (marchas, actividades culturales, etc.). El movimiento okupa también se solidarizó con la lucha contribuyendo a vigilar y rehabilitar las casas expropiadas. Sin embargo, entre 2000 y 2003, mediante un masivo despliegue policial y el uso de maquinaria pesada, la administración llevó a cabo la destrucción sistemática de las huertas y del patrimonio de alquerías y casas de La Punta. Expulsó asimismo a alrededor de seiscientos vecinos que habían estado viviendo en la zona durante varias generaciones. Muchos de los dolorosos acontecimientos de aquellos años han sido documentados en la película *A tornallom* (Peris & Castro, 2002). Pese a la violencia de la destrucción, la Unificadora continuó en la lucha presentando un recurso en contra del plan de urbanización iniciado por el Ayuntamiento de Valencia. Dicho recurso fue apoyado por dos sentencias -una pronunciada en 2013 por el Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana y la otra

por el Tribunal Supremo en 2015- que invalidaron el plan de creación de la ZAL. A raíz de estas sentencias, se decidió crear una plataforma transversal llamada Horta és futur. NO a la ZAL que pudiera contribuir a revitalizar el movimiento en defensa de La Punta.

Para ello se lanzó en 2017 una convocatoria dirigida a vecinos, a colectivos locales, asociaciones y ciudadanos sensibles para crear una línea de acción común. Se elaboró un manifiesto, firmado por más de cuarenta colectivos y entidades, que indicaba los principios de referencia y las peticiones del movimiento. A continuación, se editó un número especial de la revista *Cartelera Turia* (otoño de 2017) que incluía una serie de ensayos centrados en la problemática de la ZAL. Las principales peticiones fueron: paralizar el Plan Especial de la ZAL de Valencia, aprobado por la Generalitat valenciana en 2018; abrir un proceso de participación ciudadana para decidir democráticamente acerca del futuro de la Punta; reparar las injusticias sufridas por las familias deportadas y reclamar su implicación activa en el proceso de recuperación de la Punta (Horta és Futur NO a la ZAL, 2018).

Con el propósito de dar mayor difusión a los argumentos de la plataforma y sensibilizar la opinión pública, se idearon y llevaron a cabo diferentes iniciativas de carácter artístico-cultural que describimos brevemente a continuación:

**A)** Ciclo de cine *Defensa del territori* (febrero-marzo de 2018): se organizó, en colaboración con la filmoteca de Valencia, la Universitat de València y el Centre Cultural Octubre, la proyección de 12 películas centradas en experiencias de lucha para la protección del territorio y organizadas en diferentes bloques temáticos. Algunas de ellas abordaban directamente las transformaciones territoriales valencianas.

**B)** Creación de fanzines: gracias a la colaboración desinteresada de artistas como Ana Penyas, Escif, Elías Taño y colectivos como Les Bovaes, se

realizaron unos fanzines que permitieron divulgar y hacer más accesibles mediante lenguajes visuales los contenidos del manifiesto de la plataforma.

**C)** Encuentro de pintura mural *Sensemurs* (10-11 de marzo de 2018): se organizó en La Punta una en las que se invitaron a muralistas de prestigio internacional (Aryz, Blu, Borondo, Escif, Anaïs Florin, Hyuro, Liqen, Luzinterruptus, Daniel Muñoz "SAN", Sam3 y Elías Taño) a realizar obras relacionadas con la lucha para la defensa de la pedanía. Se propusieron diferentes actividades paralelas y también visitas guiadas abiertas al público.

**D)** Jornadas de reflexión *Hi ha alternatives* (mayo de 2018): en estas jornadas, celebradas en la Universitat Politècnica de València y en el IVAMlab se presentaron experiencias de renaturalización de parajes urbanizados y

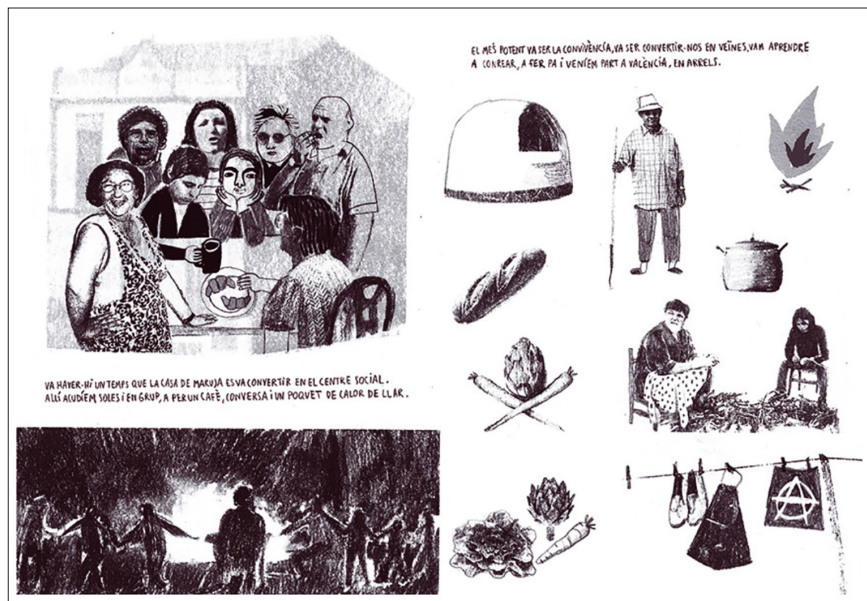


Fig. 29: Ana Penyas (2018). *No van ser tres mesos de lluita van ser dos anys d'aprenentatge* [Ilustración y fanzine] Detalle de uno de los fanzines realizados en el contexto de la campaña Recuperem La Punta. Aturem la ZAL, Valencia. Fuente: <http://www.anapenyas.es/gallery/la-punta/>

se estudió la posible aplicación de estas estrategias a la zona de La Punta mediante un taller práctico.

**E) *Debats sobre el territori*** (junio de 2018): desde la plataforma se coordinó una serie de debates públicos con expertos invitados en torno a la relación entre la ciudad y los espacios naturales a su alrededor que tuvieron lugar en el IVAMlab (Valencia).

**F) *Marcha a La Punta***: se realizó el 23 de junio de 2018. El recorrido se inició en el Edificio del Rellotge en el Puerto de Valencia, atravesó el barrio de Natzaret para concluirse en el Xalet del Doctor Bartual, en la Punta.

Analizaremos a continuación algunas de estas acciones, pero nos parece esencial destacar que se desarrollaron de forma muy orgánica, enlazándose las unas con las otras a lo largo de la campaña.

### 6.3.2. Análisis del proyecto

- Orientación temática

La campaña *Recuperem la Punta. Aturem la ZAL* se desarrolla alrededor de valores de defensa del territorio y democracia en los procesos de construcción social del mismo. Nos parece importante subrayar que las iniciativas no parten de posturas nostálgicas, sino que reconocen de forma realista que los terrenos de La Punta ya han sido fuertemente intervenidos. Sin embargo, reivindicando la importancia de las luchas vecinales y ciudadanas de las décadas pasadas, plantean en la recuperación de un espacio de gran valor ecológico, agrícola y cultural como es La Punta y la posibilidad de transformar la ZAL en un bien común natural. Las actividades desarrolladas conectan además esta propuesta con la situación de emergencia climática que caracteriza nuestro presente. Observamos en el argumentario y en las diferentes acciones realizadas un cuestionamiento del

paradigma neoliberal y del modelo de ciudad que éste produce. Asimismo, la campaña adopta una perspectiva de género para poner en valor el papel crucial de las mujeres en la defensa de La Punta. Por ejemplo, en el fanzine titulado *No van ser tres mesos de lluita, van ser dos anys d'aprenentatge*,<sup>92</sup> creado por la ilustradora Ana Penyas, y en uno de los bloques temáticos del ciclo de cine se visibilizan los relatos de las mujeres implicadas en las luchas. La acción de sensibilización de la opinión pública se desarrolla a partir de la creación de múltiples alianzas en el contexto local y mediante un esfuerzo por definir otros espacios de producción y disfrute de la cultura, así como de acción política.

- Relación con el lugar (ecosistema, sustrato social, etc.)

Como hemos visto, la campaña surge de las luchas ligadas a la protección de la huerta de La Punta que se han desarrollado desde los años noventa del pasado siglo hasta la actualidad. Se articula, entonces, con la historia reciente del lugar asumiendo una postura crítica y propositiva a la vez. Se vincula además con un ecosistema agrícola de gran valor cultural y ecológico como es la huerta valenciana. Partiendo de la imposibilidad de recuperar gran parte del patrimonio arquitectónico que se perdió en los destrozos realizado por el Ayuntamiento a principios de los años dos mil, la campaña sí aspira a preservar La Punta como espacio verde mediante procesos de renaturalización o volviendo a instaurar formas de agricultura periurbana. La plataforma que la promueve teje también redes de cooperación con asociaciones y otros actores sociales del territorio (ver epígrafe sucesivo). A lo largo de su desarrollo, esta campaña ha contado con el apoyo La Unificadora, la asociación que representa a una parte de los vecinos de La Punta, si bien la vinculación de esta organización con la plataforma Horta és futur se ha ido debilitando en los últimos tiempos (Ignasi Vázquez, comunicación personal, 8 de septiembre de 2020). Las diferentes iniciativas

---

<sup>92</sup> En castellano, *No fueron tres meses de lucha, fueron dos años de aprendizaje*.

culturales implementadas aspiran a incidir directamente en el contexto de referencia pues pretenden generar un debate informado en la ciudadanía valenciana y ejercer presión también en sus representantes políticos.

- Tipologías de colaboración y diálogo entre saberes

La serie de iniciativas culturales realizadas en el contexto de la campaña *Recuperem La Punta. Aturem La ZAL* se sostiene gracias a muchos niveles de colaboración. Haciendo referencia al esquema que propusimos en el capítulo 3, creemos que esta experiencia podría ubicarse entre la colaboración y la acción colectiva. Se activan, de hecho, múltiples lazos de cooperación a nivel individual, colectivo y también, aunque en menor medida, a nivel institucional. Encontramos ante todo más de cuarenta entidades en el manifiesto de la plataforma. Aunque no se impliquen todas en la campaña con la misma intensidad, proporcionan un tejido de apoyo importante. La organización Per l’Horta es la que lleva la batuta, pero no por voluntad propia, sino porque, posee una estructura que puede garantizar la continuidad de la iniciativa (Natalia Castellanos, comunicación personal, 17 de julio de 2019). Sin embargo, el núcleo de coordinación de todas las actividades es la Comisión de acciones culturales en las que participan Natalia Castellanos, Anaïs Florin y otros miembros de Per l’horta. En una segunda fase, a partir de junio de 2019, Lorena Mulet i Delgado toma el relevo en la coordinación pues Florin y Castellanos deciden reducir su nivel de implicación. A partir de la Comisión de acciones culturales se despliegan múltiples vínculos de colaboración con artistas (ilustradores, muralistas, etc.) y también con expertos en diferentes disciplinas que son invitados a escribir artículos, impartir conferencias y talleres, entre otras actividades.

Además, en las distintas acciones propuestas se implican colectivos activistas como Acció Ecologista Agró y las asociaciones de vecinos de Natzaret, Castellar-Oliveral y La Unificadora. La ciudadanía sensible a los temas de

la campaña presta su apoyo mediante las iniciativas de *crowdfunding*, la participación en los eventos culturales y en la manifestación final. Algunas instituciones como la Fílmoteca de Valencia, la Universitat Politècnica de València y la Universitat de València contribuyen sobre todo cediendo espacios o materiales para la realización de las distintas iniciativas.

En relación con el papel de los artistas en contextos de militancia, Anais Florin afirma:

Creo que la práctica artística o la producción visual-simbólica es muy relevante, pero en mi opinión hay que colocarla en el lugar que le corresponde. Hay que evitar atribuir al artista el papel de “salvador de las comunidades”. El artista contribuye con sus herramientas, así como muchas otras personas implicadas en los movimientos sociales contribuyen con sus propias habilidades. El artista no salva a nadie: este papel mesiánico no debería estar en sus expectativas, ni en las de la comunidad o del sistema cultural. Desde mi punto de vista, el artista es un eslabón más en los movimientos sociales, y su aportación es tan importante como la de otros. (Comunicación personal, 18 de julio de 2019)

Las palabras de Florin reflejan la actitud de la mayor parte de los artistas en el contexto de la campaña. De hecho, es importante recalcar que, aun manteniéndose la autoría individual, toda la producción artística se realizó de forma desinteresada y con recursos mínimos. Los creadores pusieron a disposición de la plataforma sus habilidades para acompañar la acción política con imágenes, relatos y momentos de reflexión compartida.

En cuanto al diálogo entre ámbitos diferentes del conocimiento, encontramos el solapamiento de estrategias típicas del arte contemporáneo con fórmulas activistas. Asimismo, encontramos espacios de confluencia entre saberes distintos (derecho, ciencias naturales, ingeniería, arquitectura, etc.) en el propio seno de la plataforma debido al carácter multidimensional de la lucha, así como en los talleres y en los debates cuyo objetivo era buscar soluciones alternativas a la construcción de la zona de actividades logísticas.



- Escucha y cuidado de los procesos

Tanto la asociación Per l'horta, como la plataforma Horta és futur. NO a la ZAL utilizan fórmulas asamblearias para debatir los asuntos relevantes en el trabajo compartido. Tienden entonces a organizarse de manera poco jerárquica. La toma de decisiones se basa sobre principios democráticos y mecanismos de consenso (Pep Trasancos, comunicación personal, 25 de septiembre de 2020). Para agilizar el trabajo, se adoptan sistemas para repartir las diferentes tareas. Al respecto Anaïs Florin comenta:

Dentro de la asamblea había varios grupos de trabajo y, entre ellos, uno que se encargaba de la producción de actividades, del que yo formaba parte. La asamblea, dentro de la precariedad que ofrecen las asambleas y los movimientos sociales, funcionaba bastante bien en el sentido de que había una autonomía dentro de cada comisión/grupo de trabajo que permitía ir avanzando de forma ágil, pero siempre controlando y tomando decisiones juntos con la asamblea general. (Comunicación personal, 18 de julio de 2019)

Así pues, si bien las directrices generales se acuerdan en las asambleas, cada grupo de trabajo mantiene cierta independencia y margen de maniobra según las necesidades de su ámbito específico.

En relación con la posibilidad de incorporar los cuidados en las prácticas culturales comprometidas, Natalia Castellanos explica:

Quizá en las organizaciones deberíamos dedicar más atención a las posibilidades y habilidades de cada uno, a los tiempos de los que dispone cada persona y repensar las actividades teniendo en cuenta estos aspectos. Todo ello implica mucho más trabajo de coordinación y escucha. Así se podría prevenir la sobrecarga de responsabilidades para algunos individuos. Lo ideal sería incorporar estos y otros cuidados en el activismo, pero en la realidad es muy difícil hacerlo. [...] en Per l'horta se trabaja en una situación

de emergencia constante en la que se tienen que organizar debates y acciones concretas a contrarreloj considerando además que las entidades a las que se enfrenta la asociación (como por ejemplo el puerto de Valencia) disponen de muchos más recursos. (Comunicación personal, 17 de julio de 2019)

Sin embargo, añade:

Incluir los cuidados en las luchas activistas es esencial para cambiar el actual sistema. Creo que si desde el activismo se reproducen las mismas dinámicas que caracterizan la cultura capitalista, estamos contribuyendo a alimentar las mismas inercias individualistas y utilitaristas. [...] En mi colaboración con Anaïs y con el grupo que se encargó de la organización de Sensemurs creo que logramos encontrar un equilibrio entre la lucha y los cuidados recíprocos. Fue una experiencia maravillosa en ese sentido. De ahí se generaron unas redes afectivas de apoyo y colaboración muy fuertes tanto a nivel personal como profesional que considero muy importantes en mi vida. (Comunicación personal, 17 de julio de 2019)

Contemplar los cuidados en dos ámbitos particularmente precarios como son el sector cultural y el activismo es sin duda una tarea difícil, pero esencial si no se quieren reproducir dinámicas de autoexplotación que, como hemos visto, son muy frecuentes en la sociedad neoliberal. Asimismo, es importante cuidar las relaciones no solo dentro de las organizaciones, sino también con los colectivos ciudadanos y con el contexto en el que se trabaja. En ese sentido, Anaïs Florin sostiene que, tanto en la producción artística, como en la cultural, trata de aproximarse a los conflictos ligados al territorio y a las personas que los viven con el mayor respeto posible (Comunicación personal 18 de julio de 2019). Castellanos, por otro lado, mantiene que, a lo largo de la campaña, desde la plataforma se trató de evitar a toda costa la posibilidad de convertirse en un agente gentrificador de La Punta. Como destaca la autora Larne Abse Gogarty (2014), algunas

prácticas artísticas socialmente comprometidas pueden contribuir, más o menos conscientemente, a generar fenómenos controvertidos en las comunidades en las que intervienen, y la gentrificación puede ser uno de ellos. Para esquivar algunos de estos riesgos, desde la Comisión de acciones culturales de la campaña se decidió evitar organizar eventos que pudieran remitir a una noción de cultura como consumo. De ahí también la elección de rechazar el término festival para *Sensemurs* y de sustituirlo con “Encuentro de muralistas por la huerta” (Natalia Castellanos, comunicación personal, 17 de julio de 2019).

- Temporalidades

Como hemos visto, la serie de iniciativas que estamos analizando se inserta en una larga historia de luchas y movimientos que han tratado de defender el territorio de Valencia de proyectos de especulación y de la destrucción de espacios naturales y patrimonios compartidos. La referencia al pasado en la campaña *Recuperem La Punta. Aturem la ZAL* es un elemento particularmente relevante pues nos recuerda que la ciudad es un espacio construido socialmente y que en ella se despliegan fuerzas y modos de concebir la vida en común muy diferentes entre sí. Además, como subraya Beatriz Giobellina (2014),

no solo es necesario recuperar la historia y la memoria, sino también la autoestima y la valoración de las luchas sociales. Lo que no se ve o no se nombra, suele no existir a nivel de la construcción simbólica de una comunidad. Hay que preguntarse por los mecanismos históricos responsables de la [...] invisibilización, porque esto no sucede por casualidad. La lógica de la tabula rasa que utilizan los colonizadores (antiguos y contemporáneos) y la mayoría de los urbanistas e ingenieros “modernos”, también está actuando en el nivel consciente o inconsciente de las personas: suele comenzarse de cero, como si no existiera nada importante previo.

Esto condena a repetir los mismos errores y a desperdiciar la experiencia social acumulada. También conduce al sentimiento de derrota y soledad. (p. 1002)

Las palabras de Giobellina nos parecen especialmente sugerentes pues crean continuidad entre las diferentes luchas, revelando además la magnitud de las agresiones que el tejido urbano-rural de la ciudad de Valencia ha vivido en las últimas décadas.

En cuanto al marco temporal de la campaña, las actividades que hemos analizado se desarrollan sobre todo en la primera mitad del año 2018. Se trató de una serie de iniciativas bastante concentradas en el tiempo que lograron tocar diferentes aspectos del complejo conflicto que envuelve los terrenos de La Punta. En la actualidad se siguen proponiendo acciones e iniciativas en el marco de la campaña. En 2019, se ha presentado un recurso administrativo para anular el Plan Especial de la ZAL que se encuentra en los tribunales. Tanto las batallas del activismo como las acciones contraculturales requieren de tiempos dilatados porque tratan de modificar inercias muy consolidadas. Sin embargo, en los últimos meses han surgido otras amenazas importantes hacia la huerta y la asociación Per l'horta, por ejemplo, ha tenido que dirigir su atención también hacia la propuesta del PAI del barrio de Benimaclet y la ampliación del puerto de Valencia. La constante presencia de nuevos proyectos especulativos hace que a menudo las asociaciones tengan que responder en tiempos breves ante nuevas emergencias y no puedan cuidar como quisieran las estrategias a largo plazo. Esta dificultad asume un carácter aun más problemático si se consideran los recursos limitados de los que estos movimientos disponen. Un aspecto muy valioso de la campaña que hemos analizado es, en nuestra opinión, su visión constructiva hacia el futuro. Tanto en las jornadas de reflexión como en los debates se insistió mucho sobre la reversibilidad de los procesos de urbanización y sobre la posibilidad de recuperar, al menos en parte, los terrenos de la ZAL como espacio natural y productivo.

- Dimensiones estéticas

En la campaña encontramos una gran variedad de registros y estrategias estéticas interconectadas. Hay elementos y lenguajes típicos de los movimientos contraculturales y activistas como el cine documental como herramienta pedagógica, el uso reivindicativo de la gráfica y la publicación de fanzines. En relación con éstos últimos, Natalia Castellanos relata como los artistas Ana Penyas, Escif, Elías Taño y colectivos como Les Bovaes se ofrecieron para crearlos. Al respecto añade:

En uno de los fanzines titulado *Política de hechos consumados. Cronología de un destierro* se utilizó una gran cantidad de fotos históricas que habíamos estado recopilando para la edición especial de la *Cartelera Turia*. Fue un proceso muy especial porque nos permitió conectar con las personas que a lo largo de los años habían estado luchando contra la ampliación de la zona logística del puerto de Valencia y que compartieron muy generosamente sus fotos con nosotras. Así se volvieron a reactivar lazos de solidaridad y militancia que con el tiempo se habían difuminado. Para los activistas que colaboraron en esta iniciativa también se trató de una experiencia valiosa. Algunos miembros del movimiento okupa de La Punta nos comentaron que les parecía importante visibilizar estas historias, a menudo poco conocidas, a través de nuevos códigos para que pudieran ser accesibles para un público más grande. También se realizaron un *Argumentario Ilustrado* y un *Manifiesto Ilustrado*. Ana Penyas centró su fanzine en el relato de las mujeres que habían ocupado las casas de La Punta como forma de resistencia. (Natalia Castellanos, comunicación personal, 17 de julio de 2019)

El formato del fanzine permite comunicar temáticas y acontecimientos complejos de forma más accesible sin simplificarlas en exceso, ayudando al mismo tiempo a consolidar los valores de la campaña. Además, nos parece muy significativo el proceso de escucha a partir del cual estos fanzines se

han producido, así como el uso de archivo fotográficos domésticos. Todo ello permite visibilizar microrrelatos que de otra manera podrían pasar desapercibidos.

Los murales son quizá las obras más icónicas de esta campaña y también se caracterizan por una gran diversidad de enfoques temáticos y composiciones. Como remarca Ignasi Vázquez,

A nivel artístico, pero sobre todo a nivel humano, hubo actuaciones de una gran sensibilidad. Por ejemplo, el hecho de que Aryz pusiera la imagen de la Iglesia a la que la gente tiene mucha dificultad para llegar al otro lado de las vías fue muy simbólico. Se creó una comunicación con los vecinos residentes, aunque la mayoría de los artistas eran de fuera. Justamente este aspecto erosionó la difidencia hacia las personas de fuera.<sup>93</sup>  
(Comunicación personal, 9 de septiembre de 2020)

Nos parece especialmente interesante examinar cómo estas intervenciones murales construyen en su conjunto un recorrido narrativo, que los activistas han usado para crear un relato en el contexto de las visitas guiadas. Participamos en una de estas visitas y al respecto escribimos en nuestro cuaderno:

Los murales proponen diferentes estéticas. Algunos de ellos son muy potentes. El recorrido de la visita va tejiendo un relato a la vez que nos permite aproximarnos a La Punta desde una experiencia directa. Vemos los cortes que las infraestructuras marcan entre los campos y al mismo tiempo aprendemos acerca de las brechas legales, ecológicas y culturales que atraviesan la historia del lugar.

**11 de mayo de 2018**

<sup>93</sup> Vázquez hace referencia al hecho de que el acceso a la iglesia hoy en día es difícil debido a la construcción de las vías del tren, que la han separado del núcleo del pueblo. La intervención del artista Aryz volvió a ubicar simbólicamente este importante edificio dentro de la comunidad.

En relación con la idea de hacer recorridos guiados por las obras de *Sensemurs*, Natalia Castellanos comenta:

Era una iniciativa que no estaba prevista en un principio y que surgió a posteriori como estrategia de mediación. Nos parecía importante caminar por las diferentes zonas de la pedanía para mostrar el impacto de las infraestructuras del puerto y de transporte sobre el territorio, ver las casas, los huertos que quedan, etc. Además, queríamos hacerlo a través de lo que sugerían las diferentes obras. El primer recorrido fue muy interesante en ese sentido porque en correspondencia de cada mural hablaron diferentes personas implicadas: los diferentes aspectos retratados en las obras sirvieron de apoyo para ir relatando las diversas problemáticas y conflictos del territorio en el que nos encontrábamos. (Comunicación personal, 17 de julio de 2019)



Fig. 30: Aryz (2018). *Iglesia Parroquial de la Purísima Concepción* [Pintura mural] La Punta, Valencia. Elaboración: J. Ponce. Fuente: <https://recuperemlapunta.info/>

Las visitas se convertían entonces también en espacios de encuentro, escucha y debate para la ciudadanía. Según relata Ignasi Vázquez, que ha guiado algunas de estos recorridos colectivos, los murales, además de ser un importante recurso para contar la historia de La Punta y explicar los argumentos políticos de las personas que se implicaron en la lucha, representan un instrumento para crear empatía hacia el lugar. Al respecto nos dice:

Para una persona que no conoce el tema sería difícil empatizar con el territorio de La Punta así como está ahora. Lo único que vería son unas casas abandonadas, huertas descuidadas, infraestructuras bastante feas como las carreteras, las vías del tren, etc. Muchas personas de la ciudad de Valencia no habían ido nunca a La Punta. El código visual de los murales crea un punto de atención en los espacios de la pedanía y hace que el público sea más receptivo. (Comunicación personal, 9 de septiembre de 2020)

Tanto en las visitas guiadas como en las otras fases de la campaña, la palabra desempeña un papel relevante. En relación con la convocatoria de la Marcha a La Punta, Anaïs Florin recuperó frases que históricamente habían acompañado la lucha en defensa de la pedanía. Las reprodujo en una intervención mural en la Universitat Politècnica de València y también en unas pancartas que los ciudadanos llevaron a lo largo de la marcha. En ese sentido, relata:

En relación con la convocatoria de la marcha me centré en la idea de generar imágenes que fueran apropiables y transportables a otros contextos. Así pues, todas las pancartas que aparecían en el muro de Poliniza eran pintadas históricas de la lucha de La Punta que fueron posteriormente reproducidas para la marcha contra la ZAL con la intención de dar una continuidad al mensaje. Es una estrategia que viene de mi formación en el ámbito de la publicidad, y que me lleva a pensar en formatos de comunicación dirigidos hacia otros públicos. (Anaïs Florin, comunicación personal, 18 de julio de 2019)



El uso de fórmulas “prestadas” del mundo de la publicidad y reinterpretadas en función de los valores activistas se ve reflejado también en la apropiación de espacios como las vallas publicitarias, un recurso que Florin ha empleado en diferentes ocasiones. Las imágenes fotográficas de las vallas intervenidas, según la artista, adquieren también otra dimensión interesante cuando circulan por internet. En efecto, son a menudo utilizadas por asociaciones o movimientos sociales para hablar de la memoria del territorio o para acompañar notas de prensa, movilizaciones, etc. Al respecto, Florin destaca que a veces estas imágenes activan y multiplican otros discursos en las redes sociales “como si tuvieran vida propia” (comunicación personal, 18 de julio de 2019).

Por último, nos parece muy importante la propuesta de renaturalización de los espacios de la Punta como una posible forma de recuperar La Punta, conectándola con los ecosistemas de la Albufera y del parque del Turia. Desde el punto de vista estético, se trata de un ejercicio de imaginación para la ciudad que podría traer numerosos beneficios a nivel ambiental pero también a nivel paisajístico y para la vida en común en el contexto urbano.



Fig. 31: *Marxa a La Punta* (2018). Valencia. Elaboración: Anais Florin. Fuente: <https://www.anaisflorin.com/la-punta-al-cor>

- Financiación y marco institucional

Casi todas las actividades llevadas a cabo en el marco de la campaña *Recuperem La Punta. Aturem la ZAL* se han basado en formas de autofinanciación. Se realizaron iniciativas de recogidas de fondos por ejemplo a través de la venta de ilustraciones que algunos artistas colaboradores habían donado, o de merchandising de la plataforma Horta és Futur. Para las jornadas de reflexión *Hi ha alternatives*, se pudo contar con unas pequeñas ayudas de la Universitat Politècnica de València dirigidas a promover actividades culturales. Para la organización de *Sensemurs*, se contó con recursos muy limitados así que se organizó un sistema de acogida de los artistas en casa de algunos de los activistas de la plataforma. Si bien, por un lado, la autofinanciación garantiza la independencia de las organizaciones como Per l'horta, por otro, la escasez de recursos genera situaciones de precariedad estructural en los movimientos activistas. Tanto Anaïs Florin como Natalia Castellanos subrayaron en las entrevistas realizadas la dificultad de compaginar la carga de trabajo que la coordinación de las actividades culturales suponía con los otros empleos precarios que tenían. Desde la plataforma había la voluntad de pagarles unos honorarios, pero para ellas era muy difícil cuantificar el esfuerzo y separar claramente el trabajo de la militancia (Natalia Castellano, comunicación personal, 17 de julio de 2019).

Como hemos visto, la campaña contaba con la colaboración puntual de las universidades públicas de Valencia, así como del IVAM, de la Filmoteca de Valencia y del Centre Cultural Octubre que aportaban sobre todo espacios, recursos audiovisuales, etc. Sin embargo, en lo que se refiere a la creación artística, todas producciones generadas en el contexto de la campaña (fanzines, murales, etc.) se desarrollaron fuera de los circuitos convencionales de legitimación del arte, invadiendo los espacios públicos y las redes sociales.

- Autoevaluación

En respuesta a nuestra pregunta acerca de los mecanismos de autoevaluación en el contexto de la plataforma *Horta és futur*, Natalia Castellanos relata:

Tras cada una de las acciones se realizó una evaluación. En las asambleas se analizaban de forma colectiva los aspectos positivos y las cosas mejorables de cada iniciativa. En general la valoración fue muy positiva y los integrantes del colectivo estaban muy contentos con los resultados. Sin embargo, después del *Sensemurs* Anais y yo comunicamos a la asamblea que habíamos decidido dar un paso atrás porque, a pesar de haber aprendido mucho, sentíamos que habíamos estado cargando con demasiadas responsabilidades a lo largo del proceso. (Comunicación personal, 17 de julio de 2019)

Con respecto a la misma pregunta, Anais Florin comenta:

En relación con *Sensemurs*, hicimos una evaluación de forma colectiva. Llegamos a la conclusión de que el festival había funcionado bien pues hubo gran afluencia de público y tuvimos mucha visibilidad. Sin embargo, nos dimos cuenta de que nos quedaron muchas cosas por cuidar, lo cual tiene mucho que ver con la precariedad, con la sobrecarga de trabajo que tienen las personas que forman parte de asambleas y movimientos sociales. A veces no sabemos medir nuestras fuerzas y además no terminamos de aprender a identificar cuántas personas se necesitan para realizar las diferentes tareas. (Comunicación personal, 18 de julio de 2019)

Si bien se ha incorporado en el trabajo de la plataforma un sistema de autoevaluación colectiva, en el caso de la campaña *Recuperem La Punta Aturem la ZAL*, las dos personas que coordinaban las actividades culturales tuvieron que dar un paso atrás por la excesiva carga de responsabilidad

que éstas conllevaban. Entendemos que todo ello guarda relación con la precariedad que atraviesa el sector del activismo, pero también quizá con la dificultad de realizar una autoevaluación paralela al proceso de desarrollo de la actividad cultural, que permita prevenir de alguna manera las situaciones de agotamiento como las que describen Florin y Castellanos. Según Ignasi Vázquez, además, no hubo una devolución detallada de la evaluación de *Sensemurs* hacia todas las organizaciones presentes en la Plataforma (Comunicación personal, 9 de septiembre de 2020).

- Potencialidades

El análisis de la campaña *Recuperem La Punta. Aturem La ZAL* nos ha permitido detectar algunos aspectos que consideramos especialmente significativos. En primer lugar, nos gustaría destacar el esfuerzo por crear de alianzas, redes de apoyo y colaboración entre colectivos activistas, asociaciones ciudadanas, artistas y ciudadanía. Se trata de una estrategia necesaria en el contexto de conflictos de tipo socioambiental. Al respecto, Pep Trasancos sostiene que es importante no separar la cultura del activismo, y comenta: "Las luchas relacionadas con el territorio son terriblemente duras [...] Todo ello nos empuja a buscar fórmulas de apoyo mutuo para coordinarnos, unirnos, apoyarnos, e intentar tener más capacidad organizativa y de convocatoria. Necesitamos las aportaciones de todos" (Comunicación personal, 25 de septiembre de 2020). Iniciativas como las que hemos examinado aquí no son solo propuestas de activismo cultural, sino que experimentan también con modelos de autoorganización que construyen comunidades de resistencia que a la vez pueden llegar a ser comunidades de cuidados.

Todas las personas que hemos entrevistado comparten una valoración positiva de la campaña y de su impacto en la ciudadanía, un resultado muy valioso considerando el poco apoyo recibido de parte de la prensa. Según Natalia Castellanos se pudo llegar a un público amplio e incluso

presionar a las fuerzas políticas de izquierdas en el territorio de referencia (comunicación personal, 17 de julio de 2019). Anaïs Florin comparte la misma visión y destaca el uso de estrategias culturales y comunicativas diversas como una manera eficaz de sensibilizar a diferentes segmentos de la ciudadanía (comunicación personal, 18 de julio de 2019). En cuanto al papel específico de las acciones artístico-culturales, según Pep Trasancos, el arte puede ayudar el activismo a salir de sus círculos habituales y a “lograr el apoyo de sectores amplios o relativamente amplios de la ciudadanía que permiten alcanzar los objetivos deseados” (comunicación personal, 25 de septiembre de 2020). Acerca del mismo tema, Natalia Castellanos añade:

Estoy convencida de la importancia de los lenguajes artísticos en la comunicación de contenidos políticos como los de la campaña para la defensa de La Punta. Estamos en una sociedad donde predomina la imagen y es esencial poder transmitir contenidos complejos en formatos visuales. Creo que es una labor que las organizaciones tienen que hacer para multiplicar el impacto de sus reivindicaciones. Al mismo tiempo, la colaboración con artistas permite llegar a una red de personas y colectivos que de otro modo quizá no se interesarían por las temáticas de protección del territorio. (Comunicación personal, 17 de julio de 2019)

Más en concreto, haciendo referencia al encuentro de muralistas, Ignasi Vázquez afirma:

Sin duda el *Sensemurs* fue la acción más potente que se hizo. Las personas implicadas en la iniciativa aportaron vida al pueblo. Permitted aproximar una forma de arte que es normalmente urbano (la pintura mural) a la vida rural. *Sensemurs* le dio valor al territorio de La Punta. Hizo que la gente de la Punta sintiera que se estaba valorando el lugar y su historia. No hablo de un valor monetario o de especulación, sino un valor basado en el respeto. (Comunicación personal, 9 de septiembre de 2020)

Además de las dimensiones positivas mencionadas, queremos destacar la calidad artística de la producción cultural que se generó alrededor de la campaña *Recuperem La Punta. Aturem la ZAL*, así como la capacidad de crear procesos de reflexión compartida dilatados en el tiempo. Asimismo, nos parece importante subrayar el elevado nivel de autorreflexión y conciencia en las personas implicadas en esta serie de iniciativas junto al esfuerzo por cuidar los procesos y las relaciones a nivel individual y colectivo, a pesar de operar en una situación de constante emergencia y precariedad en el mundo del activismo

- Tensiones y aspectos críticos

Examinamos ahora los aspectos críticos que han ido aflorando a través del análisis de esta campaña. Si bien, como hemos visto, hubo una clara voluntad de crear una amplia red de colaboraciones no se logró integrar a los vecinos de La Punta en los diferentes procesos. En respuesta a nuestra pregunta sobre este tema, Natalia Castellanos asevera:

En realidad, no ha habido una vinculación directa [de los vecinos] en la realización del encuentro de muralistas ni en general en la campaña. Es un aspecto que me generaba muchas dudas porque me preocupa que esta iniciativa pudiera percibirse como una invasión. Nunca hubo una oposición directa hacia *Sensemurs*, pero tampoco desde la organización se hizo un esfuerzo explícito para ir por ejemplo a la reunión de la falla y proponer una colaboración con los vecinos. Quizás no supimos hacerlo o no teníamos las energías necesarias en ese momento concreto. (Comunicación personal, 17 de julio de 2019).

Las palabras del exalcalde pedáneo Ignasi Vázquez confirman el testimonio anterior:

Los habitantes de la Punta, al verme implicado en todas las actividades, respetaban mi trabajo, pero me decían que sentían que las cosas que se

estaban haciendo las llevaban sobre todo personas de fuera. No les parecía mal, pero guardaban cierta distancia. No se sentían tan incluidos. (Ignasi Vázquez, comunicación personal, 9 de septiembre de 2020)

Quizá una mayor comunicación con las personas residentes habría evitado estas sensaciones. Pero, como destaca Castellanos, hemos de tener en cuenta las energías limitadas de la plataforma y la carga considerable de trabajo que los y las activistas estaban soportando.

En relación con *Sensemurs*, hubo también un episodio controvertido pues el mural de Elías Taño fue tapado con pintura blanca pocos días después de ser pintado. Era quizá el mural más reivindicativo pues retrataba a los políticos responsables de la destrucción de La Punta entre los años noventa y los dos mil (Rita Barberá, Francisco Camps, etc.) y también a las vecinas que se opusieron a la ZAL. Al respecto, Ignasi Vázquez comenta que quizá se debió a la ubicación del muro escogido, se encontraba en frente de la falla, donde se reúnen las personas más conservadoras (comunicación personal, 9 de septiembre de 2020). Sin embargo, estas tensiones son bastante frecuentes cuando se realizan intervenciones en el espacio público. Una dimensión problemática es sin duda la sensación de cansancio que, como hemos visto, el compromiso diario con el activismo puede generar. A eso se añade la dureza de estos conflictos, que, como en este caso, pueden durar décadas, instilando sensaciones de agotamiento incluso entre los activistas más motivados. Actualmente, desde la administración, tanto a nivel del Ayuntamiento como de la Generalitat, se sigue respaldando el Plan Especial de la ZAL. Este aspecto nos hace reflexionar sobre las asimetrías sistémicas que atraviesan estas cuestiones territoriales. En ese sentido nos parecen muy significativas las palabras de Natalia Castellanos cuando destaca que los procesos de activismo político-cultural son lentos y graduales. Sin embargo,

el puerto o las constructoras vinculadas a los diferentes PAI que amenazan la huerta se mueven muy rápidamente y según la llamada “política de

hechos consumados". Intervienen de forma agresiva en el territorio generando procesos que son muy difíciles de revertir. Todo esto genera frustración porque en el mundo activista se tiene la sensación de ir siempre a contracorriente teniendo al mismo tiempo unas energías limitadas. (Natalia Castellanos, comunicación personal, 17 de julio de 2019)







## 6.4. Otros lugares de aprendizaje: *New Curriculum*

Examinamos en este epígrafe el proyecto *New Curriculum*, iniciado por el colectivo Campo Adentro/Inland (2017 hasta la actualidad) que, a nuestro entender, puede incluirse en la línea de experimentación que hemos definido como “Otros lugares de aprendizaje”. Ésta engloba las propuestas artísticas que, partiendo de un enfoque ecosocial, exploran modos de producción colaborativa y difusión del conocimiento que pretenden eludir la mercantilización del saber y de la educación en el contexto neoliberal. Conocemos Campo Adentro desde 2013, cuando participamos en el Grupo de Estudio de Ecologías, Nuevos Territorios y Paisaje en Cultura Contemporánea en Matadero (Madrid). En cuanto al proyecto *New Curriculum*, participamos en su primera edición titulada *Composing knowledge: art, agroecology and new ruralities* que tuvo lugar del 8 al 16 de julio de 2018 en una localidad rural cercana a Cangas de Onís (Asturias, España). Nuestra aproximación al proyecto se nutre también de las notas de campo y de una entrevista individual con el comisario Stéphane Vérlet-Bottéro, que participó en la coordinación de la primera edición. Contactamos varias veces con Fernando García Dory pero no fue posible organizar una entrevista, solo pudimos realizar un intercambio vía email. Asimismo, en el contexto de nuestra estancia en Asturias, hemos creado una propuesta artística en colaboración con nuestro grupo de trabajo, (Carla Rangel, Juxhina Spahiu y Sébastien Tripod).

Antes de elegir esta iniciativa, hemos considerado otros proyectos para nuestro estudio de caso como, por ejemplo, la *Travelling Academy Bloom Again* en la que participamos en Eleusis (Grecia) en 2017 o *Oryza Collection*, un proyecto artístico propio que desarrollamos en el ámbito de la residencia de artista *Atlante Energetico* entre 2016 y 2017. Aunque todos estos proyectos tengan vinculación con la línea temática que estamos analizando, nos decantamos por *New Curriculum* por varios motivos. Por un lado, a diferencias de la experiencia en Eleusis, que proponía un acercamiento al

territorio desde la pluralidad de sus vertientes, *New Curriculum* nos ofrecía la posibilidad de profundizar en un tema específico, es decir el conflicto entre diferentes visiones sobre la ecología en un territorio concreto. La temática era además particularmente interesante pues se basaba en el conflicto entre sistemas de conocimiento distintos y en la relación asimétrica entre diferentes agentes en el contexto de referencia. La residencia en Asturias nos proporcionó también un espacio para experimentar con la autoría compartida en la práctica artística personal, mientras que en *Oryza Collection*, si bien colaboramos con otros artistas, científicos y agentes sociales, mantuvimos la autoría individual del proyecto.

#### 6.4.1. Descripción y contexto

Como hemos visto en el capítulo 5, Campo Adentro/Inland surge a raíz de la práctica artística de Fernando García Dory en 2010. Nace alrededor de un programa trienal (2012-2013) de reflexión sobre la brecha cultural entre campo y ciudad en España. El proyecto incluía residencias de artista en el



Fig. 32: El rebaño al atardecer (2019). Puertu, Cangas d'Onís. Elaboración propia.

contexto rural, conferencias, un grupo de estudio, entre otras iniciativas. Desde entonces las actividades de Campo Adentro se han expandido en diferentes direcciones: desde 2018 el colectivo gestiona en Madrid el Centro de Acercamiento de lo Rural (CAR), proporciona servicios de asesoría para la Unión Europea en el ámbito de cuestiones ligadas al desarrollo rural, coproduce proyectos de comisariado y creación artística en España y a nivel internacional, y experimenta con diferentes estrategias pedagógicas y de investigación que desbordan las fronteras disciplinarias. La iniciativa que analizamos aquí se inscribe en esta última línea de trabajo que incluye también proyectos como la ya mencionada *Escuela de Pastores*, la *Escuela de líderes campesinos* y la *Escuela de artesanías* en la Sierra Tramuntana de Mallorca.

En la página web de la iniciativa se define Campo Adentro como “organización de producción social y cultural y un agente de colaboración”, pero no aparecen los nombres de las personas que la constituyen (Campo Adentro, 2019). En una reciente entrevista Fernando García Dory (2019) afirma que se trata de una asociación sin ánimo de lucro y explica que está compuesta por nueve miembros. Menciona que ha habido cambios en el grupo debido “a los niveles de compromiso y satisfacción que Inland puede ofrecer” (Drabble & García Dory, 2019, p. 76). En la microweb del proyecto *New Curriculum* (Campo Adentro, 2017) encontramos un listado de las personas implicadas en esta iniciativa específica y que conforman el comité asesor. Entre los diferentes expertos hay también cuatro integrantes del equipo de Campo Adentro: Nel Cañedo Saavedra, Malú Cayetano, Fernando García Dory y Eduardo Díaz-Hevia. En la sesión de *New Curriculum* a la que asistimos participaron Fernando García Dory como coordinador del programa (junto a Stéphane Vérlet-Bottéro) y Nel Cañedo Saavedra, pastor y responsable de las actividades de ganadería. También estuvieron Marta Goro, que se encargó de la documentación fotográfica, y David Prieto, que impartió una de las conferencias previstas en el programa y coeditó la publicación final. En el programa participaron como tutores expertos y expertas del ámbito

del comisariado y de la investigación y docencia en artes, como Julia Morandeira, Karin Ohlenschläger, Selina Blasco y Txemari Herrera, entre otros y otras. Uno de los principales objetivos de *New Curriculum* es crear un espacio de aprendizaje e investigación situado donde explorar

cómo la composición de saberes puede abordar eficazmente las cuestiones actuales de convivencia y vida sostenible, tomando lo rural como punto de partida. Reuniendo el conocimiento rural, el arte y el diseño, las ciencias sociales y la agroecología, el programa pretende experimentar con prácticas de investigación multidisciplinar para imaginar escenarios para un sistema productivo rural contemporáneo en términos de economía rural, contribuciones culturales, relaciones con vecinos humanos y no humanos, etc. (Inland, 2018, p. 13)

A partir de este planteamiento se crea un programa de estudio y convivencia en el que un grupo de alrededor de 20 personas con diferentes perfiles (urbanismo, arte, arquitectura, etc.) participa, junto al equipo de Campo Adentro, en una serie de actividades teórico-prácticas que combinan

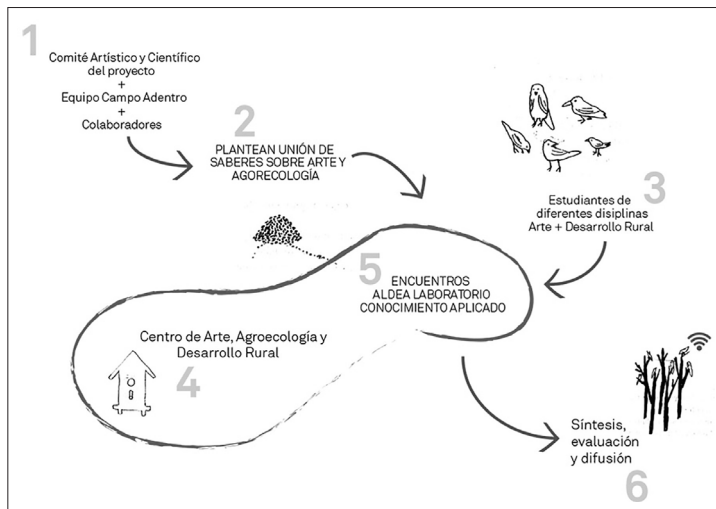


Fig. 33: Campo Adentro/Inland (2018). Fases del proyecto *New Curriculum* [Diagrama y dibujo]. Elaboración: Campo Adentro/Inland (2018).

saberes académicos y vernáculos. La sesión en la que participamos incluía estudiantes o investigadores de diferentes universidades de España, Holanda, Suiza, entre otras. Las actividades se desarrollaban en inglés y castellano. Asistimos en representación de nuestra universidad junto a la artista e investigadora Celia Puerto.

El encuentro tuvo lugar en Asturias, en la zona de Paroru en el municipio de Cangas de Onís. Se trata, como es sabido, de un área muy montañosa en el macizo occidental de la cordillera cantábrica, cuya economía gira en torno al sector primario (ganadería, producción de quesos, etc.) y al turismo. La zona se encuentra en proximidad del Parque Nacional de los Picos de Europa, una institución conservacionista creada en 1918. Se trata del primer parque nacional establecido en España que atrae anualmente a numerosos turistas. Sin embargo, como muchas instituciones de este tipo, nace de una visión idealizada de la naturaleza, haciendo referencia al concepto de *wilderness*, importado de la tradición de los parques nacionales estadounidenses (Izquierdo & Barrena, 2006). Así pues, desde sus comienzos el organismo del parque ha dado la espalda a la cultura del pastoreo si bien ésta se había desarrollado de forma simbiótica con la áspera geografía de estos lugares, aprovechando al máximo y de forma perdurable sus limitados recursos (Izquierdo & Barrena, 2006). Incluso hoy en día las reglamentaciones del parque, en opinión de los pastores, parecen reforzar la noción de naturaleza prístina y de una montaña sin humanos. Además, desde la academia o el mundo del conservacionismo, en muchos casos sigue sin reconocerse la validez del conocimiento ambiental del que son depositarios los pastores, ni su importante aportación al mantenimiento del equilibrio del ecosistema. La condición de subalternidad, junto a la falta de relevo generacional y a la búsqueda de mejores condiciones de vida están empujando esta cultura milenaria al borde de la extinción. La lucha para preservar el pastoreo, apoyada por Campo Adentro, no se basa, sin embargo, en una visión nostálgica, sino que pretende conectar sus prácticas con el presente. En efecto, la ganadería extensiva, además de su

gran valor cultural, aporta numerosos beneficios ambientales en términos de prevención de incendios, fijación del carbono y fertilidad de la tierra (Lasanta et al., 2018; Oggioni, Ochoa-Hueso, & Peco, 2020; Ruiz-Mirazo, 2011) y puede contribuir significativamente al desarrollo económico de la zona.

Es en este contexto que se inserta la iniciativa *New Curriculum*. Tras una sesión introductoria sobre el programa con todos los participantes, nos dividimos en tres grupos de trabajo según los diferentes ecosistemas en los que nos interesaba trabajar: el puerto de montaña, la aldea o el bosque. Las actividades a lo largo de la semana incluían conferencias plenarias con expertos invitados, y sesiones específicas para cada grupo de trabajo. Elegimos explorar el *puertu*, el lugar de llegada de la llamada *trashumancia vertical* que tiene lugar en verano en Asturias. Junto a nuestro grupo, coordinado por el curador Stéphane Verlet-Bottéro, realizamos diferentes salidas para explorar los altos pastos y entablamos conversaciones con el pastor Nel Cañedo Saavedra. Mediante distintos recorridos, Nel nos explicó el comportamiento de los animales y la complejidad del ecosistema de montaña. Nos mostró además cómo se elabora el queso *Gamonéu del puertu*, una producción típica del territorio. Observamos las diferentes etapas del proceso: el ordeño, la fermentación, el moldeado, el ahumado, hasta la fase de curación en una cueva, donde los mohos presentes en el aire definen el sabor del queso y su apariencia. Durante nuestros múltiples encuentros, también pudimos conocer algunas de las problemáticas a las que los pastores se enfrentan regularmente. Sus relatos revelaban una falta de diálogo entre las instituciones -como el parque nacional o la Unión Europea- y las comunidades locales, que se traducía en la aplicación de normativas o decisiones a veces nefastas para el trabajo de los pastores.

La propuesta final ideada por nuestro grupo, y titulada *Digesting tensions*, pretendía colmar metafóricamente esta brecha para crear, en colaboración con los demás participantes, una plataforma de diálogo donde representar





Fig. 34: Campo Adentro/Inland (2018). Salidas al puerto de montaña en el ámbito del proyecto *New Curriculum*. Elaboración: Marta Goro, Campo Adentro/Inland (2018).

las perspectivas y necesidades de los diferentes agentes humanos y más que humanos que habitan en el territorio de referencia. Queríamos abrir un espacio de conversación donde diferentes sistemas de valores y conocimiento pudieran confrontarse. Para enfocar el debate hacia un tema específico, hicimos referencia a un episodio real que había tenido lugar unos días antes. Nel nos había regalado un cabrito que iba a servir de cena para todos los participantes al día siguiente. La idea nos generó muchas dudas. Cuando llegamos a la aldea con el pequeño animal, se generó un debate muy encendido sobre su destino. Decidimos cuidarlo en vez de comerlo y le pusimos como nombre Brandon. Sin embargo, tras unos días, aun no habíamos pensado entre todos qué iba a pasar con él al final de la semana. Así pues, lanzamos unas preguntas: si no queremos comer el cabrito, ¿qué hacemos con él? Por un lado, liberarlo en la naturaleza pondría en riesgo la vegetación (las cabras son muy voraces) así como las especies de cabra silvestre autóctonas. Por otro, dejarlo en el rebaño no sería viable puesto que solo puede haber como mucho dos machos. La presencia de muchos



machos, de hecho, pone en peligro la integridad del rebaño, pues éstos se vuelven agresivos contra los demás animales. ¿Qué significa entonces sacrificar una cabra en la cultura del pastoreo? ¿Podemos acercarnos a esta práctica sin posturas preconcebidas? ¿Cuántos factores hay que tener en cuenta a la hora de preservar un ecosistema y un modo de vida milenario?

A partir de estos interrogantes, creamos un *happening* colectivo en la antigua cámara de ahumado de una casa en la aldea donde nos encontrábamos. Invitamos a los otros participantes y al equipo de Campo Adentro a entrar en la habitación. Le entregamos a cada participante un fragmento de tela que contenía el nombre de un agente del territorio (lobo, niebla, montaña, cabra, pastor, bacterias y mohos, etc.) junto a una breve frase poética sobre su función dentro del ecosistema y su conexión con el cabrito. A continuación, pedimos a los asistentes que conectaran con el ser o elemento que les había tocado. Iniciamos así la conversación introduciendo un queso Gamonéu que habíamos traído del *puertu* y explicando la dinámica de la acción. Invitamos a cada persona presente a cortar un trozo de queso, saborearlo lentamente y a expresar el punto de vista del agente que representaba en relación con el debate. Tras haber compartido su opinión, cada participante dejaba espacio a otro, escuchando sus aportaciones sin interrumpir. Este ejercicio de imaginación y escucha activa permitió ampliar nuestra comprensión de la perspectiva de cada uno y flexibilizar nuestras posturas éticas iniciales relacionadas con la ecología y la relación con el mundo más que humano.

#### 6.4.2. Análisis de proyecto

- Orientación temática

El enfoque general de las propuestas de Campo Adentro, así como el planteamiento concreto del programa *New Curriculum* pretenden cuestionar la visión conservacionista fundamentada en el concepto de *wilderness*, que

tiende a aislar el hábitat (el entorno a tutelar) de las culturas humanas que durante generaciones han vivido en él y, como en el caso de los pastores asturianos, lo han preservado. La experiencia del Parque Nacional de los Picos de Europa muestra cómo, el discurso de la ecología puede asumir tintes coloniales cuando impone un modelo cultural y epistemológico sobre otro. El trabajo de Campo Adentro aspira en ese sentido a visibilizar el vínculo entre diversidad cultural y diversidad biológica, rechazando la idea de la naturaleza como objeto de consumo para el turismo de masas.

Más en concreto, el proyecto *New Curriculum* propone poner en valor el conocimiento vernáculo de los pastores, enraizado en el territorio y afinado durante siglos, para ensamblarlo con otros saberes contemporáneos y crear modelos de gestión de la tierra y de los recursos más ecológicos y coherentes con las características del territorio. El pastoreo tradicional en Asturias, además, se basa en un modelo de gestión mixto entre tierras privadas y pastos de propiedad mancomunada. Representa, por lo tanto, un sistema híbrido de bienes comunes que se resiste al proceso de privatización de los recursos naturales que caracteriza la economía neoliberal. Por último, el proyecto aspira a repensar los lugares de producción del conocimiento creando otros espacios para el intercambio de saberes fuera de los marcos académicos convencionales. Al mismo tiempo, pone en cuestión las relaciones centro-periferia en el sistema cultural contemporáneo, acercando la práctica y el disfrute del arte, normalmente concentrados en los centros urbanos, al contexto rural.

- Relación con el lugar (ecosistema, sustrato social, etc.)

Como hemos comentado anteriormente, el encuentro al que asistimos se desarrolló en Asturias. Sin embargo, también hubo sesiones de *New Curriculum* en la isla de Mallorca. Así pues, la metodología de trabajo propuesta por Campo Adentro puede trasladarse a diferentes contextos geográficos y sociales. Nos parece importante destacar cómo todas las

actividades reflejaban el esfuerzo por no reducir la complejidad del lugar a un paisaje de postal. La implicación de diferentes agentes locales permitía acercarse al hábitat, a su historia, a sus dimensiones sociopolíticas y culturales. El anclaje de la cultura pastoril con el ecosistema del lugar fue quizá uno de los aspectos que más nos impactó. Aprendimos que el trabajo de un pastor se basa en una continua negociación con diferentes elementos meteorológicos, con los peligros de la orografía y el cuidado de los animales. Pudimos comprender que se trata de una cultura totalmente adaptada a su medio. En las conversaciones con Nel y los otros pastores se hacía referencia a una multitud de elementos: nos explicaban cómo la piedra caliza de las montañas contribuye a mejorar la calidad del pasto en el puerto y, por eso, los animales producen más leche. Para conservar este surplus de energía los pastores hacían (y hacen) el queso Gamonéu un producto que por todo ello siempre ha tenido mucho valor. Además, los quesos no existirían (o serían muy distintos) sin las bacterias y los mohos de las cuevas de curación, que marcan su aspecto y aroma. Estos intercambios nos permitieron ver cómo todos estos elementos junto a muchos otros, aunque en dimensiones diferentes, participan en el proceso de coevolución que une una sociedad humana a su biotopo. El proyecto *New Curriculum* trata de hacer hincapié en esta complejidad en su acercamiento al lugar. Sin embargo, la mayor parte de los participantes en el encuentro no tenía arraigo en el territorio de Asturias. La elección de implicar también a agentes de otros contextos culturales responde probablemente a la voluntad de conectar la realidad local con otros procesos que se están generando a escala internacional y compartir conocimientos y puntos de vistas diferentes.

- Tipologías de colaboración y diálogo entre saberes

Hemos visto que el objetivo principal de *New Curriculum* es tejer lazos entre formas de conocimiento y ámbitos disciplinares distintos. El equipo de asesores y de expertos invitados del proyecto se caracteriza por una

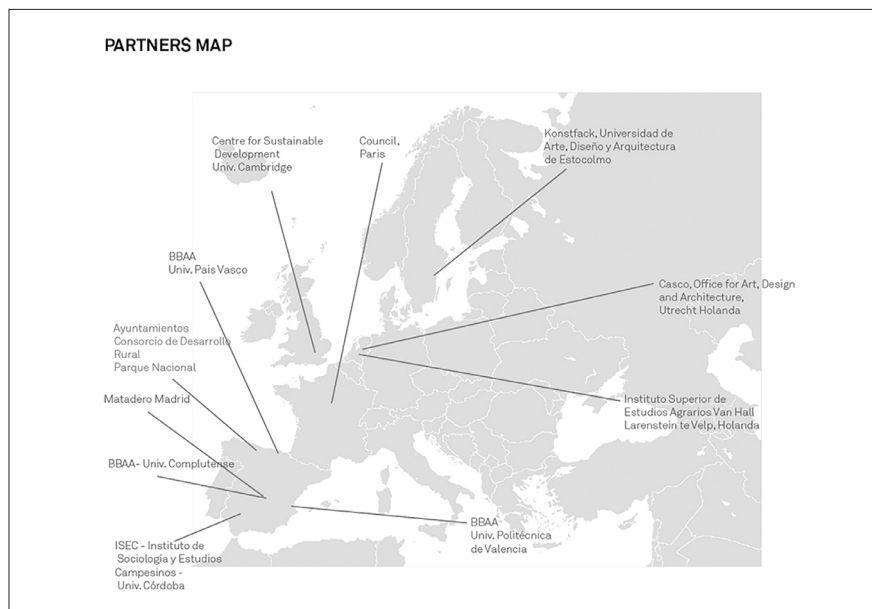


Fig. 35: Campo Adentro/Inland (2018). Mapa de partners del proyecto *New Curriculum* [Esquema]. Elaboración: Campo Adentro/Inland (2018).

gran variedad de perfiles. Entendemos que sus diferentes sensibilidades han contribuido a moldear el enfoque y las distintas actividades del proyecto. Entre los partners del proyecto encontramos diferentes instituciones europeas de educación superior centradas en el arte, la arquitectura, el desarrollo sostenible y la sociología (ver fig. 36). En cuanto a los participantes del encuentro que tuvo lugar en julio de 2018, la mayoría trabajaba o estudiaba en el área de arquitectura, teoría del arte o práctica artística. Sin duda, el proyecto se basa en la voluntad de proyectar diferentes miradas sobre el territorio abriendo el debate sobre la gestión sostenible de los recursos a diferentes aportaciones y perspectivas.

Como hemos mencionado anteriormente, los saberes vernáculos, a menudo ignorados en el discurso oficial de la ecología, adquieren aquí un papel muy importante. En nuestro cuaderno apuntamos una frase pronunciada por Nel Cañedo:

“Cuando algún turista se pierde en la montaña, los guardias del parque nos llaman a los pastores para ayudar en las búsquedas. Nosotros conocemos realmente el territorio. Aquí no funcionan las aplicaciones del teléfono ni el GPS.”

**Nel Cañedo, 11 de julio de 2018**

Se trata, pues, de saberes encarnados en las personas que aun practican el oficio del pastor. En una de las conferencias previstas en el programa, el estudioso Gonzalo Barrena ilustró la riqueza de conocimientos que caracteriza el pastoreo. Aquí se entrelazan elementos de botánica y veterinaria con una familiaridad absoluta con la geografía y el clima de las montañas, así como técnicas de producción quesera, agrícola y artesanal. El proyecto *New Curriculum* también reivindica un papel más activo del arte en el debate sobre las problemáticas ecosociales que atraviesan nuestro presente. En concreto, la comisaria Karin Ohlenschläger explicó en su conferencia cómo los artistas pueden proponer puntos de vista válidos y poco convencionales y así contribuir a modificar las percepciones de la sociedad sobre estas temáticas.

En lo relativo a la dimensión pedagógica, se ha fomentado el aprendizaje en grupo y, en lo que atañe a la creación artística, los diferentes equipos han decidido trabajar colectivamente produciendo, al menos en la edición en la que participamos, propuestas conjuntas. No sabemos cómo se ha estructurado en detalle el trabajo de coordinación del equipo de Campo Adentro, pero, como hemos comentado, los integrantes se encargaban de tareas distintas. Otra dimensión muy significativa es la relación con los animales y con los otros elementos del ecosistema. En la cultura del pastoreo, el animal es un integrante activo de la vida en común. Si bien no dio tiempo en el contexto del encuentro a realizar intervenciones que implicaran al ecosistema del lugar, los trabajos surgidos de los tres grupos de trabajo reflexionaban, desde perspectivas distintas, sobre la agencia de los componentes de hábitat, humanos y más que humanos.

En nuestro *happening*, los cuatro miembros del equipo de trabajo colaboramos en las diferentes fases de ideación, elección del espacio, preparación del *happening*. Debido a los tiempos limitados, el día de la acción nos repartimos las tareas: Stéphane Vérlet-Bottéro y Sebastien Tripod acondicionaron la sala de ahumado para recibir a los participantes y las demás nos encargamos de redactar las frases que definían a cada elemento del paisaje y organizar la dinámica del *happening*. Como habíamos establecido el marco de acción de antemano, la aportación de los otros compañeros fue de tipo participativo. Sin embargo, fueron ellos y ellas los que generaron los contenidos del debate. Nuestro equipo de trabajo creó las condiciones para que ese intercambio creativo tuviera lugar.

- Escucha y cuidado de los procesos

En cuanto al funcionamiento interno de Campo Adentro, en una reciente entrevista, Fernando García Dory (2019) comenta:

Puedo explicar un poco más cómo se organiza INLAND en su interior: básicamente es lo que llamamos una "meritocracia centrada en la aldea". La gente que dedica más tiempo y vive en la aldea toma más decisiones, incluso sobre los presupuestos, y la gente del segundo círculo puede beneficiarse de las diferentes oportunidades que INLAND ofrece, pero está menos involucrada en la toma de decisiones. (p. 76)

En esta descripción no se especifica quiénes son los integrantes de cada "círculo" mencionado, ni cómo se realiza la toma de decisiones. En el contexto de las actividades que afectaban a la convivencia entre todos los participantes de *New Curriculum* observamos cómo las formas de comunicación adoptadas adquirían a veces un tono directivo. La toma de decisiones era bastante vertical y en algunos casos no había espacio para la escucha de las sugerencias de los compañeros y compañeras.

En todos los aspectos de la convivencia se trató de reducir al máximo el impacto ambiental de nuestra estancia. El baño seco y las duchas permitían evitar el desperdicio de agua. Como detergente, se usaba jabón natural. Para las comidas se utilizaban platos y cubiertos de cerámica y metal. Además, se planificaron turnos para el cuidado y la limpieza de los espacios comunes. También entre todos los participantes pusimos en común algunas prendas de ropa (chaquetas, chubasqueros, etc.) porque no todas las personas íbamos equipadas para el clima particularmente lluvioso de la zona. En el contexto de nuestro equipo de trabajo, coordinado por Stéphane Vérlet, la comunicación fue fluida y horizontal, y hubo espacios de convivencia e intercambio particularmente valiosos. También las conversaciones con los pastores fueron muy enriquecedoras. Nel, en concreto, se mostró muy atento y generoso en las diferentes visitas. En el *happening* que surgió de nuestro esfuerzo conjunto, Carla Rangel y Sébastien Tripod asumieron el papel de mediadores de la conversación tratando de garantizar que todas las personas presentes pudieran expresar su punto de vista sin ser interrumpidas. No siempre fue fácil, pero se logró favorecer la escucha activa, que representaba uno de los aspectos que nos interesaba explorar mediante la pieza.

- Temporalidades

*New Curriculum* se desarrolla en un arco temporal de tres años. Sin embargo, se inscribe, como hemos visto en una serie de iniciativas pedagógicas y de investigación que Campo Adentro está llevando a cabo desde hace una década. Sin embargo, no sabemos si *New Curriculum* tendrá continuidad y mantendrá el mismo formato. El encuentro en el que participamos duró una semana. Consideramos esta extensión temporal algo limitada en relación con la posibilidad de tejer lazos interpersonales (no nos dio tiempo a conocer a todos los participantes, a conversar con ellos, etc.), así como para profundizar en las temáticas de trabajo y construir unas colaboraciones significativas. Aun así, a nivel personal, nos pareció

una experiencia muy estimulante y pudimos conectar con algunos de los aspectos del territorio que hemos mencionado anteriormente, pero, por los límites de tiempo, no pudimos profundizar mucho. Sin embargo, el marco temporal definido para los encuentros puede ser adecuado para sembrar curiosidad, iniciar procesos de investigación inspirados en el diálogo con el territorio y familiarizarse con un enfoque de tipo interdisciplinar. Además, la elección de multiplicar los módulos formativos invitando a personas diferentes en cada uno de ellos permite llegar a un mayor número de participantes y diseminar la metodología creada en diferentes contextos.

En relación con el trabajo realizado en el *puertu*, todos los integrantes del equipo habríamos deseado disponer de más tiempo para crear un diálogo sostenido con los pastores. De todas formas, se trató de una experiencia muy enriquecedora. En el *happening* propusimos desarrollar la conversación entre los diferentes agentes del territorio mediante un ritmo pausado para permitir la escucha profunda de la postura del otro, y dedicar un tiempo a la “digestión” de las ideas, como sugería el título de la propuesta.

- Dimensiones estéticas

El programa *New Curriculum* abarca, en nuestra opinión, múltiples dimensiones estéticas. Ante todo, destacaríamos la vivencia del lugar como un elemento poderoso desde el punto de vista estético. Más allá de la idealización sublime del paisaje de la montaña en el imaginario romántico europeo, creemos que el contacto con la niebla, la luz, las nubes bajas, las plantas y los insectos, los rumiantes, entre muchos otros elementos, constituye una experiencia polisensorial muy particular. Estar en el *puertu* fue, de hecho, una vivencia asombrosa desde muchos puntos de vista. Junto a los paseos, a las vistas de las montañas y al contacto con los animales, nos resultó muy especial la visita a una de las cuevas donde se realiza el proceso de curación del Gamonéu. Se trataba de un espacio angosto, casi inaccesible, cuya entrada medía menos de un metro. Allí, con la ayuda de



una luz artificial, pudimos ver el espacio húmedo y oscuro donde maduran los quesos. Sus cortezas eran indistinguibles de las paredes de la gruta porque albergaban los mismos microorganismos y mohos. Además, el sabor del Gamonéu era diferente al de cualquier queso que habíamos probado antes: más delicado de lo que su aspecto sugeriría a primera vista, y con una explosión de matices. Consideramos la experiencia gastronómica como un factor estético también, puesto que los quesos del *puertu* son un patrimonio en vía de extinción. Conocerlos nos permite comprender el valor de la diversidad en una sociedad donde la producción de alimentos tiende hacia la estandarización de sabores y procesos.

Nos impactaron también los perfiles sonoros del *puertu* en particular al atardecer, cuando los animales regresan a la majada tras pastar libremente todo el día. Es un concierto de sonidos en el que se mezclan los versos de los animales, las voces de los pastores y las notas de los cencerros que son diferentes según el tipo de animal y según el pastor al que pertenezca. De ese modo, cada pastor es capaz de ubicar a sus animales solo escuchando los cencerros, una habilidad fundamental considerando la meteorología cambiante del lugar, donde las nubes y las nieblas a menudo no permiten leer el paisaje.

Otros elementos estéticos importantes son el diálogo y el encuentro: los aprendizajes realizados en el contexto de *New Curriculum* tienen la palabra y la escucha como herramientas de transformación de la sensibilidad a nivel individual y colectivo. Este aspecto resulta particularmente valioso, sobre todo en un contexto social donde la convivencia y la presencialidad son bienes escasos. Nuestro *happening* también enfatizaba el valor de la palabra, junto a otros componentes estéticos. Escogimos como escenario de la acción una antigua sala de ahumado, cuyas paredes estaban completamente ennegrecidas por la acción del humo. La elección de este espacio derivaba de nuestro deseo de recrear, al menos en parte, las sensaciones que experimentamos en la cueva, un espacio oscuro donde el queso pasa por su transformación final. Los otros participantes no

habían tenido esa experiencia. La sala estaba iluminada por una bombilla que colgaba en el centro y por la luz de unas pocas velas. Les pedimos a los participantes que se sentaran alrededor de una pequeña mesa donde habíamos ubicado el queso traído del *puertu*. La luz tenue nos ayudó a focalizar la atención en la conversación, así como a reducir el protagonismo de la dimensión visual para dar espacio a otros sentidos: la escucha, el gusto y el tacto. El queso estaba en el centro pues era el punto de contacto entre todos los elementos del ecosistema presentes.

Aunque el marco de la acción estuviera definido de antemano, la conversación se desarrolló libremente, a partir de las aportaciones de cada participante que llenaron de contenido la pieza. Las ideas expresadas fueron particularmente sugerentes. Nos impactó la cualidad poética de las reflexiones y la capacidad de cada persona de identificarse con otro ser, a veces completamente diferente de la especie humana. Todos los elementos mencionados en este apartado configuran una experiencia estética estratificada, basada en la vivencia directa y en la proximidad, que permite interiorizar mejor los aprendizajes y crear un conocimiento implicado.



Fig. 36: C. Rangel, C. Sgaramella, J. Spahiu, S. Tripod (2018). *Digesting Tensions* [Happening].  
Elaboración: Marta Goro, Campo Adentro/Inland (2018).

- Financiación y marco institucional

Como podemos leer en la web de *New Curriculum*, el proyecto cuenta con financiación proporcionada por la Unión Europea, en concreto del Creative Europe Programme como parte del proyecto *Table and the Territory*. Además, tiene el apoyo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España y de la Fundación Daniel Nina Carasso, cuya labor se centra en la alimentación sostenible y el arte ciudadano. Si bien los fundadores de esta entidad son herederos de la familia que creó la marca Danone, actualmente no tienen vinculación con este gigante de la alimentación, cuyas actividades también incluyen la comercialización de agua embotellada, un negocio que genera impactos negativos a nivel ambiental. Los partners de *New Curriculum*, como hemos visto, son en su gran mayoría universidades. Teniendo en cuenta estos factores, podemos afirmar que la iniciativa tiene un importante respaldo institucional, pero al mismo tiempo pretende abrir espacios de cuestionamiento dentro de las mismas instituciones. Creemos que las metodologías que el proyecto propone son necesarias en el marco jerárquico y burocratizado del saber institucional para contribuir a renovar las prácticas docentes y de investigación. Pensamos que pueden ser muy positivas tanto para los estudiantes como para el profesorado y el personal investigador. Sin embargo, no sabemos hasta qué punto esta iniciativa ha podido influir en el currículum oficial de las instituciones colaboradoras.

Como hemos mencionado en el capítulo 5, Campo Adentro intenta diversificar sus fuentes de ingresos para no ser del todo dependiente de la financiación institucional. Sin embargo, los provechos procedentes de la producción quesera son todavía limitados (Drabble & García Dory, 2019). En relación con la financiación de las prácticas que abordan cuestiones socioambientales, Stéphane Vérlet-Bottéro afirma:

Existe una cuestión abierta que tiene que ver con la dificultad que los proyectos que se ocupan de sostenibilidad tienen para encontrar un modelo sostenibles para sí mismos, incluso en términos de pura sostenibilidad

económica. No es algo que se pueda resolver fácilmente. Es una tensión constante. Parte de nuestro trabajo es abordar la sostenibilidad como un tema, pero también mantener y sostener un proyecto a largo plazo. (Comunicación, 17 de septiembre de 2018)

Campo Adentro está también muy presente en el sistema globalizado del arte: ha participado, en la Bienal de Estambul (Turquía) y en la Bienal de Jeju (Corea del Sur). Sus proyectos se han expuesto en museos a nivel internacional y ha creado colaboraciones estables con Matadero (Madrid) Serpentine Gallery (Londres) y el Centro Pompidou (París), entre otros centros. Por un lado, nos parece positivo que en estos lugares existan espacios de visibilidad para la cultura producida en entornos periféricos y rurales. Sin embargo, también nos preguntamos hasta qué punto estas participaciones cuestionan o, en cambio, pueden contribuir a reforzar los formatos y los modos de fruición y circulación convencionales del arte contemporáneo.

- Autoevaluación

Entre las anotaciones de nuestro cuaderno de campo rescatamos la siguiente frase:

Iniciativa muy positiva: dedicar un momento al final del día para expresar las emociones y valorar la experiencia.

**9 de julio de 2018**

Nos pareció muy acertado parar al final del día para compartir ideas e impresiones, mencionar los aspectos positivos y aquellos que considerábamos mejorables. Se trataba también de una manera para conocernos mejor puesto que las actividades a veces eran muy intensas y no dejaban espacio para conversar con los otros participantes. Sin embargo,

no hubo continuidad en la aplicación de esta metodología, pues se utilizó solo en los dos primeros días. Por un compromiso personal, tuvimos que dejar la localidad de Paroru un día antes de la conclusión del encuentro, por lo que no sabemos si se realizó una evaluación final compartida de la experiencia en su conjunto. Sí se llevó a cabo una sesión de puesta en común para todos los grupos de trabajo, donde se mostraron las investigaciones realizadas y las propuestas que habían surgido a lo largo de la semana de estudio. Algunos meses después del cierre del encuentro se realizó una publicación con textos escritos por los coordinadores, los expertos invitados y algunos de los participantes que sirvió para recopilar algunas reflexiones teóricas y los relatos de las actividades desarrolladas tanto en palabras como en imágenes.

En relación con nuestro grupo de trabajo, realizamos una evaluación compartida sobre *Digesting tensions* a través de una reunión virtual, tras la conclusión del encuentro formativo. La idea del *happening* dio pie a otros posibles proyectos creativos de tipo colectivo inspirados en la misma dinámica. Contribuimos a la publicación final de *New Curriculum* escribiendo un breve artículo junto a Carla Rangel. Este proceso nos permitió reflexionar sobre la propuesta realizada y valorar sus puntos de fuerza. Identificamos también, junto a los otros compañeros del grupo de trabajo, algunas facetas mejorables, como, por ejemplo, la necesidad para los participantes de disponer de más tiempo para empatizar con el elemento del paisaje que les había tocado. Asimismo, nos habría encantado poder contar con la presencia de Nel en el *happening*, pero no fue posible.

- **Potencialidades**

Participar en este proyecto de composición de saberes fue, a nivel personal, una experiencia transformadora. Por lo general, fue un privilegio colaborar con el grupo de trabajo que nos tocó y también tener la oportunidad de conocer un poco mejor el puerto de montaña y el pastoreo de la mano

de una persona apasionada por su oficio, como es Nel Cañedo. Mediante la vivencia directa y el diálogo con diversos agentes, pudimos entrever la complejidad de las dinámicas naturales, históricas y antropológicas que plasman el territorio. Percibimos algunos límites del enfoque conservacionista y del marco epistemológico en el que se enmarca en la gestión institucional del ecosistema de los Picos de Europa. Tanto a través de *New Curriculum*, como de otros proyectos anteriores, Campo Adentro ha abierto un espacio de debate necesario, en España y a nivel internacional, sobre el papel del patrimonio rural en la ideación de modelos de futuro que sean social y ambientalmente sostenibles. Ha contribuido también a visibilizar las problemáticas a las que se enfrentan las culturas vernáculas como la de los pastores asturianos, intentando revitalizarlas. Según comenta Stéphane Vérlet-Bottéro:

Mantener vivo el pastoreo es sin duda muy relevante, especialmente en Europa. Hablando desde una perspectiva materialista, es importante en términos de preservación de la biodiversidad y la captura de carbono, pero hay también un nivel narrativo, representativo y simbólico. Mantener vivos estos sistemas de pastoreo tiene un valor cultural asociado, que contribuye a apoyar una relación más sostenible con la naturaleza. (Comunicación personal, 17 de septiembre de 2018)

En general, valoramos muy positivamente el esfuerzo de movilizar saberes diversos e interconectados para encarar algunas de las problemáticas ecosociales contemporáneas. En respuesta a nuestra pregunta sobre la aportación del arte contemporáneo en relación con los procesos colectivos de aprendizaje o de revalorización de conocimientos tradicionales, Fernando García Dory comenta que el arte puede cumplir múltiples funciones, desde el reconocimiento y la representación hasta el esfuerzo para

romper con visiones nostálgicas del pasado, situándonos hoy y resaltando los valores ecológicos, sociales y transformadores de prácticas agrarias que han ido evolucionando y adaptándose. El reto es lograr lenguajes comunes y compartidos entre arte y un contexto local. (Comunicación personal, 8 de noviembre de 2020)

En ese sentido, también nos parece relevante la elección de desplazar los procesos de aprendizaje hacia los territorios para volverlos a conectar con el contexto social. Lo consideramos un ejercicio útil para las instituciones implicadas en el proyecto, la mayoría de las cuales operan en entorno urbanos.

En relación con la obra colectiva realizada, recibimos una buena retroalimentación de los participantes. De hecho, creemos que el *happening* sirvió como espacio para compartir con el resto del grupo los aprendizajes que habíamos vivido a lo largo de la semana y reinterpretarlos en clave poética. Nos proponemos experimentar de nuevo con este formato. La cocreación de esta pieza dio pie a la formación de vínculos de colaboración con Carla Rangel y Sébastien Tripod que se materializaron en otros proyectos sucesivos.

- Tensiones y aspectos críticos

Pasamos ahora a describir algunas dimensiones críticas de la iniciativa *New Curriculum*. Nos referimos obviamente al módulo al que asistimos, que era el primero. Desde el punto de vista de los procesos de comunicación notamos la centralidad de la figura de García Dory y cierta verticalidad en la toma de decisiones que afectaban a todo el grupo. En nuestra opinión, una mayor horizontalidad y escucha sería deseable. Al respecto, Stéphane Vérlet-Bottéro puntualiza:

Otra cuestión problemática relacionada con las prácticas colaborativas es el hecho de que muchos de estos proyectos quieren ser colectivos, pero a menudo dependen de la agencia de un artista o de un pequeño número de personas. Esto es así tanto en Inland como en Saint Denis.<sup>94</sup> (Comunicación personal, 17 de septiembre de 2018)

---

<sup>94</sup> Vérlet-Bottéro hace referencia al proyecto *Zone Sensible*, en Saint Denis, Francia.

También se realizaron actividades de construcción (una terraza y el piso en madera de uno de los edificios de la aldea) sin las adecuadas medidas de seguridad y de manera voluntaria, pero en el tiempo de actividad de los grupos de trabajo. Algunos aspectos de la organización eran mejorables, pero comprendemos que la situación geográfica muy particular de la aldea puede dificultar la logística. Asimismo, no todas las charlas o actividades se traducían del inglés al español y viceversa. Este aspecto dificultó la participación de aquellas personas que no hablaban con fluidez ambos idiomas. Como hemos comentado antes, se trataba del primer módulo y es probable que algunas de estas dificultades se hayan solucionado con el mayor rodaje del proyecto en los encuentros sucesivos. No sabemos si el programa *New Curriculum* tendrá continuidad más allá del marco de tres años indicado en la web del proyecto (2017-2019). En respuesta a nuestra pregunta sobre este aspecto, García Dory comenta:

En este momento el proyecto se está replanteando para cambiar en parte el formato: pasaría a ser un postgrado en intercambio con otros centros europeos, y con un periodo de teoría y práctica enraizada en el lugar de mayor duración. (Comunicación personal, 8 de noviembre de 2020)

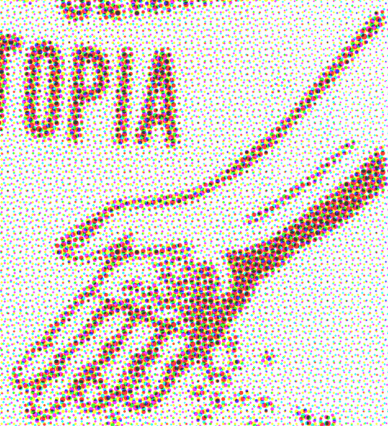
Nos parece acertada la intención de experimentar con diferentes temporalidades, organizando la formación en otros formatos que permitan una permanencia y trabajo más dilatados en el tiempo para profundizar en la aproximación al territorio de referencia. La duración semanal de los módulos como el que cursamos, en nuestra opinión, si bien proporcionaba estímulos valiosos, no favorecía un acercamiento en profundidad al contexto.







CHI SEMINA  
UTOPIA



RACCOGLIE  
REALTÀ





## 6.5. Tentativas de futuro: *Casa delle Agriculture*

La producción ecológica y la producción cultural  
no están reñidas porque son la misma cosa:  
son alimentos esenciales para la vida.

María Montesino

En este epígrafe vamos a describir el proyecto *Casa delle Agriculture*<sup>95</sup> (2011 hasta la actualidad), que se inscribe en la línea de experimentación que hemos denominado “Tentativas de futuro” y que aglutina aquellas iniciativas artísticas que proponen otros modos de organización ecosocial. El proyecto surge del trabajo cooperativo de un grupo de personas originarias de la localidad italiana de Castiglione d’Otranto y que se han organizado en la asociación Casa delle Agriculture Tullia e Gino, fundada en 2013. Hemos analizado diferentes iniciativas implementadas por la asociación gracias a varias visitas *in situ* realizadas en el verano de 2019. Nuestro trabajo de campo se compone además de dos entrevistas individuales: la primera se ha realizado de forma presencial con el artista Luigi Coppola, miembro fundador de la asociación; la segunda la hemos llevado a cabo en línea con Carla Rangel, diseñadora y mediadora cultural, que ha colaborado en diferentes ocasiones con Casa delle Agriculture. También hemos participado en la *Escuela de Bienes Comunes* organizada por la asociación en agosto de 2019 y que tenía al politólogo Massimo De Angelis como principal experto invitado.

Hemos considerado diferentes proyectos antes de decantarnos por éste. Entre ellos destacamos la experiencia de la transición a la sostenibilidad del pueblo de Carrícola, en la Vall d’Albaida (España), un proceso que hemos

<sup>95</sup> En castellano, *Casa de las Agriculturas*. Usamos las cursivas para referirnos al proyecto en sus diferentes vertientes. Cuando no usamos las cursivas nos referimos a la asociación homónima que ha impulsado el proyecto.



Fig. 37: Casa delle Agricolture (2019). Molino de comunidad [Arquitectura]. Castiglione d'Otranto. Cortesía de: Casa delle Agricolture.

estudiado a través de la realización del documental titulado *Carrícola, pueblo en transición* (2018). Otra iniciativa que hemos barajado era *Zone Sensible*, un proyecto de permacultura creado en Saint Denis en las afueras de París (Francia). Hemos elegido *Casa delle Agricolture* por el enfoque integral que lo caracteriza y que describiremos a continuación. Además, este proyecto nos parecía interesante para nuestro estudio porque, a diferencia de *Carrícola*, donde la dimensión artística se incorpora en un proyecto ya consolidado,<sup>96</sup> en *Casa delle Agricolture* la práctica cultural precede la introducción de cambios en los modos de producción, consumo y relación. Este aspecto nos ha parecido relevante para valorar el impacto que el arte puede generar en estas iniciativas sociales. Nuestra decisión ha sido determinada además por el vínculo personal con Apulia, que es nuestra región de origen. La familiaridad con el contexto nos ha permitido captar muchos matices que por ejemplo en París no habríamos podido percibir a

<sup>96</sup> La iniciativa de arte contemporáneo *Biodivers* nace en Carrícola en 2010, pero en este pueblo la transición a la agricultura ecológica empieza ya en los años ochenta.

causa de nuestro limitado conocimiento del francés. Empatizamos también con el tema central del proyecto, que es la *restanza*<sup>97</sup> pues conecta con nuestra experiencia personal de emigración.

### 6.5.1. Descripción y contexto

El proyecto elegido se sitúa en Castiglione d'Otranto (una pedanía del pueblo de Andrano) que se encuentra en la provincia de Lecce, en la región de Apulia, ubicada en el sur de Italia. En concreto, Castiglione se encuentra en la punta meridional del “tacón” de la península italiana. Se trata de un contexto territorial que ha sido descrito como frágil (Salento & Dell'Abate, 2019) debido a su situación socioeconómica. En concreto, la pedanía, que hasta la segunda mitad del siglo XIX era un pueblo independiente, tiene aproximadamente mil habitantes en la actualidad. Ha sufrido fenómenos de emigración y envejecimiento de la población. Así pues, el 11,5% de las personas residentes tiene más de setenta y cinco años y solamente el 4,5% está en edad preescolar. La situación del empleo es también problemática: en efecto, el 35% de los residentes están empleados mientras que más del 60% son inactivos (Salento & Dell'Abate, 2019). Desde el punto de vista ambiental, la zona ha sido expuesta a prácticas agrícolas guiadas por los principios de la mal llamada *revolución verde*, que ha producido consecuencias muy negativas para el territorio, como por ejemplo la epidemia del bacterio *Xylella fastidiosa* que ha devastado en los últimos años los olivares de la región. Al respecto, el artista Luigi Coppola, originario de Castiglione, comenta:

Aquí hay grandes extensiones de tierra completamente abandonadas y vilipendiadas. De hecho, durante años se han utilizado grandes cantidades de productos químicos sintéticos. Esta subcultura de la “química” llegó con el monocultivo de tabaco, que impuso a los agricultores una forma

<sup>97</sup> La palabra *restanza* no tiene un equivalente en castellano. Indica el acto de quedarse o de volver al lugar de origen.

de hacer las cosas que luego se aplicó a todos los demás cultivos. Desafortunadamente, los agricultores nunca volvieron a los métodos tradicionales y hubo una pérdida casi total de la biodiversidad cultivada y de la riqueza de conocimientos relacionados con la tierra. (Comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

Es de reseñar que Apulia es una región de vocación tradicionalmente agrícola en la que, sin embargo, el turismo está adquiriendo una relevancia significativa en las últimas décadas (Banca d'Italia, 2019). Efectivamente, se trata de un destino turístico muy popular. Es importante subrayar que, si el turismo nacional e internacional ha traído indudables beneficios económicos a la región, también ha sido acompañado por fenómenos de urbanización desregulada de la costa y turistización. En concreto la zona llamada Salento, que incluye la provincia de Lecce y Brindisi y en la que se encuentra Castiglione, está viviendo un intenso proceso de gentrificación rural debido a la compra masivas de extensiones de tierras y propiedades inmobiliarias por ciudadanos británicos o del norte de Europa, atraídos por el clima mediterráneo, las bellezas paisajísticas y el estilo de vida.<sup>98</sup> Asimismo, la cultura popular de esta región ha sido a menudo utilizada para promover el marketing territorial, como ha sucedido, por ejemplo, con la rica tradición musical y de danzas populares del Salento. Si, por un lado, el turismo cultural ha contribuido a impulsar la conservación de este patrimonio de artes vivas, por otro, las reduce en muchos casos a experiencias prefabricadas para el consumo turístico.

La situación de la agricultura presenta también aspectos críticos, siendo los principales problemas la crisis de los precios de los cereales y de los productos hortícolas junto a la falta de un sistema de valorización de la

---

<sup>98</sup> La zona ha sido denominada popularmente *Trullishire*, (una palabra en la que se funde el término *trulli*, que designa las construcciones vernáculas típicas de Apulia, y el sufijo *shire*, que significa condado en inglés y se utiliza para indicar algunas regiones del Reino Unido, como por ejemplo el Yorkshire. Este término se ha acuñado a raíz de la gran concentración de residentes británicos en la región. Un proceso similar de gentrificación del campo había tenido lugar en las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX en Toscana, a la que se le apodado *Chiantishire*.

producción alimentaria. Otra problemática grave es la explotación de la mano de obra extranjera, que a menudo vive en condiciones extremadamente precarias y sin ninguna protección de parte de las instituciones. No podemos olvidar además algunas dinámicas sistémicas que afectan al sur de Italia. De hecho, Italia es el país de Europa occidental con mayor desequilibrio socioeconómico entre regiones (Rodríguez-Pose & Ezcurra, 2010) Haciendo referencia a la historia de la unificación italiana y a sus desarrollos posteriores, algunos autores hablan de *colonialismo interno* (Gramsci, 1995; Mattu, 2015) para definir las dinámicas de explotación económica y de imposición política y cultural que han ocurrido en el contexto de la nación. Las regiones meridionales de Italia, en efecto, han participado de forma muy minoritaria en los procesos de industrialización y desarrollo del país que han caracterizado sobre todo las áreas metropolitanas del norte. A todo esto, se añade también la criminalidad organizada, muy arraigada en diferentes territorios de Apulia. Si bien esta región representa hoy en día una de las regiones más prósperas en Italia meridional, localidades como Castiglione se encuentran en una situación periférica y marginal.

Frente a esta difícil situación, la asociación Casa delle Agriculture ha intentado crear otro relato a partir de una mirada atenta a los recursos del territorio. Como se afirma en la ficha de autopresentación del proyecto:

La observación de los lugares, de su situación de escasez, pero también de su potencial, ha revelado riquezas inexploradas. Así se entendió que Castiglione es un micromundo que puede nutrir un nuevo camino: todavía tiene la memoria de los ancianos, tierras que pueden volver a ser productivas, la herencia de diferentes habilidades, acoge las culturas de los migrantes, puede contar con el conocimiento de sus jóvenes que se han formado en el exterior y que nunca han cortado el cordón umbilical. Estos son los actores que Casa delle Agriculture trata de unir en un sistema. El pivote es la tierra, un instrumento para experimentar con nuevas formas de economía de comunidad, inclusión social y difusión de la cultura. (Casa delle Agriculture, s. f., párrafo a)

Así pues, el proyecto propone iniciar unos procesos de transformación compartidos para repensar el futuro de Castiglione d'Otranto. Las distintas acciones desarrolladas giran en torno a la idea de *restanza*, que Luigi Coppola define como “la voluntad de permanecer en un lugar, pero de forma combativa, luchando por mejorarlo” (comunicación personal, 19 de agosto de 2019). Conectando con los objetivos mencionados al final de la cita, vamos a describir ahora de forma esquemática las numerosísimas actividades propuestas por la asociación Casa delle Agriculture. Procedemos a dividir las por áreas temáticas para una mayor claridad. Se trata de una categorización provisional, que nos sirve para comprender y estudiar más fácilmente las diferentes líneas de trabajo del colectivo. Sin embargo, como podemos ver, hay iniciativas que podrían inscribirse en diferentes ámbitos como, por ejemplo, las residencias de artista que cumplen al mismo tiempo un papel cultural y pedagógico. Todas las actividades mencionadas se entrelazan y se retroalimentan entre sí. Los principales ejes de trabajo son:

#### **A) Agroecología y producción alimentaria**

Gracias al proyecto *Casa delle Agriculture*, se han recuperado alrededor de quince hectáreas de suelo agrícola convirtiéndolas a la producción agroecológica. Los terrenos se encontraban en estado de abandono y han sido concedidos a la asociación por varios propietarios mediante un sistema de comodato gratuito, cuya duración oscila entre diez y quince años. En estos campos se han plantado variedades antiguas de cereales como el farro (*Triticum monococcum*) que, si bien tienen un rendimiento menor con respecto a las variedades comerciales, son más digeribles y saludables, sobre todo para la alimentación en la infancia (Luigi Coppola, comunicación personal, 19 de agosto de 2019). También se cultivan verduras y hortalizas, y se ha creado el *Parco Comune dei frutti minori*<sup>99</sup> (2014 hasta la actualidad) donde se han plantado variedades de fruta en

---

<sup>99</sup> En castellano, *Parque común de las frutas menores*.



vía de extinción. Para preservar la biodiversidad cultivada, además, desde la asociación se ha creado el *Vivaio della Biodiversità*<sup>100</sup> (2016 hasta la actualidad), un espacio común donde conservar e intercambiar libremente semillas para la agricultura. Asimismo, se decidió adquirir colmenas de forma colectiva para la producción de miel.

Los productos de la tierra también necesitan ser transformados. Frente a la ausencia de un molino que garantizara la integridad y trazabilidad del producto ecológico, la asociación ha creado un molino de comunidad para moler los cereales cosechados y producir diferentes tipos de harina *in situ*. El molino puede ser utilizado también por otros productores del territorio que lo necesiten. También se ha habilitado un horno comunitario donde, a partir de las harinas, se producen pan, taralli, galletas y focaccia. Con el tomate ecológico se produce salsa embotellada. Para dar una salida comercial a todos estos productos se ha formado un grupo de consumo, considerado como un instrumento de la soberanía alimentaria y también se ha abierto una tienda para la venta directa a un público más amplio.

### **B) Actividades pedagógicas y de co-aprendizaje:**

Paralelamente a las actividades de producción agrícola se ha creado la *Scuola delle AgriCulture*,<sup>101</sup> donde se comparten saberes ligados a las técnicas agroecológicas. En ella participan también otras entidades del territorio que trabajan en torno a temáticas similares y que contribuyen a construir conocimientos comunes. En la actualidad, la escuela de Castiglione está cerrada (los niños y niñas asisten a las clases en Andrano), así que la asociación ha transformado el edificio en una ludoteca de comunidad. En los últimos años, Casa delle Agriculture ha empezado también a coordinar proyectos educativos en colaboración con diferentes escuelas del territorio sobre temas como la recuperación de productos autóctonos, el cuidado

<sup>100</sup> En castellano, *Vivero de la Biodiversidad*.

<sup>101</sup> En castellano, *Escuela de las AgriCulturas*.

del territorio, la gastronomía sostenible, entre otros. Durante los preludios de la *Notte Verde* (ver punto C) también se proponen talleres de artesanía y autoproducción. En 2019 se ha organizado también la *Scuola dei Beni Comuni*<sup>102</sup> cuyas sesiones eran gratuitas y en las que pudimos participar. Uno de los proyectos futuros de la asociación es crear una granja-escuela donde realizar actividades de educación ambiental.

### **C) Propuestas artístico-culturales.**

*Casa delle Agriculture* nace a raíz de un festival llamado *La Notte verde*<sup>103</sup> cuya primera edición se organizó en 2011. Actualmente es una referencia para todas las organizaciones de la zona que apuestan por otro modelo de revalorización del territorio basado en la justicia social y la ecología.<sup>104</sup> La gran participación de público en las primeras ediciones motivó al grupo de trabajo (entonces formado por doce socios) a fundar la asociación cultural en 2013. Se trata de una fiesta que se repite cada año a finales de agosto: dura cuatro días y se basa en la colaboración con los habitantes del pueblo y con otras organizaciones locales. Cada año se elige un enfoque temático distinto y se proponen muchas actividades culturales como conciertos, conferencias, proyecciones, talleres, exposiciones, etc. En 2019 el foco principal del festival era el cambio climático. En las semanas que preceden la *Notte Verde* se organiza también un programa de residencia de artistas en colaboración con la organización *Free Home University*. Por lo general, los organizadores invitan a artistas consolidados, que conviven durante varias semanas entre Castiglione y Lecce para luego producir una exposición con los trabajos realizados durante la residencia. En 2019 el artista azerbaiyano Babi Badalov fue uno de los invitados. Los creadores también realizan murales en el pueblo de Castiglione, enriqueciendo así el patrimonio cultural del pueblo.

---

<sup>102</sup> En castellano, *Escuela de los Bienes Comunes*.

<sup>103</sup> En castellano, *La Noche Verde*.

<sup>104</sup> Se calcula que en 2017 alrededor de treinta mil personas participaron en las distintas actividades previstas para la *Notte Verde* (Salento & Dell'Abate, 2019).

## D) Inclusión de la diversidad.

La asociación participa en los programas de acogida de refugiados y ciudadanos migrantes. Propone también iniciativas culturales y *pet therapy* en la naturaleza dirigidas a personas con diversidad funcional.

### 6.5.2. Análisis del proyecto

- Orientación temática

Desde el punto de vista temático, como hemos visto, el proyecto tiene un enfoque muy amplio. El conjunto de iniciativas que hemos mencionado parte de un atento análisis de las problemáticas y potencialidades del territorio de Castiglione y pretende reorientar la vida de la comunidad hacia un futuro más próspero y equilibrado desde el punto de vista social y ecológico. El proyecto aspira además a reivindicar el campo como un espacio de transformación cultural, frente a la situación de marginalidad que el mundo rural italiano ha vivido tras el boom industrial de la posguerra. A nivel conceptual, encontramos una clara referencia a la teoría de los bienes comunes. En la sesión de la *Escuela de Bienes Comunes* en la que participamos, el investigador Massimo De Angelis enfatizó cómo el proyecto no solo abordaba la cuestión de la producción y del autosustentamiento, sino que proponía la reapropiación de las condiciones materiales que permiten crear otras culturas en las que no se sigan perpetuando las formas de explotación intra-humana y de los recursos naturales (comunicación personal, 28 de agosto de 2019). En *Casa delle Agriculture* hay, por lo tanto, un cuestionamiento radical del sistema capitalista como demuestran la práctica agrícola no ligada a la propiedad de la tierra (sistema de comodato gratuito), el libre intercambio de semillas como patrimonio común, el uso compartido de las infraestructuras de producción (molino, horno, etc.), la financiación colectiva de los proyectos y la democracia en la toma de decisiones.

La adopción de técnicas agroecológicas también se vincula con la a la noción de soberanía alimentaria y la necesidad de liberar a los agricultores de la dependencia de la industria agroquímica, así como de proteger el territorio de los efectos de los productos de síntesis. Este último aspecto se relaciona con el papel central que los cuidados desempeñan en el trabajo de la asociación, empezando por la atención hacia la crianza, las relaciones interpersonales hasta llegar a la protección del medio ambiente. El trabajo de inclusión de la diversidad también va en esa dirección y muestra cómo este experimento social trata de mantenerse solidario y abierto al mundo. Este aspecto nos parece relevante en un momento histórico donde algunas instancias ecologistas han sido apropiadas por movimientos conservadores, creando fenómenos de ecofascismo y políticas excluyentes. Esta apertura se ve reflejada también en el esfuerzo de la asociación por construir una red de alianzas con otras luchas del territorio como, por ejemplo, el movimiento NO TAP<sup>105</sup> y con las asociaciones y organizaciones que trabajan para crear modelos de producción y convivencia alternativos al paradigma neoliberal.

- Relación con el lugar (ecosistema, sustrato social, etc.)

El proyecto *Casa delle Agriculture* está íntimamente imbricado con el lugar donde nace y se desarrolla. El contexto de Castiglione es contemplado e intervenido en sus múltiples dimensiones constitutivas. Las palabras de Luigi Coppola al respecto son muy significativas:

Desde el principio, nuestra idea no era simplemente crear una pequeña granja, sino cambiar las condiciones de vida en nuestro pueblo. Queríamos prestar atención de manera holística a los problemas del territorio desde el punto de vista político, demográfico, ambiental, económico, cultural, etc. (Comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

---

<sup>105</sup> Movimiento ciudadano en defensa del territorio amenazado por la construcción del gasoducto TAP, un proyecto muy controvertido de transporte de gas y con unos considerables riesgos socioambiental.

Partiendo de un vínculo afectivo con el lugar y del trabajo con la tierra, la iniciativa propone una reflexión transversal sobre las problemáticas del pueblo y lanza diferentes líneas de acción coordinadas que repercuten directamente sobre el territorio de referencia. Se han generado en estos años dos puestos de trabajo estables ligados a la agricultura (Salento & Dell'Abate, 2019), así como otras fuentes de ingreso relacionadas con las actividades culturales en un contexto donde el desempleo es un problema crónico. Además, se han recuperado terrenos abandonados creando beneficios productivos, paisajísticos y ambientales.

Desde el punto de vista cultural, la transformación propuesta por *Casa delle Agricolture* no es impositiva, sino que pretende ensamblarse con valores y sensibilidades ya presentes en el contexto de referencia. Al respecto Luigi Coppola sostiene que los artistas pueden

acompañar proyectos que ya están en marcha. [...] No siempre tenemos que producir algo nuevo u original. Tal vez sea mejor utilizar gramáticas ya conocidas por el público, adaptarse a los estímulos y soluciones que ofrece el lugar. Producir ligeros cambios semánticos utilizando los lenguajes ya presentes en la comunidad. (Comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

Asimismo, el proyecto pretende abordar las problemáticas del territorio local en conexión con dinámicas geopolíticas y ambientales globales. De ahí la atención hacia temáticas como el cambio climático, las migraciones, las luchas para la soberanía alimentaria en el contexto italiano e internacional, entre otras.

- Tipologías de colaboración y diálogo entre saberes

Una iniciativa de esta envergadura no sería posible sin la cooperación de muchas personas. Así pues, en *Casa delle Agricolture* se entrelazan

diferentes formas de colaboración que sostienen las múltiples vertientes del proyecto. Al respecto, Luigi Coppola explica:

Casi todas las dimensiones de nuestro trabajo se desarrollan a través de la colaboración. Por ejemplo, los murales del molino fueron concebidos y creados junto con otros artistas. La gráfica del cartel de la *Notte Verde* de este año es el resultado de una larga colaboración con el diseñador Mauro Bubbico. Cualquier actividad que diseñamos tiene una dimensión de colaboración. La obra de construcción del molino fue cooperativa, la recaudación de fondos del año pasado se hizo organizando una cena en la que muchas personas del pueblo cocinaron y ofrecieron su tiempo. Y podría nombrar muchos otros ejemplos. También en lo que se refiere al conocimiento, aprendemos juntos, buscando documentación teórica, pero también a través de la práctica. Si tenemos dudas acerca de un determinado tema, confiamos en la red de asociaciones y expertos que nos rodean para resolver los problemas que surgen. (Comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

Es interesante observar cómo cada iniciativa -tanto en los procesos de producción económica como cultural- asume un carácter colectivo y se inserta en un entramado de lazos cooperativos que vincula las tareas pequeñas y cotidianas con los procesos de ideación más abstractos. La amplitud de las redes de colaboración nos impactó positivamente, sobre todo teniendo en cuenta las crecientes dinámicas de atomización e individualismo que caracterizan la sociedad actual. En este marco cooperativo, la noción de autoría pierde importancia. Haciendo referencia a los niveles de colaboración presentes en *Casa delle Agriculture*, Carla Rangel relata:

Cada persona en el colectivo no se percibía a sí misma como autora o dueña del proyecto, sino que era un elemento más en un organismo que trataba de responder a las necesidades internas de la comunidad, más que a la voluntad de crear un portfolio o una trayectoria artística. [...] Además,

cada persona contribuía desde su área de especialización (periodismo, conocimiento agrícola, arte, etc.) y así el proyecto se iba enriqueciendo. (Comunicación personal, 10 de octubre de 2020)

A raíz de nuestras visitas al proyecto y de la participación en la *Escuela de los Bienes Comunes*, anotamos algunos interrogantes en nuestro cuaderno:

Crear comunidad(es): ¿podemos plasmar el nosotros en formas nuevas? ¿Cómo crear alianzas fuera de la lógica capitalista?

**28 de agosto de 2019**

Estas preguntas surgían de la dificultad de definir las formas de colaboración comunitaria que estábamos observando sin caer en una visión idealizada o esencialista de la comunidad. Caffentzis y Federici (2015) proporcionan una posible solución a este nudo crítico cuando afirman:

*Los comunes requieren una comunidad.* Esta comunidad no debiera seleccionarse en función de ningún privilegio sino en función del trabajo de cuidado realizado para reproducir los comunes y regenerar lo que se toma de ellos. De hecho, los comunes entrañan tantas obligaciones como derechos.<sup>106</sup> (p. 68)

El reconocimiento de los bienes comunes como riqueza colectiva construye entonces una comunidad de interrelaciones cooperativas que permiten crear y regenerar los recursos materiales y simbólicos compartidos. La dimensión colaborativa en el proyecto *Casa delle Agriculture*, además de incluir la cooperación entre artistas y otros agentes culturales, así como la implicación de personas depositarias de otros saberes (científicos, tradicionales, etc.), conecta con esta visión de comunidad de cuidados (sociales, relacionales y ambientales) que es imprescindible para

<sup>106</sup> Énfasis presente en el original.

sostener la vida en común. Esta perspectiva nos permite visibilizar la riqueza y diversidad de los lazos colaborativos, evitando las concepciones esencialistas, cristalizadas y tendencialmente excluyentes de comunidad, que pueden resultar particularmente problemáticas. Además, el impulso colaborativo en el proyecto en cuestión trasciende el contexto inmediato de Castiglione para articularse con las redes de asociaciones que vertebran el territorio del Salento, rehuendo así de prácticas autorreferenciales y cerradas.

- Escucha y cuidado de los procesos

Según la perspectiva de la asociación Casa delle Agriculture, las actividades de producción económica y cultural, así como los procesos que las sostienen se fundan en el valor de la confianza, que representa un recurso esencial en una comunidad pequeña y frágil como es la de Castiglione (Agriculture, s. f., párrafo b). El trabajo de colaboración nace de amistades preexistentes y otras relaciones que se han ido construyendo en el tiempo (Luigi Coppola, comunicación personal, 19 de agosto de 2019). El proceso de toma de decisiones de la asociación funciona mediante

el voto por mayoría en las reuniones de los miembros. [...] Cada mes se convoca la asamblea, que discute un orden del día comunicado una semana antes y elaborado sobre la base de propuestas de particulares o las necesidades de programación. Se ha experimentado también la técnica del *Open Space Technology*.<sup>107</sup> El consejo de administración se compone estrictamente de personas con menos de 35 años para permitir que los más jóvenes puedan madurar gracias a su participación en el proyecto, asumiendo papeles de responsabilidad en la asociación, con el apoyo, por supuesto, de los más mayores. (Casa delle Agriculture, s. f., párrafo c)

Es notable el esfuerzo por democratizar la toma de decisiones y favorecer el debate interno. Nos parece relevante la apuesta por la implicación de

---

<sup>107</sup> En castellano, *Tecnología del Espacio Abierto*. Se trata de una estrategia que favorece el ejercicio de la creatividad e inteligencia colectiva creando marcos para el debate y el intercambio en grupo.



las jóvenes generaciones en el consejo de administración, un aspecto es particularmente importante en una cultura gerontocrática como es la italiana.

Es de reseñar también el compromiso de la asociación por abrir las actividades del proyecto a todo tipo de participantes. Además de tener una dimensión intergeneracional, en efecto, las diferentes iniciativas que componen *Casa delle Agriculture* se configuran también como espacios de cuidado e inclusión de la diversidad. En la edición de la *Notte Verde* de 2019, por ejemplo, se instalaron rampas (construidas por artesanos locales) en las entradas de todos los monumentos y espacios en los que se desarrollaban las actividades del festival, haciéndolos accesibles a personas con diversidad funcional (ver fig. 39). Asimismo, se acondicionaron algunos espacios para la lactancia materna y para el cuidado de la infancia. Estas acciones nos parecen importantes porque no en todos los lugares de producción y disfrute cultural se proporcionan estas facilidades.



Fig. 38: Casa delle Agriculture (2019). Rampa de acceso a la Iglesia de Santa María Magdalena, Castiglione d'Otranto (Italia). Elaboración propia.

- Temporalidades

La utopía del futuro construye el presente  
Ilya Prigogine

Con sus casi diez años de actividad, el proyecto *Casa delle Agriculture* apuesta claramente por un enfoque a largo plazo, basado en el seguimiento y la retroalimentación de los procesos implementados. Haciendo referencia al trabajo de la asociación, Luigi Coppola sostiene:

La continuidad es fundamental para nosotros. Los eventos artísticos como exposiciones, festivales, etc. pueden tener una función importante y catártica, pero cuando se trata de construir procesos sostenibles creo que necesitamos un compromiso a largo plazo. [...] desde el principio tratamos de entender qué personas dentro del grupo podían seguir las diferentes líneas del proyecto de manera estable. (Comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

La adopción de una perspectiva temporal dilatada deriva de la necesidad de ahondar en las cuestiones y en las prácticas con las que se está experimentando. Coppola al respecto afirma:

Los conocimientos maduran con tiempos lentos. Es necesario profundizar: por ejemplo, mi posición sobre la cuestión de la preservación de las semillas en la agricultura hace cinco o seis años era mucho más ingenua que la que tengo ahora. Tenía un conocimiento limitado. A veces me doy cuenta de que algunas acciones artísticas sobre estas cuestiones pueden llegar a ser algo superficiales e improvisadas precisamente porque no se ha hecho un trabajo en profundidad sobre los temas que se están tratando. Existe el riesgo de simplificar demasiado los contenidos. (Comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

Asimismo, los tiempos lentos son necesarios si se quiere construir un cambio de mentalidad duradero. Todas las acciones de la asociación se inscriben en un horizonte de transformación de gran calado. Como destaca Coppola “trabajar en un cambio de mentalidad requiere largos períodos de tiempo. En los primeros años nuestro trabajo fue única y exclusivamente cultural. Era necesario modificar la mentalidad del monocultivo que había echado raíces” (comunicación personal, 19 de agosto de 2019). El énfasis en el cambio cultural como paso previo a la implementación de iniciativas económicas nos parece un aspecto muy relevante y característico de este proyecto. De hecho, las inercias culturales del modelo productivista y neoliberal son difíciles de contrarrestar pues se mantienen gracias a narrativas culturales muy poderosas. La apuesta por el arte y la cultura como lenguajes lentos para vehicular visiones distintas sobre cómo organizar la producción y la vida en común nos parece muy acertada y sugerente. El trabajo en el presente se articula pues con una constante proyección hacia el futuro.

Nos gustaría abrir al máximo la experiencia que hemos creado, para conectar con otras personas, otras organizaciones, etc. Queremos crear una economía diversificada: entre otras cosas, queremos reunir todas las iniciativas que estamos llevando a cabo en un parque rural que pueda integrarlas todas. Otra prioridad es volver a habitar el campo, llevar a cabo modelos de convivencia basados en el cuidado, en la adaptación a nuestro territorio, en la colaboración con la naturaleza. (Luigi Coppola, comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

- Dimensiones estéticas

Desde el punto de vista estético, el proyecto estudiado presenta un abanico de propuestas muy amplio, que nos resulta difícil resumir en este apartado. Se trata además de experiencias estéticas que en muchos casos dialogan con la vida cotidiana y por ello no pueden ser fácilmente encasilladas

en categorías artísticas convencionales. Procederemos pues a analizar algunas de estas experiencias, así como la aportación del arte al proyecto en su conjunto. Ante todo, nos parece importante subrayar que para la asociación Casa delle Agricolture, la estética es un elemento esencial. En respuesta a nuestra pregunta sobre esta dimensión del trabajo colectivo, Luigi Coppola comenta:

A menudo la dimensión estética es considerada como un aspecto decorativo, pero desde nuestro punto de vista está íntimamente ligada a la ética del proyecto. Nos parece importante obtener una cierta calidad en las imágenes que producimos y que representan nuestro proyecto. (Comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

La gráfica es, por ejemplo, un lenguaje muy utilizado para comunicar y difundir las actividades del proyecto. Examinando el cartel/programa de la edición de 2019 de la *Nocte Verde*, diseñado por Mauro Bubbico en diálogo con la asociación, observamos ante todo la vinculación entre figuración y palabra, una estrategia recurrente en la producción gráfica ligada a *Casa delle Agricolture*. Por medio de lemas y breves frases, se vehiculan las ideas fuerza del proyecto a la vez que se crea un relato mediante las imágenes. Una de las frases más representativas es "*Chi semina utopia, raccoglie realtà*" que significa "Quien siembra utopía, recoge realidad". Esta breve oración enfatiza el vínculo entre pensamiento utópico y prácticas agrícolas en este proyecto, junto a la voluntad de incidir en y transformar la realidad.

Las dos caras externas del cartel/programa (figura 39) retratan las figuras de una mujer y de un hombre. Las siluetas humanas estilizadas se funden con otros elementos que remiten al imaginario rural como, por ejemplo, las espigas de cereales y las hortalizas (cebollas, zanahorias, alcachofas, chiles, patatas, etc.). Encontramos también animales como el gallo o el burro. Aparecen incluso hojas de canapa, uno de los cultivos que se han reintroducido en los campos por sus múltiples usos (textil, curativo, de descontaminación de terrenos, etc.).

Se reconocen las arquitecturas del pueblo que anclan la imagen al territorio de referencia. El personaje masculino de la derecha lleva en los hombros a un infante que alude al deseo de continuidad del proyecto *Casa delle Agriculture*. El uso de colores complementarios como verde y rojo, azul y tonos anaranjados remite a los elementos de la naturaleza (agua, vegetación, etc.) y propone una estética vibrante y positiva. En la parte interior, encontramos el programa de actividades junto a la larga lista de partners del festival. Este cartel/flyer acompaña al público en la visita al pueblo y describe también los valores que inspiran el proyecto. Funciona como una herramienta informativa, pero también como una síntesis visual del proyecto.

La palabra tiene un papel importante también en los textiles que se utilizan para adornar las calles del pueblo durante la *Notte Verde* (figura 40). Se trata de fragmentos de tejido triangulares o con bordes redondeados que recuerdan vagamente a una bandera o un estandarte. Son decorados por diferentes personas que viven en el pueblo a partir de trozos de tejido



Fig. 39: Mauro Bubbico (2018-19). Cartel/flyer de la *Notte Verde* 2019 [Diseño gráfico e impresión sobre papel] Castiglione d'Otranto (Italia). Elaboración propia.

reciclado y tapetes antiguos. Cada una de estas banderas lleva el nombre de una de las calles temáticas en las que se organizan los expositores durante el festival. En la figura 40 vemos la calle de los “cultivadores del cambio”, donde todas las asociaciones y entidades del territorio que trabajan para construir otro modelo de sociedad pueden exponer sus iniciativas. También están la calle del turismo sostenible, la de la biodiversidad, entre muchas otras. Nos parece sugerente la idea de cambiar, aunque sea temporalmente, los nombres de las calles, que muchas veces están dedicadas a personas, eventos o lugares simbólicos para la comunidad. Es un modo para incorporar otras personas, realidades, y relatos en la toponimia local, así como en la historia, presente y futura del lugar. Asimismo, el uso de materiales reciclados o de origen natural, en éste, así como en otras actividades de la *Notte Verde*, conecta con la sensibilidad ecológica del proyecto. De hecho en todas las iniciativas culturales se evita el empleo de plásticos y de objetos de un solo uso. Estos estandartes, junto a los carteles y a los murales que se realizan en el programa de residencia de artista, contribuyen a crear un recorrido estético en el pueblo, así como una narración unitaria.

Además de modificar la estética de los espacios urbanos, como hemos visto, el proyecto ha tenido un impacto regenerador en el paisaje rural de Castiglione que, como otras zonas de Apulia, ha sido fuertemente afectado por la epidemia de *Xylella*. Aquí, la ampliación de la biodiversidad cultivada, vinculada a las nuevas especies y variedades introducidas, ha traído una mayor diversidad en términos de colores, texturas, y características del paisaje, hasta entonces dominado por el monocultivo del olivo. Ha contribuido además a fortalecer el ecosistema atrayendo a insectos, polinizadores, aves y otros animales. Esta biodiversidad también influye en la cultura gastronómica, que constituye otra vertiente estética importante. Los procesos de selección tradicional de variedades vegetales pueden interpretarse, en nuestra opinión, como un trabajo de escultura que se extiende a lo largo de muchas generaciones con el objetivo de elegir las plantas con mejores cualidades organolépticas y características





Fig. 40: Casa delle Agriculture (2019). *Strada dei coltivatori di cambiamento* [Obra textil]. Castiglione d'Otranto. Elaboración propia.

de adaptabilidad. El resultado de dichos procesos es un patrimonio de alimentos -con sus colores, formas, olores, sabores y texturas- que proyectos como *Casa delle Agriculture* están intentando proteger y mantener vivo. La posibilidad de saborear muchos tipos de frutas en el *Parco dei Frutti Minori* o de comer pan hecho con las diferentes harinas producidas en el proyecto puede constituir entonces una experiencia multisensorial muy reveladora. A nivel personal, nunca habíamos catado una harina de trigo tan aromática como la que probamos en Castiglione. Su intenso color amarillo, su sabor y textura eran totalmente nuevos. Estos cambios perceptivos en el acto cotidiano de nutrirnos pueden ser, desde nuestro punto de vista, muy poderosos porque inspiran curiosidad, nos permiten salir de los procesos de estandarización que caracterizan la producción industrial de alimentos y nos proporcionan sensaciones a veces sorprendentes. El valor afectivo y simbólico que atribuimos a la comida junto a la educación del gusto puede jugar un papel clave en la valorización de la biodiversidad cultivada y de los ecosistemas que la sostienen.





En respuesta a nuestra pregunta sobre la aportación del arte en procesos de transformación sociocultural, Luigi Coppola sostiene que

las prácticas artísticas pueden sacar a los bienes comunes del estado de latencia. [...] Los bienes comunes existen en todas partes, están a nuestro alrededor, pero a menudo se necesita un proceso que permita su reconocimiento y mejora. Creo que el arte puede jugar un papel importante en este sentido. Trabajar con la imaginación o con los imaginarios puede ayudar a repensar lo que nos rodea como un valor, como un recurso. (Comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

En ese sentido, la praxis artística contribuye a modificar la percepción de nuestra realidad habitual y a descubrir sus recursos en potencia. Otra función importante del arte en estos contextos puede ser la creación de una narración cohesiva de los procesos de cambio social. Al respecto, Coppola añade:

Creo que la contribución de los artistas puede ser muy relevante. La experiencia de *Casa delle Agriculture* y otras iniciativas similares se alimentan de utopía. Si no se construye un imaginario sólido que las acompañe, las acciones diarias pueden parecer deshilachadas y perder el poder transformador que encierran. (Comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

En este caso también el trabajo artístico contribuye a definir los significados del hacer compartido, así como a enhebrar un relato de conjunto que motive los esfuerzos y el trabajo cotidiano. Nos parece llamativo el hecho de que la documentación fotográfica de todos los procesos descritos sea esencial y escueta. No hay una urgencia de producir imágenes sino, más bien, una atención a la dimensión vivencial de la experiencia estética.

- Financiación y marco institucional

El proyecto *Casa delle Agriculture* es una iniciativa que se sostiene sobre todo a través de mecanismos de autofinanciación y autoproducción. Muchas de las actividades que se realizan en la asociación son voluntarias, pero desde el comienzo, se ha trabajado para crear una sostenibilidad económica para el proyecto. Como hemos visto, se han podido ofrecer algunos contratos laborales y se están planeando acciones concretas para que se puedan consolidar otras fuentes de ingresos económicos mediante proyectos culturales y de inclusión de la diversidad. La construcción del molino ha supuesto un desafío importante para la asociación. La recaudación de fondos empezó con una campaña de microfinanciación. En relación con esta experiencia, Luigi Coppola relata:

La campaña nos permitió recaudar algunos miles de euros. En ese momento pensamos que tal vez era un proyecto demasiado ambicioso porque los fondos recaudados no eran suficientes para realizarlo. Luego recibimos una donación importante (35.000 euros) de una persona que era muy sensible a los temas relacionados con la alimentación y la salud. Aquí en Salento, de hecho, hay una alta incidencia de enfermedades oncológicas que muy probablemente están ligadas a las condiciones ambientales. La administración de la región Apulia reconoció la validez del proyecto y nos otorgó una subvención. Además, para cubrir el resto de los gastos, pedimos un préstamo a Banca Etica. Gran parte del trabajo de construcción (obra, sistema eléctrico, diseño arquitectónico, etc.) se hizo de forma voluntaria. El coste total fue de 180.000 euros, pero sin el trabajo de los voluntarios habría costado al menos 300.000 euros. (Comunicación persona, 19 de agosto de 2019)

Vemos aquí una estrategia de financiación mixta en la que interviene directamente la ciudadanía con sus donaciones, que se suman a una pequeña financiación pública y a un préstamo concedido por un organismo

de crédito ético. En esta operación, así como en las otras actividades de *Casa delle Agriculture*, hay una gran atención a las fuentes de financiación y a su coherencia con los objetivos y valores del proyecto.

En respuesta a nuestra pregunta sobre la relación con las instituciones locales, Luigi Coppola afirma:

Estamos tratando de encontrar un equilibrio en nuestra relación con las instituciones. Cuando empezamos había una desconfianza mutua. Los ayuntamientos normalmente tienen muy pocos fondos e, incluso cuando los tienen, apenas tienen la capacidad o la posibilidad de elegir qué proyectos apoyar. Es difícil para ellos tomar partido a favor de un proyecto valiente y político. El Ayuntamiento normalmente nos proporciona espacio e instalaciones. Sin embargo, nuestro proyecto lamentablemente no ha logrado cambiar las políticas a nivel institucional. He visto otras experiencias en Italia y en el mundo en las que grupos organizados desde abajo también han logrado transformar las instituciones. Esto aún no ha sucedido aquí. (Luigi Coppola, 19 de agosto de 2019)

La asociación mantiene pues una vinculación esporádica con las instituciones políticas, que coincide por lo general con la organización de propuestas culturales públicas, para las que las instituciones conceden permisos o ceden espacios para su uso temporal. No constituyen un interlocutor estable para generar cambios más sistémicos. Sin embargo, la búsqueda de la estabilidad económica, así como la diversificación de las fuentes de ingresos son herramientas para que la asociación mantenga cierta independencia frente a las administraciones públicas, que a veces tienden a apropiarse de experiencias virtuosas para su beneficio electoral (Casa delle Agriculture, s. f.). Si bien han sido reseñadas en revistas de arte contemporáneo, todas las iniciativas culturales que hemos mencionado han tenido un eco limitado en museos e instituciones de arte contemporáneo. Por un lado, nos parece sorprendente, pero, por otro, también pensamos que quizá no se trate de un marco de acción prioritario para la asociación.

- Autoevaluación

En lo que atañe al proceso de autoevaluación, en la entrevista realizada con Luigi Coppola hemos podido profundizar en este aspecto. Respondiendo a nuestra pregunta sobre si la asociación lleva a cabo un proceso de evaluación para valorar las distintas iniciativas implementadas, el artista contesta:

Sí, por supuesto. [...] Internamente estamos en un proceso de evaluación constante. Nos reunimos periódicamente para hacer un balance de la situación. También somos muy críticos y exigentes con nosotros mismos. El año pasado (2018) fue tal vez la primera edición en la que nos dijimos a nosotros mismos: "¡Lo hicimos bien!". (Luigi Coppola, comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

Es interesante observar cómo la asociación ha asumido la autoevaluación como una tarea constante, que acompaña los procesos desarrollados en la comunidad. También, nos parece positivo que haya reuniones periódicas dedicadas a esta labor de análisis del trabajo hecho y por hacer. Asimismo, Coppola comenta que desde 2017, Casa delle Agriculture ha estado elaborando un informe social en colaboración con la Universidad de Lecce (comunicación personal, 19 de agosto de 2019). Esta herramienta permite evaluar el impacto de las actividades llevadas a cabo por la asociación mediante una serie de criterios como la transparencia, la responsabilidad social y ambiental, entre otros. La elección de realizar un proceso de evaluación mixto, que incluye también a agentes externos puede representar, en nuestra opinión, una estrategia válida para contemplar de forma más objetiva las diferentes dimensiones y planos de acción del proyecto y posteriormente incorporar la retroalimentación en futuras iniciativas.

- Potencialidades

A lo largo de nuestro estudio de caso hemos detectado algunos aspectos particularmente interesantes relacionados con la experiencia de *Casa delle Agriculture*. En primer lugar, nos parece un proyecto ambicioso en el buen sentido del término, que contempla en su interior la complejidad de las problemáticas que caracterizan la realidad de Castiglione d'Otranto y trata de articular una multiplicidad de respuestas diferentes, pero coherentes y coordinadas. Es un experimento de futuro que engloba al mismo tiempo la creación de nuevas pedagogías y la restauración paisajística y ecológica de un ecosistema agrícola. Se trata de una iniciativa que pretende abordar cuestiones globales como el cambio climático o la pérdida de biodiversidad a partir de un arraigo muy fuerte en su territorio. De hecho, en este proyecto, la defensa de los bienes comunes y los principios de cuidado integral a nivel socioambiental se declinan de acuerdo con las características del contexto local y en respuesta a sus necesidades específicas. Al respecto, Carla Rangel comenta:

A menudo las prácticas llamadas “sociales” surgen más de un querer que de una necesidad real y, por ello, pueden tener vida breve. Una enseñanza valiosa que he sacado de la experiencia en *Casa delle Agriculture* es que, si el trabajo surge de una necesidad, los procesos se desarrollan de forma distinta. (Comunicación personal, 10 de octubre de 2020)

Las observaciones de Rangel nos hacen reflexionar sobre la importancia del compromiso a largo plazo y de la focalización en el bien común en los procesos de transformación ecosocial y cultural.

Nos parece muy relevante, además, el enfoque inclusivo que permea el proyecto que se refleja en la implicación de diferentes generaciones, de comunidades migrantes y de personas con diversidad funcional en diferentes actividades del proyecto. Asimismo, nos resulta especialmente significativo el esfuerzo por el cultivo de una nueva sensibilidad mediante el arte y la

cultura como condición *sine qua non* para impulsar un cambio cultural antes y mientras se ponen en marcha las iniciativas de transformación del sistema agrícola y de producción alimentaria. El proyecto es ante todo “un trabajo cognitivo, una búsqueda significado y posibilidad, un esfuerzo de imaginación” (Salento & Dell’Abate, 2019, p. 425). La labor artístico-cultural se configura aquí como el humus necesario para preparar el terreno antes de iniciar un proyecto de futuro compartido. En una sociedad donde el discurso económico neoliberal domina casi todos los aspectos de la vida, esta serie de iniciativas contribuye a redimensionar el papel de la economía, vinculandola a unos valores compartidos de justicia y bienestar social y ambiental que se cultivan mediante las prácticas culturales.

El proyecto, además, es muy significativo en relación con el enfoque de esta tesis. Articula, en efecto, procesos colaborativos complejos y estratificados, apoyándose sobre “un amplio y diversificado patrimonio de relaciones, que pone en juego tanto la proximidad -o, si se prefiere, la territorialidad- como redes extensas que movilizan diferentes competencias y sensibilidades” (Salento & Dell’Abate, 2019, p. 441). Sin caer en derivas nostálgicas, *Casa delle Agriculture* propone un reaceramiento consciente a lo rural como espacio de posibilidad y cambio. Las palabras de Luigi Coppola son muy significativas en ese sentido:

La tierra es ahora un instrumento de emancipación y soberanía para nosotros. Deseo que Castiglione pueda ayudar a generar una serie de núcleos de resistencia y acción que demuestren que es posible recuperar la tierra, hacerla productiva y ponerla en el centro de la vida en común. (Comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

Estas reflexiones asumen aun más valor en el contexto de la pandemia global que estamos atravesando, que ha demostrado la importancia de circuitos cortos de producción, distribución y consumo de alimentos y, más en general, la necesidad de reterritorializar la economía.

- Tensiones y aspectos críticos

El estudio de esta iniciativa también ha evidenciado diferentes puntos de tensión. En primer lugar, destacaríamos la cuestión de la viabilidad económica del proyecto que conecta directamente con su continuidad. En respuesta a nuestra pregunta sobre las dificultades encontradas a lo largo del proceso, Luigi Coppola sostiene que ha habido muchas y añade:

La cuestión de la sostenibilidad económica es realmente difícil. No hay muchas experiencias similares a la nuestra que hayan desarrollado un modelo económico autosuficiente. Por eso, a veces tenemos la sensación de que siempre estamos abriendo caminos nuevos y es agotador. A nuestro alrededor no hay una cultura de la cooperación como en otras regiones de Italia. A veces nos sentimos un poco como Don Quijote. Puede ser una idea poética, pero esconde grandes esfuerzos y responsabilidades. Mientras no generemos una economía que sostenga los bienes comunes, va a ser difícil dar continuidad a su gestión colectiva. (Comunicación personal, 19 de agosto de 2019)

La problemática económica enlaza directamente con la dificultad que algunos socios tienen para compaginar el trabajo en la asociación, que casi siempre es voluntario, con sus otros empleos precarios (Casa delle Agriculture, s. f.). La ausencia de experiencias de referencia en este ámbito o de una red institucional fuerte pueden constituir elementos de fragilidad para el desarrollo futuro del proyecto. Factores como el cansancio o la precariedad pueden ciertamente tener un papel crítico en este tipo de iniciativas.

No todas las personas del pueblo, como es esperable, apoyan los ideales de Casa delle Agriculture, pero no ha habido fracturas graves en la comunidad. Asimismo, a pesar de los esfuerzos de la asociación, la relación con la diversidad, sobre todo cultural, puede constituir una dimensión problemática en centros pequeños como Castiglione, donde la inmigración es un fenómeno relativamente nuevo.

## 6.6. Observaciones finales

La metodología de los estudios de caso nos ha permitido profundizar en el análisis de cuatro experiencias significativas en el contexto de la producción artística contemporánea de enfoque ecosocial. Esta aproximación nos ha permitido describir detalladamente y explorar en profundidad las experiencias artísticas seleccionadas (Álvarez Álvarez & San Fabián Maroto, 2012). Si bien las conclusiones no se pueden generalizar debido a la idiosincrasia y a la especificidad de cada caso, sí podemos extraer reflexiones teóricas para compararlas con los resultados de otros estudios. Somos conscientes de la naturaleza situada de nuestro acercamiento y reconocemos el carácter parcial del relato propuesto. Hemos intentado equilibrar este aspecto mediante la realización de múltiples entrevistas y de un grupo de debate para incorporar más puntos de vista y contrastar nuestras opiniones con aquellas de otras personas implicadas en los proyectos. Hemos considerado además la posibilidad de que nuestra presencia sobre el terreno pudiera alterar el comportamiento de los agentes involucrados. En los casos en que las condiciones logísticas lo permitían, hemos intentado prolongar nuestra presencia en el tiempo para reducir el impacto de este factor problemático. No pretendemos dar cuenta de la totalidad de los procesos estudiados, sino que hemos presentado una mirada concreta basada en una serie de criterios que nos han permitido mantener cierto rigor en nuestra reflexión. Vamos a ilustrar a continuación algunos aspectos que caracterizan de forma transversal las experiencias estudiadas junto a algunas características divergentes que los diferencian entre sí.

### Aspectos transversales

Uno de los aspectos comunes a los proyectos estudiados es sin duda el diálogo entre metodologías y saberes diversos. En la práctica creativa confluyen conocimientos ligados al arte, ciencias, saberes tradicionales



enraizados en el territorio, nociones de agroecología, derecho y ciencias políticas junto a fórmulas activistas. Así pues, estas experiencias artísticas contribuyen a colapsar las barreras entre disciplinas y a generar modos de acción híbridos. El concepto de investigación *extradisciplinar* avanzado por Brian Holmes (2008), que insiste en la experimentación con agentes y conocimientos que no se agotan dentro del circuito artístico (ver epígrafe 5.3.2), puede resultar útil para tratar de encuadrar estos cruces entre saberes distintos. Otro aspecto esencial que enlaza directamente con el anterior es la creación de alianzas con otros agentes sociales e incluso con el mundo más que humano para proponer un cuestionamiento del modelo neoliberal de mercantilización de los recursos naturales y del saber, y para hacer frente común ante los procesos de individualismo y atomización social.

Los proyectos seleccionados comparten además una atención especial hacia la noción de memoria en sus diferentes acepciones, una dimensión que no habíamos considerado en nuestra aproximación inicial. En los *Future Gardens* se pretende estudiar la historia de adaptación de un territorio para conocer qué plantas pueden construir los ecosistemas del futuro. En *New Curriculum* se conecta la cultura tradicional del pastoreo y sus conocimientos ecológicos adaptados al contexto con las problemáticas del presente. En *Recuperem La Punta. Aturem la ZAL*, hay un trabajo minucioso y sensible de recuperación de la memoria de las experiencias de resistencia y defensa del territorio que han sido a menudo silenciadas. Este esfuerzo se vincula con el deseo de generar una continuidad con las luchas activas en el momento histórico presente. *Casa delle Agriculture* trabaja para restaurar el patrimonio de biodiversidad cultivada en los campos, así como una cultura campesina viva. En ninguno de los proyectos hemos encontrado una idealización nostálgica del pasado. Más bien la memoria se percibe como un repositorio de saberes y experiencias valiosas para el fortalecimiento de los vínculos entre los colectivos movilizados y para dar respuestas a los problemas socioecológicos abordados.

Todos los proyectos analizados comparten una dimensión pedagógica, si bien ésta tiene un peso diferente en cada uno de ellos. Las iniciativas estudiadas, de hecho, resaltan la importancia del conocimiento, de la percepción e interpretación del mundo junto con la difusión de prácticas que disputan los discursos hegemónicos como herramientas para producir cambios en el cuerpo social. De ese modo, propician una praxis creativa enraizadas y comprometida mediante fórmulas de acción política, producción cultural y regeneración de los hábitats basadas en valores de justicia ambiental y ecología. La vinculación con los problemas ecosociales de la sociedad contemporánea se ve reflejada además en la reubicación de la práctica artística en lugares y contextos no canónicos y al margen de los circuitos artísticos convencionales.

Desde el punto de vista estético, las experiencias examinadas en los estudios de caso presentan una tendencia a centrarse en la dimensión procesual frente a la producción de objetos artísticos. Incluso cuando tienen una producción objetual, ésta circula en canales generalmente ajenos a los dispositivos de fruición del arte contemporáneo. Hemos observado una gran diversidad en las estrategias estéticas adoptadas. Sin embargo, un elemento recurrente es el papel destacado que la palabra desempeña en estos proyectos. Los artistas y colectivos entrevistados recurren a la palabra en sus múltiples expresiones (oralidad, diálogo con diferentes agentes, relato ilustrado en forma de fanzine, frases poéticas o emblemáticas, etc.) enfatizando su potencial transformador. El discurso se emplea, pues, como instrumento para plasmar nuevas subjetividades y composiciones sociales. Si bien los Harrison no emplean directamente la palabra en la serie *Future Gardens*, es importante recordar que su trabajo, como destacamos en el capítulo 4, siempre incorpora una dimensión narrativa y poética ligada al uso de textos.

## Divergencias y fricciones

En nuestro acercamiento a los estudios de caso, hemos detectado diferencias significativas en relación con los aspectos en los que se ha centrado nuestro análisis. En primer lugar, las distintas iniciativas activan procesos diferentes en la esfera sociopolítica. Teniendo en cuenta las dimensiones enunciadas por Kester (2017b) que hemos descrito en el capítulo 1, podemos afirmar que todos los proyectos examinados tratan de transformar la consciencia individual y modificar los discursos culturales y simbólicos introduciendo en el imaginario neoliberal dominante elementos de crítica junto a visiones alternativas. Funcionan, así, como laboratorios de prefiguración de nuevas formas de organización social (*Casa delle Agriculture, Recuperem La Punta. Aturem La ZAL*), de otros espacios y métodos de producción y difusión del conocimiento (*Future Gardens, New Curriculum*), y de formas de restauración y cuidado de los ecosistemas (*Casa delle Agriculture, Future Garden for the Central coast of California*). La campaña *Recuperem La Punta. Aturem La ZAL* implementa también estrategias de reconfiguración espacial del territorio y aboga por la democratización de las políticas públicas ligadas al uso del suelo y la defensa de los espacios naturales.

Los proyectos analizados se desarrollan a partir de escalas temporales diferentes que van desde la creación de módulos formativos de breve duración (*New Curriculum*) hasta prácticas plurianuales (*Future Gardens, Casa delle Agriculture, Recuperem la Punta. Aturem la ZAL*). Todas las iniciativas aspiran a generar continuidad, aunque tengan que negociar con las contingencias y los ritmos impuestos por las instituciones o la financiación limitada. Los tipos de colaboración instaurados también difieren: las iniciativas *Recuperem la Punta. Aturem la ZAL* y *Casa delle Agriculture* tienen una dimensión más social mientras que *New Curriculum* y el *Future Garden for the Central Coast of California* se estructuran principalmente a partir de la colaboración entre artistas, científicos y personas depositarias

de otros saberes. La propuesta del Harrison Studio contempla la posibilidad de multiplicarse a nivel colectivo, pero hasta ahora no nos consta que se haya replicado de forma autónoma en otros contextos.

En cuanto al cuestionamiento de las jerarquías en la práctica artística y al cuidado de los procesos, hemos observado que existe una mayor horizontalidad en *Casa delle Agriculture* y *Recuperem la Punta. Aturem la ZAL*, que adoptan fórmulas asamblearias para la toma de decisiones. Estas dos experiencias también incorporan de manera explícita la idea de cuidados en sus procesos, si bien las personas implicadas reconocen la dificultad de poderlos aplicar como desearían. En relación con la autoría, en el caso de Campo Adentro y del Harrison Studio seguimos encontrando cierto personalismo del artista, sobre todo en la comunicación y presentación de los proyectos, mientras que en *Recuperem La Punta. Aturem la Zal* y *Casa delle Agriculture*, aunque no desaparezca del todo, la autoría de los artistas se diluye en un conjunto de acciones colectivas.

Las iniciativas estudiadas se sostienen a partir de diferentes fuentes de financiación. Hemos observado un amplio abanico de posibilidades: *Recuperem La Punta. Aturem la ZAL* es una campaña totalmente autofinanciada y *Casa delle Agriculture* es un proyecto casi integralmente autofinanciado con una mínima aportación institucional. En cambio *New Curriculum* se mantiene en gran medida gracias al apoyo institucional y el *Future Garden for the Central Coas of California* se inscribe incluso en el marco de una institución pública recibiendo también fondos de entidades privadas relacionadas con el arte contemporáneo. Como hemos comentado en el capítulo anterior, esta diversidad de posicionamientos frente a las instituciones políticas, académicas y artísticas refleja las diferentes condiciones, contextos y motivaciones que subyacen a las iniciativas analizadas. Los artistas y colectivos se enfrentan a múltiples negociaciones y posibles contradicciones a la hora de elegir si y con qué instituciones colaborar. Nos parece importante que se evalúe críticamente cada colaboración y fuente de financiación para evitar la posible neutralización, burocratización o apropiación de los discursos críticos en el marco de la institución.





# Conclusiones

## I. Síntesis de la investigación

En este apartado presentaremos las conclusiones de nuestra tesis doctoral. Ilustraremos brevemente los principales conceptos analizados a lo largo de esta investigación vinculándolos con las prácticas artísticas examinadas. A continuación, llevaremos a cabo una discusión crítica de los resultados y de las aportaciones realizadas en el contexto de este estudio. Tras acotar el campo de indagación y establecer los objetivos y las metodologías de trabajo, hemos sondeado el vínculo entre arte y política en la escena contemporánea, prestando especial atención a las prácticas de tipo colaborativo. Esta aproximación nos ha permitido enmarcar desde el punto de vista histórico y teórico las iniciativas artísticas estudiadas gracias a las reflexiones de autores como Walter Benjamin, Peter Bürger, Chantal Mouffe, Jacques Rancière, Grant Kester, Claire Bishop, Jordi Claramonte, Sven Lütticken y Marcelo Expósito, entre otros y otras. También hemos podido reflexionar sobre las diferentes acepciones de autonomía en la práctica artística actual, así como sobre el papel del arte en la creación de nuevas subjetividades y formas de socialización. Asimismo, haciendo referencia a algunas corrientes de la ecología política, hemos aclarado una serie de conceptos que nos han servido para interpretar los discursos artísticos centrados en cuestiones ecosociales. Destacamos, en particular, las ideas de extractivismo (Acosta, 2012), justicia ambiental y climática (Bullard, 1990; Caney, 2005; National People of Color Environmental Leadership Summit, 1991), soberanía (Clavé-Mercier, 2018), el concepto ampliado de cuidados (Fisher & Tronto, 1990) y de bienes comunes (Caffentzis & Federici, 2015; De Angelis, 2017; Ostrom, 2000). Estas nociones nos han guiado también en la selección y posterior análisis de proyectos artísticos, así como en el trabajo de campo y en los estudios de caso.

En el capítulo 2 hemos tratado de definir la noción de arte ecológico en el contexto de la creación contemporánea comparando las aportaciones de distintos referentes de la historia y la práctica del arte (Demos, 2016b; Marín Ruiz, 2015; Spaid, 2002; Wallen, 2012). Hemos podido observar cómo este campo interdisciplinar de la experimentación artística propone, a través de múltiples lenguajes, una reflexión crítica sobre la actual crisis ecosocial junto a un cuestionamiento del modelo neoliberal vigente. No se limita, pues, a abordar problemáticas ambientales, sino que también pretende repensar las relaciones de poder a nivel intrahumano, así como las interacciones con el mundo más que humano, para imaginar modos de convivencia más ecológicos y justos. Paralelamente a la búsqueda terminológica, hemos identificado algunos antecedentes significativos en el contexto del diálogo arte-ecología. Partiendo de las experiencias históricas del *Land Reclamation*, hemos examinado el trabajo de artistas como Agnes Denes, Ana Mendieta, Fina Miralles, Alan Sonfist y Hans Haacke, entre otros y otras, que, desde diferentes perspectivas han abordado cuestiones ambientales en su práctica creativa.

En el capítulo 3, hemos investigado los términos que en las últimas décadas se han utilizado para designar las prácticas basadas en la implicación de agentes externos a la esfera convencional del arte y que plantean procesos de autoría compartida. Tras analizar detenidamente las principales denominaciones junto a sus posibles contradicciones, hemos elegido utilizar en nuestro estudio el término colaboración, que se emplea con el mismo significado tanto en el contexto anglosajón como en el mundo hispanohablante. Hemos fundamentado nuestra acotación terminológica en las reflexiones de autores como Aida Sánchez de Serdio, Christian Kravagna, Grant Kester y Vera John-Steiner. Frente a expresiones como participación, *socially engaged art*, arte contextual y arte comunitario, entre muchas otras, consideramos que la palabra colaboración posee una acepción más horizontal e inclusiva, y supone **el cuestionamiento de las fronteras entre disciplinas y metodologías, así como de los roles**



**existentes en los grupos de trabajo.** Colaborar quiere decir trabajar juntos y compartir ideas, tareas, responsabilidad y reconocimiento (Atkins, 2008). En cambio, en la participación los agentes implicados en el proceso creativo realizan aportaciones en un marco predefinido por el artista. En este caso también hemos trazado un posible linaje de prácticas artísticas pioneras en el ámbito de la creación colectiva. Hemos contemplado las experimentaciones de las vanguardias históricas del Futurismo, del Constructivismo ruso, de Dadá y del Surrealismo, así como experiencias más cercanas en el tiempo como el Situacionismo, *Fluxus*, el arte feminista, el arte comunitario, o las prácticas del *Artist Placement Group* o del colectivo *Anarchitecture*, entre otras.

Hemos dedicado el capítulo 4 al estudio de las primeras confluencias entre sensibilidad ecológica y estrategias de creación colectiva en el arte occidental. Mediante el análisis de las trayectorias de Helen Mayer y Newton Harrison, Bonnie Ora Sherk, Mierle Laderman Ukeles y Joseph Beuys, hemos visto cómo estos artistas abren espacios inéditos de experimentación compaginando el interés hacia cuestiones socioambientales con fórmulas de creación compartida. En sus obras la práctica artística se vincula a la cooperación con especialistas de otros campos del saber, a la implicación de colectivos generalmente ajenos al mundo del arte y a la interacción con agentes más que humanos. Por todo ello, estos artistas pueden considerarse pioneros en nuestro ámbito de investigación, y su trabajo constituye una referencia importante para los creadores y colectivos activos en la actualidad.

En el capítulo 5, hemos descrito la evolución de las prácticas de tipo colaborativo en el arco temporal que va desde 1995 hasta 2020, relacionándolas con los procesos ecosociopolíticos coetáneos. En concreto, hemos examinado los proyectos colaborativos centrados en temas ambientales de artistas como Tim Collins y Reiko Goto, Lorena Lozano, Carolina Caycedo, Jorge González y colectivos como Reclaim the Streets!, Platform y Ala Plástica,

entre otros. Mediante el análisis de estas experimentaciones creativas, hemos detectado una serie de elementos recurrentes que ahondan en el nexo entre problemáticas ecológicas y cuestiones sociales. Por lo tanto, ampliando nuestra hipótesis inicial, hemos comenzado a esbozar lo que podría definirse como un **enfoque ecosocial** en las prácticas artísticas actuales políticamente comprometidas. Si bien la vertiente social estaba presente ya en algunos de los antecedentes analizados en el capítulo 4, hemos notado en las manifestaciones artísticas de los últimos 25 años una acentuación de las referencias a las dimensiones sociales de la crisis ecológica. Asimismo, hemos visto una clara tendencia hacia la adopción de metodologías colaborativas. Así pues, según este planteamiento, consideramos que **las prácticas artístico-culturales de enfoque ecosocial sondan los asuntos ecológicos en conexión con nociones de justicia social y ambiental, así como con valores de soberanía, cuidado y defensa de los bienes comunes.** Desde una perspectiva estética y metodológica, estas prácticas se basan en **diferentes estrategias de trabajo colaborativo que involucran a agentes y colectividades -humanas y más que humanas-, movilizando saberes diversos, tanto académicos como empíricos o indígenas.** De ese modo, estas formas de producción cultural contribuyen a cuestionar el modelo neoliberal vigente que alimenta procesos de mercantilización de los recursos naturales y de la vida en común. Asimismo, estas experiencias aspiran a reconfigurar el papel del arte en la sociedad contemporánea, así como sus sistemas de representación. Además, como destaca Sven Lütticken (2017), estas manifestaciones artísticas disputan el concepto moderno de autonomía del arte, reconociendo las múltiples interdependencias entre la praxis creativa y otras disciplinas, colectivos y contextos. Sin caer en indicaciones prescriptivas, hemos identificado algunos elementos caracterizadores que están muy presentes en estas prácticas y que describimos brevemente a continuación:

**Estética colaborativa y diálogo entre saberes:** las prácticas estudiadas inician y cultivan procesos colaborativos que involucran a artistas y operadores culturales, a personas expertas en diferentes disciplinas o

depositarias de saberes no académicos, y a colectivos o grupos sociales. En algunas ocasiones, promueven la cooperación con agentes más que humanos para la restauración o el reequilibrio de ecosistemas concretos. En estos casos, nos hemos servido de la noción de *intra-acción*, propuesta por la autora Karen Barad (2007), para designar estas formas de cooperación con el mundo más que humano. Las prácticas en cuestión proponen un diálogo e intercambio no jerárquico entre conocimientos y marcos epistemológicos diversos.

**Autoría difusa:** a raíz de las diferentes estrategias colaborativas implementadas, en las prácticas artísticas de enfoque ecosocial, la autoría individual, típica del arte moderno occidental, tiende a diluirse y a transformarse. Los agentes implicados en la creación artística experimentan con diversos modos de creación compartida que pueden llevar, en algunos casos, hasta la adopción de formas anónimas de autoría.

**Arraigo en el territorio** de referencia: las experiencias artísticas estudiadas amplían la noción de *site specific* se vinculan con el territorio, entendido como un espacio complejo, donde las dimensiones biofísicas se entrelazan con dinámicas históricas, sociales y culturales estratificadas. Este trabajo enraizado en el lugar conecta al mismo tiempo con procesos socioambientales globales que afectan al contexto de referencia.

**Temporalidades expandidas:** las manifestaciones artísticas estudiadas trascienden los conceptos de permanencia y arte efímero, y exploran múltiples dimensiones temporales. En general, aspiran a eludir los ritmos de producción y consumo típicos de la sociedad neoliberal y plantean procesos a largo plazo, basados en el cuidado hacia las relaciones humanas y los ecosistemas. Se encuentran, sin embargo, en constante tensión con el marco temporal impuesto por las instituciones artísticas y/o académicas.

**Vinculación con las instituciones:** aun estando sometidas a las condiciones generales de precariedad que caracterizan el sector cultural, las prácticas de enfoque ecosocial tratan de cuestionar las formas

convencionales de producción y disfrute del arte, construyendo a menudo una relación ambigua y escurridiza con las instituciones. A veces los artistas y colectivos deciden actuar fuera del marco institucional; en otros casos utilizan de forma parasitaria las infraestructuras de la institución o colaboran con ellas. En otras ocasiones contribuyen a crear instituciones o para-instituciones propias. Estas experimentaciones artísticas, sin embargo, como otras formas de arte crítico o político, siguen expuestas a procesos de cooptación y estetización de parte de la institución y del mercado del arte.

Además de delinear estas características comunes a las prácticas estudiadas, hemos identificado cuatro líneas temáticas de experimentación que atraviesan nuestro campo de investigación. Como hemos mencionado en el cuerpo de la tesis, no se trata de categorías clasificatorias estrictas. Más bien, son áreas de acción bastante porosas que agrupan diferentes prácticas, y que nos han servido para orientarnos en nuestra indagación. Las áreas temáticas individuadas son:

**1) Restauración ecosistémica colaborativa:** comprende los proyectos artísticos que inician procesos colaborativos e interdisciplinarios de restauración de ecosistemas;

**2) Poéticas de resistencia:** esta línea de trabajo aglutina las formas de creación colaborativa que dialogan con movimientos ecoactivistas;

**3) Otros lugares de aprendizaje:** incluye los procesos colaborativos de investigación y aprendizaje que abordan las problemáticas ecosociales contemporáneas a partir de la articulación de diferentes saberes y que cuestionan la primacía del paradigma tecnocientífico occidental, así como la mercantilización neoliberal del conocimiento.

**4) Tentativas de futuro:** se contemplan aquí aquellas iniciativas artístico-culturales que aspiran a transformar los modos de vida y de producción según criterios ecológicos y de equidad social.

Tras haber descrito sus principales peculiaridades e ilustrado algunos proyectos de referencia, hemos seleccionado una propuesta artística ligada a cada una de estas líneas de experimentación para nuestros estudios de caso. Hemos incluido una dimensión experiencial en nuestra aproximación a los proyectos con el propósito de profundizar en su análisis (Kester, 2013). En nuestro trabajo de campo, en efecto, hemos llevado a cabo visitas presenciales, entrevistas, grupos de debate, hemos redactado notas de campo y hemos realizado también una obra colaborativa propia en el contexto de uno de los proyectos examinados. Los estudios de caso nos han permitido reflexionar sobre los diferentes aspectos que caracterizan estas iniciativas artísticas (tipos de colaboración, diálogo entre saberes, modos de arraigo en el lugar de referencia, temporalidades del proyecto, relación con las instituciones artísticas, potencialidades, aspectos críticos, etc.). Asimismo, hemos visto cómo las prácticas artísticas de enfoque ecosocial abarcan un amplio espectro de estrategias que incluye la cooperación y el diálogo con movimientos sociales activistas (*Recuperem la Punta. Aturem la ZAL*), la restauración de ecosistemas (*Future Garden for the Central Coast of California*), la creación de procesos de aprendizaje compartidos (*New Curriculum*) y formas de convivencia social alternativas al modelo dominante (*Casa delle Agriculture*).

Por medio de diferentes métodos de colaboración, estas experiencias conectan con algunas de las múltiples posibilidades de transformación política que hemos analizado en el capítulo 1 (Kester, 2017). De hecho, partiendo de la sensibilización individual y colectiva, estas iniciativas llegan a proponer cambios en las prácticas sociales vinculadas, por ejemplo, a la propiedad de la tierra y/o a la gestión común de los recursos. Actúan en el ámbito de la producción de significados simbólicos y valores compartidos, así como en la esfera de los vínculos, tratando de construir modos de relación y organización más horizontales. Como hemos observado en el capítulo 6, sin embargo, las prácticas analizadas presentan también aspectos problemáticos y contradictorios, que analizaremos en el siguiente apartado.

## II. Discusión de resultados. Cuestiones abiertas: posibilidades y controversias.

Our daily habits are repetitive,  
but they are also open-ended,  
responding to opportunity and encounter.  
What if our indeterminate life form  
was not the shape of our bodies  
but rather the shape of our motions over time?  
Such indeterminacy expands our concept of human life,  
showing us how we are transformed by encounter.

Anna Tsing

Procedemos ahora a la discusión de los resultados de la presente tesis, evidenciando sus aportaciones novedosas junto a sus limitaciones y posibles líneas de indagación futuras. En primer lugar, nos parece importante destacar que nuestra investigación se encuentra en un estadio incipiente y se basa en un enfoque metodológico experimental, por lo que es sin duda susceptible de ampliaciones y reorientaciones. Sin embargo, creemos que puede aportar algunos elementos de reflexión interesantes al debate sobre la relación entre arte, ecología y compromiso político. Ante todo, nos gustaría destacar que la metodología híbrida que hemos empleado nos ha permitido aunar el estudio teórico con el trabajo de campo y la práctica artística. La elección de referirnos a fuentes pertenecientes a diferentes ámbitos disciplinares nos ha dado la posibilidad de aproximarnos al carácter multidimensional de la crisis ecosocial que vivimos. Si bien una metodología de carácter ecléctico puede generar imprecisiones, nos resultaría realmente limitante abordar nuestra temática de estudio exclusivamente desde la perspectiva del arte.

En lo que atañe al trabajo de campo, el uso de algunas metodologías cualitativas típicas de las ciencias sociales se ha revelado particularmente valioso para el análisis de proyectos que desarrollan dinámicas colectivas de creación. Somos conscientes de que no siempre es posible adoptar estos métodos debido a las limitaciones logísticas y a la dificultad de hacer un seguimiento a largo plazo de los proyectos artísticos. Sin embargo, estas herramientas permiten hacer frente a uno de los principales obstáculos en el estudio de las prácticas colaborativas, es decir el problema de observar los procesos colaborativos en su devenir. Las visitas presenciales y la observación participante nos han permitido aproximarnos a estos procesos allí donde se desarrollan, conocer los lugares en primera persona y captar matices que de otra manera no habríamos podido percibir. Todo ello no habría sido posible consultando únicamente la documentación textual y/o fotográfica de los proyectos. El diálogo con las personas implicadas en estas iniciativas, además, ha sido especialmente enriquecedor. En algunos casos, ha contribuido a confirmar nuestras intuiciones mientras que en otros ha modificado significativamente nuestras percepciones, aclarando dudas o generando nuevos interrogantes. Comprensiblemente, seguimos teniendo un relato parcial, pero hemos podido incluir una pluralidad de voces en él gracias al carácter dialógico y vivencial de la investigación, así como a su dimensión colaborativa.

Entre las aportaciones realizadas en esta tesis, recalcaríamos la propuesta de acotación de un enfoque ecosocial en la producción artística actual. Nos parece importante evidenciar cómo los discursos artísticos contemporáneos hacen hincapié en la vinculación entre desequilibrios socioambientales y expansión del modelo neoliberal. Asimismo, contemplan a nivel temático nociones de justicia ambiental y climática profundizando en las implicaciones éticas y sociales de la crisis que estamos atravesando, y que tienden a ser ocultadas en el relato del capitalismo verde. Como asevera T.J. Demos (2020), es esencial incluir las políticas de emancipación social en las reflexiones sobre la crisis climática para evitar perpetuar las desigualdades e injusticias que han contribuido a generar esta amenaza existencial.

Otro elemento significativo es el énfasis en la dimensión colaborativa de las prácticas de enfoque ecosocial. Nos parece una estrategia artística relevante por múltiples razones. En primer lugar, los graves problemas a los que nos enfrentamos pueden mitigarse solo con actuaciones transversales y coordinadas. Las soluciones tecnocientíficas no serían suficientes. Como subraya Newton Harrison, “cuestiones como el cambio climático o la desertificación exigen colaboración. No es que se decida colaborar, hay que hacerlo si se quieren abordar estos problemas en su complejidad” (comunicación personal, 6 de diciembre de 2018). Además, las prácticas artísticas estudiadas, no solo pretenden activar colaboraciones entre ámbitos distintos del saber, sino que también contribuyen a prefigurar otras maneras de concebir y construir colectividad, fuera de la lógica capitalista. Este aspecto tiene una importancia notable porque, aunque la crisis ambiental sea un asunto sistémico, la retórica neoliberal tiende a conectarla con la responsabilidad y los comportamientos individuales de la ciudadanía. Ante la fragmentación social y el individualismo que caracterizan el modelo cultural vigente, las experiencias estudiadas tejen vínculos que van construyendo comunidades de prácticas, de lucha y de cuidados (Krasny & Schalk, 2019), que permiten encarar también los sentimientos de impotencia y frustración que las previsiones científicas y la precariedad del presente pueden generar. Asimismo, las prácticas de enfoque ecosocial tratan de crear espacios de escucha, solidaridad y cooperación entre especies diferentes, cuestionando la matriz antropocéntrica de la cultura occidental. Revelan así la condición de interdependencia en la que estamos inmersos, así como la importancia de *pensar con* otros seres (Tsing, 2015) y ampliar nuestra perspectiva excesivamente marcada por el excepcionalismo humano.

El planteamiento colaborativo también contribuye a reconfigurar algunos aspectos de la práctica artística. Casi todos los artistas y colectivos que hemos entrevistado identifican la colaboración como un elemento esencial en su trabajo. Asimismo, al cuestionar el personalismo del artista,



así como la producción de objetos para el mercado o el cubo blanco, la praxis colaborativa plantea una reflexión sobre el papel que desempeña el arte en la sociedad. Desplaza, en efecto, los procesos de producción y fruición artística hacia espacios poco canónicos y vinculados con la vida cotidiana. En suma, teniendo en consideración nuestra hipótesis inicial, consideramos que las prácticas estudiadas sí contribuyen a crear paréntesis de crítica sobre la cultura neoliberal dominante, así como momentos en los que reimaginar colectivamente el presente y el futuro. Al respecto, el autor Barnaby Drabble (2019) observa cómo estas prácticas social y ambientalmente comprometidas pueden abrir *espacios de diferencia*, donde podemos contemplar las diversas formas en las que podríamos elegir vivir. Por otro lado, proporcionan también experiencias en las que podemos detenernos a “explorar la imprevisibilidad, la complejidad, la multiplicidad, la procesualidad y la improvisación” (Drabble, 2019, p. 31). Así pues, como hemos visto en los estudios de caso, la labor artística colaborativa enraizada en contextos socioecológicos concretos puede participar en formas no excluyentes de gestión de recursos materiales e inmateriales comunes, así como ayudar a cultivar encuentros, modos de socialización y producción cultural alejados del individualismo posesivo que caracteriza el capitalismo cognitivo. En particular, el esfuerzo por prefigurar otros presentes y futuros posibles nos parece muy rompedor y necesario, sobre todo en un momento histórico donde las narraciones del porvenir parecen estar dominadas por relatos catastrofistas, cínicos y nihilistas. Atreverse a imaginar y construir futuros, pese a todo, es un acto transformador. En ese sentido, la imaginación puede ser la más política de nuestras facultades.

Sin embargo, frente a estos aspectos constructivos, no podemos obviar algunas dimensiones problemáticas vinculadas con las formas de arte de enfoque ecosocial que hemos ido detectando a lo largo de nuestro estudio. En primer lugar, el uso excesivo y a veces impropio del término *colaboración* en el contexto del arte contemporáneo hace que este concepto

pueda vaciarse de significado o adquirir un carácter casi dogmático. Como señala Hal Foster (2015), “la colaboración amenaza con convertirse en algo autónomo y automático” (p. 150). Según el autor, además, ésta puede ser una forma para justificar trabajo no reconocido y no remunerado (Foster, 2015). En algunos casos, entonces, la colaboración se transforma en otra herramienta que los artistas pueden utilizar para compartir la autoría, manteniendo pero intacta la autoridad artística (Desai, 2002). En ese sentido, nos parece éticamente cuestionable el uso instrumental de las relaciones de colaboración y la reconfiguración del personalismo del artista bajo las premisas engañosas de una supuesta horizontalidad y cooperación en el acto creativo. Otro riesgo muy preocupante es, en nuestra opinión, la posibilidad que se etiqueten como colaborativas experiencias que en realidad reproducen formas de poder y de extractivismo cognitivo ya instauradas en la sociedad, maquillándolas con una denominación atractiva. En nuestra experiencia personal hemos encontrado ejemplos que desafortunadamente van en esta dirección, y algunas de las personas entrevistadas también han compartido vivencias similares.

El reconocimiento y la aceptación que las prácticas colaborativas y comprometidas con la ecología están recibiendo en el mundo del arte puede alimentar dinámicas cuestionables. De hecho, estando muy en boga, el discurso de la colaboración puede convertirse en una estrategia para acceder a financiación y becas o para construir un portfolio socialmente comprometido, aunque los proyectos propuestos tengan un enfoque poco cooperativo. La solución, en nuestra opinión, no es normativizar o estandarizar estas prácticas artísticas. A lo largo de nuestra investigación, hemos visto cómo la incorporación de la noción expandida de cuidados puede ser una manera para prevenir abusos e instrumentalizaciones. Como hemos observado en los capítulos 5 y 6, la inclusión de los cuidados conecta directamente con la dimensión temporal de los proyectos y con los procesos de escucha hacia el contexto en el que se desarrollan. En nuestra opinión, estos elementos han de considerarse en su conjunto a la hora de

analizar críticamente este tipo de prácticas.

La vinculación con las instituciones nos parece también un aspecto que puede encerrar numerosas contradicciones. Ante todo, la precariedad económica estructural coloca a los artistas y colectivos en una posición de desventaja frente al mercado y al marco institucional del arte. Como hemos observado a lo largo de la tesis, las prácticas analizadas a veces rehúyen de los circuitos de legitimación ligados al arte contemporáneo, en otros casos los utilizan como plataformas pedagógicas para favorecer su agenda, o incluso colaboran con ellos. Uno de los aspectos quizá más problemáticos es la despolitización de los contenidos (Durán & Peris, 2018) que puede darse cuando se trabaja dentro de la propia institución, así como el riesgo de contribuir a operaciones de lavado verde o *artwashing*. En nuestra opinión no existe una respuesta sencilla frente a estas contradicciones, ni un posicionamiento adecuado *per se* porque, como hemos intentado demostrar, no todas las instituciones son iguales y participan de la misma manera en el sistema capitalista del arte. Al mismo tiempo, muchos artistas y colectivos mantienen su independencia ideando tácticas o mecanismos de cuestionamiento incluso cuando cooperan con las instituciones. Pensamos que una posible salida reside en mantener una actitud crítica y preguntarse constantemente si el aparato institucional puede amplificar el potencial de cambio que estas prácticas artísticas encierran (John Jordan, citado en Demos, 2016) o si acaba reduciéndolas a objetos de contemplación estética, convirtiendo su potencial radical en un contenido políticamente correcto.

Como hemos mencionado en el capítulo 6, no hemos abordado el tema de la eficacia de las prácticas artísticas examinadas. Además de las dificultades metodológicas que supone su evaluación, consideramos que insistir excesivamente en la idea de eficacia puede alimentar una visión utilitarista del arte y ensombrecer otros aspectos más sutiles, pero no por ello menos importantes. En ese sentido, nos parecen muy significativas las palabras del artista e investigador Tim Collins:

El arte nos da la oportunidad de cuestionar nuestra comprensión subjetiva del mundo. Nos hace pensar en un tema en particular de una manera ligeramente diferente. Es entonces cuando comienza el proceso de cambio de valores. En nuestra experiencia, [...] el trabajo realizado por los artistas en relación con comunidades de interés tiene un impacto cultural. Al decir "impacto cultural", no me refiero a un impacto instrumental como un consenso, un acuerdo, una planificación, etc. Creo que al tener un grupo de personas que empiezan a ver el mundo de manera ligeramente diferente, los artistas hacen que surja un nuevo abanico de preguntas. En mi opinión, una obra es "exitosa" cuando crea nuevos interrogantes para los artistas, pero también para las demás personas que participan en el proyecto. [...] Preguntas sobre la estética, la experiencia, la percepción y la ética están en el terreno del artista. A través del arte, estamos cambiando los significados y las metáforas [...]. Por lo tanto, el arte tiene un impacto, pero no es el mismo impacto que tendría un ingeniero o un arquitecto. (Comunicación personal, 2 de enero de 2017)

Así pues, en línea con las reflexiones de Collins, hemos preferido enfatizar en nuestro análisis la capacidad de las iniciativas analizadas de influir en la experiencia de trabajar, decidir y pensar juntos, de articularse con asuntos relevantes para el contexto de referencia, de movilizar saberes y colectivos locales, de cultivar procesos basados en la continuidad y en un compromiso sostenido. Además, nos hemos focalizado en la capacidad de autorreflexión y autoevaluación del grupo de trabajo, la atención hacia la calidad de las relaciones entre las personas implicadas y el cuidado los procesos de colaboración, tanto a nivel interno como hacia el exterior.

A partir de la aproximación realizada en el presente estudio, han ido surgiendo nuevas preguntas que esperamos poder resolver en futuros estudios. Ante todo, el trabajo de campo, los estudios de caso y la experimentación artística que hemos desarrollado paralelamente a la indagación teórica doctoral nos

han mostrado la relevancia de vincular arte, ecología y pedagogías críticas. Nos proponemos estudiar más en profundidad desde una perspectiva teórico-práctica este ámbito de la producción artística a partir de las experimentaciones que hemos iniciado desde el Colectivo Viridian, en colaboración con la artista e investigadora Estela López de Frutos. Otra línea de indagación futura podría girar en torno a la relación entre arte contemporáneo y ecologías decoloniales y feministas, un ámbito que hemos explorado de manera limitada en esta tesis y que nos parece crucial en este campo de estudio. Además, nos gustaría investigar más a fondo las formas de arte que se basan en estrategias creativas multi-especies, un área que hemos descrito tangencialmente en esta tesis. No sabemos cómo la pandemia actualmente en curso afectará a las prácticas artísticas basadas en la copresencialidad, que representa un elemento central en la labor colaborativa. El distanciamiento físico y la creciente mediatización de los espacios de socialización y participación ciudadana están sin duda influyendo significativamente en nuestras formas de relacionarnos, de implicarnos políticamente y de disfrutar de las prácticas culturales, pero es todavía muy pronto para evaluar su impacto a largo plazo. Todos estos interrogantes vislumbran otros cauces de investigación que esperamos poder explorar en el futuro.

Somos conscientes de que las propuestas ético-estéticas estudiadas constituyen un campo de indagación en desarrollo, y que, aun participando de dinámicas históricas dilatadas en el tiempo, se sitúan en la mutabilidad del presente. Por lo tanto, no pueden ser interpretadas de forma concluyente. Más bien plantean una invitación a seguir investigando papel social del arte. Nuestra tarea, en ese sentido, no es cerrar el debate, sino contribuir modestamente a expandirlo y plantear nuevos hilos de reflexión. Esperamos haberlo hecho a través de esta tesis.

# Conclusions

## I. Summary of research findings

This section presents the conclusions of the doctoral dissertation. The main concepts analysed throughout the research will be briefly illustrated by linking them to the examined artistic practices. A critical discussion of the results and of the contributions of this study will follow.

Having defined the field of inquiry together with the objectives and research methodologies, the dialogue between art and politics in the contemporary scene was analysed, focusing especially on collaborative practices. This approach provided a historical and theoretical framework for the chosen artistic initiatives in connection with the ideas of authors such as Walter Benjamin, Peter Bürger, Chantal Mouffe, Jacques Rancière, Grant Kester, Jordi Claramonte, Claire Bishop, Sven Lütticken and Marcelo Expósito, among others. Different conceptions of autonomy in contemporary art practice were explored, as well as the role of art in the creation of new subjectivities and forms of socialisation. Moreover, making reference to some currents of political ecology, concepts such as extractivism (A. Acosta, 2012), environmental and climate justice (Bullard, 1990; Caney, 2005; National People of Color Environmental Leadership Summit, 1991), sovereignty (Clavé-Mercier, 2018), the expanded notion of care (Fisher & Tronto, 1990) and of the commons (Caffentzis & Federici, 2015; De Angelis, 2017; Ostrom, 2000) were clarified. These notions were instrumental in the interpretation of artistic discourses centred on ecosocial issues and have also served as criteria the selection and subsequent analysis of artistic projects for the fieldwork and case studies.

In Chapter 2, a possible definition of ecological art was drafted by comparing the contributions of different authors in the field of art history and practice (Demos, 2016b; Marín Ruiz, 2015; Spaid, 2002; Wallen, 2012, among others). This interdisciplinary field of creative experimentation proposes, through multiple languages, a critical reflection on the current ecosocial crisis as well as a questioning of the current neoliberal order. Therefore, this type of art not only addresses environmental issues, but also aims to rethink power relations at an intrahuman level, as well as interactions with the more-than-human world, in order to imagine fairer and more ecological modes of coexistence. Parallel to the terminological search, some significant antecedents were identified in the context of the dialogue between art and ecology. Starting from the historical experiences of Land Reclamation, an examination was carried out of the work of artists such as Agnes Denes, Ana Mendieta, Fina Miralles, Alan Sonfist and Hans Haacke, among others, who have addressed environmental issues in their creative practice.

In Chapter 3, the terminology used in recent decades to designate art practices based on processes of shared authorship and on the involvement of agents outside the conventional art sphere was investigated. After carefully analysing the most important denominations along with their possible contradictions, the term *collaboration* emerged as the most convincing in the context of the art production examined in this study. This word is used both in the English and Spanish-speaking world with the same meaning. The choice in terminology was based on the work of authors such as Aida Sánchez de Serdio, Christian Kravagna, Grant Kester and Vera John-Steiner, among others. In contrast to expressions such as participation, socially engaged art, contextual art and community art, among many others, the present research considers the word *collaboration* to have a more horizontal and inclusive meaning. The term also questions the boundaries between different disciplines and methodologies, as well as the existing roles in a working group. *Collaboration* means working together and sharing ideas, tasks, responsibility and recognition (Atkins, 2008).

In contrast, in a participatory project, the agents involved in the creative process make contributions within a framework that is predefined by the artist. This chapter traced a possible lineage of pioneering art practices in the field of collective creation. It contemplated the work of historical avant-garde movements such as Futurism, Russian Constructivism, Dada and Surrealism, as well as more recent experiences such as Situationism, Fluxus, feminist art, community art, or the practices of the Artist Placement Group or the Anarchitecture collective, among others.

Chapter 4 was dedicated to the study of the first confluences between ecological sensibility and collective creation strategies in Western contemporary art. By analysing the poetics of Helen Mayer and Newton Harrison, Bonnie Ora Sherk, Mierle Laderman Ukeles and Joseph Beuys, it was highlighted how these artists contributed to open up new fields of experimentation, combining their interest in socio-environmental issues with formulas for shared creation. In their works, art practice relies on the cooperation with specialists from other fields of knowledge, it involves social groups and collectives, and it also implies the interaction with more-than-human agents. For all these reasons, these artists can be considered pioneers in this field of research, and their work constitutes an important reference for currently active artists and collectives.

Chapter 5 describes the evolution of collaborative practices from 1995 to 2020, relating them to contemporary ecosocial and political processes. In particular, this section examines collaborative projects focusing on environmental issues initiated by artists such as Tim Collins and Reiko Goto, Lorena Lozano, Carolina Caycedo, Jorge Gonzalez, along with the work of collectives such as Reclaim the Streets!, Ala Plástica and Platform. Through the analysis of these creative manifestations, a series of recurring elements delving into the relation between ecological problems and social issues were detected. Therefore, expanding the initial hypothesis, an outline began to form of what could be defined as an ecosocial approach in current politically engaged artistic practices. Although the pioneering experiences



analysed in Chapter 4 already had a social dimension, a growing interest in the social ramifications of the ecological crisis can be observed in the artistic manifestations of the last 25 years together with a clear tendency to use collaborative methodologies. **Artistic and cultural practices adopting an ecosocial approach, according to the perspective adopted in the present study, tackle ecological issues in connection with notions of social and environmental justice, and values of sovereignty, care and defence of the commons.** From an aesthetic and methodological perspective, these practices are based on different collaborative strategies that involve both human and more-than-human agents and collectives. They also mobilise academic, empirical or indigenous knowledge systems. These forms of cultural production contribute to question the current neoliberal model that generates processes of commodification of natural resources and social life. Moreover, these experiences tend to reconfigure the role of art in contemporary society, as well as its systems of representation. In addition, as Sven Lütticken (2017) highlights, these artistic manifestations challenge the modern concept of art's autonomy, acknowledging the multiple interdependencies between creative praxis and other disciplines, collectives and contexts. Without falling into prescriptive indications, some characterising aspects that recur in these practices were identified:

**Collaborative aesthetics and dialogue among different knowledge systems:** the described practices initiate and cultivate collaborative processes that involve artists and cultural operators, collectives and social groups, experts in different disciplines or depositaries of non-academic knowledge. Sometimes, they include cooperation with more-than-human agents for the restoration or rebalancing of specific ecosystems. Karen Barad's (2007) notion of intra-action was used to illustrate these forms of co-creation with the more-than-human world. The analysed initiatives also foster a non-hierarchical dialogue and exchange between diverse knowledge and epistemological frameworks.

**Shared authorship:** as a result of the different collaborative strategies implemented, in artistic practices based on an ecosocial approach, individual authorship, a key concept in Western modern art, tends to dissolve or metamorphose. The agents involved in artistic creation experiment with different modes of shared creation that can lead, in some cases, to the adoption of anonymous forms of authorship.

**Relationship with the territory:** the selected artistic manifestations expand the notion of site specificity and are rooted in a particular territory, understood as a complex space, where biophysical dimensions are intertwined with historical, social and cultural dynamics. The works connect at the same time with global socio-environmental processes that affect the context of reference.

**Expanded temporalities:** these practices transcend the concepts of permanent and ephemeral art and explore multiple time dimensions. In general, they aspire to elude the rhythms of production and consumption that characterise neoliberal societies and develop around long-term processes, based on values of care for ecosystems and human interactions. They are, however, in constant tension with the time frames imposed by artistic and/or academic institutions.

**Relationship to institutions:** despite being subject to the general conditions of precariousness that characterise the cultural sector, ecosocial practices try to question the conventional forms of art production and fruition, often establishing an ambiguous and elusive relationship with institutions. Sometimes artists and collectives decide to act outside the institutional framework; in other cases, they use institutional infrastructures in a parasitic way or collaborate with museums and other cultural institutions. On other occasions, they create alternative or para-institutions. These artistic experimentations, however, like other forms of critical or political art, continue to be exposed to processes of co-optation and aestheticisation by the art system and market.

In addition to outlining these shared characteristics, four thematic lines of experimentation that cut across the field of research were identified. As mentioned in the body of the thesis, these are not strict classification categories. Rather, they are porous areas of research that have oriented the analysis. The thematic areas identified are:

**1) Collaborative ecosystem restoration:** it includes artistic projects that initiate collaborative and interdisciplinary processes of ecosystem restoration;

**2) Poetics of resistance:** this line of research brings together collaborative practices that connect with eco-activist movements;

**3) Other places of learning:** this area of experimentation includes collaborative research and learning processes that address contemporary ecosocial issues through the articulation of different knowledge systems, thus questioning the primacy of the Western techno-scientific paradigm as well as the neoliberal commodification of knowledge.

**4) Tentative futures:** these artistic initiatives aim to transform ways of life and production systems according to criteria of ecology and social justice.

After describing their main characteristics and illustrating some artworks for each line of research, an art project linked to each of these areas of experimentation was selected for the case studies. An experiential dimension (Kester, 2013) was included in the fieldwork (chapter 6), which included *in situ* visits, interviews and discussion groups. Field notes were collected, and a collaborative artwork was created in the context of one of the examined projects. The case studies provided the opportunity to reflect on the different aspects that characterise these artistic initiatives (types of collaboration, dialogue and exchange among different knowledge fields, connection to the socioecological context, temporalities of the project, relationship with the art system, potentialities, critical aspects, etc.).

Likewise, a wide spectrum of artistic strategies was described, including the cooperation and dialogue with social activist movements (*Recuperem la Punta. Aturem la ZAL*), ecosystems restoration (*Future Garden for the Central Coast of California*), the implementation of shared learning processes (*New Curriculum*) and alternative forms of production and social organisation (*Casa delle Agriculture*). Through various methods of collaboration, these experiences connect with some of the different possibilities for political transformation discussed in Chapter 1 (Kester, 2017). In fact, starting from individual and collective awareness, these initiatives propose changes in social practices related to land ownership and/or common management of resources. They operate in the field of symbolic production and shared values, as well as in the social sphere, trying to build more horizontal modes of interaction and organisation. As was observed in Chapter 6, however, these practices also show some problematic and contradictory aspects, which will be analysed in the following section.

## **II. Discussion of results. Open questions: possibilities and controversies.**

Our daily habits are repetitive,  
but they are also open-ended,  
responding to opportunity and encounter.  
What if our indeterminate life form  
was not the shape of our bodies  
but rather the shape of our motions over time?  
Such indeterminacy expands our concept of human life,  
showing us how we are transformed by encounter.

Anna Tsing

In this section, a discussion of the results of this dissertation is presented, by highlighting its novel contributions together with its limitations and

possible future lines of inquiry. Firstly, it is important to emphasise that the present research is at an incipient stage and is based on an experimental methodological approach. Therefore, it is open to expansion and future reorientations. However, I believe it contributes some interesting elements of reflection to the debate on the relationship between art, ecology and political action. It is relevant to point out that the hybrid methodology used enabled the combination of theoretical inquiry with fieldwork and artistic practice. The choice to refer to literature belonging to different disciplinary fields has made it possible to approach the multidimensional character of the current ecosocial crisis. Even though an eclectic methodology may generate some imprecisions, in my opinion, it would be limiting to approach the present subject of study exclusively from the perspective of art. In relation to the fieldwork, the use of qualitative methodologies typical of the social sciences has proved particularly valuable for the analysis of projects that develop around collective dynamics of creation. I am aware that it is not always possible to adopt these methods due to logistical limitations and to the difficulty of following artistic projects in the long term.

However, these tools allow the research to tackle one of the main obstacles in the study of collaborative practices, that is, the problem of observing collaborative processes in their evolution over time. *In situ* visits and participant observation have enabled these processes to be approached in the contexts where they were unraveling, to get to know the places of reference firsthand, and to capture nuances that could not have been perceived by other means. All this would not have been possible if the examination had been limited to the analysis of the documentation of the projects. The dialogue with the agents involved in these initiatives has also been particularly valuable. In some cases, it has helped to confirm intuitions, while in others it has significantly modified perceptions, clarifying doubts or generating new questions. Understandably, only a partial account of these experiences is proposed, but it has been possible to include a plurality of voices thanks to the dialogical and experiential character of the research, as well as its collaborative dimension.

Among the contributions of this thesis, it is pertinent to emphasise the attempt to describe an ecosocial approach in current artistic production. Contemporary artistic discourses often engage with the connections between socio-environmental imbalances and the expansion of the neoliberal model. Furthermore, they contemplate notions of environmental and climate justice, delving into the ethical and social implications of the crisis we are facing, which tend to be hidden in the narrative of green capitalism. As T.J. Demos (2020) maintains, it is essential to include social emancipation policies in the evaluation of the climate crisis in order to avoid perpetuating the inequalities and injustices that have contributed to generate this existential threat.

Another significant element is the emphasis on the collaborative dimension of ecosocial practices. The present study considers collaboration to be a relevant artistic strategy for many reasons. Firstly, the serious environmental threats we face can only be mitigated through transversal and coordinated actions. Techno-scientific solutions are insufficient. As Newton Harrison points out, “issues such as climate change or desertification require collaboration. It is not that we decide to collaborate; we have to, if we want to tackle these problems in their complexity” (personal communication, December 6<sup>th</sup>, 2018). Furthermore, the examined artistic practices not only aim to activate collaborations between different fields of knowledge, but also contribute to prefiguring other ways of conceiving and building collectivity, beyond the capitalist logic. This aspect is especially relevant because, despite the systemic nature of the current socio-environmental crisis, neoliberal rhetoric tends to reduce it to a matter of individual behaviour and responsibility. In the face of growing social fragmentation and individualism, the artistic experiences studied herein strive to build communities of practice, struggle and care (Krasny & Schalk, 2019). What is more, they respond to the feelings of impotence that the precariousness of the present conjuncture together with scientific forecasts can generate. Also, art practices adopting an ecosocial approach attempt to create

multispecies spaces of listening, solidarity and cooperation, questioning the anthropocentric matrix of Western culture. Thus, they reveal the condition of interdependence in which we are immersed, the importance of *thinking with* other beings (Tsing, 2015) and broadening our perspective that is excessively influenced by human exceptionalism.

The collaborative approach also contributes to the reconfiguration of some aspects of artistic practice. Almost all the artists and collectives interviewed in the present research identify collaboration as an essential element in their work. By deconstructing the personalism of the artist, as well as the production of aesthetic objects for the market or the white cube, collaborative praxis proposes a critical reflection on the role that art plays within society. It displaces, in fact, the processes of artistic production and fruition towards non-canonical spaces that are linked to everyday life. Therefore, taking the initial hypothesis into consideration, the practices analysed in the present study do contribute to articulate critical visions on the dominant neoliberal culture. Furthermore, they provide spaces for collectively re-imagining the present and the future. In this regard, the author Barnaby Drabble (2019) observes how socially and environmentally engaged practices can open up *spaces of difference*, where we can contemplate the diverse forms in which we might choose to live. On the other hand, they also provides experiences in which we can pause to “explore unpredictability, complexity, multiplicity, processuality and improvisation” (Drabble, 2019, p. 31).

As observed in the different case studies, collaborative artistic work rooted in specific socio-ecological contexts can foster non-exclusive forms of material and immaterial resource commoning. At the same time, it can contribute to cultivate encounters, modes of socialisation and cultural production far removed from the possessive individualism that characterises cognitive capitalism. In particular, the effort to anticipate other possible presents and futures appears to be ground-breaking and necessary, especially in a historical moment where future prefigurations

seem to be dominated by catastrophic, cynical, and nihilistic narratives. To dare to imagine and build futures, despite everything, is a transformative act. In that sense, imagination can be the most political of human abilities.

However, beside these constructive aspects, some problematic dimensions were detected as well in this field of art practice. First of all, the excessive and sometimes improper use of the term collaboration in the context of contemporary art may void this word of meaning or attribute an almost dogmatic character to it. As Hal Foster (2015) maintains, “collaboration threatens to become autonomous and automatic” (p. 150). According to the author, collaboration can also be a way to justify unrecognised and unpaid work (Foster, 2015). In some cases, then, collaboration represents another tool artists can use to share authorship, while keeping artistic authority intact (Desai, 2002). In this sense, I find the instrumental nature of some collaborative relationships as well as the reconfiguration of the artist’s personalism under the premises of horizontality and cooperation to be ethically questionable. Another problematic aspect is, in my opinion, the fact that these experiences may reproduce forms of power and cognitive extractivism and still be labelled as collaborative, as my personal experience and some of the people interviewed confirmed.

The recognition and acceptance that collaborative practices engaging with ecosocial matters are receiving in the art world can also have problematic consequences. In fact, the discourse of collaboration can be utilised as a strategy to access funding and grants or to build a socially committed portfolio, even if the proposed projects have a little or no cooperative approach. The solution, in my opinion, is not to normalise or standardise these artistic practices. Throughout the present research, I observed how the incorporation of an expanded notion of care in collaborative processes can be a way to prevent abuse and instrumentalisation. As discussed in Chapter 5 and 6, the concept of care connects directly with the time scale of the projects and with the processes of listening and engaging with the



context. In my opinion, these dimensions should be considered when a critical analysis of these practices is carried out. The relationship with art institutions also seems to be a potentially contradictory aspect. The structural economic precariousness that pervades the cultural sector places artists and collectives in a vulnerable position with respect to the market and the art system. As observed throughout this thesis, the described practices sometimes shun the legitimisation circuits related to contemporary art; in other cases, they use them as pedagogical platforms to forward their agenda or even collaborate with the institutions. One of the most controversial aspects when working within art institutions is the potential depoliticisation of artistic contents (Durán & Peris, 2018), as well as the risk of contributing to greenwashing or artwashing operations. In our opinion there is no simple solution to these contradictions, nor an adequate posture *per se* because not all institutions are comparable, nor do they participate in the same way in the capitalist art system. Also, many artists and collectives manage to keep their independence by devising critical tactics or mechanisms even when they cooperate with institutions. However, I believe it is essential to constantly question whether the institutional apparatus can amplify the potential for change that these artistic practices hold (John Jordan, quoted in Demos, 2016) or whether it ends up reducing them to aesthetic objects, turning their radical potential into political correctness.

As mentioned in Chapter 6, the issue of effectiveness in relation to the examined artistic practices has not been addressed. Beside the methodological difficulties involved in its evaluation, insisting on the idea of effectiveness may fuel an excessively utilitarian vision of art and overshadow other more subtle, though no less important, aspects. In this sense, the words of artist and researcher Tim Collins are very significant:

Art gives us the opportunity to question our subjective understanding of the world. It forces us to think about a particular issue in a slightly different way. That is when the process of value change begins. In our experience,

[...] the work done by artists in connection with communities of interest has a cultural impact. By saying “cultural impact”, I do not mean instrumental impact like a consensus, agreement, planning, etc. I think that by having a group of people who start to see the world slightly differently, artists cause a whole new set of questions to emerge. In my opinion, a work is “successful” when new questions emerge for the artists but also for the other people involved in the project. [...] Questions related to aesthetics, experience, perception and ethics are the realm of the artist. Through art, we are shifting meanings and metaphors in new ways. Therefore, art does have an impact but it's not the same impact an engineer or an architect would have. (Personal communication, January 2<sup>nd</sup>, 2017)

In line with Collins' reflections, this research has preferred to emphasise the capacity of the selected artistic initiatives to influence the experience of working, deciding and thinking together, to tackle issues that are relevant for the context of reference, to mobilise local knowledge and collectives, cultivate processes based on continuity and sustained engagement. In addition, the study has focused on the capacity for self-reflection and self-evaluation of the working groups, as well as on the attention devoted to the quality of the relationships among the people involved in the collaborative processes.

Throughout the present research, new questions have emerged. The fieldwork, case studies and artwork developed in parallel to the theoretical enquiry have highlighted the relevance of the relationship between art, ecology and critical pedagogies. I intend to study this field of art production in depth, drawing from the work I have initiated in collaboration with artist and researcher Estela López de Frutos (Colectivo Viridian) over the past few years. Another line of future research could revolve around the dialogue between contemporary art and decolonial feminist ecologies, an area of crucial importance that has been explored to a limited extent in this dissertation. Moreover, I would like to further investigate art forms that

rely on multispecies co-creative strategies, which have been tangentially described in the present research. It is unknown how the current pandemic will affect artistic practices based on co-presentiality, a central element in collaborative work. Physical distancing and the growing mediatisation of spaces for socialisation and citizen participation are undoubtedly influencing our ways of relating to each other, of engaging in political debate and of enjoying cultural initiatives. However, in my opinion, it is still too early to assess their long-term impact. All of these questions open up new areas of research that I hope to explore in the future.

The artistic manifestations studied in this thesis constitute a developing field of investigation since they are situated in the mutability of the present. Therefore, they cannot be conclusively interpreted. Rather, they constitute an invitation to continue investigating the social role of art. The task of the researcher is not to resolve the debates these practices stimulate, but to modestly contribute to expanding them by providing new threads of reflection. I hope that the present dissertation can be useful in this respect.







## Fuentes Referenciales

- Aagerstoun, M. J., & Auther, E. (2007). Considering Feminist Activist Art. *NWSA Journal*, 19(1), vii-xiv.
- Acosta, A. (2012). Extractivismo y neoextractivismo: Dos caras de la misma maldición. En Grupo de Trabajo sobre Alternativas al desarrollo (Ed.), *Más Allá del Desarrollo* (pp. 83-118). Quito: Fundación Rosa Luxemburg.
- Acosta, I. (Ed.). (2018). *Copper Geographies*. Barcelona: Editorial RM.
- Achselrad, H., Mello, C. C. A., & Bezerra, G. das N. (2009). *O que é Justiça Ambiental?* Rio de Janeiro: Garamond.
- Adams, D. (1992). Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology. *Art Journal*, 51(2), 26-34. <https://doi.org/10.2307/777391>
- Adcock, C. (1992). Conversational Drift. Helen Mayer and Newton Harrison. *Art Journal*, 51, 35-45. Recuperado el 10 de octubre de 2019 de <http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/artjournal.pdf>
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Akal.
- Albelda, J. (2015). Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza. En T. Raquejo & J. M. Parreño (Eds.), *Arte y Ecología*. Madrid: UNED.
- Albelda, J. L., Parreño, J. M., & Marrero Henríquez, J. M. (2018). *Humanidades ambientales: pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba*. Madrid: los Libros de la Catarata.
- Albelda, J., Sgaramella, C., & Parreño Velasco, J. M. (2019). *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: Universitat Politècnica de València. Recuperado de <https://riUNET.upv.es/handle/10251/124175>
- Alberro, A., & Stimson, B. (Eds.). (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Alfonso Sánchez, R. (2016). Economía colaborativa: un nuevo mercado para la economía social. *CIRIEC-España, Revista de Economía Pública, Social y Cooperativa*, (88), 231-258.
- Almond, R., Grooten M., & Petersen, T. (2020). *Living Planet Report 2020. Bending the curve of biodiversity loss*. Gland: World Wildlife Fund.

- Alonso, L. E., & Fernández Rodríguez, C. J. (2009). El trabajo en la era posfordista: un malestar permanente. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, (108), 21-33.
- Alston, P. (2019). *Climate change and poverty: report of the Special Rapporteur on Extreme Poverty and Human Rights*. Geneva: United Nation. Recuperado el 10 de septiembre de 2019, de <https://digitallibrary.un.org/record/3810720>
- Álvarez Álvarez, C., & San Fabián Maroto, J. L. (2012). La elección del estudio de caso en investigación educativa. *Gazeta de Antropología*, 28(1).
- Anker, P. (2018). *From Bauhaus to Ecohouse: A History of Ecological Design*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Ardenne, P. (2006). *Un Arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Castellón: CENDEAC.
- Arneth, A., Barbosa, H., Benton, T., Calvin, K., Calvo, E., Connors, S., ... van Diemen, R. (2019). *Special Report on Climate Change and Land*. Recuperado de <https://www.ipcc.ch/srccl/>
- Arrazola-Oñate Tojal, M. R. (2012). *Creación Colectiva. Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*. Universidad del País Vasco. Recuperado el 20 de mayo de 2019 de <https://addi.ehu.es/handle/10810/10282>
- Arriaga Legarda, A., & Pardo Buendía, M. (2011). Justicia Ambiental. El estado de la cuestión. *Revista Internacional de Sociología*, 69(3), 627-648.
- Arribas Herguedas, F. (2015). Arte, naturaleza y ecología. En T. Raquejo & J. M. Parreño (Eds.), *Arte y Ecología* (pp. 190-216). Madrid: UNED.
- Arribas Navarro, L. D. (2016). *Arte, industria y medio rural: la implicación del arte en los procesos de transformación del territorio. La experiencia de las minas de Ojos Negros (Teruel)*. Universitat Politècnica de València, Valencia (Spain). <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/61308>
- Art Not Oil Coalition. (2013). Ending oil industry sponsorship of the arts. Recuperado 20 de octubre de 2020, de <https://www.artnotoil.org.uk/>
- Atkins, R. (2008). Politics, participation, and meaning in the age of mass media. En *The Art of Participation: 1950 to now* (pp. 51-64). San Francisco Museum of Modern Art.



- Avaaz. (2020). Why is YouTube Broadcasting Climate Misinformation to Millions? Recuperado 5 de noviembre de 2020 de [https://avaazimages.avaaz.org/youtube\\_climate\\_misinformation.pdf](https://avaazimages.avaaz.org/youtube_climate_misinformation.pdf)
- Bacharach, S., Booth, J. N., & Fjaerestad, S. (Eds.). (2016). *Collaborative art in the twenty-first century*. New York: Routledge.
- Baldacchino, J. (2012). *Art's Way Out. Exit Pedagogy and the Cultural Condition*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Banca d'Italia. (2019). *L'economia della Puglia*. Roma: Banca d'Italia.
- Bang Larsen, L. (1999). Social Aesthetics: 11 examples to begin with, in the light of parallel history. *Afterall*, (1), 77-87.
- Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham: Duke University Press.
- Baravalle, M. (2019). Para una crítica del acontecimiento neoliberal. En *Yendo leyendo dando lugar. Rogelio López Cuenca* (pp. 111-127). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Barber, B. (1996). Littoralist Art Practice and Communicative Action. Recuperado 22 de noviembre de 2019, de <http://www.brucebarber.ca/index.php/littorialist>
- Barber, B. (1998). Sentences on Littoral Art. Recuperado 22 de noviembre de 2019, de <http://www.brucebarber.ca/index.php/sentences>
- Bauman, Z. (2002). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2013). Es necesaria una nueva batalla cultural. *Nueva Sociedad*, (247), 81-89.
- Becker, C. (Ed.). (1994). *The Subversive Imagination. Artists, Society, and Social Responsibility*. New York: Routledge.
- Bedoya Hernández, M., & Castrillón Aldana, A. (2017). Neoliberalismo como forma de subjetivación dominante. *Dorsal: Revista de estudios foucaultianos*, (3), 31-56.
- Benessia, A., & Funtowicz, S. (2015). Sustainability and techno-science: What do we want to sustain and for whom? *International Journal of Sustainable Development*, 18(4), 329. <https://doi.org/10.1504/IJSD.2015.072666>
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Itaca.

- Benjamin, W. (2004). *El autor como productor*. México D.F.: Editorial Itaca.
- Bernárdez Sanchís, C. (1999). *Joseph Beuys*. Hondarribia: Editorial NEREA.
- Bessa, A. S., & Fiore, J. (Eds.). (2017). *Gordon Matta-Clark: Anarchitect*. New Haven, London: Bronx Museum of the Arts, Yale University Press.
- Beuys, J. (1990). I am Searching for Field Character (1973). En C. Kuoni (Ed.), *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western man*. New York: Four Walls Eight Windows.
- Beuys, J., & Harlan, V. (2004). *What is Art?: Conversation with Joseph Beuys*. West Hoathly: Clairview Books.
- Beuys, J., Durini, L. D. D., & D'Avossa, A. (1993). *J. Beuys: Operacio Difesa della Natura : Centre d'Art Santa Monica*. Barcelona : del 29 d'octubre de 1993 al 28 de febrer de 1994. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- Beyerlin, U. (2006). Bridging the North-South Divide in International Environmental Law. *Zeitschrift für ausländisches öffentliches Recht und Völkerrecht*, 66, 259-296.
- Bianchi, B. (2012). Ecofeminist Thought and Practice. En *3rd International Conference on Degrowth for Ecological and Sustainability and Social Equity*. Venecia: Research & Degrowth.
- Bijvoet, M. (1997). *Art as inquiry: toward new collaborations between art, science, and technology*. New York: Peter Lang Publishing.
- Bijvoet, M. (2016). *The Greening of Art: Shifting Positions Between Art and Nature Since 1965*. Berlin: Lex-ikon.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- Bishop, C. (Ed.). (2006a). *Participation*. London: Whitechapel and The MIT Press.
- Bishop, C. (2006b). The Social Turn: Collaboration and its discontents. *Artforum International*, 44(6), 178-183.
- Bishop, C. (2011). The New Masters of Liberal Arts: Artists rewrite the Rules of Pedagogy. En F. Allen (Ed.), *Education* (pp. 197-201). London: Whitechapel Gallery and the MIT Press.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso.

- Biskaborn, B. K., Smith, S. L., Noetzli, J., Matthes, H., Vieira, G., Streletskiy, D. A., ... Lantuit, H. (2019). Permafrost is warming at a global scale. *Nature Communications*, 10(1), 1-11. <https://doi.org/10.1038/s41467-018-08240-4>
- Blanco Olmedo, F. (2018). Caminando sobre hielo. Prácticas artísticas en contexto. En hablarenarte (Ed.), *Glosario Imposible* (pp. 37-45). Madrid: hablarenarte.
- Blanco, P. (2005). Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, (2), 188-205.
- Blanco, P. et al. (2001). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Blasco, S., & Insúa, L. (2018). ¡A la obra! Formas de hacer y activar en la red social. En hablarenarte (Ed.), *Glosario Imposible* (pp. 60-71). Madrid: hablarenarte.
- Bodenmann-Ritter, C., & Beuys, J. (1988). *Jeder Mensch ein Künstler: Gespräche auf der documenta 5/1972*. Frankfurt: Ullstein.
- Boettger, S. (2016). Within and Beyond the Art World: Environmentalist Criticism of Visual Art. En H. Zapf (Ed.), *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Berlin: De Gruyter.
- Bogdanov, A. (1976). The Paths of Proletarian Creation, 1920. En J. E. Bowlt (Ed.), *Russian Art of the Avant-Garde* (pp. 178-182). New York: The Viking Press.
- Bohn, S., & Thorman, T. (2020). Income Inequality in California. Recuperado 28 de octubre de 2020, de <https://www.ppic.org/publication/income-inequality-in-california/>
- Boltanski, L., & Chiapello, È. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Borgdorff, H. A. (2012). *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Borowy, I. (2014). *Defining sustainable development for our common future: a history of the World Commission on Environment and Development (Brundtland Commission)*. New York: Routledge.
- Bourdieu, P. (1998). L'essence du néolibéralisme. *Le Monde Diplomatique*. Recuperado 4 de octubre de 2020 de <https://www.monde-diplomatique.fr/1998/03/BOURDIEU/3609>
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

- Bourriaud, N. (1998). *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel.
- Boyd, D. (2019). *Safe Climate. A Report of the Special Rapporteur on Human Rights and the Environment*. Geneva: United Nations.
- Bradley, W., & Esche, C. (Eds.). (2007). *Art and Social Change. A Critical Reader*. London: Tate Publishing, Afterall.
- Brady, E. (2007). Aesthetic Regard for Nature. *Environmental and Land Art. Ethics, Place & Environment*, 10(3), 287-300. <https://doi.org/10.1080/13668790701578538>
- Brady, J. (2016). *Elemental: an arts and ecology reader*. Manchester, UK: Gaia Project Press.
- Braunstein, P., & Doyle, M. W. (2002). *Imagine nation: the American counterculture of the 1960s and '70s*. London: Routledge.
- Bruguera, T. (2012). Reflexiones sobre el Arte Útil. En Y. Aznar & P. Martínez (Eds.), *Lecturas para un espectador inquieto* (pp. 194-197). Móstoles: Centro de Arte Dos de Mayo.
- Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Buchloh, Benjamin. (2001). Beuys, the twilight of the idol: preliminary notes for a critique. En G. Ray & L. Beckmann (Eds.), *Joseph Beuys, mapping the legacy*. Sarasota, FL: John and Mable Ringling Museum.
- Bullard, R. D. (1990). *Dumping in Dixie: Race, Class, and Environmental Quality*. Boulder: Westview Press.
- Bullard, R. D. (1999). Environmental Justice: It's More Than Waste Facility Siting. *Social Science Quarterly*, 77(3), 493-499.
- Bullot, N. J. (2014). The Functions of Environmental Art. *Leonardo*, 47(5), 511-512. [https://doi.org/10.1162/LEON\\_a\\_00828](https://doi.org/10.1162/LEON_a_00828)
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- Bürger, P. (2015). *The Decline of Modernism*. Weinheim: Wiley.
- Burgos, B., Sanz, R., & Quiroga, F. (2020). *Pensar y hacer en le medio rural. Prácticas culturales en contexto*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España.

- Caffentzis, G., & Federici, S. (2015). Comunes contra y más allá del capitalismo. *El Apantle Revista de estudios comunitarios*, (1), 51-72.
- Cal Fire. (2020). 2020 Fire Season. Recuperado 28 de octubre de 2020, de <https://www.fire.ca.gov/incidents/2020/>
- Campo Adentro. (2017). Año 2. Recuperado 2 de noviembre de 2020, de <http://newcurriculum.inland.org/ano-2/>
- Campo Adentro. (2019). Inland | Qué es? Recuperado 22 de octubre de 2020, de <https://inland.org/es/about/what-is-it/>
- Caney, S. (2005). Cosmopolitan Justice, Responsibility, and Global Climate Change. *Leiden Journal of International Law*, (18), 775.
- Cannock, A. L. (2018). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Carlssare, E. (1994). Essentialism in Ecofeminist Discourse. En C. Merchant (Ed.), *Ecology* (pp. 220-234). New York: Humanities Press.
- Carnevale, F., Kelsey, J., & Rancière, J. (2007). Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in conversation with Jacques Rancière. *Artforum*, (March), 256-269.
- Carpenter, J. (1983). Alan Sonfist's Public Sculptures. En A. Sonfist (Ed.), *Art in the Land: a Critical Anthology of Environmental Art* (pp. 142-154). New York: Dutton.
- Carrillo, J. (2018). *Space invaders: intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa: Lavapiés (1997-2004)*. Madrid: Brumaria.
- Carruthers, B. (2009). *Art, Place, and the Meaning of Home*. Vancouver: The Stanley Park Environmental Art Project.
- Carson, R. (1962). *Silent Spring*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Carter, N. (2018). *The politics of the environment: ideas, activism, policy (III)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Casa delle Agriculture (s. f.). Scheda di autopresentazione dell'associazione Casa delle Agriculture Tullia e Gino (Castiglione d'Otranto, Lecce). Società dei Territorialisti. Recuperado el 10 de septiembre de 2020, de <http://www.societadeiterritorialisti.it/category/osservatorio/schede-gia-elaborate/>

- Castells, M. (2000). *La era de la información*. Vol. 3. Madrid: Alianza Editorial.
- Castree, N., Kitchin, R., & Rogers, A. (2013). *A Dictionary of Human Geography*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acref/9780199599868.001.0001>
- Castro-Gómez, S., & Grosfoguel, R. (Eds.). (2007). *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Ceballos, G., Ehrlich, P. R., & Dirzo, R. (2017). Biological annihilation via the ongoing sixth mass extinction signaled by vertebrate population losses and declines. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 114(30), E6089-E6096. <https://doi.org/10.1073/pnas.1704949114>
- Chaillou, A., Roblin, L., & Ferdinand, M. (2020, octubre 6). Pour une écologie décoloniale. Recuperado 10 de noviembre de 2020, de <https://www.greeneuropeanjournal.eu/pour-une-ecologie-decoloniale/>
- Chatterton, P., Featherstone, D., & Routledge, P. (2013). Articulating Climate Justice in Copenhagen: Antagonism, the Commons, and Solidarity. *Antipode*, 45(3), 602-620. <https://doi.org/10.1111/j.1467-8330.2012.01025.x>
- Chavis, B. F., & Lee, C. (1987). *Toxic Wastes and Race In The United States. A National Report on the Racial and Socio-Economic Characteristics of Communities with Hazardous Waste Sites*. New York: Commission for Racial Justice, United Church of Christ.
- Chicago, J. (2014). *Institutional Time: A Critique of Studio Art Education*. New York: Monacelli Press.
- Christov-Bakargiev, C. (2014). Worldly Worlding: The Imaginal Fields of Science/Art and Making Patterns Together. *Mousse Magazine*, (43), 340-350.
- Claramonte Arrufat, J. (2010a). *Arte de contexto*. Donostia: Editorial Nerea.
- Claramonte Arrufat, J. (2010b). *La república de los fines. Contribución a una crítica de la autonomía del arte y la sensibilidad*. Murcia: CENDEAC.
- Claramonte Arrufat, J. (2016). Una introducción a la estética modal. *Kult-ur. Revista interdisciplinària sobre la cultura de la ciutat*, 3(5), 41-52. <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2016.3.5.1>
- Claramonte Arrufat, J. (2018). Autonomía y modos de relación. En hablarenarte (Ed.), *Glosario Imposible* (pp. 245-255). Madrid: hablarenarte.

- Clark, B., & Foster, J. B. (2009). Ecological Imperialism and the Global Metabolic Rift. Unequal Exchange and the Guano/Nitrates Trade. *International Journal of Comparative Sociology*, 50, 311-334. <https://doi.org/10.1177/0020715209105144>
- Clark, K. (1995). *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*. Harvard University Press.
- Clavé Mercier, V. (2018). Revisitar la soberanía indígena: los desafíos de una reivindicación excluida. *Relaciones internacionales: Revista académica cuatrimestral de publicación electrónica*, ISSN-e 1699-3950, No. 38, 2018 (Ejemplar dedicado a: Hacia una reflexión en torno a las Relaciones Internacionales), (38), 6.
- Clements, K., Daniels, P., Dimenstein, L., Melampy, E., Pollack, J., Simon, S., ... Writson, E. (2020). Regulatory Rollback Tracker. Recuperado 19 de octubre de 2020, de <https://eelp.law.harvard.edu/regulatory-rollback-tracker/>
- Cocker, E. (2011). Performing Stillness. Community in waiting. En D. Bissell & G. Fuller (Eds.), *Stillness in a Mobile World* (pp. 86-106). London, New York: Routledge.
- Coffey, C., Espinoza Revollo, P., Harvey, R., Lawson, M., Parvez Butt, A., Piaget, K., ... Thekkudan, J. (2020). Tiempo para el cuidado. El trabajo de cuidados y la crisis global de desigualdad. Oxford: Oxfam. <https://doi.org/10.21201/2020.5419>
- Collados, Antonio, & Rodrigo, J. (Eds.). (2012). *Transductores 2: pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada: Centro José Guerrero y Diputación de Granada.
- Collados, Antonio, & Rodrigo, J. (Eds.). (2015). *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. Granada: Centro José Guerrero y Diputación de Granada.
- Collados, Antonio, Rodrigo, J., & Sánchez de Serdio, A. (2010). *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero.
- Collins, R. M. (1996). The Economic Crisis of 1968 and the Waning of the «American Century». *The American Historical Review*, 101(2), 396. <https://doi.org/10.2307/2170396>
- Collins, T., & Goto, R. (1997). Urban Reclamation: Place, Value, Use: The Nine Mile Run Project. *Leonardo*, 30(3), 191-192.
- Collins, T. M. (2007). *Art, Ecology and Planning: Strategic Concepts and Creativity within the Post Industrial Public Realm*. University of Plymouth.

- Corbetta, P. (2007). *Metodología y Técnicas de Investigación Social*. Madrid: McGraw-Hill.
- Cortés Zulueta, C. (2015). *Fundamentos biológicos de la creación: Animales en el arte y arte animal*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Crimp, D. (1993). Redefining Site Specificity. En *On the Museum's Ruins* (pp. 150-198). Cambridge: The MIT Press.
- Crosby W., A. (2004). *Ecological Imperialism: The Biological Expansion of Europe, 900-1900* (Second). Cambridge: Cambridge University Press.
- Crutzen, P. J., & Stoermer, E. F. (2000). The «Anthropocene». *IGBP's Global Change newsletter*, (41), 17-18.
- d'Eaubonne, F. (1974). *Le féminisme ou la mort*. (Libro, 1974) Paris: P. Horay.
- Davis, H., & Todd, Z. (2017). On the Importance of a Date, or, Decolonizing the Anthropocene. *ACME: An International Journal for Critical Geographies*, 16(4), 761-780.
- Davis, H., & Turpin, E. (Eds.). (2015). *Art in the-Anthropocene Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press.
- De Angelis, M. (2001). Marx and Primitive Accumulation: The Continuous Character of Capital's «Enclosures». *The Commoner*, (2), 1-22.
- De Angelis, M. (2017). *Omnia Sunt Communia. On the Commons and the Transformation to Postcapitalism*. London: Zed Books.
- De Certeau, M. (1985). Pay Attention: To Make Art. En H. Mayer & N. Harrison (Eds.), *The Lagoon Cycle* (pp. 17-23). Ithaca: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University.
- De Stefano, V. (2016). *The rise of the «just-in-time workforce»: On-demand work, crowdwork and labour protection in the «gig-economy»*. Geneva: ILO.
- Debord, G. (1958). Tesis sobre la Revolución Cultural. *Internationale Situacionniste*, (1).
- del Pozo, D. (2018). Desbordar la autoría artística. En hablarenarte (Ed.), *Glosario Imposible* (pp. 86-97). Madrid: hablarenarte.
- del Pozo, D., Romani, M., & Villaplana, V. (2012a). Colaborativo. Recuperado 25 de abril de 2018, de <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/colaborativo>



- del Pozo, D., Romani, M., & Villaplana, V. (2012b). No-autoría . Recuperado 3 de octubre de 2020, de <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/no-autoria>
- Demos, T. J. (2009). "The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology." En F. Manacorda (Ed.), *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009* (pp. 16-30). London: Barbican Art Gallery.
- Demos, T. J. (2016a). Between Rebel Creativity and Reification: For and Against Visual Activism. *Journal of Visual Culture*, 15(1), 85-102.
- Demos, T. J. (2016b). *Decolonizing nature: contemporary art and the politics of ecology*. Berlin: Sternberg Press.
- Demos, T. J. (2017). *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlin: Sternberg Press.
- Demos, T. J. (2018). To Save a World: Geoengineering, Conflictual Futurisms, and the Unthinkable. *e-flux*, (94). Recuperado 3 de marzo de 2020 de <https://www.e-flux.com/journal/94/221148/to-save-a-world-geoengineering-conflictual-futurisms-and-the-unthinkable/>
- Demos, T. J. (2019). Ecology-as-Intrasectionality. *Panorama: Journal of the Association of Historians of American Art*, 1(Spring).
- Demos, T. J. (2020). *Beyond the World's End. Arts of Living at the Crossing*. Durham: Duke University Press.
- Desai, D. (2002). The Ethnographic Move in Contemporary Art: What Does It Mean for Art Education? *Studies in Art Education*, 43(4), 307. <https://doi.org/10.2307/1320980>
- Deutsche, R. (1996). *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: The MIT Press.
- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M., & Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en Educación Médica*, 2(7), 162-167. [https://doi.org/10.1016/s2007-5057\(13\)72706-6](https://doi.org/10.1016/s2007-5057(13)72706-6)
- Díaz, S., Settele, J., Brondízio, E., & T. Ngo, H. (2019). *Global Assessment Report on Biodiversity and Ecosystem Services*. Recuperado de <https://ipbes.net/global-assessment-report-biodiversity-ecosystem-services>
- Doherty, C. (Ed.). (2009). *Situation*. Cambridge MA: The MIT Press.
- Donkers, L. (2020). *Deploying collaborative artistic co-creative methods to strategically promote eco-social regeneration for small island communities*. Dundee: University of Dundee.

- Douglas, A., & Fremantle, C. (2016). What Poetry Does Best: The Harrisons' Poetics of Being and Acting in the World. En H. M. Harrison & N. Harrison (Eds.), *The Time of the Force Majeur: after 45 years counterforce is on the horizon*. Grantham: Prestel.
- Drabble, B. (2019). *Along Ecological Lines, Contemporary Art and Climate Crisis*. Gaia Project Press.
- Drabble, B., & García Dory, F. (2019). Interview with Fernando García Dory. En B. Drabble (Ed.), *Along Ecological Lines, Contemporary Art and Climate Crisis* (pp. 69-83). Gaia Project Press.
- Du Pisani, J. A. (2006). Sustainable development – historical roots of the concept. *Environmental Sciences*, 3(2), 83-96.
- Dunaway, F. (2009). Seeing Global Warming: Contemporary Art and the Fate of the Planet, *Environmental History* 14(1), 9-31.
- Dunlap, R. E., & Mertig, A. (1991). The Evolution of the U.S. Environmental Movement from 1979 to 1990: An Overview. *Society and Natural Resources*, 4, 209-218.
- Durán, G. (2016). *Agentes críticos: Prácticas colectivas y arte público*. Madrid: Díaz & Pons.
- Durán, G., & Peris, D. (2018). Del do it yourself punk al do it yourself hípster. En P. España (Ed.), *Archivo prácticas colaborativas* (pp. 50-80). Madrid: Todo por la Praxis, Instituto Do It Yourself.
- Durán, M. M. (2012). El estudio de caso en la investigación cualitativa. *Revista nacional de administración*, 3(1), 121-134.
- Egerton, F. N. (2013). History of Ecological Sciences, Part 47: Ernst Haeckel's Ecology. *Bulletin of the Ecological Society of America*, 94(3), 222-244. <https://doi.org/10.1890/0012-9623-94.3.222>
- Environmental Protection Agency. (2014). *National Environmental Justice Advisory Council 20 Year Retrospective Report (1994 - 2014)*. Recuperado el 6 de junio de 2020, de [https://www.epa.gov/njeac\\_20\\_year\\_retrospective\\_report](https://www.epa.gov/njeac_20_year_retrospective_report)
- Estenssoro Saavedra, J. F. (2009). La Perspectiva historica para comprender el fracaso de la Cumbre de Copenhague. *Justiça do Direito*, 23(1), 9-27.
- Expósito, M. (2013). *Walter Benjamin, productivista*. Bilbao: Consonni.
- Expósito, M., & Navarrete, C. (1997). La libertad (y los derechos) (tambi é n en el arte) no es algo dado, sino una conquista, y colectiva. En D. Pérez Rodrigo (Ed.), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*. Valencia: Generalitat Valenciana.

- Expósito, M., Vindel, J., & Vidal, A. (2012). Activismo artístico. En Red Conceptualismos del Sur (Ed.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Federici, S. (2004). *Caliban and the Witch*. New York: Autonomedia.
- Federici, S. (2011). *Feminism and the Politics of the Commons*. The Commoner.
- Felshin, N. (Ed.). (1995). *But is it art? The spirit of art as activism*. Bay Press.
- Ferdinand, M. (2019). *Une écologie décoloniale. Penser l'écologie depuis le monde caribéen*. Paris: Seuil.
- Fernández-Reyes, R. (2015). El Acuerdo de París y el cambio transformacional. *Papeles de Relaciones Ecosociales y Cambio Global*, (132), 101-114.
- Fernández Buey, F. J. (2005). *Guía para una globalización alternativa: otro mundo es posible*. Barcelona: Ediciones B.
- Filliou, R. (1970). *Teaching and Learning as Performing Arts by Robert Filliou and the READER if he wishes, with the participation of John Cage, Benjamin Patterson, George Brecht, Allen Kaprow, Marcel, Vera and Bjoessi and Karl Rot, Dorothy Iannone, Diter Rot, Joseph Beuys*. Colonia y New York: König Verlag.
- Finkelpearl, T. (2000). *Dialogues in Public Art*. Cambridge MA: MIT Press.
- Finkelpearl, T. (2013). *What We Made. Conversations on Art and Social Cooperation*. Durham: Duke University Press.
- Fisher, B., & Tronto, J. C. (1990). Toward a Feminist Theory of Care. En Abel, Emily K., & Nelson, Margaret K. (Eds.), *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*. New York: State University of New York Press.
- Fitzgerald, C. (2018). *The Ecological Turn: Living Well with Forests To Articulate Eco-Social Art Practices Using a Guattari Ecosophy and Action Research Framework*. Dublin: The National College of Art and Design.
- Fitzgerald, C. (2019). Goodbye Anthropocene - Hello Symbiocene: Eco-Social Art Practices for a New World. En M. Ziótkowska (Ed.), *Plasticity of the Planet: On Environmental Challenge for Art and Its Institutions*. Milano: Mousse Publishing.
- Foner, P. S., & Roediger, D. R. (1989). *Our Own Time: A History of American Labor and the Working Day*. Greenwood: Greenwood Press.

- Forbes. (2019). California. Recuperado 28 de octubre de 2020, de <https://www.forbes.com/places/ca/>
- Foreman, C. (1998). *The Promise and Peril of Environmental Justice*. Washington DC: Brookings Institution Press.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Foster, H. (2006). Chat Rooms. En C. Bishop (Ed.), *Participation* (pp. 190-195). Whitechapel and The MIT Press.
- Foster, H. (2015). *Bad New Days. Art, Criticism and Emergency*. London: Verso.
- Foster, J. B. (2000). *Marx's Ecology. Materialism and Nature*. New York: Monthly Review Press.
- Foster, J. B. (2020). Marxismo y Ecología: Fuentes Comunes de una Gran Transición . *Desarrollo Humano Sostenible*, Febrero, 1-12.
- Foster, J. B., & Burkett, P. (2016). *Marx and the Earth: an anti-critique*. Chicago: Haymarket Books.
- Foster, J. B., Clark, B., & York, R. (2010). *The Ecological Rift. Capitalism's War on the Earth*. New York: Monthly Review Press.
- Foucault, M. (2003). *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975-1976*. New York: Picador.
- Fowkes, M., & Fowkes, R. (2006). The Art of Making Do with Enough. En A. Hunt (Ed.), *The New Art* (pp. 104-115). London: Rachmaninoff.
- Fowkes, M., Fowkes, R., Bennison, R., & Aloï, G. (2009). In conversation with Maja and Reuben Fowkes. *Antennae. The Journal of Nature in Visual Culture*, (10), 21-24.
- France, R. L. (2005). *Facilitating Watershed Management: Fostering Awareness and Stewardship*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Franck, G. (2019). The economy of attention. *Journal of Sociology*, 55(1), 8-19. <https://doi.org/10.1177/1440783318811778>
- Franco Martínez, J. A. (2016). La trampa neoliberal de la resiliencia. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, (134), 129-138.
- Freire, P. (2009). *La educación como práctica de la libertad*. Madrid: Siglo XXI Ed.

- Friends of the Earth Europe. (2007, junio 14). EU still not on track to meet Kyoto targets. Recuperado 25 de octubre de 2020, de [https://www.foeeurope.org/press/2007/June14\\_SM\\_EU\\_emissions.htm](https://www.foeeurope.org/press/2007/June14_SM_EU_emissions.htm)
- Fukuyama, F. (1989). The End of History?. *The National Interest*, (16), 3-18.
- Fuller, P. (1971). Subversion and APG. *Art and Artists magazine*, (December).
- Funtowicz, S., & Ravetz, J. (1994). The worth of a songbird: ecological economics as a post-normal science. *Ecological Economics*, 10, 197-207.
- Gablik, S. (1992a). Connective Aesthetics. *American Art*, 6, 2-7. <https://doi.org/10.2307/3109088>
- Gablik, S. (1992b). The Ecological Imperative. *Art Journal*, 51(2), 49-51.
- Gan, A. (1974). Constructivism (1922). En S. Bann (Ed.), *The Tradition of Constructivism* (pp. 32-43). New York: The Viking Press.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores.
- García Cano, A. J. (2014). *Prácticas artísticas ecológicas relativas al agua en un contexto de cambio climático. Estrategias y procesos de aprendizaje*. Universidad de Murcia.
- García, E. (1995). *El trampolí fàustic: ciència, mite i poder en el desenvolupament sostenible*. Alzira Germania.
- Garnett, S. T., Burgess, N. D., & Fa, J. E. et al. (2018). A Spatial Overview of the Global Importance of Indigenous Lands for Conservation. *Nature Sustainability*, (1), 369-374.
- Georgiou, D., Goss, K., & Vranou, S. (Eds.). (2020). *Queer Feminist Decolonial Ecologies*. Arts Feminism Queer / CUNTemporary.
- Giampietro, M., & Funtowicz, S. O. (2020). From elite folk science to the policy legend of the circular economy. *Environmental Science and Policy*, 109, 64-72. <https://doi.org/10.1016/j.envsci.2020.04.012>
- Gibbons, E. D. (2014). Climate Change, Children's Rights, and the Pursuit of Intergenerational Climate Justice. *Health and Human Rights Journal*, 16(1), 19-31.

- Gil Flores, J. (1993). La metodología de investigación mediante grupos de discusión. *Enseñanza & Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica*, (10-11), 199-214.
- Giobellina, B. (2014). Los movimientos sociales sí diseñan el territorio. Proceso de auto-organización en el área metropolitana de Valencia. En *Irrigation, Society and Landscape. Tribute to Tom F. Glick* (pp. 988-1012). Universitat Politècnica de Valencia. <https://doi.org/10.4995/isl2014.2014.206>
- Giroux, H. (2013). La pedagogía crítica en tiempos oscuros. *Praxis Educativa*, XVII(1-2), 13-26.
- Gogarty, L. A. (2014). Art and Gentrification: The uses and abuses of social practice. *Art Monthly*, (373), 7-10.
- Goh, A. H. X. (2012). A Literature Review of the Gender-Differentiated Impacts of Climate Change on Women's and Men's Assets and Well-Being in Developing Countries. <https://doi.org/10.2499/CAPRIWP106>
- Goldbard, A. (1993). Postscript to the Past: Notes Toward a History of Community Arts. *High Performance*, (64), 23-27.
- Gómez-Barris, M. (2017). *The Extractive Zone: Social Ecologies and Decolonial Perspectives*. Durham: Duke University Press.
- Gottlieb, R. (1993). *Forcing the Spring: The Transformation of the American Environmental Movement*. Washington: Island Press.
- Gould, J. M., & Marlin, A. T. (1986). *Quality Of Life In American Neighborhoods*. Boulder: Westview Press. <https://doi.org/10.4324/9780429303623>
- Gracia, C. (2019). *Arte con la Naturaleza. Acciones artístico-científicas para el siglo XXI*. Valencia: Editorial Tirant Lo Blanch.
- Graham, J. (2015). Para-sites like us: What is this para-sitic tendency? . Recuperado 23 de octubre de 2020, de <https://www.newmuseum.org/blog/view/para-sites-like-us-what-is-this-para-sitic-tendency>
- Gramsci, A. (1995). *La questione meridionale*. Roma: Editori Riuniti.
- Green, C. (2001). *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Greenberg, C. (1939). Avant-Garde and Kitsch. *Partisan Review*, VI(5), 34-49.
- Greenpeace. (2020, octubre 7). El Parlamento Europeo aprueba un aumento de la reducción de emisiones de hasta el 60% para 2030. Recuperado 8 de octubre

de 2020 de <https://es.greenpeace.org/es/sala-de-prensa/comunicados/el-parlamento-europeo-aprueba-un-aumento-de-la-reduccion-de-emisiones-hasta-el-60-para-2030/>

- Grieger, A. (2012). Only One Earth: Stockholm and the Beginning of Modern Environmental Diplomacy. *Arcadia: explorations in environmental history*, (10). Recuperado el 20 de febrero de 2020 de <http://www.environmentandsociety.org/arcadia/only-one-earth-stockholm-and-beginning-modern-environmental-diplomacy>
- Grober, U. (2007). *Deep roots - a conceptual history of «sustainable development»*. Berlin: Wissenschaftszentrum Berlin für Sozialforschung.
- Gropius, W. (1962). *Scope of Total Architecture*. New York: Collier Books Edition.
- Grupo La Danta Las Canta. (2017). El Faloceno: Redefinir el Antropoceno desde una mirada ecofeminista. *Ecología Política*, (53), 26-33.
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guattari, F. (2000). *The Three Ecologies*. London and New Brunswick: The Athlone Press.
- Guba, E., & Lincoln, Y. (2012). Controversias paradigmáticas, contradicciones y confluencias emergentes. En N. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *Manual de metodología cualitativa vol. II. Paradigmas y perspectivas en disputa*. Gedisa editorial.
- Gudynas, E. (2009). Diez tesis urgentes sobre el nuevo extractivismo. Contextos y demandas bajo el progresismo sudamericano actual. En J. Schuldt, A. Acosta, A. Barandiarán, & A. Bebbington (Eds.), *Extractivismo, política y sociedad* (pp. 187-225). Centro Andino de Acción Popular, Centro Latinoamericano de Ecología Social.
- Gudynas, E. (2011). Desarrollo y sustentabilidad ambiental: diversidad de posturas, tensiones persistentes. En A. Matarán Ruíz & F. López Castellano (Eds.), *La Tierra no es muda: diálogos entre el desarrollo sostenible y el postdesarrollo* (pp. 69-96). Granada: Universidad de Granada.
- Guha, R. (2000). *Environmentalism: a global history*. New York: Longman.
- Guha, R., & Martínez Alier, J. (1997). *Varieties of Environmentalism: Essays North and South*. New York: Earthscan.

- Guillén, A. M., González-Begega, S., & Luque Balbona, D. (2016). Austeridad y ajustes sociales en el Sur de Europa. La fragmentación del modelo de bienestar Mediterráneo. *Revista Española de Sociología*, 25(2), 261-272.
- Gutiérrez Galindo, B. (2010). *Joseph Beuys, Arte ampliado y plástica social*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gutiérrez Galindo, B. (2013). Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (XXXV), 99-140.
- Habermas, J. (1983). Modernity. An incomplete Project. En H. Foster (Ed.), *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Port Townsend, WA: Bay Press.
- Habermas, J. (1999). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Habermas, J. (2010). *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Editorial Trotta.
- hablarenarte (Ed.). (2018). *Impossible Glossary*. Madrid: hablarenarte.
- Haiven, M. (2018). *Art after Money, Money after Art. Creative Strategies Against Financialization*. London: Pluto Books.
- Haley, D., & Drabble, B. (2019). Interview with David Haley. En *Along Ecological Lines, Contemporary Art and Climate Crisis* (pp. 177-191). Gaia Project Press.
- Hall, M., Forêt, P., Kueffer, C., Pouliot, A., & Wiedmer, C. (2015). Seeing the Environment through the Humanities. A New Window on Grand Societal Challenges. *GAIA, Ecological Perspectives on Science and Society*, 24 (2), 134-136.
- Han, B. C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Haraway, D. J. (2015). Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. *Environmental Humanities*, 6, 159-165. R
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press
- Haraway, D. J., & Tsing, A. (2019). Reflections on the Plantationocene: A Conversation with Donna Haraway and Anna Tsing, moderated by Gregg Mitman. *Edge Effects*, 1-22.



- Hardin, G. (1968). The tragedy of the commons. *Science*, 162(3859), 1243-1248. <https://doi.org/10.1126/science.162.3859.1243>
- Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Imperio*. Barcelona: Paidós.
- Harrison, H. M., Harrison, N., & Selz, P. (2012). The Harrisons: Talking and Remembering. *Leonardo*, 45(1), 9-16.
- Hartz, J., & Denes, A. (1992). *Agnes Denes*. Ithaca N.Y.: Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University.
- Harvey, D. (2003). *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press.
- Harvey, D. (2004). The 'New' Imperialism: Accumulation by Dispossession. *Socialist Register*, (40), 63-87.
- Haviland, M. (2017). *Side by side? Community art and the challenge of co-creativity*. New York: Routledge.
- Helguera, P. (2011). *Education for Socially Engaged Art: a Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books.
- Herrero, Y. (2012). Propuestas ecofeministas para un sistema cargado de deudas. *Revista de Economía Crítica*, (13), 30-54.
- Hess, C., & Ostrom, E. (Eds.). (2016). *Los Bienes Comunes del conocimiento*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Hidalgo, R., & Janoshchka, M. (Eds.). (2014). *La Ciudad Neoliberal: Gentrificación y exclusión*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Higgins, H. (2002). *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press.
- Hoffer, F., Laliberté, P., & Gross, T. (2013). *The Challenge of Inequality: Time for Change*. Geneva: ILO.
- Holmes, B. (2002, diciembre). El Póker Mentiroso. Representación de la Política / Política de la Representación. Recuperado 8 de noviembre de 2020, de <https://brianholmes.wordpress.com/el-poker-mentiroso/>
- Holmes, B. (2004). Artistic autonomy and the communication society. *Third Text*, 18(6), 547-555. <https://doi.org/10.1080/0952882042000284952>
- Holmes, B. (2008). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños.

- Homobono Martínez, J. I. (2013). Henri Lefebvre, un clásico pensador de lo urbano, recuperado. *Zainak, Cuadernos de Antropología-Etnografía*, (36), 19-34.
- Hope, S. (2020). Unfinished Business. Performative Interviews as a Method for Expressing Failure in the Socially Engaged Art Job. *Conjunctions. Transdisciplinary Journal of Cultural Participation*, 7(2), 1-14. <https://doi.org/10.7146/tjcp.v7i2.119748>
- Horta és Futur NO a la ZAL. (2018). Recuperem La punta. Aturem la ZAL. Recuperado 3 de noviembre de 2020, de <https://recuperemlapunta.info/>
- Howard, P. N., Duffy, A., Freelon, D., Hussain, M. M., Mari, W., & Mazaid, M. (2015). Opening Closed Regimes: What Was the Role of Social Media During the Arab Spring? *SSRN Electronic Journal*, 1-30. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2595096>
- Illich, I. (1970). *Deschooling Society*. New York: Harper and Row.
- Illich, I. (1975). *Tools for Conviviality*. New York: Fontana and Harper Collins.
- Influence Map. (2020). Climate Change and Digital Advertising. Climate Science Disinformation in Facebook Advertising. Recuperado 1 de noviembre de 2020 de <https://influencemap.org/report/Climate-Change-and-Digital-Advertising-86222daed29c6f49ab2da76b0df15f76#2>
- Ingram Allen, J. (2008). A Marriage made on Earth. Helen Mayer Harrison and Newton Harrison. *Public Art Review*, 19(38), 28-31.
- Inland. (2018). New Curriculum Participant Guide. Inland.
- Institute of the Arts and Sciences. (2018). The Harrisons' Future Garden at the UCSC Arboretum. Recuperado 29 de octubre de 2020, de <https://ias.ucsc.edu/exhibitions/future-gardens>
- International Climate Justice Network. (2002). Bali Principles of Climate Justice. Bali. Recuperado 1 de septiembre de 2020 de <https://www.iicat.org/wp-content/uploads/2012/03/Bali-Principles-of-Climate-Justice.pdf>
- Izquierdo, J., & Barrena, G. (2006). *Marqueses, funcionarios, políticos y pastores*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- Jankilevich, S. (2003). *Las cumbres mundiales sobre el ambiente. Estocolmo, Río y Johannesburgo. 30 años de Historia Ambiental*. Documento Trabajo n. 106. Buenos Aires: Universidad de Belgrano.
- Jeffers, A., & Moriarty, G. (2017). *Culture, democracy and the right to make art : the British community arts movement*. London: Bloomsbury.

- John-Steiner, V. (2000). *Creative Collaboration*. New York: Oxford University Press.
- John-Steiner, V., & Mahn, H. (1996). Sociocultural Approaches to Learning and Development: A Vygotskian Framework. *Educational Psychologist*, (31), 191-206.
- John-Steiner, V., & Weber, R. J. (1994). Collaborations: Values, roles, and king methods. Albuquerque: National Science Foundation: Ethics and Values Studies Program.
- John-Steiner, V., Weber, R. J., & Minnis, M. (1998). The Challenge of Studying Collaboration. *American Educational Research Journal* Winter, 35(4), 773-783.
- Jones, N. (2018). How to stop data centres from gobbling up the world's electricity. *Nature*, 561(7722), 163-166. <https://doi.org/10.1038/d41586-018-06610-y>
- Jordan, C. (2017). Directing Energy: Gordon Matta-Clark's Pursuit of Social Sculpture. En A. S. Bessa & J. Fiore (Eds.), *Gordon Matta-Clark: Anarchitect*. New Haven, London: Bronx Museum of the Arts, Yale University Press.
- Jordan, J., & Shukaitis, S. (2019). You Have to Fall in Love with the Territory. Discussion with John Jordan. En S. Shukaitis (Ed.), *Combination Acts. Notes on Collective Practice in the Undercommons* (pp. 185-198). New York: Minor Compositions and Autonomedia.
- Kagan, S. (2011). *Art and sustainability: connecting patterns for a culture of complexity*. Bielefeld: Transcript.
- Kaprow, A. (1956). *Assemblages, Environments, and Happenings*. New York: Harry N. Abrams.
- Kaprow, A. (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press.
- Kashwan, P. (2017). *Democracy in the Woods Environmental Conservation and Social Justice in India, Tanzania, and Mexico*. Oxford: Oxford University Press.
- Kastner, J., & Wallis, B. (1998). *Land and environmental art*. London: Phaidon Press.
- Kaye, N. (2015, febrero 6). Bonnie Ora Sherk. Recuperado 28 de mayo de 2020, de [http://siteworks.exeter.ac.uk/interviews/bonnieorasherksnow\\_job](http://siteworks.exeter.ac.uk/interviews/bonnieorasherksnow_job)
- Keesing, F., Belden, L., & Daszak, P. et al. (2010). Impacts of biodiversity on the emergence and transmission of infectious diseases. *Nature*, (468), 647-652.
- Kelly, O. (1984). *Community, Art and the State: Storming the citadels*. London: Comedia Publishing Group.

- Kepes, G. (1972). Art and Ecological Consciousness. En G. Kepes (Ed.), *Arts of the Environment*. (pp. 1-12). New York: George Braziller.
- Kershaw, B. (2002). Ecoactivist Performance The Environment As Partner in Protest? *The Drama Review*, 46(1).
- Kester, G. (1995). Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art. *Afterimage*, (22), 5-11.
- Kester, G. (1999). Dialogical Aesthetics: A Critical Framework For Littoral Art. *Variant*, (9), 1-8.
- Kester, G. (2004). *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Kester, G. (2006). Collaboration, Art and Subcultures. *Caderno Videobrasil*, (2), 10-35.
- Kester, G. (2008). Collaborative Practices in Environmental Art. En H. Crawford (Ed.), *Artistic bedfellows: histories, theories and conversations in collaborative art practices* (pp. 60-63). Lanham: University Press of America.
- Kester, G. (2010). Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo. En Antonio Collados & J. Rodrigo (Eds.), *Transductores I. Pedagogías colectivas y poéticas espaciales* (pp. 30-43). Granada.
- Kester, G. (2011). *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*. Durham: Duke University Press.
- Kester, G. (2013). Collaborative Arts and the Limits of Criticism. *Create*, (14). Recuperado 2 de junio de 2020 de <http://www.create-ireland.ie/images/pdfs/create-news/Grant-Kester-Collaborative-Art-and-the-Limits-of-Criticism-CREATE-NEWS-14-May-2013.pdf>
- Kester, G. (2017a). Piezas conversacionales: El papel del diálogo en el arte socialmente comprometido. *Efímera Revista*, 8(9), 1-10.
- Kester, G. (2017b). The Limits of the Exculpatory Critique: A Response to Mikkel Bolt-Rasmussen. *Field, A Journal of socially-engaged Art Criticism*, (6). Recuperado de <http://field-journal.com/issue-6/mikkel-bolt-rasmussen>
- Kester, G. H. (Ed.). (2005). *Ground Works: Environmental Collaboration in Contemporary Art*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University.
- Kings, A. E. (2017). Intersectionality and the Changing Face of Ecofeminism. *Ethics & the Environment*, 22(1), 63-87. <https://doi.org/10.2979/ethicsenviro.22.1.04>

- Klein, N. (2007). Disaster Capitalism. The New Economy of Catastrophe . *Harper's Magazine*, 47-58.
- Klein, N. (2014). *This changes everything : capitalism vs. the climate*. New York: Simon & Schuster.
- Klein, R., Nicholls, R., & Thomalla, F. (2003). Resilience to natural hazards: How useful is this concept? *Environmental Hazards*, 5(1), 35-45. <https://doi.org/10.1016/j.hazards.2004.02.001>
- Koch, M. (2011). *Capitalism and climate change : theoretical discussion, historical development and policy responses*. Basingstroke: Palgrave Macmillan.
- Krasny, E., & Schalk, M. (2019). Resilient Subjects. On Building Imaginary Communities. En K. Trogal, I. Bauman, R. Lawrence, & D. Petrescu (Eds.), *Architecture and Resilience. Interdisciplinary Dialogues* (pp. 179-189). London: Routledge.
- Krauss, R. (1985). La Escultura en el Campo Expandido. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Kairós.
- Kravagna, C. (1998). Working on the community. Models of participatory practice. Republicart. *Multilingual Web Journal*. Recuperado 1 de junio de 2020 de [http://republicart.net/disc/aap/kravagna01\\_en.htm](http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_en.htm)
- Krueger, R. A. (1991). *El grupo de discusión. Guía Práctica para la investigación aplicada*. Madrid: Pirámide.
- Kuoni, Carin (Ed.). (1990). *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western man*. New York: Four Walls Eight Windows.
- Kwon, M. (1997). In Appreciation of Invisible Work: Mierle Laderman Ukeles and the Maintenance of the 'White Cube'. *Documents* , 10(Fall), 15-18.
- Kwon, M. (2002). *One place after another : site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (2004). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lacy, S. (Ed.). (1995). *Mapping the terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia: la formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- LaFundició. (2018). Políticas de la situación o desbordar la lógica éxito-fracaso. En hablarenarte (Ed.), *Glosario Imposible* (pp. 142-151). Madrid: hablarenarte.

- Lam, S., Ngcobo, G., Persekian, J., Thompson, N., Witzke, A. S., & Tate, L. (2013, enero 1). Art, ecology and institutions: A conversation with artists and curators. *Third Text*. Routledge . <https://doi.org/10.1080/09528822.2013.753196>
- Lamarche-Vadel, B. (1994). *Joseph Beuys*. Madrid: Siruela.
- Lange, B. (1999). *Joseph Beuys: Richtkräfte einer neuen Gesellschaft. Der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*. Berlin: Reimer.
- Lasanta, T., Khorchani, M., Pérez-Cabello, F., Errea, P., Sáenz-Blanco, R., & Nadal-Romero, E. (2018). Clearing shrubland and extensive livestock farming: Active prevention to control wildfires in the Mediterranean mountains. *Journal of Environmental Management*, 227, 256-266. <https://doi.org/10.1016/j.jenvman.2018.08.104>
- Lazarato, M. (2006a). El ciclo de la producción inmaterial. En M. Expósito (Ed.), *Brumaria 7. Arte, máquinas y trabajo inmaterial* (pp. 55-61). Madrid: Brumaria.
- Lazarato, M. (2006b). La forma política de la coordinación. En M. Expósito (Ed.), *Brumaria 7. Arte, máquinas y trabajo inmaterial* (pp. 341-350). Madrid: Brumaria.
- Lazarato, M., & Negri, A. (2006). Trabajo immaterial y subjetividad. En *Brumaria 7. Arte, máquinas y trabajo inmaterial* (pp. 45-54). Madrid: Brumaria.
- La Via Campesina. (2003). Qué Es La Soberanía Alimentaria. Recuperado 10 de febrero de 2020, de <https://viacampesina.org/es/que-es-la-soberania-alimentaria/>
- Le Goff, J. (1980). *Time, Work, and Culture in the Middle Ages*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lee Podesva, K. (2007). A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art. *Fillip*, (6).
- Lee, S. (2016). *The Commune Movement during the 1960s and the 1970s in Britain, Denmark and the United States*. University of Leeds. Recuperado 1 de mayo de 2020 de [http://etheses.whiterose.ac.uk/17068/1/Lee SD History PhD 2016.PDF.pdf](http://etheses.whiterose.ac.uk/17068/1/Lee_SD_History_PhD_2016.PDF.pdf)
- Leeson, L. (2017). *Art : Process : Change: Inside a Socially Situated Practice*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315617527>
- Lefebvre, H. (1971). *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Ediciones Península.
- Lefebvre, H. (1991). *Critique of Everyday Life*. London and New York: Verso.

- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Lefebvre, H. (2016). *Marxist Thought and the City. City & Community (Vol. 17)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Light, A. (2005). Environmental art and the recovery of place. En *Groundworks. Environmental Collaboration in Contemporary Art*. Pittsburgh: Carnegie Mellon University,.
- Lind, M. (2007). The Collaborative Turn. En J. Billing, M. Lind, & L. Nilsson (Eds.), *Taking the Matter Into Common Hands: On Contemporary Art and Collaborative Practices* (pp. 15-31). London: Black Dog.
- Lind, M. (2009). Complications; On Collaboration, Agency and Contemporary Art. *New Communities*, 39, 52-73.
- Lippard, L. R. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 ...* Berkeley: University of California Press.
- Lippard, L. R. (1980). Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s. *Art Journal*, Fall/Winte, 362-365.
- Lippard, L. R. (1983). *Overlay. Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: Pantheon Books
- Lippard, L. R. (1997). *The Lure of the Local: Senses of place in a multicentered society*. New York: New Press.
- Lipton, A., & Watts, P. (2004). Ecoart: Ecological Art. En H. Strelow & V. Davis (Eds.), *Ecological Aesthetics. Art in environmental design : theory and practice* (pp. 90-95). Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser.
- López Aparicio, I. (2016). *Arte político y compromiso social. El arte como transformación creativa de conflictos*. Murcia: CENDEAC.
- López Cuenca, R. (2014, octubre 1). El artista como paracaidista. Recuperado 9 de octubre de 2020, de <https://esferapublica.org/nfblog/el-artista-como-paracaidista/>
- López del Rincón, D. (2015). *Bioarte : arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal.
- López, I. (2014). Justicia ambiental. *Eunomía. Revista en Cultura de la Legalidad*, (6), 261-268.
- Löwy, Michael. (2008). Negatividade e utopia do movimento altermundialista. *Lutas Sociais*, (19/20), 32-38.

- Löwy, Micheal. (2012). *Ecosocialismo. La alternativa radical a la catástrofe ecológica capitalista*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Lütticken, S. (2017). *Cultural Revolution. Art Practice after Autonomy*. Berlin: Sternberg Press.
- Lytle, M. H. (2007). *The gentle subversive: Rachel Carson, Silent Spring, and the Rise of the Environmental Movement*. Oxford: Oxford University Press.
- MacDonald, C. (2012). All Together Now: Performance and Collaboration. En D. Heddon & J. Klein (Eds.), *Histories and Practices of Live Art* (pp. 148-174). Palgrave Macmillan.
- Machado Aráoz, H. (2013). Orden neocolonial, extractivismo y ecología política de las emociones. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 12(34), 11-43.
- Mally, L. (2000). *Revolutionary acts : amateur theater and the Soviet state, 1917-1938*. Cornell University Press.
- Malm, A., & Hornborg, A. (2014). The geology of mankind? A critique of the Anthropocene narrative. *The Anthropocene Review*, 1(1), 62-69. <https://doi.org/10.1177/2053019613516291>
- Mann, E., Lacy, S., & Labowitz, L. (2015). Between Radical Art and Critical Pedagogy. En G. Gourbe (Ed.), *In the Canyon, Revise the Canon: Utopian Knowledge, Radical Pedagogy, and Artist-Run Community Space in Southern California* (pp. 31-47). Annecy, Lescheraines: ESAAA Editions, Shelter Press.
- Marcellesi, F. (2008). Ecología política: génesis, teoría y praxis de la ideología verde. *Cuadernos Bakeaz*, (85), 1-14.
- Mareca, A. (2020, septiembre 8). La ciencia climática se planta contra Facebook por «la censura arbitraria a la divulgación académica». La Marea. Recuperado 1 de octubre de 2020 de <https://www.lamarea.com/2020/09/08/la-ciencia-climatica-se-planta-contra-facebook-por-la-censura-arbitraria-a-la-divulgacion-academica/>
- Margolin, V. (1997). *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917-1946*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Marín García, T. (2003). *La creación colectiva en las artes visuales. Análisis comparado de los equipos de artes visuales en la Comunidad Valenciana de 1981 a 2000*. Valencia: Universitat Politècnica de València.



- Marín García, T. (2007). Estrategias de creación colectiva en el arte contemporáneo. En A. Marín García, T. Krakowski (Ed.), *Tecnologías y estrategias para la creación artística* (pp. 209-230). Universidad Miguel Hernández de Elche.
- Marín García, T. (2013). Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982-2012). En R. De la Calle (Ed.), *Los últimos treinta años del Arte Valenciano Contemporáneo*. Vol 3 (pp. 49-77). Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.
- Marín Ruiz, C. (2015). *Arte medioambiental y ecología. Paradigmas de comprensión, interpretación y valoración de las relaciones entre arte y ecología (1960-2015)*. Universidad del País Vasco. Recuperado 1 de mayo de 2019 de <https://addi.ehu.es/handle/10810/17587>
- Martínez Alier, J. (1997). Deuda Ecológica y Deuda Externa. *Ecología Política*, (14), 157-173.
- Martínez Alier, J. (2008). Conflictos ecológicos y justicia ambiental. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, (103), 11-27.
- Martínez Alier, J. (2013). Conflictos ecológicos por extracción de recursos y por producción de residuos. Letras Verdes. *Revista Latinoamericana De Estudios Socioambientales*, (3), 8-10.
- Martínez González-Tablas, Á. (2011). La financiarización en la economía actual. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, (114), 25-36.
- Marx, K. (2000). *El Capital*. Madrid: Akal.
- Masson-Delmotte, V., Zhai, P., Pörtner, H.-O., Roberts, D., Skea, J., Shukla, P. R., ... Waterfield, T. (2018). *Global warming of 1.5°C. An IPCC Special Report on the impacts of global warming of 1.5°C above pre-industrial levels and related global greenhouse gas emission pathways, in the context of strengthening the global response to the threat of climate change*. Geneva: IPCC.
- Matarasso, F. (1997). *Use or Ornament? The Social Impact of Participation in the Arts*. Comedia Publishing Group
- Matarasso, F. (2013). «All In This Together»: The Depoliticisation of Community Art in Britain, 1970-2011. En E. Van Erven (Ed.), *Community, Art, Power* (pp. 214-240). Rotterdam: ICAF.
- Matilsky, B. C. (1992). *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*. New York: Queens Museum of Art.

- Mattu, K. (2015). Colonialismo interno y dualismo Norte-Sur en Italia. En I. Verdet & Y. Onghena (Eds.), *En tránsito: voces, acciones y reacciones* (pp. 29-42). Barcelona: CIDOB.
- Mayer, H., & Harrison, N. (s. f.). Endangered Meadows of Europe. Recuperado 30 de julio de 2019, de <http://theharrisonstudio.net/endangered-meadows>
- Mayer, H., & Harrison, N. (1996). On The Endangered Meadows of Europe En *Wiesen und Weiden - ein gefährdetes Kulturerbe Europas. A Kongreß*. Bonn. Recuperado 3 de septiembre de 2019, de <http://theharrisonstudio.net/wp-content/uploads/2011/03/kongressdokumentation.pdf>
- Mayer, H., & Harrison, N. (2016). *The time of the Force Majeure: after 45 years, counterforce is on the horizon*. Munich; London; New York: Prestel.
- Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*. Durham & London: Duke University Press.
- McDonald, D. A. (2002). What Is Environmental Justice? En McDonald David A. (Ed.), *Environmental Justice in South Africa* (pp. 1-14). Cape Town.
- Meadows, D. H., Meadows, D. L., Randers, J., & Bahrens, W. (1972). *The Limits to growth. A Report for the Club of Rome's Project on the Predicament of Mankind*. New York: Universe Books.
- Menzies, C. (Ed.). (2006). *Traditional Ecological Knowledge and Natural Resource Management*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Mies, M., & Bennholdt-Thomsen, V. (2001). Defending, reclaiming and reinventing the commons. *Canadian Journal of Development Studies*, 22, 997-1023. <https://doi.org/10.1080/02255189.2001.9669952>
- Mignolo, W., & Gómez, P. P. (2015). *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Miller, S. (2007). *An Environmental History of Latin America*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Miquel Bartual, M. J. (2013). *De la autoformación como práctica instituyente en las metrópolis postfordistas*. Valencia: Universitat Politècnica de València. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/31659>
- Miraftab, F., Wilson, D., & Salo, K. (Eds.). (2015). *Cities and Inequalities in a Global and Neoliberal World*. New York: Routledge.
- Mittelstrass, J. (2018). The Order of Knowledge: From Disciplinarity to Transdisciplinarity and Back. *European Review*, 26(S2), S68-S75.

- Mohai, P., Pellow, D., & Roberts, J. T. (2009). Environmental justice. *Annual Review of Environment and Resources*, 34, 405-430. <https://doi.org/10.1146/annurev-environ-082508-094348>
- Moore, J. W. (2015). *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. London: Verso .
- Moore, J. W. (Ed.). (2016). *Anthropocene or capitalocene?: nature, history, and the crisis of capitalism*. Oakland: PM Press.
- Moraza, J. L. (2018). Arte en la era del capitalismo cognitivo. *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, (15), 6.
- Moreton-Robinson, A. (2020). *Sovereign Subjects: Indigenous sovereignty matters*. New York: Routledge.
- Morin, E. (2007). Restricted Complexity, General Complexity. En C. Gershenson, D. Aerts, & B. Edmonds (Eds.), *Worldviews, Science and Us: Philosophy and Complexity*. Singapore: World Scientific.
- Morris, R. (1980). Notes on art as/and land reclamation. *October*, 12, 87-102.
- Morris, Robert. (1979). Robert Morris keynote address. En *Earthworks: Land Reclamation as Sculpture* (pp. 11-27). Seattle: Seattle Art Museum.
- Mosquera, G. (1992). Ana Mendieta. En G. Mosquera, C. Ponce de León, & R. Weis (Eds.), *Ante América* (pp. 137-142). Bogotá: Banco de la República.
- Mother Art. (2000). Mother Art. Recuperado 12 de noviembre de 2020, de <https://motherart.org/>
- Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA y UAB, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (2019). Hacia una nueva imaginación ecosocial. Recuperado 4 de noviembre de 2020, de <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/hacia-nueva-imaginacion-ecosocial>
- Myers, N. (2017). From the Anthropocene to the Planthropocene: Designing Gardens for Plant/People Involvement. *History and Anthropology*, 28(3), 297-301. <https://doi.org/10.1080/02757206.2017.1289934>
- NASA. (2020, enero 15). 2019 was second hottest year on record for Earth. Recuperado 16 de noviembre de 2020, de <https://www.noaa.gov/news/2019-was-2nd-hottest-year-on-record-for-earth-say-noaa-nasa>

- National Oceanic and Atmospheric Administration. (2020, septiembre 9). Summer 2020 ranked as one of the hottest on record for U.S. Recuperado el 19 de octubre de 2020, de <https://www.noaa.gov/news/summer-2020-ranked-as-one-of-hottest-on-record-for-us>
- National People of Color Environmental Leadership Summit. (1991). 17 Principles of Environmental Justice. Recuperado 25 de septiembre de 2020, de <https://www.ewg.org/enviroblog/2007/10/17-principles-environmental-justice>
- Navarro, L. (2018). El giro pragmático en la representación. En P. España (Ed.), *Archivo Prácticas Colaborativas* (pp. 6-25). Madrid: Todo por la Praxis, Instituto Do It Yourself.
- Negri, A., & Hardt, M. (2011). *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*. Madrid: Akal.
- Neumayer, E. (2000). In defence of historical accountability for greenhouse gas emissions. *Ecological Economics*, 33(2), 185-192. [https://doi.org/10.1016/S0921-8009\(00\)00135-X](https://doi.org/10.1016/S0921-8009(00)00135-X)
- Nicolescu, B. (1996). *La transdisciplinariedad: Manifiesto*. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real.
- Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press.
- Notes from Nowhere (Ed.). (2003). *We Are Everywhere. The Irresistible Rise of Global Anticapitalism*. London: Verso.
- O'Neill, M. (2015). Arts and Crafts Painting: The Political Agency of Things. *British Art Studies*, (1). <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-01/moneill>
- O'Neill, P., & Doherty, C. (2011). *Locating the Producers. Durational Approaches to Public Art*. Amsterdam: Valiz.
- O'Neill, P., & Wilson, M. (Eds.). (2010). *Curating and the Educational Turn*. Lodon, Amsterdam: Open Editions / De Appel Arts Centre.
- Oggioni, S. D., Ochoa-Hueso, R., & Peco, B. (2020). Livestock grazing abandonment reduces soil microbial activity and carbon storage in a Mediterranean Dehesa. *Applied Soil Ecology*, 153. <https://doi.org/10.1016/j.apsoil.2020.103588>
- Olivier de Sardan, J. P. (2018). *El rigor de lo cualitativo: las obligaciones empíricas de la interpretación socioantropológica*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

- Ora Sherk, B. (2015, septiembre 7). Bonnie Ora Sherk Presentation: Evolution of Life Frames - Past, Present, Future . Recuperado 2 de junio de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=juzEurR9c5I>
- Ortega Cerdà, M. (2011). Origen y evolución del movimiento de justicia ambiental. *Ecología Política*, (41), 17-24.
- Ostrom, E. (2000). *El gobierno de los bienes comunes. La evolución de las instituciones de acción colectiva*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Otani, T., Saito, K., & Graßmann, T. (Eds.). (2019). *Marx-Engels-Gesamtausgabe, IV, Band 18, Exzerpte und Notizen, Februar 1864 bis Oktober 1868, November 1869, März, April, Juni 1870, Dezember 1872*. Berlin: De Gruyter.
- Pachauri, R. K., Meyer, L., Van Ypersele, J.P., Brinkman, S., Van Kesteren, L., Leprince-Ringuet, N., & Van Boxmeer, F. (2014). *IPCC Climate Change 2014: Synthesis Report. Contribution of Working Groups I, II and III to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. IPCC. Geneva: IPCC.
- Palacio, G. A. (2006). Breve guía de introducción a la Ecología política (Ecopol): Orígenes, inspiradores, aportes y temas de actualidad. *Gestión y Ambiente*, 9(3), 143-156.
- Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas. *Arteterapia Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, (4) 197-211.
- Papadopoulos, D., Stephenson, N., & Tsianos, V. (2008). *Escape Routes. Control and Subversion in the Twenty-First Century*. London: Pluto Press.
- Parkins, W. (2010). *William Morris and the Art of Everyday Life*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Parra-Romero, A. (2016). ¿Por qué pensar un giro decolonial en el análisis de los conflictos socioambientales en América Latina? *Ecología Política*, (51), 15-20.
- Parramón, R. (2018). Contagiarse: El futuro de las relaciones institucionales entre arte y educación están condicionadas por las bacterias, los monstruos, los espacios zombi, los sistemas emergentes y todo tipo de hibridaciones mutantes. En P. España (Ed.), *Archivo prácticas colaborativas* (pp. 26-45). Madrid: Todo por la Praxis, Instituto Do It Yourself.
- Parreño, J. M., Matos, G., & Arribas, F. (2006). *Naturalmente artificial: el arte español y la naturaleza, 1968-2006*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

- Perales Blanco, V. (2010). Práctica artística y ecofeminismo. *Creatividad y Sociedad*, (15).
- Pérez Balbi, M. I. (2014). Sobre los puntos suspensivos. Una breve discusión terminológica sobre prácticas de activismo artístico. En VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 a 5 de noviembre de 2014. La Plata.
- Pérez Serrano, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes*. Madrid: Editorial La Muralla.
- Peris, E., & Castro, M. (2002). A tornallom. Videohackers. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=rPC5D9msKGo>
- Persily, N. (2017). The 2016 U.S. Election: Can Democracy Survive the Internet? | *Journal of Democracy*. 28(2), 63-76.
- Pinto, L. H. (2016). Soberanía alimentaria, justicia ambiental y resistencia campesina territorial frente a los cambios metabólicos del libre comercio: apuntes teóricos y empíricos desde la experiencia mexicana. *Razón y Palabra*, 20(3\_94), 517-542.
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London and New York: Routledge.
- Poggioli, R. (1968). *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación: el artista y la creatividad hoy*. Madrid: Akal.
- Proyecto EJAtlas. (2014). Environmental Justice Atlas. Mapping Environmental Justice. Recuperado 12 de noviembre de 2020, de <https://ejatlas.org/>
- Puig de la Bellacasa, M. (2017). *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Puleo, A. H. (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Ed. Cátedra.
- PwC (Pricewaterhouse Coopers LLP). (2019). The Low Carbon Economy Index 2019.
- Quecedo, R., & Castaño, C. (2002). Introducción a la metodología de investigación cualitativa. *Revista de Psicodidáctica*, (14), 5-39.
- Quijano, A. (2000). Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America. *Nepantla: Views from the South*, 1(3), 533-580.

- Rancière, J. (2004). *The Politics of Aesthetics The Distribution of the Sensible*. London: Continuum.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. London: Continuum.
- Rangel, C., & Sgaramella, C. (2019). Digesting Tensions. En D. Prieto (Ed.), *New Curriculum. Composing knowledge: art, agroecology and new ruralities* (pp. 74-81). Inland.
- Raquejo, T. (2006). El arte de la tierra: el espacio-tiempo en el Land Art. En J. Maderuelo (Ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias. 1955-2005*. Madrid: Abada Editores.
- Raquejo, T., & Parreño, J. M. (Eds.). (2015). *Arte y Ecología*. Madrid: UNED.
- Raunig, G. (2006). Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar. Recuperado 29 de noviembre de 2020, de <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/es>
- Raunig, G. (2007). *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Restrepo, E., & Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Reyes-García, V. (2009). Conocimiento ecológico tradicional para la conservación: dinámicas y conflictos. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, (107), 39-55.
- Riechmann, J. (2008). Sobre socialidad humana y sostenibilidad. En J. Riechmann (Ed.), *¿En qué estamos fallando? Cambio social para ecologizar el mundo*, 2008, (pp. 293-330). Barcelona: Icaria.
- Riechmann, J. (2012). *El socialismo puede llegar sólo en bicicleta. Ensayos ecosocialistas*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Riechmann, J. (2013). La crítica ecosocialista al capitalismo. *Revista de Investigación Educ.*, 6(3).
- Riechmann, J. (2015). *Autoconstrucción. Ensayos sobre la transformación cultural que necesitamos*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Riechmann, J. (2016). Manuel Sacristán, pionero del ecosocialismo. *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 11, 1-16.

- Riechmann, J. (2020, septiembre 7). Decrecer, desdigitalizar —quince tesis . Recuperado 25 de octubre de 2020, de <https://www.15-15-15.org/webzine/2020/09/07/decrecer-desdigitalizar-quince-tesis/>
- Ripple, W. J., Wolf, C., Newsome, T. M., Barnard, P., & Moomaw, W. R. (2019). World Scientists' Warning of a Climate Emergency. *BioScience*. <https://doi.org/10.1093/biosci/biz088>
- Rius Ulldemolins, J. (2014). Culture and authenticity in urban regeneration processes: Place branding in central Barcelona. *Urban Studies*, 51(14), 3026-3045. <https://doi.org/10.1177/0042098013515762>
- Robinson, C. J. (1983). *Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Rocha, M., Krapp, M., Guetschow, J., Jeffery, L., Hare, B., & Schaeffer, M. (2015). Historical Responsibility for Climate Change - from country emissions to contribution to temperature increase. Recuperado 10 de octubre de 2020 de [https://climateanalytics.org/media/historical\\_responsibility\\_report\\_nov\\_2015.pdf](https://climateanalytics.org/media/historical_responsibility_report_nov_2015.pdf)
- Rockhill, G. (2014). *Radical History and the Politics of Art*. New York: Columbia University Press.
- Rodríguez-Pose, A., & Ezcurra, R. (2010). Does decentralization matter for regional disparities? A cross-country analysis. *Journal of Economic Geography*, 10(5), 619-644. <https://doi.org/10.1093/jeg/lbp049>
- Rodríguez Gómez, G., Gil Flores, J., & García Jiménez, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Editorial Aljibe.
- Rogoff, I. (2008). Turning. *e-flux*, (#0). Recuperado 1 de septiembre de 2020 de <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/>
- Ross, A. (2010). La emergencia de la Universidad Global. En *La universidad en conflicto: capturas y fugas en el mercado global del saber* (pp. 51-70). Madrid: Traficantes de sueños.
- Roth, M. (2004). An Interview with Robert Smithson (1973). En *Robert Smithson* (pp. 80-94). Los Angeles: University of California Press.
- Rowland, S. (2002). Interdisciplinarity as a site of contestation. En *Annual conference of the British Education Research Association*. University of Exeter.



- Ruiz-Mirazo, J. (2011). Environmental benefits of extensive livestock farming: wildfire prevention and beyond. En *Economic, social and environmental sustainability in sheep and goat production systems* (pp. 75-82). Zaragoza.
- Sacristán, M. (1984). Algunos atisbos político-ecológicos de Marx. *Mientras Tanto*, (21), 39-50.
- Safón Cano, V. (1997). ¿Del fordismo al postfordismo? El advenimiento de nuevos modelos de organización industrial. En J. Rodríguez García & J. C. Collado Machuca (Eds.), *I Congreso de Ciencia Regional de Andalucía* (pp. 310-318). Cádiz: Universidad de Cádiz.
- Salento, A., & Dell'Abate, M. (2019). Tra resiliencia e «restanza». Il caso italiano di Castiglione d'Otranto. *Perspectives on rural development*, 2019(3), 421-444. <https://doi.org/10.1285/126113775N3P421>
- Sánchez de Serdio, A. (2007). La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas. Cooperación y conflicto en el desarrollo de un proyecto de vídeo comunitario. Barcelona: Universitat de Barcelona
- Sánchez de Serdio, A. (2010). Políticas de lo concreto: producción cultural colaborativa y modos de organización. En Antonio Collados & J. Rodrigo (Eds.), *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales* (pp. 44-64). Granada: Centro de Arte José Guerrero, Diputación Provincial de Granada.
- Sánchez de Serdio, A. (2018a). (Des)confiar en los extraños. En hablarenarte (Ed.), *Glosario Imposible* (pp. 114-123). Madrid: hablarenarte.
- Sánchez de Serdio, A. (2018b). Alone in paradise? History as a way of building a debate and learning community in collaborative art practices. En E. Turney (Ed.), *Learning in Public: transEuropean Collaborations in Socially Engaged Art* (pp. 52-59). London, Dublin, Barcelona: Create and the Live Art Development Agency.
- Sánchez de Serdio Martín, A. (2015). Prácticas artísticas colaborativas: comprender, negociar, reconocer, retornar. En A. Collados & J. Rodrigo (Eds.), *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto* (pp. 39-44). Granada: Centro José Guerrero. Diputación de Granada.
- Santos, B. de S. (2006). *The rise of the global left: the World Social Forum and beyond*. Zed Books.
- Santos, B. de S. (2016). *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*. New York: Routledge.

- Sasgen, I., Wouters, B., Gardner, A. S., King, M. D., Tedesco, M., Landerer, F. W., ... Fettweis, X. (2020). Return to rapid ice loss in Greenland and record loss in 2019 detected by the GRACE-FO satellites. *Communications Earth & Environment*, 1(1), 1-8. <https://doi.org/10.1038/s43247-020-0010-1>
- Sassen, S. (2015). *Losing Control: Sovereignty in an Age of Globalization*. New York: Columbia University Press.
- Satterthwaite, D. (2006). *Barbara Ward and the origins of sustainable development*. London: International Institute for Environment and Development (IIED).
- Scheidel, A., Del Bene, D., Liu, J., Navas, G., Mingorría, S., Demaria, F., ... Martínez-Alier, J. (2020). Environmental conflicts and defenders: A global overview. *Global Environmental Change*, 63. <https://doi.org/10.1016/j.gloenvcha.2020.102104>
- Schlosberg, D., & Collins, L. B. (2014). From environmental to climate justice: climate change and the discourse of environmental justice. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Climate Change*, 5(3), 359-374. <https://doi.org/10.1002/wcc.275>
- Scott, E. E., & Swenson, K. (Eds.). (2015). *Critical landscapes: art, space, politics*. Oakland: University of California Press.
- Sekula, A. (1983). Photography Between Labour and Capital. En *Mining Photographs and Other Pictures 1948-1968. A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Capt Breton*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Semali, L.M., & Kincheloe J.L. (1999). *What Is Indigenous Knowledge? Voices from the Academy*. New York: Taylor & Francis.
- Sennet, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sevilla, C. (2010). *La fábrica del conocimiento. La universidad-empresa en la producción flexible*. Madrid: El Viejo Topo.
- Sgaramella, C. (2016). Rastros en la nieve. Entrevista con Åsa Sonjasdotter. En Various Authors (Ed.), *Grupo de estudios sobre Ecologías del Sistema del Arte, Nuevos Paisajes y Territorio en Cultura Contemporánea. Lecturas comentadas, debates y presentaciones 2013-2016*. Madrid: Matadero.
- Sgaramella, C. (2018). E.co.creaciones. Prácticas artísticas colaborativas de enfoque ecosocial. En *Humanidades Ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el Siglo de la Gran Prueba* (pp. 126-146). Madrid: Los Libros de la Catarata.

- Sgaramella, C. (2020). 'Copper Geographies': cartografías de la extracción en la travesía del cobre. *LUR, Investigación y Estudios Visuales*. Recuperado 1 de septiembre de 2020 de <https://e-lur.net/texto-extendido/copper-geographies-cartografias-de-la-extraccion-en-la-travesia-del-cobre/>
- Sheringham, M. (2006). *Everyday Life: Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- Sherk, B. O. (1977). Crossroads Community (The Farm), Center for Critical Enquiry Position Paper. En *1st International Symposium* San Francisco Art Institute. San Francisco.
- Sholette, G. (2011). *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. New York: Pluto Press.
- Sholette, G., Bass, C., & Social Practice Queens. (2018). *Art as Social Action: An Introduction to the Principles and Practices of Teaching Social Practice Art*. New York: Allworth Press.
- Shotwell, A. (2016). *Against purity: living ethically in compromised times*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Skrebowski, L. (2008). All Systems Go: Recovering Hans Haacke's Systems Art. *Grey Room*, 30(Winter), 54-83.
- Slater, T., Hogg, A. E., & Mottram, R. (2020). Ice-sheet losses track high-end sea-level rise projections. *Nature Climate Change*, 10(10), 879-881.
- Smilan, C. (2017). The Art of Climate Change. Art Education for Global Citizenry. En R. Shin (Ed.), *Convergence of Contemporary Art, Visual Culture, and Global Civic Engagement* (pp. 100-117). IGI Global.
- Smith, K. F., Goldberg, M., Rosenthal, S., Carlson, L., Chen, J., Chen, C., & Ramachandran, S. (2014). Global rise in human infectious disease outbreaks. *Journal of The Royal Society Interface*, 11(101), 1-6.
- Smith, S. (Ed.). (2013). Bonnie Ora Sherk. En *Feast. Radical Hospitality in Contemporary Art* (pp. 126-133). Chicago: Smart Museum of Art, The University of Chicago.
- Smith, S., & Margolin, V. (Eds.). (2005). *Beyond Green. Toward a sustainable art*. Chicago: Smart Museum of Art and Independent Curators International. Recuperado el 4 de septiembre de 2019 de [https://temporaryservices.org/served/wp-content/uploads/2015/10/Beyond\\_Green\\_ebook1.pdf](https://temporaryservices.org/served/wp-content/uploads/2015/10/Beyond_Green_ebook1.pdf)

- Smithson, R., & Flam, J. D. (1996). *Robert Smithson, the Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- Snæbjörnsdóttir, B., & Wilson, M. (2017). Snæbjörnsdóttir/Wilson interview The Harrisons. *Antennae, Journal of Nature in Visual Culture*, (39), 84-102.
- Society for Ecological Restoration. (s.f.). What is Ecological Restoration? Recuperado 10 de octubre de 2020, de <https://www.ser-rrc.org/what-is-ecological-restoration/>
- Sonfist, A. (2008). Public Monuments. En D. Montag (Ed.), *Artful Ecologies - Art, Nature & Environment Conference* (pp. 9-10). University College Falmouth.
- Soto Sánchez, P. (2019). Ecofeminismos en la práctica artística. El cuerpo como símbolo y territorio de acción. *ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, 0(5), 96.
- Spaid, S. (Ed.). (2002). *Ecovention: current art to transform ecologies*. Cincinnati: Contemporary Arts Center.
- Spaid, S. (2014). Spellbound: On Breaking the Spell Cast on Practical Artistic Action. En B. Fortune (Ed.). *An Edge Effect: Art & Ecology in the Nordic Landscape* (pp. 18-39). Chicago: Half Letter Press.
- Spieker, S. (2007). La bureaucratie de l'inconscient. Le début du surréalisme dans le bureau. En W. Asholt & H. T. Siepe (Eds.), *Surréalisme et politique - Politique du Surréalisme* (p. 273). Amsterdam, New York: Rodopi.
- Stake, R. E. (1999). *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Ediciones Morata.
- Steffen, W., Broadgate, W., Deutsch, L., Gaffney, O., & Ludwig, C. (2015). The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration. *The Anthropocene Review*, 1-18.
- Steyerl, H. (2010). Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy. *e-flux*, (21), 1-6.
- Stiglitz, J. E. (2010). *Freefall. America, Free Markets, and the Sinking of the World Economy*. New York: W. W. Norton & Company. Recuperado de <https://wwnorton.com/books/9780393338959>
- Stiglitz, J. E. (2014). *Europe's Austerity Zombies*. Project Syndicate. Recuperado el 15 de septiembre de 2020, de <https://www.project-syndicate.org/commentary/joseph-e--stiglitz-wonders-why-eu-leaders-are-nursing-a-dead-theory?barrier=accesspaylog>

- Stiles, K. (1978). Helen and Newton Harrison: Questions. *Arts Magazine*, (52), 131-133.
- Stimson, B., & Sholette, G. (Eds.). (2007). *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Stocker, T. F., Qin, D., Plattner, G. K., Tignor, M., & Allen, S. K. (2013). *IPCC Climate Change 2013: The Physical Science Basis. Contribution of Working Group I to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*. Recuperado 3 de marzo de 2019 de <https://www.ipcc.ch/report/ar5/wg1/>
- Stoianovic, J. (2007). Internationalities: Collectivism, the Grotesque, and Cold War Functionalism. En B. Stimson & G. Sholette (Eds.), *Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945* (pp. 17-44). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Strelow, H., & Davis, V. (Eds.). (2004). *Ecological aesthetics. Art in environmental design : theory and practice*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser.
- Svampa, M. (2012). Extractivismo neodesarrollista y movimientos sociales. ¿Un giro ecoterritorial hacia nuevas alternativas? En Grupo Permanente de Trabajo sobre Alternativas al Desarrollo (Ed.), *Más Allá del Desarrollo* (pp. 185-211). Quito: Fundación Rosa Luxemburg.
- Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Tellus Institute. (2020). Great Transition Initiative. Recuperado 16 de noviembre de 2020, de <https://greattransition.org/>
- Terranova, T. (2012). Attention, Economy and the Brain. *Culture Machine*, 13, 1-19.
- Terry, G. (2009). *Climate Change and Gender Justice*. Oxfam & Practical Action Publishing.
- The Arts Council of Great Britain (1974) *Community Arts: The Report of the Community Arts Working Party*. London.
- Thompson, E. P. (1967). Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism. *Past & Present*, (38), 56-97.
- Thompson, N. (2010). Contractions of Time: On Social Practice from a Temporal Perspective. *e-flux*, (#20). Recuperado 10 de octubre de 2020 de <https://www.e-flux.com/journal/20/67649/contractions-of-time-on-social-practice-from-a-temporal-perspective/>

- Thompson, N. (2012). *Living as form : socially engaged art from 1991-2011*. MIT Press.
- Thompson, N. (2015). *Seeing Power: Art and Activism in the 21st Century*. Brooklyn, London: Melville House.
- Thompson, N., & Sholette, G. (2004). *The Interventionists. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. Cambridge MA: MIT Press.
- Thorne, J. H., Wraithwall, J., & Franco, G. (2018). *California's 4th Climate Change Assessment. Climate Assessment*, Natural Resources Agency. Recuperado 10 de octubre de 2020 de <https://www.climateassessment.ca.gov/>
- Tierney, K. (2015). Resilience and the Neoliberal Project. *American Behavioral Scientist*, 59(10), 1327-1342. <https://doi.org/10.1177/0002764215591187>
- Tisdall, C. (1979). *Joseph Beuys*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum.
- Todd, Z. (2015). Indigenizing the Anthropocene . En H. Davis & E. Turpin (Eds.), *Art in the Anthropocene. Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press.
- Tombazos, S. (2013). *Time in Marx: The Categories of Time in Marx's Capital*. Leiden: Brill.
- Tsing, A. (2015). *The Mushroom at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*. Oxford: Princeton University Press.
- Tsosie, R. (2012). Indigenous peoples and epistemic injustice: Science, ethics, and human rights. *Washington Law Review*, 87(4), 1133-1201.
- Tufekci, Z., & Wilson, C. (2012). Social Media and the Decision to Participate in Political Protest: Observations From Tahrir Square. *Journal of Communication*, 62(2), 363-379. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2012.01629.x>
- Turner, G. (2014). Is Global Collapse Imminent? An Updated Comparison of The Limits to Growth with Historical Data. MSSI Research Paper No. 4. Recuperado 3 de mayo de 2020 de: [https://sustainable.unimelb.edu.au/\\_\\_data/assets/pdf\\_file/0005/2763500/MSSI-ResearchPaper-4\\_Turner\\_2014.pdf](https://sustainable.unimelb.edu.au/__data/assets/pdf_file/0005/2763500/MSSI-ResearchPaper-4_Turner_2014.pdf)
- Ullrich, J. (2019). Animal artistic agency in performative interspecies art in the twenty-first century. *Boletín de Arte*, (40), 69-83.
- van Manen, M. (1994). Pedagogy, Virtue, and Narrative Identity in Teaching. *Curriculum Inquiry*, 24(2), 135-170. <https://doi.org/10.2307/1180112>

- Veblen, K. E. (s. f.). Ecological Restoration | Characteristics & Facts | Britannica. Recuperado 10 de octubre de 2020, de <https://www.britannica.com/science/ecological-restoration>
- Venn, C. (2009). Neoliberal Political Economy, Biopolitics and Colonialism: A Transcolonial Genealogy of Inequality. *Theory, Culture & Society*, 26(6), 206-233. <https://doi.org/10.1177/0263276409352194>
- Vercellone, C. (2005). *The hypothesis of cognitive capitalism*. London: Birkbeck College and SOAS.
- Vergès, F. (2017). Racial Capitalocene: Is the Anthropocene Racial? En G. T. Johnson & A. Lubin (Eds.), Verso Books Blog. London: Verso.
- Verlet-Bottéro, S. (2017). Crisis and Utopia. En *Atlante Energetico* (pp. 148-155), Torino: Fondazione Spinola Banna..
- Vilar, N., Aix, C., Tramm, Yomango, & Santos, A. (2003). Ora et colabora, mesa poliédrica en torno al arte colaborativo. Recuperado 22 de octubre de 2020, de [http://ayp.unia.es/index.php?option=com\\_content&task=view&id=393](http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=393)
- Vindel, J. (2020). Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial. Barcelona: MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Wajcman, J. (2015). *Pressed for Time: The Acceleration of Life in Digital Capitalism*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Walker, R. (1983). La realización de estudios de casos en educación. Ética, teoría y procedimientos. En W. B. Dockrell & D. Hamilton (Eds.), *Nuevas reflexiones sobre la investigación educativa* (pp. 48-82). Madrid: Narcea.
- Wall Kimmerer, R. (2013). *Braiding Sweetgrass, Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge & the Teachings of Plants*. Minneapolis: Milkweed Editions.
- Wallen, R. (2012). Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis. *Leonardo*, 45(3), 234-242.
- Warren, K. (1996). Ecological Feminist Philosophies: An Overview of the Issues. En K. Warren (Ed.), *Ecological Feminist Philosophies* (pp. IX-XXVI). Indiana University Press.
- Watts, Michael. (2005). Righteous Oil? Human Rights, the Oil Complex, and Corporate Social Responsibility. *Annual Review of Environment and Resources*. <https://doi.org/10.1146/annurev.energy.30.050504.144456>

- Watts, Micheal. (2004). Antinomies of Community: Some Thoughts on Geography, Resources and Empire. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 28(2), 195-216.
- Weber, M. (2001). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. London: Routledge Classics.
- Weintraub, L. (2012). *To life! Eco art in pursuit of a sustainable planet*. Oakland: University of California Press.
- Whiteside, K. H. (1997). French ecosocialism: From Utopia to contract. *Environmental Politics*, 6(3), 99-124. <https://doi.org/10.1080/09644019708414343>
- Whiteside, K. H. (2002). *Divided Natures: French Contributions to Political Ecology*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Whyte, K. (2016). Is it Colonial Déjà Vu? Indigenous Peoples and Climate Injustice. En J. Adamson, M. Davis, & H. Huang (Eds.), *Humanities for the Environment: Integrating Knowledges, Forging New Constellations of Practice*. Earthscan Publications.
- Whyte, K. (2018a). Food sovereignty, justice, and indigenous peoples: An essay on settler colonialism and collective continuance. En *The Oxford Handbook of Food Ethics* (pp. 345-366). Oxford University Press.
- Whyte, K. (2018b). Settler Colonialism, Ecology, and Environmental Injustice. *Environment and Society*, 9(1), 125-144.
- Wick, R. (1993). *La pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wilson, J. (1980). Ana Mendieta Plants Her Garden. *The Village Voice*, p. 71.
- Wilson, S., Carlson, A., & Szeman, I. (Eds.). (2017). *Petrocultures: Oil, Politics, Culture*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Witte, B. (1991). *Walter Benjamin: An Intellectual Biography*. Detroit: Wayne State University Press.
- World Trade Organization. (s. f.). WTO: stimulate economic growth and employment. Recuperado 4 de octubre de 2020, de [https://www.wto.org/english/thewto\\_e/whatis\\_e/10thi\\_e/10thi03\\_e.htm](https://www.wto.org/english/thewto_e/whatis_e/10thi_e/10thi03_e.htm)
- Wright, S. (2004). The delicate essence of artistic collaboration. *Third Text*, 18(6), 533-545. <https://doi.org/10.1080/0952882042000284943>



Wright, S. (2013). *Toward a Lexicon of Usership*. Eindhoven: Van Abbemuseum.

Zafra(2015). *Ojos y capital*. Bilbao: consonni.

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en el era digital* .  
Barcelona: Editorial Anagrama.

Zechner, M. (Ed.). (2018). *Una Ciudad Muchos Mundos: Investigación artística y prácticas situadas*. Madrid: Matadero.

Zoran, E., & Vukovic, S. (2013). Precarious Labour in the Field of Art. *On Curating*, (16), 2-4.







## Entrevista a **Ignacio Acosta**

1 de junio de 2018<sup>109</sup>

CHIARA SGARAMELLA: Ante todo, quería darte las gracias por aceptar esta entrevista y por compartir información acerca de tu proceso creativo. Me gustaría empezar la conversación con una pregunta sobre tu biografía y formación. ¿Cuál es tu formación académica y cómo surgió el interés por el arte relacionado con la ecología?

IGNACIO ACOSTA: Estudié arquitectura y me especialicé en diseño gráfico. Estuve trabajando durante un tiempo para una revista chilena pero pronto me decepcioné con el diseño gráfico debido a todas las limitaciones que conlleva. De forma paralela, empecé a interesarme por la fotografía. Uno de mis primeros proyectos en este ámbito documentaba la lucha contra la empresa minera Antofagasta Plc en la zona de Los Vilos, en Chile. Más adelante me mudé a Gran Bretaña, donde cursé el máster en fotografía de la Universidad de Brighton y ahora trabajo entre Chile y Reino Unido.

C.S.: ¿Hay teóricos, autores o artistas cuyo trabajo haya inspirado tu práctica creativa?

IG.A.: Desde el punto de vista de la práctica artística el fotógrafo Xavier Ribas representa sin duda un referente importante, así como los trabajos recientes de Ursula Biemann. Me han influenciado también las obras de Allan Sekula, tanto sus textos como los proyectos fotográficos.

<sup>109</sup> Entrevista realizada mediante videollamada.

C.S.: ¿Podrías describir tu proceso creativo? Cuando empiezas un nuevo proyecto, ¿tu trabajo se basa en una intencionalidad ecológica? ¿O es algo que surge a medida que se va desarrollando la investigación?

IG.A.: Mis proyectos responden a la intención de reflexionar sobre procesos extractivos. En general el punto de partida de mi proceso creativo es el material, en concreto el mineral (cobre, hierro, etc.) que se extrae de la tierra y luego es trasladado a los mercados internacionales. Me interesa analizar cómo la extracción afecta al tejido social, al territorio, su economía, su ecología, las relaciones de poder, etc. Todos estos elementos y las múltiples interconexiones entre ellos van emergiendo a medida que se desarrolla la investigación.

C.S.: En tu página web, sostienes que tu trabajo se basa en “metodologías *site specific*”. ¿Qué relevancia tiene la relación con los lugares en los que trabajas? ¿Podrías explicar más detalladamente cuál es tu noción de *site specific* y describir las metodologías que empleas?

IG.A.: En relación con el concepto de *site specific*, considero interesante la visión de Miwon Kwon cuando define la relación con el lugar como “recurso discursivo” a partir del cual se desarrolla el proyecto. En cuanto a las metodologías, empiezo generalmente con un trabajo de archivo sobre el lugar, consultando fuentes históricas, archivos fotográficos, textos, etc. También analizo los recursos en línea publicados por los grupos activistas, así como los textos y las webs de las empresas mineras. A partir de esta investigación, realizo un extenso trabajo de campo a través de la fotografía. Considero el lenguaje de la fotografía como una herramienta que me permite acercarme al territorio, y documentar lo que realmente sucede en él, pero también un medio para reflexionar sobre los aspectos geopolíticos que influyen en el mismo.

C.S.: En el proyecto titulado *Copper Geographies* (2010-2016) trabajaste con la historiadora del arte Louise Purbrick y con el fotógrafo Xavier Ribas. Además, en *Litte ja Goabddá [Drones and Drums]* (2017-2018) has colaborado con la comunidad Sami del Sapmi sueco y con los activistas Mose Agestam y Henrik Blind. ¿Consideras la práctica colaborativa una dimensión importante de tu trabajo artístico? ¿Cómo han influido estas experiencias creativas en tu idea de autoría y creación artística? ¿Hubo dificultades o aspectos críticos en el proceso?

IG.A.: En ambos proyectos colaboré con expertos de otras disciplinas (poetas, mineralólogos, historiadores, etc.), y también con representantes de las comunidades. La colaboración es un aspecto fundamental de mi práctica: no me interesa el solipsismo artístico. El enfoque colaborativo permite proyectar una mirada múltiple hacia la misma temática y profundizar en aspectos que un artista no podría explorar si trabajara solo. En cuanto a la cuestión de la autoría, concibo la figura del artista más como un coordinador, al igual que un director de orquesta, más que como creador individual. El interés para mí no reside tanto en el autor/a, sino en el tema central del proyecto.

Por otro lado, entre los aspectos problemáticos de la colaboración con comunidades existe el riesgo de instaurar una relación instrumental con ellas. Es algo que intento evitar. Procuro cultivar una relación ética y respetuosa con las comunidades para evitar dinámicas neocoloniales o extractivistas. Me parece muy importante reconocer el papel de todas las personas implicadas en el proyecto y compartir el resultado del proceso de investigación con la comunidad. En *Copper Geographies*, distribuimos el libro sobre el cobre en las comunidades con las que colaboramos. En *Litte ja Goabddá [Drones and Drums]* organizamos una muestra en el museo de arte Sami (<http://www.ajtte.com>) y donamos del archivo del proyecto a la comunidad.

C.S.: ¿Crees que la adopción de un enfoque colaborativo e interdisciplinar es especialmente importante en el arte contemporáneo que aborda temas como el extractivismo, la justicia climática, etc.?

IG.A.: Desde mi punto de vista, las experiencias artísticas colaborativas e interdisciplinarias vinculadas a temas ecosociales pueden generar espacios para la creación de nuevos conocimientos y alianzas. Se trata de aprendizajes y relaciones que muy difícilmente podrían existir de otra manera. Asimismo, estos procesos colectivos nos permiten tomar conciencia de lo que no conocemos, y nos enseñan a adoptar una actitud de humildad. En la relación con otras culturas y modos de vida, también podemos observar los límites culturales que tenemos debido a nuestra formación y cultura de origen. Yo lo experimenté claramente en mi interacción con las comunidades Sami.

C.S.: Tus proyectos suelen desarrollarse a lo largo de varios años. ¿Qué papel tiene el tiempo en tu proceso creativo? ¿Cómo logras cultivar colaboraciones duraderas en el marco temporal limitado que a veces marcan las instituciones artísticas con sus programas de residencia, exposiciones, etc.?

IG. A.: A medida que avanza la investigación y pasa el tiempo, es posible ahondar más en los temas. Así los trabajos se hacen más reflexivos. Yo no trabajo sobre las noticias, que pertenecen al campo del periodismo, sino con procesos que se extienden en el tiempo y el por diferentes territorios. La suma de diversos trabajos me permite construir archivos. De ese modo, a la hora de editar el trabajo para una exhibición o publicación, hay material suficiente para generar una narrativa más rica. En el caso de las residencias o exposiciones, éstas permiten articular los trabajos y generar instancias de acercamiento al público. En general todas las residencias o instituciones tienen relación con mi trabajo, ya sea por una cuestión territorial y/o temática. Son estos intereses comunes los que me permiten cultivar colaboraciones duraderas.



C.S.: En tu opinión, ¿el arte contemporáneo puede desempeñar un papel relevante en el debate público sobre temas como la crisis ecosocial? ¿Cuál puede ser la aportación específica del arte?

IG.A.: Considero que la contribución del arte puede ser muy significativa. Me refiero concretamente a la labor de visibilización de fenómenos complejos y de sensibilización. Asimismo, el método y el lenguaje del arte, en mi opinión, permiten tanto a los artistas como al público acercarse a las comunidades afectadas por problemáticas socioambientales desde la sensibilidad, desde la relación inmediata y la intuición, y no desde la racionalidad que suele caracterizar de la investigación académica.

C.S.: ¿Cómo integras la dimensión estética en tus proyectos, que a menudo se caracterizan por un fuerte contenido conceptual? ¿Y qué papel tiene la resolución formal en tu trabajo en general?

IG.A.: La dimensión estética de mi obra es muy importante. Cuido personalmente la edición de las imágenes fotográficas. Cuando trabajo con video, me aseguro de que mis piezas estén editadas por profesionales (por ejemplo, en la edición del color, etc.). Lo mismo sucede en la edición de los libros. En efecto, creo que mi trabajo se caracteriza por ser bastante estético. Me interesa mucho la dimensión visual de los temas que exploro a través de mi trabajo, por lo que también cuido la presentación y exposición pública de mis proyectos.

C.S.: Algunos críticos de arte sostienen que a menudo resulta problemático distinguir las prácticas artísticas social y ambientalmente comprometidas de otras formas de activismo que abordan temas similares. En tu opinión, ¿es posible trazar una línea divisoria entre estas dos esferas de la producción cultural? ¿Es necesario o interesante hacerlo?

IG.A.: Se trata de un tema complejo que requiere una profunda reflexión. Desde mi punto de vista, no hay una separación clara entre activismo y creación artística. Creo que puede darse un diálogo muy fértil entre estas dos formas culturales, abriendo espacios de intercambio y discusión que no existirían de otra manera. Pienso que, a la hora de aproximarse a una temática, el arte puede aportar una dimensión de complejidad frente a la mirada más concreta de algunas organizaciones activistas. A la vez, creo que el arte puede llegar a un público más amplio y diverso.

C.S.: En tu experiencia, ¿las instituciones artísticas se muestran sensibles a las cuestiones que abordas en tu trabajo? ¿En qué medida el creciente reconocimiento institucional puede contribuir a neutralizar o domesticar estrategias artísticas vinculadas a temas socioecológicos?

IG.A.: Sí, he notado una creciente atención de parte de las instituciones artísticas hacia las cuestiones que trato en mi trabajo y hacia otras problemáticas afines. La relación con las instituciones puede generar contradicciones, pero, en general, creo que es importante que estas temáticas tengan visibilidad en los espacios expositivos, tradicionales donde normalmente no tienen protagonismo las luchas activistas.

C.S.: Esta era mi última pregunta. Muchas gracias por tu colaboración.





## Entrevista a **Brandon Ballengée.**

2 de julio de 2014<sup>110</sup>

CHIARA SGARAMELLA: First of all, I would like to thank you for your time and collaboration. We will focus on the issues that motivate your art practice and later we will examine in depth your creative process and some of your works. I would like to begin with a question related to your biography. How did your interest for environmentally related art originate? Are there any artists, scientists, authors, etc. who have inspired your work?

BRANDON BALLENGÉE: I always had an interest in art and biology. I grew up in a very rural area and as a child I spent most of my time outside catching fish and frogs, running in the woods and playing in ponds and streams. I remember an episode that really had an impact on me. I woke up one morning (I don't know how old I was) and I heard the sound of chainsaws. The forest land around our house was being selectively logged and I clearly remember going out after the fact and being really impacted by how devastated the forest, the trees and the whole environment looked after this selective logging, which is supposed to be "environmentally friendly". As for my interest in art and science, it also dates back to my childhood: I had a laboratory in my parents' basement and an art studio in my parents' barn so I always believed in the connection between the two. Over time I became more and more inspired by the idea of doing environmental work and trying to think of strategies to share this awareness with other people. Reading the works of Charles Darwin, E. O. Wilson and about the history of Greenpeace was very inspiring. In the field of art, I was influenced by the work of Ana Mendieta, Helen Mayer and Newton Harrison, Mel Chin and other ecoartists from the 60s and 70s.

---

110 Entrevista realizada mediante videollamada.

I studied biology and from the middle to late 90s amphibian deformities started to be detected at really high levels in North America and the Midwest. I remember being very concerned about this issue and also about the fact that the amphibian population was in decline. At the time, in the 90s, it was thought to be a 25% decline but more recently scientists believe it is around 40%. These environmental concerns pushed me to think of ways in which, as an artist and a biologist, I could somehow be involved and hopefully learn more about these problems and then try to look for possible solutions.

C.S.: What are the main interests that drive your practice? When you begin a new art project, is your work informed by an ecological intentionality? Or is it something that emerges as the project develops? Can you describe your creative process?

B.B.: It depends on the project. My projects can be species or group of species specific, like for example the amphibian project. Sometimes they have a more regional environmental focus, like the project I did on the Hudson River. In some other cases, I addressed a particular environmental matter, like the problem bird collisions in New York City. The general idea is to explore how we can learn more about these issues but I wouldn't say there is one particular intentionality that inspires the works: it is a more organic approach. Often I find out about a situation and I begin to examine possible creative strategies to deal with it, especially from an artist's standpoint.

C.S.: What role does collaborative research/creation play in your work? Do you consider collaboration with professionals of other disciplines and with the public an important part of your creative work?

B.B.: Collaboration is not very common in art but in science it is the norm. In fact, we are always collaborating in biology. Ecology in itself is a collaborative science where people with different backgrounds work together to solve complex problems

or understand complex systems. As an artist I think it is very important to adopt a collaborative approach in order to have a pluralistic understanding and voice. I am also really interested in citizen science. In fact, I involve people from many different age groups in a lot of the field work that I do. In this way, I hope to inspire young people to become more interested in conservation, but I also try to motivate older people to look at local ecosystems from a different lens. These shared processes and collaborations inform my creative work. As far as the finished artworks, in general I tend to be the one that ends up making them. However, in some collaborative projects I have worked together with various specialists to create all the different components of the work and their contribution was crucial.

C.S.: Do you think collaboration and co-creation can be especially significant in contemporary art production related to socio-environmental discourses?

B.B.: Ecology-related art is very different from most studio art, where you find a very defined idea of authorship and individuality. For artists interested in ecological issues it is almost natural to team with scientists or with other individuals or groups that can offer knowledge, expertise, a similar sensitivity, etc. German philosopher Jürgen Mittelstrass talks about the need to embrace a transdisciplinary approach in order to address complex issues like climate change or environmental catastrophe. He underlines the importance of having different perspectives that can go beyond disciplinary boundaries. I wish this kind of approach was a little bit more widespread in the arts community.

C.S.: Is the aesthetic dimension an important aspect of your practice? How do you integrate it with the conceptual and the scientific content of the artworks?

B.B.: The aesthetic component of my practice is strictly related to the experience of working in the lab or in the environment and witnessing these dramatic changes. It is more intuitive than didactic. It is the poetic side of my work. I feel fortunate

in having both a career in biology and art. As a scientist I can describe my work didactically and in that way other people can follow my research and even repeat it to see if they find similar results. The artistic dimension comes more from the experience of the research process. I noticed that the scientific work inspires my art and, at the same time, when I am creating images or installations I start to look at the scientific questions from different perspectives, which inspire further studies. It is difficult to clarify when art ends and science begins; they work more like a system in my practice. It is also very interesting to observe how that system changes when other people are involved. Sometimes the people I collaborate with ask amazing questions and their contributions have often made me look at the research problem from a different standpoint and opened up new aesthetic perceptions.

C.S.: How relevant is the notion of time in the art-science system you just described? When you work at a project, are you preoccupied with its continuity?

B.B.: Often in the arts community we are encouraged to create one piece or a body of work and, once it is done, we move on to the next body work and so on. It is a very linear thinking and working process. However, in science the working method resembles more the shape of a tree. We begin by asking one question, which leads us to find an answer or none. And that in turn can generate three, five or ten new questions and we then need to figure our way through that system. Thus, time is a very important component from the pragmatic standpoint. Research requires a very significant amount of time. From a more conceptual perspective, I am exploring issues of time in some of my artworks. I created a project around a dying tree which was recently exhibited in France. Other living organisms, like trees for example, die in a very different way from ours. As human beings we naturally see everything through an anthropocentric lens including the notion of death and time and the meaning we attribute to them. If we view everything through our own individual system of time, what does that imply in terms of our understanding of the environment or the ecosystems? On this planet we have trees that can live



two thousand or more years. How do we approach these living beings with our limited perception? I think this is an important dimension to investigate from the artistic standpoint because it helps expand our perception or at least make people aware that the environment does not operate according to a human time scale. Let us think about extinction for example. As human beings we find it difficult to comprehend the idea of our own death or the death of individuals around us let alone the idea of a species that goes extinct forever. So addressing these issues could help us reflect upon what it means to be alive at this moment in history.

C.S.: In 2010 I visited the show *Praeter Naturam* in Turin (Italy), in which you exhibited specimens of amphibians with deformities and organized a series of eco-actions with people from the local community to study the water pollution levels in the river Po. Do you think it is important to instill in the public a feeling of closeness and empathy towards the other living species that inhabit our planet and towards the biosphere as a whole? How do you draw the public's attention and create interest towards the themes you address in your work?

B.B.: The field trips are based on experiential education theory and nature-based education principles. I have been including these different strategies in the eco-actions you mentioned. I am not only embracing the typical citizen science component, but I am actually asking people to do some of the field research with me and that becomes an immersive and multi-sensory experiment. I also encourage participants to reflect on this experience and create artworks in response to it in the form of writing, poetry, still images, drawing, video or any other media. In this way, participants can process the information, the feelings and thoughts they have been exposed to. As for the works that are shown in the gallery or in the museum space, they are meant to inspire the public and the strategies I am currently using are the result of years of trial and error. I have been experimenting with different creative processes and leaning towards art forms that seem to be more effective at captivating people's attention. For example, when I started my work on deformed amphibians I used to paint tiny portraits of the little creatures. I guess they were

interesting but I realized that people would just look at them and walk by. Over time, I perfected the clearing and staining process and began using high resolution scanners that allowed me to make really high resolution portraits of the animals. I tried to make big prints with these portraits and by observing people's reactions I noticed they generated a sense of fear in the public and that was not the reaction I was looking for. So I changed the size again various times until I realized that the most compelling option was printing the images with roughly the size of a human child. It seemed to be more effective because it worked on our same psychological human scale and so it could hopefully induce a feeling of empathy. I use this trial and error process also for my other bodies of work. You mentioned the actual clear and stained specimens. They belong to a sculpture series called Styx. The specimens in themselves are very aesthetically compelling but at the same time, what the viewer is seeing is quite tragic. When the specimens are put on the light box, they glow like a gem. My intention was to invite the viewer to really come close and to have this intimate experience with each specimen. The idea was to create an individual experience that could somehow be transformative and lead the public to want to understand more about what happened to that organism or at least start a chain of thinking.

C.S.: What you just described leads me to the next question: have you ever investigated the impact of your art projects in the context they take place and on the audience? If so, what criteria and methods have you used to analyze the public's feedback and to evaluate the repercussions of your work?

B.B.: I try to evaluate the impact of my projects by carrying out qualifiable studies through questionnaires. I used to distribute them at actual art exhibitions just to get a sense of what people were taking away from the experience. During the field trips and workshops I asked participants to fill questionnaires as well. I am also involved in an initiative that consists of opening biolaboratories to the public. It is supposed to make science more transparent and accessible but it also aims to engage people by asking them what their feelings are about the research that is being conducted,

how much they know about amphibians, etc. There are lots of didactic materials available at the lab as well as art supplies. We encourage people to come to the lab, make art and they can also volunteer for example by taking care of the animals, collecting data, etc. We try to make the lab a comfortable place for people to hang out: it is almost like a social setting. I believe this is an important strategy since it opens up science and in a way it democratizes the scientific process. At the same time, it allows people to learn about themes they are not necessarily familiar with. Recently I tried to assess the impact of these initiatives in two places in England and Canada. At the Yorkshire Sculpture Park (UK) about 90% of the people that visited the lab said that they learnt something new about amphibians. The questionnaire also contained other questions like, for example, “what’s your favorite amphibian?” in order to understand what type of audience we were dealing with and what was their perception of amphibians. In Montreal (Canada) “only” about 60 percent of people said they had learnt something about amphibians from the lab. It was less effective, but still the majority of the people found it useful. I am really interested in how this data can be utilized for conservation efforts but it is hard to say if there is a long-term impact. I have also done video questionnaires with some of the more embedded volunteers and all of them said that their knowledge on amphibians and environmental issues increased from the lab experiences. As you can see, I try to evaluate the impact of these activities but it is a qualitative approach. It is different from quantifiable research for which participants only tick off boxes; we are dealing with methodologies that come from the field of social sciences and the changes we are trying to “measure” often happen over an extended time span.

C.S.: As an artist, do you think art practice can have a significant role in articulating political criticism and orienting the public debate on social issues such as the eco-social crisis? In your opinion, how can art contribute to a change towards a more socially and environmentally just paradigm?

B.B.: I think art can play a significant role in these processes. In the past we have seen how images, like for example the so-called Blue marble photograph taken

by NASA astronauts in 1972, have contributed to change human perceptions of the Earth. It was not an artistic photograph but it contributed to modify our conception of the planet. Similarly, Rachel Carlson's *Silent Spring* was a very influential book. Carson was a scientist but her book was written in what may be defined as poetic prose. Even the title was a powerful poetic metaphor. She used artistic language to voice her concerns. There are many examples showing how the arts can transform aspects of society. I mentioned Mel Chin earlier. His *Revival Field* project started a multibillion-dollar industry for phytoremediation. This is strong evidence showing that artists can open new paths. In this case, Chin helped with the research (it was not his research) but it was his idea to do it as a public artwork, which then generated a lot of interest around it. When they proved that this method worked, phytoremediation became a huge industry and now it is used everywhere. Likewise, there are numerous ways in which artists have effectively been involved in society. I participated in a collaborative project in 2012 about the consequences of the Deepwater Horizon oil spill that happened in 2010. Two years after the oil spill the general public and the media had stopped talking about the incident. There was a clear PR campaign started by British Petroleum saying that everything had been cleaned up, that the gulf ecosystem was back to its original state, that it was safe to eat seafood, etc. However, that was not the scientific reality. I worked with a group of biologists (T. Gardner, J. Rudloe, B. Schiering and P. Warny) in Louisiana and we created an art installation named *Collapse* to try to generate interest about the issue again. The show received a lot of press coverage by *The New York Times*, *The Village Voice* and different international journals. Suddenly people were talking about the Deepwater Horizon oil spill again. Also, local politicians came to visit the show; senator Bill Nelson came from Florida and left with the 300-page dossier we had written to explain the gulf ecosystem crisis. The same dossier was used later in a court case in Louisiana against BP for false advertising. Ours was a relatively small art show but it did have an impact. Therefore, I think it is important that as artists and citizens we keep trying to push in this direction.

C.S.: As some art critics point out, it is often difficult to distinguish socially and environmentally engaged art practices from other forms of activism that address similar issues. In your opinion, is it possible to draw a line between these two spheres of cultural production? What does art add to the discussion?

B.B.: First of all, I think that probably the healthiest strategy we can implement at this moment in history is not to care too much about lines of separation. Maybe we should stop trying to dissect things and put them into neat little boxes because if anything, evolution, genetics and nature itself teach us that things do not fit into strict categories. Even sciences or academia nowadays are saying that this is not a functional way of operating anymore. Thus, it is important not to try to differentiate too much and instead appreciate some of the similarities. The blurring between art and activism has such a rich history and it is essential for us to realize that both forms of cultural action come from a similar conceptual framework. In the case of ecology-related art, it is pushing the idea of conservation forward and activating lots of different creative strategies that can mobilize people. As for my work, I try not to make my art too didactic. I prefer the message of the works to be more open and ambiguous because at times I felt that the viewers would resist the message if they perceived that I was somehow preaching to them. I found that sharing my own personal and psychological response to environmental problems was much more effective. On the other hand, carrying out citizen science projects and involving people in participatory biology programs can be understood as a form of activism today. One could argue that doing ecological field research in a time where it is not supported monetarily or governmentally should almost be considered as an activist approach. We are experiencing a big shift in the scientific community and seeing more and more scientists taking activist stands. There are many examples now in conservation where scientists are literally writing their own popular press releases to make sure their work is properly portrayed in the media. Other scientists are speaking out about some of their findings. A good example is Tyrone Hayes working at University of California Berkeley, whose research showed the impact of herbicides on amphibian populations. He was under attack for more than a decade because the Syngenta company producing those herbicides hired a

PR firm to discredit him. This is an example of a biologist becoming an activist not even by choice but as a result of the attacks he received because of his research findings.

C.S.: What is your relationship with art institutions? Are they open towards ecology-related cultural productions and do they support your work? How are your projects funded?

B.B.: I have seen a very significant change in the past fifteen years. When I started doing art I remember working with an art dealer in New York who was not interested at all in showcasing anything related to environmental issues. The general argument in New York was that I was doing science or activism, but not art. Nowadays people are much more conscious of ecological issues and it is only natural that artists, museums and art galleries would reflect this change in society. It is very positive to see how many ecological art exhibitions are happening all over the world. Also, many books and texts have been published in the past years, even in the mainstream press. It is very stimulating to see this shift. In general, institutions have been very supportive and instrumental in helping me carry out research and complete my projects, especially those involving large scale exhibitions. As for the funding, it varies on a case-by-case basis, but most of the time institutions support my work through a production budget or covering artist's fees.

C.S.: Thank you very much for your time and for this insightful conversation.







## Entrevista a **Natalia Castellanos.**

Valencia, 17 de julio de 2019

CHIARA SGARAMELLA: En primer lugar, quisiera darte las gracias por aceptar esta entrevista. En mi investigación analizo formas de arte colaborativo relacionadas con cuestiones ecosociales. Has participado en los últimos años en iniciativas que combinan la producción artística y cultural con la defensa del territorio. Me gustaría comenzar esta conversación con una pregunta relacionada con tu biografía. ¿Podrías describir tu formación?

NATALIA CASTELLANOS: Estudié arquitectura en la Universitat Politècnica de València. Más o menos a mitad de la carrera tuve un momento de crisis porque había muchos aspectos relacionados con el tipo de arquitectura que se enseñaba en mi escuela que no me convencían. Tuve la suerte de trabajar en un taller de proyectos en el que se hacía mucho hincapié en la relación entre la construcción y el contexto. También cursé la asignatura de urbanismo impartida por los profesores Rafael Rivera y Joan Olmos donde pude familiarizarme con la Agenda 21 y con una visión más compleja de la arquitectura. Aun así el currículum académico en general me parecía limitado. Entonces empecé a buscar otros enfoques posibles en esta disciplina y me acerqué a un colectivo que se llamaba *Arquitectura se mueve*. Era un grupo de estudiantes de la facultad que exploraba otras formas de construcción inspiradas en la cultura vernácula, usando materiales tradicionales y recursos locales. El colectivo también llevaba adelante otras iniciativas como talleres de participación con la ciudadanía. Estábamos en los inicios de aquel interés hacia la dimensión social de la arquitectura que luego se hizo más frecuente. Hubo un momento en el que parecía que los arquitectos actuaran casi como sociólogos...

A raíz de estas experiencias pude descubrir vertientes de la arquitectura que me interesaban más. Más adelante realicé una estancia en Barcelona gracias a una beca de intercambio. Allí me fui concienciando sobre temas de relevancia social gracias al contacto con algunas luchas ciudadanas como el movimiento okupa. Fue una etapa importante porque en mi adolescencia no había tenido una formación crítica. Terminé la carrera en 2014 con un proyecto final que preveía la creación de una escuela infantil y cuyo marco teórico se basaba en pedagogías alternativas como el método Montessori. Hice el proyecto en Brasil, en concreto en Salvador de Bahía, y allí pude profundizar en la relación con el lugar y con la comunidad, haciendo confluir las distintas líneas de trabajo que venía explorando en la propuesta.

C.S.: ¿Cómo comenzaste a colaborar con la asociación Per l'horta?

N.C.: Tras acabar la carrera, empecé a preguntarme si realmente me sentía cómoda con la profesión de arquitecta y con todas las responsabilidades que conlleva. Llegué a la conclusión de que quizá no era lo ideal para mí puesto que en general tiendo a cargar con muchas responsabilidades... A partir de 2015 me acerqué a algunos movimientos ciudadanos en Valencia. En concreto hubo una llamada a colectivos iniciada por la asociación Per l'horta alrededor de la campaña *Horta és futur* a la que se fueron sumando muchas otras entidades. Me pareció una iniciativa muy interesante y empecé a participar en las asambleas. No fue fácil al comienzo porque había muchos tecnicismos y algunos aspectos de los temas que se afrontaban en las reuniones se me escapaban. Era un entorno nuevo para mí y los ritmos de la asociación hacían que los compañeros/as de Per l'horta no tuvieran mucho tiempo para acompañar los procesos de acercamiento. De hecho, la asociación trabaja en una situación de constante emergencia para responder a las distintas iniciativas que amenazan la huerta (a veces es un PAI, la ampliación del puerto, etc). Sin embargo, decidí persistir y ayudar en todo lo que podía. Una vez terminada la campaña, seguí en la asociación y me vinculé a otras iniciativas de defensa del territorio como la campaña *Recuperem La Punta. Aturem la ZAL*.

Empecé a profundizar en la historia de la huerta y en temas de producción agrícola y alimentación. Aprendí muchísimo y también intenté no idealizar el contexto de la huerta. En esa época, participaba de forma paralela en los proyectos de Les Espigolaores y Arrelaires sobre cuestiones afines. El darme cuenta de que todas estas iniciativas tenían un hilo conductor me hizo decidir dedicarme a estos temas en diferentes proyectos y ámbitos, y dejar de lado la arquitectura. También cursé un título universitario para formarme más y ahondar en temas de ecología política y transición a la sostenibilidad. La experiencia en Per l’Horta me ha permitido conocer el trabajo de una gran red de colectivos ciudadanos, participar en talleres que han enriquecido mi formación desde un enfoque no académico. Recientemente también he estudiado un posgrado de dinamización local agroecológica para aprender a acompañar procesos de transición a la agroecología desde la práctica. Se trata de dinámicas muy complejas y gracias a este curso he podido familiarizarme con metodologías muy pragmáticas para generar cambios duraderos en los modos de producción agrícola.

C.S: ¿Hay personas importantes en tu vida, autores o autoras, artistas, arquitectos, etc. que consideras referentes y que han inspirado (o influido en) tu trabajo?

N.C.: Quizá mi referente principal es mi falta de referentes. Es decir, en mi infancia no tuve mucho contacto con el campo porque he vivido en la ciudad de Murcia. Mi padre nació en un pueblo de Tarragona y mi madre en Madrid, pero no teníamos costumbre de visitar zonas rurales. Todo ello me motiva a querer conocer más. Mi abuela es la persona que tenía más vinculación con el campo, pero falleció justo cuando empecé a interesarme por temas ligados a la agricultura y al mundo rural. Ahora la echo en falta porque me gustaría hacerle muchas preguntas y compartir con ella mis proyectos, pero lamentablemente no es posible. En cuanto a los referentes más académicos, existen en la arquitectura enfoques que se centran en el paisaje y en el uso de materiales locales que han influido en mi formación. Las perspectivas ecofeministas y, más en concreto, las aportaciones de la antropóloga Yayo Herrero han enriquecido mucho mi comprensión de los temas ecosociales.

C.S.: ¿Podrías describir tu implicación en la serie de iniciativas organizadas por la asociación Per l'Horta en colaboración con otros colectivos para la defensa de la pedanía de La Punta (Valencia) entre 2016 y 2018?

Como te dije, participaba regularmente en las asambleas de la asociación. En esa época no tenía un trabajo estable así que disponía de tiempo libre para trabajar de manera voluntaria en Per l'Horta. A la vez, como he comentado antes, iba explorando otros caminos que estaban vinculados a temas afines: por ejemplo, empecé a desarrollar un proyecto audiovisual con el colectivo Les Espigoladores sobre la memoria de las mujeres que habían trabajado en la huerta de la Partida de Dalt, de Campanar y del Pouet. A partir de 2016 me impliqué en la campaña contra la ZAL. Inicialmente cogía tareas sencillas y poco a poco me fui involucrando más. Empezamos haciendo una convocatoria con vecinas, asociaciones vecinales y personas implicadas en la lucha contra la ZAL en La Punta para elaborar un manifiesto y crear la asamblea de Horta és Futur NO a la ZAL y tratar así el tema conjunta y específicamente. Fue un proceso complejo porque había muchas perspectivas diferentes. Una vez elaborado el manifiesto con unos principios de referencia, creamos un número especial de la revista *Cartelera Turia* en el que se editó una serie de artículos centrados en la problemática de la ZAL. La publicación se presentó junto a la campaña en otoño de 2017 para visibilizar los argumentos de las asociaciones ante la ciudadanía. Mientras tanto íbamos diseñando otras acciones para difundir las reivindicaciones de la campaña.

C.S.: ¿Cómo surgió la decisión de incorporar los lenguajes artísticos en la campaña?

N.C.: Una de las primeras acciones en las que incluimos el arte fue la creación de una serie de fanzines que acompañaran la publicación del manifiesto. Éste es un documento bastante denso y las problemáticas que aborda son muy complejas por lo que pensamos que era necesario hacerlas más accesibles mediante lenguajes más inmediatos y visuales. No queríamos simplificar los contenidos, sino permitir que más personas pudieran acercarse a ellos. En esta fase, la compañera y

artista Anaïs Florin tuvo un papel muy importante pues, gracias a su formación en Bellas Artes, aportó muchas ideas. También conocía a diferentes ilustradores e ilustradoras. Algunos, como Ana Peñas, nos regalaron sus ilustraciones y las utilizamos para una campaña de recogida de fondos mediante la venta de láminas, bolsos, etc. para financiar las otras actividades. A partir de este primer contacto, surgió la propuesta de crear unos fanzines *ad hoc* que narraran la historia de las luchas para defender La Punta. Artistas como la misma Ana Peñas, Escif, Elías Taño y colectivos como Les Bovaes se ofrecieron de forma desinteresada para realizar este trabajo. En uno de los fanzines titulado *Política de hechos consumados. Cronología de un destierro* se utilizó una gran cantidad de fotos históricas que habíamos estado recopilando para la edición especial de la *Cartelera Turia*. Fue un proceso muy especial porque nos permitió conectar con las personas que a lo largo de los años habían estado luchando contra la ampliación de la zona logística del puerto de Valencia y que compartieron muy generosamente sus fotos con nosotras. Así se volvieron a reactivar lazos de solidaridad y militancia que con el tiempo se habían difuminado. Para los activistas que colaboraron en esta iniciativa también se trató de una experiencia valiosa. Algunos miembros del movimiento okupa de La Punta nos comentaron que les parecía importante visibilizar estas historias, a menudo poco conocidas, a través de nuevos códigos para que pudieran ser accesibles para un público más grande. También se realizaron un *Argumentario Ilustrado* y un *Manifiesto Ilustrado*. Ana Peñas centró su fanzine en el relato de las mujeres que habían ocupado las casas de La Punta como forma de resistencia. Vimos que el lenguaje artístico nos permitía llegar a más personas y que la trayectoria de los artistas que se implicaron también ayudaba a consolidar los mensajes de la campaña.

C.S.: ¿Cómo se tomaban las decisiones vinculadas a los contenidos y las estrategias de la campaña?

N.C.: La asamblea de Horta és Futur NO a la ZAL era el lugar donde se decidían las principales líneas estratégicas de la campaña, pero algunas decisiones más

concretas se tomaban en la Comisión de acciones en la que yo participaba junto a otros miembros de la asociación Per l'Horta, personas de otros colectivos y a Anaïs Florin. Ella también decidió participar más activamente en la campaña y colaboramos en todo el proceso. En cuanto a la asamblea general de Horta és Futur NO a la ZAL, en la primera convocatoria asistieron muchas personas y colectivos y todas firmaron el manifiesto, pero a lo largo del tiempo la participación fue más limitada. Las asociaciones de vecinos de Nazaret, de Castellar-Oliveral y de La Punta estuvieron muy presentes. Per l'Horta, al haber iniciado la campaña, llevaba la batuta, pero no era porque quisiera, sino porque tenía algo más de fuerza para garantizar la continuidad de la iniciativa. El trabajo de ideación de las acciones culturales que se llevaron a cabo, la logística y la organización de las mismas eran tareas que llevábamos desde la Comisión de acciones. Organizamos un ciclo de cine en el Centre Octubre de Valencia centrado en experiencias de lucha para la defensa del territorio en distintos contextos geográficos. Se realizaron además un taller de desurbanización en la Universitat Politècnica de València y unas sesiones de debate sobre el territorio en el IVAM. En este último caso, dentro de Per l'Horta, Lorena Mulet había tomado el relevo en cuanto a organización, y Joan Olmos, Pep Trasancos y Pasqual Requena se encargaron de coordinar las sesiones. La marcha final a La Punta también la coordinó sobre todo Lorena Mulet. Anaïs y yo dimos un paso atrás y lo comunicamos a Per l'Horta y a la asamblea de Horta és Futur NO a la ZAL. Estábamos muy cansadas pues las iniciativas que habíamos coordinado dentro de la campaña habían sido muy intensas desde el punto de vista de la organización, la logística, la comunicación, etc. Trabajábamos como voluntarias y nos encargábamos de muchos aspectos de la coordinación.

C.S.: ¿Cómo se desarrolló la iniciativa de *Sensemurs*?

N.C.: En *Sensemurs* pudimos contar, gracias a la insistencia de Pep Trasancos, con la ayuda del artista Escif que se implicó muy generosamente en la iniciativa. También se fueron sumando otras personas interesadas en el proyecto y que pertenecían

a la asociación Acció Ecologista Agró y a otros colectivos. Fue muy positivo poder contar con toda esta colaboración porque la iniciativa fue cogiendo envergadura y no habríamos podido coordinarla solo desde la Comisión de acciones.

C.S.: ¿Cómo se realizó la convocatoria de muralistas para *Sensemurs*?

N.C.: La colaboración de Escif fue esencial. Él contactó con numerosos artistas y colectivos presentándoles la idea de intervenir en la pedanía de La Punta. Desde Horta és Futur NO a la ZAL preparamos un dossier sobre la problemática de la ZAL para que los artistas pudieran familiarizarse con el tema. Poco a poco se fueron interesando diferentes creadores. Ignasi Vázquez, el alcalde de La Punta, se unió a la iniciativa y su rol consistió en buscar los espacios y los muros que los muralistas podían intervenir. Fue una tarea muy importante porque él hablaba con los vecinos, pidiendo su permiso para realizar las intervenciones, mediando, etc. Todos los artistas trabajaron de forma desinteresada y los gastos de viaje, materiales y comidas los cubrimos con los fondos recaudados gracias a la venta de las ilustraciones, bolsos y demás objetos que he mencionado antes. Cada creador se quedó en casa de un/a voluntario/a por toda la duración de *Sensemurs*. Cada noche cenábamos todas juntas y durante las cenas surgían debates y conversaciones. Los artistas nos hacían preguntas sobre la problemática y planteaban posibles ideas para los murales. Fue muy interesante para nosotras ver cómo las reivindicaciones de las asociaciones implicadas en la lucha fueron plasmadas en imágenes muy diversas por los artistas. Tras la celebración del encuentro realizamos también unos recorridos guiados abiertos a la ciudadanía. Fue una experiencia muy enriquecedora en la que, recorriendo físicamente el territorio y visitando las distintas intervenciones elaboramos un relato discursivo que nos permitía explicar el problema de La Punta de una forma experiencial y visual.

C.S.: Yo participé en uno de esos recorridos y me pareció una iniciativa brillante no solo por la calidad estética de las obras, sino también porque el paseo permitía hilar contenidos políticos y pedagógicos relacionados con el territorio. La historia del conflicto de La Punta es larga y compleja y no es fácil conectar todos los acontecimientos, explicar las dimensiones legales, ecológicas, culturales, etc. que la atraviesan, pero creo que lograsteis hacerlo por medio de estos recorridos.

N.C.: Sí, era una iniciativa que no estaba prevista en un principio y que surgió a posteriori como estrategia de mediación. Nos parecía importante caminar por las diferentes zonas de la pedanía para mostrar el impacto de las infraestructuras del puerto y de transporte sobre el territorio, ver las casas, los huertos que quedan, etc. Además, queríamos hacerlo a través de lo que sugerían las diferentes obras. El primer recorrido fue muy interesante en ese sentido porque en correspondencia de cada mural hablaron diferentes personas implicadas: los diferentes aspectos retratados en las obras sirvieron de apoyo para ir relatando las diversas problemáticas y conflictos del territorio en el que nos encontrábamos.

C.S.: ¿Cómo fue recibido el encuentro de muralistas *Sensemurs* por los vecinos de la pedanía?

N.C.: Todas estas iniciativas las planeamos en diálogo con las asociaciones de vecinos de Nazaret, Castellar-Oliveral y La Unificadora. Sin embargo, estas entidades no recogen a toda la población que aún vive en La Punta. En la pedanía hay personas con opiniones diferentes, no hay un frente unido. Hay residentes que no se oponen a la ZAL porque quizá la perciben como una mejora en comparación con la actual situación de abandono que caracteriza la pedanía o tienen otras visiones políticas. La persona de referencia en este caso era Ignasi, el alcalde. Él interactuaba más con los residentes y mediaba entre la organización y los vecinos. En realidad, no ha habido una vinculación directa de estos últimos en la realización del encuentro de muralistas ni en general en la campaña. Es un aspecto que me generaba muchas dudas porque me preocupa que esta iniciativa pudiera percibirse



como una invasión. Nunca hubo una oposición directa hacia *Sensemurs*, pero tampoco desde la organización se hizo un esfuerzo explícito para ir por ejemplo a la reunión de la falla y proponer una colaboración con los vecinos. Quizás no supimos hacerlo o no teníamos las energías necesarias en ese momento concreto.

C.S.: ¿En este proceso, el alcalde os trasladaba las reacciones de los vecinos y vecinas?

N.C.: Sí, además de pedir permisos, informar a la población sobre los eventos que se iban a organizar, etc. Ignasi Vazquez nos comunicaba las opiniones de los residentes. Hubo reacciones positivas y otras negativas. Algunos vecinos apreciaron mucho la idea de realizar intervenciones en los edificios y decidieron contactar con los artistas después de *Sensemurs* para pedir que pintaran los muros de sus casas. Uno de los vecinos que también es amante de la pintura realizó una intervención propia. Desde la Asociación El Arca que trabaja en La Punta y Nazaret con personas en riesgo de exclusión también nos propusieron realizar un mural junto a los niños y niñas del barrio para incluirlo en el recorrido de *Sensemurs*. Hubo también un episodio controvertido: en concreto el mural de Elías Taño fue borrado poco tiempo después de ser pintado. Se trataba del mural más explícito entre los que se realizaron y se pintó en un muro que se encontraba en frente de la falla, la cual agrupa a personas con opiniones políticas más conservadoras. Quizá fue por la ubicación, pero sabemos que algunos vecinos no apreciaron el mural y efectivamente a los pocos días fue tapado con pintura blanca.

C.S.: ¿Qué relevancia crees que ha tenido la inclusión de manifestaciones artísticas en el contexto de la lucha contra la ZAL (encuentro de pintura mural, ciclo de cine, etc.)? En general, ¿consideras que los lenguajes artísticos pueden contribuir a transformar sensibilidades y a generar espacios de agencia política y resistencia cultural?

N.C.: Estoy convencida de la importancia de los lenguajes artísticos en la comunicación de contenidos políticos como los de la campaña para la defensa de La Punta. Estamos en una sociedad donde predomina la imagen y es esencial poder transmitir contenidos complejos en formatos visuales. Creo que es una labor que las organizaciones tienen que hacer para multiplicar el impacto de sus reivindicaciones. Al mismo tiempo, la colaboración con artistas permite llegar a una red de personas y colectivos que de otro modo quizá no se interesarían por las temáticas de protección del territorio. Sin embargo, en el caso de *Sensemurs* me surgieron algunas dudas. En concreto, cuando se organizan eventos artísticos alrededor de una lucha ciudadana existe el riesgo de banalizar el conflicto o incluso de contribuir a generar procesos de gentrificación. No digo que *Sensemurs* hiciera eso, pero sí me pregunté si estábamos abriendo una caja de Pandora al realizar una iniciativa de ese tipo.

C.S.: ¿Hubo un proceso de reflexión compartido sobre estas preocupaciones?

N.C.: Sí, lo hubo. Empezamos a recibir más y más peticiones para realizar visitas guiadas y decidimos hablar sobre el tema. Yo era más partidaria de redactar un dossier que describiera las obras junto a las reivindicaciones del movimiento y de colgarlo en Internet para quienes quisieran hacer el recorrido por su cuenta. Por un lado, reconocía que era importante que los ciudadanos de Valencia fueran a La Punta y la conocieran directamente, pero también temía replicar las dinámicas que caracterizan los itinerarios turísticos. A veces, sin querer, se pueden iniciar procesos que luego es muy difícil controlar. De todas formas, decidimos interrumpir las visitas porque, como he comentado antes, el proceso había sido muy intenso y estábamos muy cansadas. Descubrí poco después que en La Punta había algunas casas que se alquilaban como bed & breakfast. No era una consecuencia de nuestras iniciativas culturales, pero fue algo que me impactó. Intentamos no convertirnos en un elemento gentrificador de La Punta. De hecho, rechazamos el término “festival” porque refleja una visión de la cultura que no compartimos y preferimos usar la expresión “encuentro de muralistas por la huerta”.

C.S.: Además de las reflexiones que has mencionado, ¿ha habido un proceso de evaluación durante y después de las actividades? Si es así, ¿cómo se llevó a cabo y cómo se integró en las siguientes fases del proceso? ¿Podrías compartir algunos de los contenidos de esta retroalimentación? ¿Cómo valorarías, a partir de tu experiencia, todo el proceso de colaboración con colectivos ciudadanos, artistas, expertos de restauración del paisaje, etc.?

N.C.: Sí, tras cada una de las acciones se realizó una evaluación. En las asambleas se analizaban de forma colectiva los aspectos positivos y las cosas mejorables de cada iniciativa. En general la valoración fue muy positiva y los integrantes del colectivo estaban muy contentos con los resultados. Sin embargo, después del *Sensemurs Anais* y yo comunicamos a la asamblea que habíamos decidido dar un paso atrás porque, a pesar de haber aprendido mucho, sentíamos que habíamos estado cargando con demasiadas responsabilidades a lo largo del proceso. Para mí había sido particularmente estresante la cuestión de la exposición pública. Soy una persona tendencialmente tímida y me cuesta hablar en público, pero en muchas ocasiones había tenido que presentar eventos, participar en entrevistas en la radio, etc. Desde luego, gracias a esta experiencia, he aprendido a gestionar mejor mi “pánico escénico”, pero el hecho de estar en primera línea en la comunicación de la campaña, junto a toda la carga de coordinación y logística de las actividades, me generaba mucho estrés. Otro aspecto problemático era nuestra situación de precariedad laboral. Se planteó en varias ocasiones la necesidad de que mi trabajo y el de Anais estuviera retribuido, pero era muy difícil cuantificar nuestro esfuerzo y establecer una separación entre trabajo y militancia. En el taller de desurbanización tuvimos algo de financiación gracias a una ayuda de la universidad, pero se utilizó sobre todo para pagar los gastos de los ponentes que venían de Barcelona. Nosotras cobramos un pequeño honorario para la coordinación, pero era una cantidad muy limitada y no era apropiada para nuestra labor.

C.S.: ¿Cómo crees que podrían evitarse estas situaciones de sobrecarga de responsabilidades y precariedad? ¿Consideras importante el cuidado de los vínculos y de la comunicación en el contexto de experiencias colectivas de activismo, trabajo y creación?

N.C.: Es una pregunta compleja. Quizá en las organizaciones deberíamos dedicar más atención a las posibilidades y habilidades de cada uno, a los tiempos de los que dispone cada persona y repensar las actividades teniendo en cuenta estos aspectos. Todo ello implica mucho más trabajo de coordinación y escucha. Así se podría prevenir la sobrecarga de responsabilidades para algunos individuos. Lo ideal sería incorporar estos y otros cuidados en el activismo, pero en la realidad es muy difícil hacerlo. Como he comentado antes, en Per l'horta se trabaja en una situación de emergencia constante en la que se tienen que organizar debates y acciones concretas a contrarreloj considerando además que las entidades a las que se enfrenta la asociación (como por ejemplo el puerto de Valencia) disponen de muchos más recursos. Aun así, Per l'horta y las otras organizaciones de la plataforma Horta és Futur NO a la ZAL han logrado cultivar, gracias a todas las actividades llevadas a cabo, una conciencia ciudadana y han ejercido presión también sobre las fuerzas políticas de izquierda. Sin embargo, se trata de procesos bastante lentos mientras que el puerto o las constructoras vinculadas a los diferentes PAI que amenazan la huerta se mueven muy rápidamente y según la llamada "política de hechos consumados". Intervienen de forma agresiva en el territorio generando procesos que son muy difíciles de revertir. Todo esto genera frustración porque en el mundo activista se tiene la sensación de ir siempre a contracorriente teniendo al mismo tiempo unas energías limitadas. Es muy importante seguir resistiendo, pero yo personalmente he tenido que tomarme un tiempo de reflexión porque sentía que me faltaban las energías para seguir enfrentándome a este engranaje capitalista devorador. Hablando con Empar Puchades, una activista de la Asociación de vecinos de Castellar-Oliveral que lleva décadas implicada en la protección de la huerta, nos preguntábamos: "¿Siempre vamos a estar luchando?". Es un tema recurrente en el mundo del activismo. Quizá ayudaría comprender que cuidar los vínculos y las relaciones humanas también es una acción política.

C.S.: Sí, creo que hay un valor intrínseco en ese trabajo de cuidado porque es una manera de crear otra realidad, otra forma de estar en el mundo e incluso de luchar.

N.C.: Exacto. Me parece fundamental comprender que incluir los cuidados en las luchas activistas es esencial para cambiar el actual sistema. Creo que si desde el activismo se reproducen las mismas dinámicas que caracterizan la cultura capitalista, estamos contribuyendo a alimentar las mismas inercias individualistas y utilitaristas. En mi opinión, es necesario hacer hincapié en el concepto de corresponsabilidad y cuidar especialmente los vínculos y los tiempos. En mi colaboración con Anaïs y con el grupo que se encargó de la organización de *Sensemurs* creo que logramos encontrar un equilibrio entre la lucha y los cuidados recíprocos. Fue una experiencia maravillosa en ese sentido. De ahí se generaron unas redes afectivas de apoyo y colaboración muy fuertes tanto a nivel personal como profesional que considero muy importantes en mi vida.

C.S.: Me gustaría hablar ahora de otras iniciativas en las que has participado. Por ejemplo, el proyecto *Arrelant el territori*, activo desde 2016 pretende revalorizar conocimientos y prácticas ligadas a la transformación de materias primas locales y a la artesanía. ¿Piensas que la recuperación de saberes y habilidades tradicionales (a menudo olvidados o menospreciados por el paradigma cultural dominante) puede ser una estrategia útil para reconstruir vínculos de proximidad con las personas y aprender a relacionarnos de forma responsable con los ecosistemas?

N.C.: Tanto para mí como para las compañeras implicadas en el proyecto, todo el proceso ligado a *Arrelant el territori* ha sido muy enriquecedor. Hemos podido conocer el territorio más próximo a partir del encuentro directo con las personas que lo habitan, con sus visiones, subjetividades y percepciones. También ha sido muy importante ver cómo estas comunidades se relacionan

con los recursos que tienen a su alrededor y cómo se enfrentan a problemas como la despoblación rural. En la primera zona donde empezamos el mapeo (la Sierra de Espadán, en Castellón), nos encontramos con un discurso generalizado bastante demoledor del tipo “habéis llegado 30 años tarde” porque se trataba de una región en la que la población era más envejecida. Sin embargo, en la Serranía, a pesar de tratarse de una comarca muy despoblada, vimos experiencias de arraigo e incluso de autosuficiencia muy inspiradoras basadas en los saberes relacionados con el territorio. En cuanto a las actividades que hemos llevado a cabo, la web<sup>111</sup> del proyecto ha sido una de las primeras herramientas que hemos empleado para visibilizar todo este patrimonio de conocimientos ligados a la artesanía, a la producción agrícola, la transformación de alimentos, los remedios naturales, la construcción tradicional, etc. También organizamos una ruta en bici abierta para visitar algunos proyectos que habíamos descrito en la web. No llegamos a un gran público, pero creo que un aspecto muy positivo de esta ruta fue generar un contacto y un diálogo directo entre personas que venían de la ciudad y productores y artesanos del mundo rural. Soy consciente de que estas conversaciones no van a cambiar el mundo, pero sí creo que pueden contribuir a modificar nuestra forma de pensar y a reflexionar sobre nuestra posición en el territorio en el que vivimos. Otra idea que tuvimos fue proponer a los artesanos compartir sus conocimientos con las personas que quisieran aprender. Así decidimos organizar unas aulas abiertas y unos talleres para crear un puente entre los artesanos y el público en general. En el próximo curso vamos a trabajar en un instituto de Buñol para abordar, a través de diferentes materiales didácticos y entrevistas a personas del pueblo, los temas centrales del proyecto *Arrelant el territori*. En este caso también trabajamos con pocos recursos y al margen de nuestros trabajos “oficiales” así que el impacto del proyecto es limitado. Sin embargo, pienso que estamos poco a poco creando unas redes de colaboración que de otra manera no se darían.

---

111 <http://arrelantelterritori.org/>

C.S.: En los proyectos en los que has descrito colaboras con expertos/as de otras disciplinas, con comunidades, instituciones, etc. ¿Consideras la práctica colaborativa una dimensión importante de tu trabajo? ¿Qué aspectos de la creación colaborativa valoras positivamente? ¿Has detectado dificultades, aspectos críticos, límites, etc.?

N.C.: Para mí es esencial colaborar con otras personas que tienen más experiencia que yo en los ámbitos en los que me muevo. Acabo de empezar y necesito aprender de quienes llevan años trabajando en estos contextos. Al mismo tiempo, creo que es fundamental implementar estrategias de colaboración porque no podemos abordar de manera individual el cambio de visión global que necesitamos. Sin embargo, pienso que hemos de esforzarnos por generar este cambio sin sacrificar aspectos muy importantes como la calidad de nuestras experiencias cotidianas, de nuestras interacciones y relaciones, etc. El trabajo de cuidado es algo que se menciona mucho y sobre el que existen muchas teorizaciones, pero, como he dicho antes, no es sencillo llevarlo a la práctica.

C.S.: ¿Crees que sería necesario formarse para aprender a colaborar, para tener herramientas que nos ayuden por ejemplo a gestionar mejor los conflictos, a cuidar la comunicación, equilibrar tareas, etc.?

N.C.: Creo que sería muy importante y útil formarse más en esa dirección. Incluso deberíamos aprender a comunicarnos mejor en las asambleas, a escuchar realmente lo que dicen los demás, a gestionar el tiempo de forma más eficaz. Desafortunadamente, muchas veces las dinámicas de las asociaciones responden a tiempos dictados desde fuera y “gastar” tiempo en hacer una formación sobre resolución de conflictos o sobre comunicación no siempre se considera como una prioridad.

C.S.: Para concluir me gustaría saber si tienes otros proyectos en mente para el futuro.

N.C.: Siempre en relación con *Arrelant el territori*, estamos pensando en otras fórmulas de dinamización de los conocimientos que hemos ido mapeando. También estoy colaborando en un proyecto de comunicación y dinamización del banco de tierras<sup>112</sup> de Valencia que intenta luchar contra el abandono de los fondos productivos de la huerta. Por otro lado, hay una propuesta de revisión de la estrategia agroalimentaria de Valencia. En efecto, tras un análisis de experiencias parecidas en ciudades como por ejemplo Valladolid o Zaragoza, se ha detectado que ninguna incluía una perspectiva feminista en su desarrollo. Así pues, se quiere hacer una revisión de la estrategia valenciana a partir de una perspectiva basadas en la economía feminista y del ecofeminismo. En esta iniciativa colaboraré con Alba Herrero.

C.S.: Muchas gracias, Natalia por esta conversación tan enriquecedora y por compartir conmigo tus reflexiones.

---

112 <http://bancdeterres.dival.es/index.php>







# Entrevista a **Carolina Caycedo**

Santa Cruz (EE. UU.), 13 de noviembre de 2018

CHIARA SGARAMELLA: Para empezar, me gustaría darte las gracias por tu disponibilidad y por tu tiempo. Mi tesis doctoral se centra en las confluencias entre procesos colaborativos y arte vinculado a la ecología en los últimos veinte años. Quisiera comenzar preguntándote acerca de tu trabajo relacionado con temas socioambientales. ¿Cómo has transitado desde una práctica centrada en temas de género (*Flag Series, Mujeres en mí*) o en formas de agrupación social e intercambio ajenas al capitalismo (*Museum of the street, Day to day*) hacia proyectos relacionados con cuestiones ecosociales? ¿Cómo surgió tu interés hacia estas problemáticas?

CAROLINA CAYCEDO: Mi condición de mujer, madre y migrante ha influido siempre en mi trabajo artístico. Desde 1999 vivo fuera de Colombia, pero durante una temporada estuve viviendo cerca del río Yuma, este es su nombre ancestral. Mi padre se dedicaba al cultivo de arroz y de otros productos así que el río era un elemento muy importante en la cotidianidad y en la economía familiar. En mis trabajos anteriores ya había explorado la idea de flujo y contención, sobre todo en relación con las migraciones y con las fronteras, pero hace unos años leí un artículo titulado "El río no se deja desviar". El texto hacía referencia al hecho de que el día en que el río Yuma / Magdalena iba a ser desviado para construir la represa de El Quimbo, las aguas del río crecieron y no se pudo realizar el desvío. El artículo me llamó la atención porque se refería al río como si fuera una persona con voluntad propia: ese fue el primer acercamiento, fue así que empecé a interesarme por el tema de los ríos. Al haber vivido cerca de ese río me resultaba muy difícil

imaginar cómo se podía modificar el curso de un cuerpo de agua de semejantes dimensiones. No tenía conocimientos de ingeniería. Descubrí más adelante que ya en el 1989 se había construido una represa sobre el Yuma. El artículo que leí lo había escrito una persona que, por protección, usaba el pseudónimo de Entre Aguas. Sin embargo, más tarde me enteré de que se trataba de una persona que ya conocía, Jonathan Luna, un activista amigo de mi hermano. Me puse en contacto con él, y me dijo que podía ir a visitar la zona cuando quisiera. Así empecé a visitar esos lugares. El tema es tan vasto, tan amplio y tiene tantas ramificaciones que sigo explorándolo. No fue complicado transitar de los temas de justicia social a la justicia ambiental porque cuando te acercas a las problemáticas ecológicas te das cuenta de que la justicia ambiental engloba la cuestión de género, los temas de injusticia cultural, económica y territorial. Estoy convencida de que la resistencia territorial y ambiental incluye todas estas otras luchas sociales.

C.S.: Me parece muy interesante este último comentario pues a menudo, en los discursos mainstream, se argumenta que los problemas ambientales se pueden abordar con soluciones tecnológicas, separando la esfera ecológica de la social...

C.C.: Creo que es un planteamiento erróneo. En mi experiencia, cada vez que se da una crisis ambiental se pueden observar también problemas económicos, sociales y de género. Las mujeres, por ejemplo, casi siempre son las más perjudicadas en las situaciones de injusticia ambiental. En 2016 durante una estancia en Chile pude escuchar una conferencia de Angela Davis donde tomaron la palabra algunos miembros de las comunidades Mapuche, y en la que se trazaba esta conexión entre las diferentes luchas: territorial, social, cultural y de género.

C.S.: ¿Te interesa entonces abarcar las múltiples dimensiones de los conflictos ambientales en tu obra?

C.C.: Sí, me parece fundamental. Por ejemplo, el proyecto *Be dammed*, cuyo título hace un juego de palabras entre la palabra maldecir y represar en inglés, es un

cuerpo de trabajo que funciona como una constelación. Se compone de diferentes obras que individualmente brillan con luz propia y que al mismo tiempo están conectadas entre sí, y revelan la complejidad de los temas tratados. Algunas piezas retratan a los líderes y lideresas de los movimientos ambientales que están siendo criminalizados. Otras abordan las diferentes perspectivas que existen sobre el territorio. Algunas obras se centran en el esfuerzo por descolonizar la mirada mientras que otras pretenden construir una memoria histórica ambiental.

C.S.: En una entrevista relacionada con un proyecto que realizaste en el MUSAC de León en 2010, mencionas el concepto de *minga*. ¿Podrías explicarme cómo se vincula esta idea con tu trabajo?

C.C.: *Minga* es una palabra que viene del quechua y significa trabajo colectivo. Es una práctica muy común en América Latina. Por ejemplo, si un vecino quiere construir su casa, puede convocar una minga. Es decir, ese día todo el pueblo le ayuda a levantar su casa, y se comparte normalmente una comida ofrecida por la persona beneficiada. Es un trabajo colectivo, pero nadie espera una remuneración en efectivo porque sabe que cuando alguien llama una minga para su casa o para recoger una cosecha todo el pueblo aporta. Digamos que es un esfuerzo colectivo para el bien de alguien, pero se da por sentado que, si ese alguien está bien, su bienestar repercute positivamente en toda la comunidad. Al mismo tiempo, hay un elemento de reciprocidad: todos saben que pueden contar con el apoyo comunitario si necesitan ayuda. En el contexto colombiano, además, la minga tiene una dimensión reivindicativa. En los movimientos políticos indígenas de Colombia la minga es un concepto de organización social y de trabajo para el bien común, pero estas organizaciones usaban este mismo término para definir unas marchas larguísimas que llevaron a cabo para visibilizar las luchas indígenas ante las instituciones. En la historia del movimiento indígena ha habido muchas manifestaciones de este tipo. Los colectivos indígenas caminaban desde sus regiones hasta Bogotá. Cuando la minga empieza a caminar no solo participan los hombres, sino que también hay mujeres, niños, abuelos. Miles de indígenas caminan y van parando en los pueblos que se encuentran por el recorrido.

Allí la gente los recibe, les da comida, los escucha y los atiende. Luego ellos siguen caminando hacia la capital. Asimismo, los indígenas Nasa que viven en departamento andino del Cauca proponen un concepto muy interesante, que ellos llaman “caminar la palabra”. Es decir, según ellos, no sirve de nada tener un discurso si no se complementa con la acción. Para ellos, la minga adquiere esta otra capa de significado. En sus reivindicaciones, caminar era una manera de exigir que el gobierno cumpliera los acuerdos de restitución de tierras pactados con las comunidades. Su minga también implicó a miles de personas y duró varios meses. Cuando empecé a trabajar sobre las represas leí que en 1999 el líder indígena Kimy Pernía había ideado la Marcha Embera desde el Resguardo de Kara-gabí hasta Bogotá. Los indígenas recorrieron más de novecientos kilómetros y acamparon delante del Ministerio de Medioambiente, recién creado en Colombia. Recuerdo que ese año estaba en mi último curso universitario en Bogotá y a menudo pasaba por el centro de la ciudad donde estaba el Ministerio y muchas veces veía los grupos de indígenas acampando. Ahora puedo reconectar con ese recuerdo. Conocía la lucha de los pueblos indígenas, pero en ese momento estaba trabajando otros temas en mi obra.

C.S.: La minga entonces nace como un concepto de distribución del trabajo de forma colaborativa pero luego adquiere un tono político.

C.C.: Así es. En el proyecto del MUSAC que has mencionado el concepto de minga lo aplicamos en su acepción de trabajo colectivo y lo enlazamos con la propiedad colectiva. En efecto, construimos una carpa con ropa donada por diferentes personas y la obra era de propiedad colectiva. De hecho, hay un documento escrito en el que se establece que los ciudadanos de León son los propietarios de la pieza y que pueden disponer de ella como estimen.

C.S.: Mi investigación se centra sobre todo en la dimensión colaborativa de las prácticas artísticas de corte ecosocial así que quería saber cuán relevante es el trabajo colectivo en tu proceso creativo. Has trabajado ya desde los tiempos de la Universidad en colectivo o colaborando con otros creadores, y también implicando en tus proyectos lo que se define como el público, es decir personas que no pertenecen al mundo del arte. Me gustaría preguntarte si consideras que la colaboración con otros artistas, expertos de otras disciplinas, comunidades, etc. es una parte importante de tu trabajo.

C.C.: Sí, desde luego es muy importante. He realizado proyectos que no son colaborativos, sobre todo después de tener a mi hija en 2005. Al comienzo de mi carrera gran parte del trabajo consistía en viajar, estar en lugares diferentes, compartir conocimientos y producir obra junto a la comunidad. Con la maternidad, pasaba mucho más tiempo en casa cuidando de mi bebé por lo que empecé a realizar propuestas más objetuales. Disfruto mucho del trabajo en el estudio, pero siempre hay una vinculación con la práctica comunitaria. Inicialmente entendía y practicaba el trabajo comunitario como una manera de “deselitizar” -no sé si existe esta expresión- el espacio artístico. Pienso que los museos y las galerías siguen siendo espacios muy elitistas, sobre todo en Colombia. Cuando estudiaba en la universidad ni siquiera existía el término social practice, que hoy se ha institucionalizado. Si realizaba obras en el espacio público, como por ejemplo el proyecto *Museo de la Calle*, hablaba de “intervención urbana”. En esa época la idea de intervenir en el espacio público era una manera de salir del museo y apelar a diferentes públicos. El trabajo comunitario también me parece una forma de traer diferentes públicos al interior del museo, a sitios a los que normalmente no acceden. En mi trabajo sobre los ríos y las represas, intento salir de los circuitos elitistas, pero sobre todo me interesa que en los espacios artísticos institucionales se genere un debate informado sobre los problemas de la sociedad. Me aproximo al museo con esa convicción.

Por ejemplo, cuando me invitaron a la bienal de Sao Paulo, me parecía importante debatir acerca del modelo minero-energético que existe en Brasil y, más en

general, en América Latina. Era un momento complejo, en que Dilma Rouseff estaba a punto de perder el poder e inauguró la central hidroeléctrica de Belo Monte. Mi intención era convocar a los diferentes proponentes del debate en cuestión, en concreto el Movimento dos Atingidos por Barragens<sup>113</sup> de Brasil junto al Instituto Socioambiental (ISA), pese a que este último me genere numerosas dudas por su estructura de ONG. En este caso y también en los otros proyectos que llevo adelante, el trabajo colectivo dentro y fuera de las instituciones tiene varias finalidades. Ante todo, estoy convencida de que en los museos tienen que generarse conversaciones de este tipo: cada vez soy más partidaria de ello porque, si no se abordan estas problemáticas, creo que el mundo del arte corre el riesgo de convertirse en puro formalismo y movimiento de dinero. Como artista tengo la responsabilidad de salvaguardar los espacios donde se produce una reflexión compartida acerca de estas cuestiones políticas y ecosociales. Además, los museos y el público de los museos necesitan ser educados en relación con las temáticas socioambientales así que es importante traer las personas que están en la línea de frente, casi siempre comunidades indígenas, al interior de las instituciones para que puedan educar al público de las ciudades. Por otro lado, los recursos de los que dispongo y que provienen del mundo del arte, tanto en términos financieros (aunque sean muy limitados) como en términos de recursos humanos o habilidades artísticas, es decir la posibilidad de construir y deconstruir imágenes, son los que yo puedo aportar a las comunidades para impulsar sus agendas. Cuando me implico en el trabajo comunitario cualquier objetivo estético o de investigación que yo pueda tener pasa a un segundo plano. Lo que prima son las prioridades de las comunidades. Si no fuera así, podría convertirme en un agente extractivista académico-artístico.

C.S.: Si lo he entendido bien, te pones en una posición que podríamos definir de servicio hacia las comunidades...

C.C.: Exacto. Así surgen acciones como la de Ríos Vivos donde escribimos con nuestros cuerpos mensajes de resistencia, y otros tipos de acción. Siempre intento ser muy sincera con la comunidad en relación con lo que yo soy capaz de hacer.

---

113 Movimento de los Afectados por Barragens.



Les digo que no soy activista, no soy abogada ni doctora. Mis herramientas y mis conocimientos son artísticos y los ofrezco por si pueden servir en su lucha. Creo que el trabajo colaborativo es muy importante precisamente por ese intercambio de conocimientos y habilidades. Los artistas tienen un papel relevante en los procesos colaborativos y en la toma de decisiones porque nosotros tenemos una forma de pensar creativa, otras formas de imaginar soluciones diferentes con respecto a las que podría tener un ingeniero, por ejemplo. Me parece fundamental que personas de diferentes disciplinas nos sentemos en mesas de trabajo y colaboremos sobre todo de cara a la urgencia de encontrar soluciones frente al colapso climático, porque cada uno trae perspectivas y herramientas diversas y necesarias vista la complejidad de la cuestión.

C.S.: En relación con tu práctica artística, me gustaría saber si el enfoque colaborativo caracteriza todo el proceso creativo o si se limita a algunas fases, como, por ejemplo, la investigación previa o la materialización de la obra.

C.C.: La colaboración se vincula a todas las fases, pero en diferentes grados según el tipo de proyecto. Todo empieza con la investigación, que yo llamo “trabajo de campo espiritual”. En efecto, no se trata de un trabajo de campo que responde a una metodología científica donde trato de mantener una distancia objetiva con respecto a mi objeto de estudio. Más bien todo lo contrario: me implico totalmente. El trabajo de campo consiste en investigar archivos, documentos, películas y documentales, trabajos de artistas y otras fuentes. Además, en esta fase también visito los lugares afectados por los proyectos extractivistas que estudio, recojo materiales y objetos, realizo vídeos y sobre todo entrevistas. Para mí es muy importante escuchar a las personas que habitan los territorios y su conocimiento acumulado. Se trata de un conocimiento que no se encuentra en ningún archivo o libro, sino que está incorporado, inscrito en el cuerpo de la persona, y que se manifiesta a través de gestos, historias y vivencias, a través de la que podríamos definir como memoria histórico-ambiental. Hablar con las personas en la línea de frente y conocer de primera mano su perspectiva acerca de la situación me parece un aspecto fundamental de la investigación. A partir de la observación, de

la convivencia con las comunidades, la creación de vínculos y relaciones cercanas con el lugar, con el río y con todas las entidades que están en ese territorio -no solo las personas humanas- surgen ideas para desarrollar el estudio o propuestas para desarrollar a nivel colaborativo con las comunidades.

C.S.: ¿Decides tú qué tipo de configuración estética van a tener los trabajos?

C.C.: Depende. Si se trata de un trabajo colaborativo, la decisión no es solo mía. Más bien se trata de una negociación entre todos los participantes. La configuración estética a menudo pasa a un segundo plano. No importa si tomamos una foto icónica o si la composición es más o menos interesante. Lo más importante es que se genere ese espacio de expresión y creación artística, y que las personas implicadas puedan sentirse partícipes y fortalecidas mediante esa acción. En cambio, si se trata de una obra realizada en el estudio, sí me interesa cuidar personalmente la parte estética. De hecho, yo edito todos mis videos, las fotografías, los libros, etc. Creo que el proyecto de las atarrayas representa un punto de encuentro entre el trabajo comunitario y el trabajo en el estudio. Las atarrayas las tejen los artesanos de las comunidades y luego yo las intervengo y manipulo. Allí se da una combinación interesante, pero al final sí soy yo la persona que toma las decisiones estéticas sobre las piezas que salen del estudio.

C.S.: En tus experiencias de colaboración, ¿has encontrado dificultades, límites, situaciones problemáticas?

C.C.: Sí, existen aspectos críticos. Las comunidades a veces desconfían de los artistas que se acercan a sus territorios, pues desafortunadamente a menudo tienen que lidiar con formas de extractivismo académico, donde artistas e investigadores recogen información de forma interesada e instrumental. Sin embargo, esta desconfianza también es positiva porque te mantiene con los pies en la tierra, establece límites. Es decir, los miembros de las comunidades a

menudo expresan su disconformidad con algunas prácticas o propuestas y todo ello te obliga a revisar constantemente tus ideas. Puede ser una experiencia bastante dura, que te hace cuestionar muchas convicciones, pero al final te ayuda a encontrar un camino más equilibrado. A nivel personal, algunas interacciones pueden ser difíciles porque a veces incluso dentro de estas luchas sociales hay machismo. También hay personas que te acusan de aprovecharte de las historias de sufrimiento para construir tu carrera artística.

C.S.: Personalmente creo que tu trabajo es muy respetuoso y discreto, y surge de vínculos de colaboración a largo plazo. Sin duda el trabajo comunitario puede generar problemas éticos, sobre todo porque no todos los artistas o las instituciones artísticas tienen el mismo cuidado a la hora de relacionarse con las comunidades.

C.C.: Sí, por eso me parece importante que el trabajo colaborativo se desarrolle a partir de vínculos a largo plazo. En ese sentido, creo que las personas que me critican se equivocan porque, viendo la dimensión y la trayectoria de la colaboración, es evidente que sí hay un compromiso real de mi parte con la comunidad. Hay momentos en los que la colaboración con la comunidad es más intensa porque puedo estar unas temporadas más largas en Colombia, pero, por ejemplo, ahora no sé cuándo podré volver allí. No es fácil encontrar recursos. También, siendo madre, tengo compromisos domésticos. Uno de los mayores retos, en efecto, es balancear la actividad profesional con el trabajo familiar. Me gustaría llevar a mi hija a Colombia, pero las zonas en las que trabajo son difíciles y puede ser peligroso. Colombia es el tercer país con más asesinatos de ambientalistas en el mundo. Desde luego, mi labor es artística no me expone tanto como otras personas que están en la línea de frente, pero es un entorno complicado. Por suerte, nunca he recibido amenazas así que no me he sentido insegura, pero sí tengo amigos que han sido amenazados, asesinados, criminalizados, están desaparecidos... El hecho de que yo sea artista y no esté en el territorio todo el tiempo me protege. Todo ello a veces me hace sentir culpable porque no puedo dedicarme al trabajo con la comunidad como me gustaría, pero también entiendo que algunas personas

podemos ser puentes. Tal vez nuestra labor sea conectar mundos, distribuir información, generar alianzas. Por ejemplo, en Colombia hablo de cómo en Estados Unidos también hay colectivos muy discriminados y en situaciones muy precarias. Y en Estados Unidos trato de visibilizar algunas injusticias que tienen lugar en América Latina. Quizá esa capacidad de trasladar y compartir información hace que las perspectivas se amplíen y se entienda que hay casos de injusticia y racismo ambiental en todo el mundo.

C.S.: Ahora me gustaría preguntarte acerca de tu relación con los que podríamos definir como agentes o elementos más que humanos, es decir los ríos, los animales, las plantas, etc. ¿Consideras que pueden ser parte activa en la creación artística?

C.C.: Dentro de mi cuerpo de trabajo hay varios objetivos. En primer lugar, me interesa generar en el público una empatía incorporada, o sea producir en el cuerpo del espectador una sensación física que dé lugar a una sensibilidad hacia problemas, circunstancias o poblaciones en apariencia distantes. Para ello, recorro a menudo a acciones colectivas en las que proponemos estrategias encaminadas a implicar al público desde el punto de vista emocional. Otro de mis objetivos es invitar a las personas a iniciar un cambio de paradigma, una transición epistemológica que nos permita entender que la naturaleza no es un paisaje separado de lo humano, que no somos meros observadores, sino que estamos totalmente conectados con el mundo natural, y que formamos parte de una serie de relaciones entre entidades humanas y no humanas que conforman el territorio. El territorio incluye la dimensión cultural, la dimensión ambiental, así como los aspectos económicos, sociales, políticos y espirituales. La herencia que nos han dejado la academia, el patriarcado y la racionalidad eurocéntrica dificulta este camino pues se basa en una noción de conocimiento en la que todo gira alrededor de la razón, y el ser humano solo necesita de su pensamiento para existir (cogito ergo sum, como sostenía Descartes). Sin embargo, la mayoría de las epistemologías indígenas sostienen que existimos solo cuando otra entidad o ser nos percibe e interactúa

con nosotros. Cuando el río te toca entonces tú existes; cuando el jaguar te mira a los ojos, entonces tú existes; cuando el viento te mueve el pelo, entonces tú existes; cuando el vecino te habla entonces existes... Necesitamos del otro para existir. Es un cambio de paradigma muy significativo porque nos ayuda a entender que no somos nada sin el entramado de relaciones a nuestro alrededor. El ser humano necesita de una multitud de otros seres -vegetales, animales, minerales, fenómenos atmosféricos, etc.- para existir. Y la incapacidad de percibir y cultivar las conexiones materiales, políticas, espirituales y afectivas con nuestro entorno natural y social nos ha llevado a la situación de colapso climático que vivimos. Trabajar con las comunidades fue como abrir los ojos porque, a pesar de haber explorado temas vinculados al feminismo, a las migraciones y economías alternativas, me di cuenta de que yo no había comenzado una descolonización a nivel personal. Solo a partir de la colaboración con las comunidades he empezado a descolonizar muchas cosas en mi vida. Todavía me falta muchísimo por hacer, pero en ese proceso comprendí que los ríos, el agua, las piedras, los bosques, etc. son sujetos políticos con agencia, o sea son activos dentro de los conflictos ambientales. Otro de mis objetivos es seguir construyendo y fortaleciendo una red de afectos. Esta red para mí es particularmente importante, y engloba seres humanos y más que humanos. En ese sentido me vincula a las epistemologías indígenas que defienden que todo lo que nos rodea es como un familiar, que nuestro territorio principal es el propio cuerpo, pero también estamos conectados a todos los seres que habitan los espacios a nuestro alrededor. En el artículo que mencionaba al principio, que se titulaba "El río no se deja desviar", vi claramente la agencia al río. A nivel artístico he explorado esa noción de agencia desde el lenguaje, por ejemplo, escribiendo scripts o relatos donde el río está hablando en primera persona, contando su propia historia. Me parece importante invitar al espectador a que tenga un espacio para relacionarse con el río no como objeto de estudio o de contemplación, sino como una entidad viva que está diciendo algo. Intento activar una percepción diferente, primordial que a mi modo de ver está dentro de todos los humanos.

C.S.: ¿Es una estrategia que apela quizá a una dimensión más intuitiva?

C.C.: En parte sí. En efecto, una faceta importante de mi trabajo es la creación de lo que yo denomino “conjuros visuales”. Me interesa explorar las conexiones posibles entre la magia y la práctica artísticas. No tengo ningún entrenamiento en la santería ni en otras tradiciones ligadas a la magia, pero tomo algunos elementos de mi cultura que están vinculados a la brujería como fuente de inspiración. Por ejemplo, las atarrayas, que podrían percibirse simplemente como esculturas, responden en realidad a mi intención de generar conjuros. Cuando las manipulo y las intervengo pretendo crear objetos energéticos que pueden contrarrestar de alguna manera el gran embrujo autoritario en el que creo que estamos inmersos. Considero que estamos embrujados: el capitalismo nos mantiene en un estado pasivo y me gusta pensar que el arte no solo puede generar otro tipo de imágenes y narrativas visuales, sino que también posee la capacidad de funcionar como un contra-conjuro. A la hora de manipular creativamente las atarrayas me dejo guiar por mi intuición. Es un proceso creativo más libre, abierto y sujeto al azar si lo comparamos por ejemplo con la edición de los videos.

C.S.: ¿Esta intención representa para ti una manera de equilibrar la visión académica y positivista de la realidad que domina también en el mundo del arte contemporáneo? Lo comento porque las formas de arte relacionadas con temas socioambientales a menudo contienen muchos datos, adoptan un formato casi científico que puede resultar algo aséptico. En cambio, el trabajo que acabas de describir, así como la importancia que la dimensión performativa tiene en tus proyectos, me hablan de una voluntad de apelar no solo a la parte racional sino también a las emociones, los instintos, los recuerdos, etc. Todos tus proyectos tienen un contenido político e incluso científico, pero también trabajan con la presencia, con la fisicidad, con el movimiento. Por ejemplo, la pieza *Serpent River Book* (2017) es una publicación que recopila el trabajo de colaboración con las comunidades afectadas por las represas, pero funciona al mismo tiempo como un

objeto capaz de activar coreografías, recorridos en el espacio, debates, etc.

C.C.: Sí, ante todo me interesa que las piezas tengan muchos puntos de entrada para que cada persona pueda acercarse a ellas desde su sensibilidad particular. Hay algunas performance en las que menciono una gran cantidad de datos. Por ejemplo, en la acción *Beyond Control* en la que participarás esta tarde, hago referencia al número de represas que existen en el mundo, a cuánto pesan, a la cantidad de agua que contienen, a los efectos que generan en relación con el clima, etc. Probablemente al público se le escape la mitad de los datos, pero algunos se quedan. Al mismo tiempo, incorporo en las performance elementos narrativos que permiten relacionar fenómenos globales con la realidad más cercana. Por ejemplo, en la acción de hoy haremos referencia a los incendios que están devastando California como efecto del cambio climático y a los presos que trabajan por dos dólares al día para apagarlos. Relacionar problemáticas invisibilizadas y lejanas con temas y formas de injusticia más próximas a las personas que visitan las exposiciones es una de las tácticas que empleo. Es una manera de ofrecer al público varios aspectos a los que agarrarse. No estoy interesada en la creación de obras que se dirigen exclusivamente a audiencias educadas y familiarizadas con la historia del arte. El lenguaje artístico contemporáneo es bastante complejo y a veces duro de entender, incluso para mí. Por todo ello, intento producir trabajos accesibles, cuyas facetas permitan la interacción con diferentes públicos. En algunas piezas uso un lenguaje vernáculo, incorporo objetos cotidianos para que cualquier persona pueda conectar con ellas. En cuanto a *Serpent River Book*, fue concebido como registro visual de la investigación que he llevado a cabo en los últimos cinco años, pero lo último que quería hacer era un catálogo. Sabía que el libro tenía que funcionar dentro de un ambiente académico, pero al mismo tiempo quería distribuir copias a las comunidades. En muchas de ellas hay personas que no leen, por lo que la parte superior del libro incluye únicamente imágenes mientras que la parte inferior contiene texto. Se trata sobre todo de textos poéticos y no muy largos. El libro se ha usado de maneras muy diferentes. Por ejemplo, gracias a la colaboración con la coreógrafa Marina Magalhães, realizamos un taller generativo y participativo de danza. Me fascina la idea de entregar el libro a diferentes creadores para que lo usen como un punto de partida para generar otros

procesos y experiencias artísticas. Recientemente, siempre en colaboración con Marina Magalhães, hemos empleado las atarrayas como fuentes de inspiración para la creación de coreografías en el ámbito de una residencia de artista en The Huntington Gardens (Los Angeles) en diálogo con la herencia cultural Afro-Latina y con prácticas espirituales indígenas.

C.S.: ¿Cuáles son las líneas de investigación que entrees para el futuro?

C.C: Hay tres vertientes importantes que me gustaría explorar. La primera es la idea de una transición energética justa por lo que estoy leyendo e investigando acerca de este tema. Me parece urgente cuestionar el modelo minero-energético sobre el que se basa el capitalismo extractivista. En concreto estoy analizando los modelos comunitarios donde ya se están dando experiencias de transición y me gustaría conectar mi trabajo creativo con esta temática. Otra vertiente más específica se desarrolla alrededor de la construcción de una memoria histórico-ambiental en Colombia que sirva de contrapeso a la que podríamos definir como historia oficial o historia con mayúscula. Recientemente se inició un proceso de paz en mi país con la creación de una Comisión de Verdad y Justicia Transicional, donde perpetradores y víctimas cuentan públicamente la verdad para favorecer un proceso de reconciliación. Desde el movimiento ambiental colombiano se está solicitando que dicha comisión aborde al menos uno de los casos adoptando un enfoque ambiental. En efecto, falta una mirada socio-ecológica dentro de la búsqueda de la verdad en Colombia porque la narración dominante del conflicto colombiano siempre hace énfasis en el narcotráfico como principal causa de la guerra. Sin embargo, se trata de una visión muy parcial: es un conflicto que nace alrededor de la tierra y de los recursos naturales. Colombia es un país muy rico en petróleo, carbón, recursos hídricos, etc. Si ignoramos la dimensión ambiental en la búsqueda de la verdad vamos a llegar a la mitad de las conclusiones y no vamos a poder identificar realmente a todos los responsables en este conflicto, a los verdaderos culpables de todas las violencias.



El enfoque ambiental nos permite ver otros tipos de violencias, algunos de los cuales son más difíciles de detectar, como por ejemplo la pérdida de territorios y ecosistemas. Hay un extractivismo rapaz en muchas regiones de Colombia que afecta a la tierra, a las comunidades e incluso a los cuerpos de conocimiento. Creo que es fundamental entender que en Colombia la naturaleza no sólo ha sido el escenario donde se ha desarrollado la guerra, sino que también ha sido víctima y botín de la misma. Y como víctima necesita reparaciones, al igual que todas las víctimas ahora implicadas en los acuerdos de paz. Se necesitan sanciones y reparaciones ligadas a las malas prácticas de los grandes capitales transnacionales que evaden constantemente sus responsabilidades. Por todo ello, he estado participando en mesas de trabajo interdisciplinarias sobre estas problemáticas en las que hay artistas, académicos, activistas de base, miembros del Instituto de la Memoria Histórica en Colombia, etc. y cuya labor pretende influir en el proceso de paz. Dentro de esa recuperación y visibilización de la memoria histórico-ambiental me pregunto cuáles son las diferentes formas en las que se pueden retratar los efectos del conflicto. De manera intuitiva ya en algunos de mis trabajos anteriores había explorado estas dimensiones: en efecto, he fotografiado y documentado en video lugares que ahora ya están inundados como consecuencia de la creación de represas. La obra artística en estos casos funciona como registro de lo que hemos perdido. Hay varios creadores en Colombia que se han acercado a estas cuestiones: por ejemplo, el fotoreportero Jesús Abad Colorado ha sido uno de los primeros en atribuir a la naturaleza el estatus de víctima. Me interesa también estudiar la genealogía de artistas que ya han trabajado en esta línea.

La tercera vertiente sería investigar en profundidad los fenómenos migratorios también desde un prisma socioambiental. Aquí en Estados Unidos se habla en estas semanas de la caravana de refugiados de América central que están caminando hacia la frontera. Creo que es importante explorar los múltiples factores que empujan esas poblaciones a desplazarse: no solo hay guerras de narcos y maras en sus países, sino que también hay problemas ambientales y acuerdos comerciales transnacionales que hacen que los proyectos de vida que esas comunidades tenían

ya no se pueden realizar en sus territorios de origen. Me gustaría subvertir las narraciones dominantes sobre la violencia en las Américas, y mostrar que estas migraciones también derivan de causas ambientales. He solicitado varias becas para realizar un proyecto acerca de estas problemáticas.

C.S.: Hablando de financiación, me gustaría preguntarte si consideras importante saber de dónde procede el dinero con el que se financian tus proyectos. Por ejemplo, aquí en Estados Unidos muchas instituciones artísticas surgen alrededor de colecciones privadas ligadas a grandes patrimonios acumulados por familias capitalistas. Quisiera saber si esta realidad te genera conflictos considerando el contenido crítico de tu obra.

C.C.: Si, me genera conflictos. Todavía no tengo el poder económico para ser tan coherente en ese sentido. Es una cuestión muy compleja, pero pienso que es importante canalizar una parte de esos recursos hacia una producción cultural crítica.

C.S.: Te hago esta pregunta porque últimamente hay una proliferación de convocatorias, exposiciones, eventos culturales, etc. sobre la relación entre arte y ecología. Algunas de ellas tienen como sponsors empresas ligadas a los combustibles fósiles. ¿Te preocupan el lavado verde y el *artwashing*?

C.C.: Sin duda no participaría en una convocatoria financiada integralmente por una de esas empresas. Hay unas líneas rojas que intento respetar. Me generan muchas dudas también iniciativas como las “expediciones” organizadas por el Museo Thyssen Bornemisza. Considero que el término “expedición” tiene una connotación colonial evidéntísima y que, como creadores, tenemos la obligación de cuestionar el lenguaje que se utiliza. Por otro lado, empecé a colaborar en una serie de acciones dirigidas a recuperar el río Los Ángeles, pero muy pronto me di cuenta de que corría el riesgo de contribuir a la gentrificación de la ciudad así que

me desvinculé de ese proyecto. Volviendo al tema de la financiación, yo solicito becas, recibo honorarios de artista por las exposiciones o por los talleres que imparto, o vendo mis obras a coleccionistas. Para mí es importante destinar una parte de mis ingresos a las comunidades y movimientos con los que colaboro. Es mi forma de apoyarlos y es parte de mi compromiso. Sin embargo, ¿mi galería, que se queda con el cincuenta por ciento del valor de mi trabajo, devuelve una parte de sus ingresos a las comunidades? ¿Y los museos? Por lo general, la conversación ética recae sobre los artistas que son a menudo criticados y cuestionados, pero ¿acaso nos preguntamos con la misma frecuencia cuál es el papel y la responsabilidad ética de las galerías o las instituciones en el mercado del arte?

C.S.: Estoy de acuerdo contigo. Muchas veces los artistas viven una condición de gran precariedad y constituyen el anillo más débil del circuito cultural o comercial del arte y sin embargo son los más expuestos a las críticas. ¿Sientes que las instituciones artísticas son sensibles al tipo de trabajo que propones?

C.C.: Sí, en los últimos años he notado que cada vez hay más sensibilidad hacia las temáticas que investigo, sobre todo de parte de las mujeres que trabajan en el sector cultural. De hecho, la gran mayoría de invitaciones que recibo vienen de mujeres comisarias o gestoras culturales.

C.S.: Antes has comentado que para ti es importante salvaguardar en las instituciones un espacio para debatir públicamente temas socioambientales. Algunos teóricos (Expósito & Navarrete, 1997) advierten sobre el peligro de que las instituciones fagociten el arte político neutralizando su potencial radical. En tu carrera, ¿has sentido en algún momento que tu trabajo estaba siendo manipulado por la institución o que el mensaje iba a ser neutralizado por el marco en el que la obra se exponía?

C.C.: En algunos contextos sí he tenido la sensación de que el contenido de mi trabajo se suavizaba. Sin embargo, creo que incluso el gesto más mínimo puede generar cambios. No sé si pecho de ingenua o si soy demasiado optimista, pero estoy convencida de que el gesto más pequeño puede ser transformador. Pensar en cambios de gran escala, en grandes impactos nos acercaría a la lógica y a los números de las corporaciones, pero pienso que los artistas trabajamos desde otra sensibilidad y en dimensiones más sutiles. Buscamos otras formas de actuar y de tocar a las personas. Entonces si la obra puede activar una sensibilidad crítica, aunque sea en uno o dos individuos, para mí ha valido la pena. Puede que en algunas ocasiones la institución fagocitara mi trabajo, pero muchas veces la participación en algunas iniciativas culturales me ha permitido conocer las prácticas de otros creadores afines. Hace poco participé en una exposición del Whitney Museum titulada *Between the Waters* en la que las comisarias proponían un discurso descolonial ligado al agua. Allí pude entrar en contacto con el trabajo de Damien DinéYazhi', un joven artista de la cultura Navajo. Estas experiencias son muy enriquecedoras y permiten expandir esa red de afectos y colaboraciones de la que te hablaba antes.

C.S.: ¿De qué manera vinculas la práctica artística con el activismo en tu trabajo?

C.C.: A menudo me preguntan si soy activista o artista y siempre reivindico mi identidad como artista. Llevo quince años trabajando para que se me tome en serio como mujer artista en un mundo aún dominado por hombres blancos como es el del arte. Tengo la impresión de que, si te etiquetan bajo el término de activista, están de alguna manera encasillando tu trabajo. Yo soy artista y puedo trabajar desde un enfoque activista, así como un abogado está en su pleno derecho de ejercer su actividad de manera activista. Desde el arte se puede construir sociedad y también cambiar la realidad a nivel personal o comunitario, y abrir espacios de diálogos entre diferentes saberes. El arte es una plataforma pedagógica en todos los sentidos y puede ayudarnos a desaprender las jerarquías de conocimiento que hemos interiorizado.

C.S.: ¿Hay autores, artistas o personas importantes en tu vida que te han influido en tu visión de la práctica artística?

C.C.: Entre las personas que he conocido, sin duda Zoila Ninco, una mujer pescadora que aparece a menudo en mis videos, ha tenido una influencia muy importante en mi proceso personal de descolonización. La considero como una mamá adoptiva. El trabajo de Silvia Rivera Cusicanqui también ha marcado mi evolución como artista. En particular, frente al temor de caer en la apropiación cultural, sus reflexiones sobre la condición de mestiza me han dado la libertad de explorar de manera respetuosa e intuitiva la herencia indígena, aunque yo no tenga una conexión genealógica con la misma. Otro referente importante es el antropólogo colombiano Arturo Escobar y su indagación acerca de las epistemologías indígenas como espacios de resistencias y lucha territorial.

C.S.: Esta era mi última pregunta. Agradezco mucho tu tiempo y colaboración. Ha sido un placer conversar contigo.



# Entrevista a **Luigi Coppola**

Castiglione d'Otranto (Italia), 19 de agosto de 2019

CHIARA SGARAMELLA: Buenas tardes, Luigi. Me gustaría empezar la entrevista con una pregunta biográfica. ¿Podrías describir su formación y explicar cómo te has aproximado a la creación artística? ¿Cómo y cuándo surgió su interés en la relación entre arte, política y ecología?

L.C.: Nací en un pequeño pueblo de la zona de Salento y crecí en una familia donde la idea del sacrificio, de trabajar duro desde una edad temprana para contribuir a la economía familiar estaba muy presente. Pasé gran parte de mi niñez y adolescencia trabajando en los campos de tabaco, tomates, garbanzos y olivares. No idealizo ese periodo: recuerdo trabajo duro y patriarcado. Mientras el mundo cambiaba rápidamente a nuestro alrededor, teníamos la impresión de estar parados. En esas interminables horas de repetir las mismas acciones, soñaba con el arte, la danza y la música. Quería irme lejos, así que acordé con mis padres que estudiaría ingeniería, y a los 18 años me fui a Turín. Era el primero en mi familia en tener la oportunidad de estudiar en la universidad. Y lo hice: me gradué en Ingeniería para el Medio Ambiente y el Territorio, una elección que no respondía a mi vocación. Me apasionaba, sin embargo, el teatro donde encontré, finalmente, un espacio para expresarme libremente.

A partir de ese momento, la creación artística ha sido siempre un elemento constante en mi vida. Se ha ido transformando con el tiempo, desde los primeros trabajos con un colectivo de investigación teatral en el que experimentamos con lugares de percepción y relación muy especiales, hasta el arte de la performance

que me ha permitido viajar por el mundo y realizar acciones *site specific*. En el proceso de trabajo, mi presencia física se hizo cada vez menos importante para dejar espacio a los cuerpos colectivos y hacer que tuvieran cada vez más visibilidad. Gradualmente, la idea de la orquestación, de la polifonía se hizo más evidente en mi trabajo. Comencé a componer obras que trataban de dialogar de manera compleja con contextos específicos, involucrando a comunidades, artistas, músicos, cantantes, filósofos y escritores. Mi trabajo no se limita al mundo del arte. Me gusta salir de los lugares institucionales para intentar mostrar las paradojas de la realidad, abriendo -cuando es posible- nuevos imaginarios. Mi arte se ha vuelto cada vez más militante. En la filosofía y las prácticas de los bienes comunes encontré el terreno fértil para empezar a experimentar con modelos de acción y relación. El encuentro con la *Casa delle Agriculture* y la decisión de unirme al colectivo de agricultores y “cultivadores del cambio” que la constituyen es como el cierre de un ciclo con respecto al camino de mi vida. Un regreso a la tierra, ya no experimentado como un sacrificio, sino desde la alegría ligada la imaginación y al poder del cambio.

C.S.: ¿Cómo nace el proyecto *Casa delle Agriculture*?

L.C.: Nacimos en 2011 como proyecto cultural. Yo me incorporé a finales de 2013. Desde el principio, nuestra idea no era simplemente crear una pequeña granja, sino cambiar las condiciones de vida en nuestro pueblo. Queríamos prestar atención de manera holística a los problemas del territorio desde el punto de vista político, demográfico, ambiental, económico, cultural, etc. El proyecto gira en torno al concepto de *restanza*,<sup>114</sup> es decir, la voluntad de permanecer en un lugar, pero de forma combativa, luchando por mejorarlo. Para poner en marcha el proyecto, organizamos la primera edición de la *Noche Verde*<sup>115</sup> (2011), un encuentro cultural abierto al público y destinado a dar visibilidad a proyectos relacionados con la defensa del territorio, a producciones artesanales y ecológicas, a otra forma de hacer cultura. El éxito fue abrumador y nos empujó a crear una asociación

---

114 Este concepto es particularmente importante puesto que el Sur de Italia desde hace más de un siglo es una tierra caracterizada por una fuerte emigración. N.d.A.

115 En castellano, la *Noche Verde*.



cultural. Posteriormente, comenzamos a pedir a los propietarios locales que nos dejaran los terrenos un comodato gratuito. Aquí hay grandes extensiones de tierra completamente abandonadas y vilipendiadas. De hecho, durante años se han utilizado grandes cantidades de productos químicos sintéticos. Esta subcultura de la “química” llegó con el monocultivo de tabaco, que impuso a los agricultores una forma de hacer las cosas que luego se aplicó a todos los demás cultivos. Desafortunadamente, los agricultores nunca volvieron a los métodos tradicionales y hubo una pérdida casi total de la biodiversidad cultivada y de la riqueza de conocimientos relacionados con la tierra. Así que una de las prioridades que teníamos era recuperar las semillas tradicionales, pero también las prácticas que se habían implementado en estos territorios durante siglos.

Inicialmente no considerábamos la producción como una actividad económica. Los productos que cultivamos se utilizaban para las degustaciones de la Notte Verde u otros eventos culturales, los dábamos gratuitamente a las personas que querían probarlos, etc. Estos experimentos agrícolas estaban al servicio de la actividad cultural. Más tarde creamos un horno comunitario y un vivero de biodiversidad, así como el *Parco dei Frutti Minori*<sup>116</sup>. Además, organizamos visitas guiadas, paseos y actividades terapéuticas con burros. Estamos construyendo una granja educativa y nuestra idea es crear un parque rural que pueda mantener todas estas iniciativas juntas. Se trata de proyectos intergeneracionales en los que participan diferentes grupos de edad y también personas con diversidad funcional.

C.S.: Es un proyecto muy articulado y complejo...

L.C.: Sí, y todavía hay muchos pasos que dar, pero nos gusta la idea de abordar diferentes temáticas. Al aproximarnos a un tema, otro se abre con todas sus facetas, y ello a su vez nos obliga a pensar en muchos otros aspectos de la vida en común. Es interesante trabajar de esta manera. Nos ayuda a desentrañar la narrativa dominante que permea los medios de comunicación o la política y que nos

<sup>116</sup> Se trata de un parque creado sobre terrenos públicos donde se cultivan variedades antiguas de frutas no comerciales, que se encuentran actualmente en vía de extinción.

repite constantemente la misma receta para todos los problemas del territorio. En realidad, hemos visto que las soluciones son complejas. Quisiéramos crear aquí en Castiglione un modelo sostenible y realista que pueda ser un ejemplo para las comunidades vecinas y para todo el sur de Italia. Un modelo iniciado y construido completamente desde abajo, sin financiación institucional. Por ejemplo, el molino se creó gracias a un enorme esfuerzo colectivo porque ninguno de nosotros tenía la liquidez necesaria para ponerlo en marcha.

C.S.: ¿Por qué decidisteis construir un molino?

L.C.: Empezamos a cultivar cereales muy pronto porque creemos que son esenciales si se quiere afrontar el tema de la comida. Muy a menudo se habla de eliminar los cereales de la dieta diaria, pero lo importante es garantizar su calidad, no eliminarlos. En este territorio, antes de la llamada “Revolución Verde”, existía un modelo autárquico de producción en el que los pequeños propietarios cultivaban todo lo necesario para la vida en familia: cereales, verduras, frutas, etc. Antes de la Segunda Guerra Mundial, incluso se cultivaban lino y algodón, y casi siempre las familias tenían un telar en casa para tejer el ajuar de sus hijas, hacer tela para la ropa, etc. Eran pequeñas producciones, pero había una gran variedad de cultivos. Después de la Primera Guerra Mundial hubo una reforma agraria y la gente que recibió las tierras se comprometió a ararlas y cultivarlas. Aquí la tierra era muy pedregosa y los campesinos aprovecharon las piedras para construir los muros de piedra seca, que hoy en día definen el paisaje de Salento. Fue un trabajo enorme. Lamentablemente, desde los años setenta se ha implementado un modelo basado en los monocultivos, que estamos tratando de erradicar. Por esta razón decidimos plantar antiguas variedades de cereales, entre las que se encuentra el farro, (*Triticum monococcum*), uno de los primeros cereales que se domesticaron. Es muy adecuado para la nutrición de los niños, especialmente para evitar la intolerancia al gluten ya que es muy digerible. Estas variedades tienen un rendimiento inferior al de las semillas convencionales. Nosotros las cultivamos con técnicas ecológicas. Sin embargo, nos dimos cuenta de que en todo nuestro

territorio no había un molino que pudiera garantizar la integridad del producto y su origen. Además, no podíamos descascarar el farro o la cebada porque los molinos locales no tenían la maquinaria para el descascarillado. Así que lanzamos un plan de financiación por crowdfunding para la construcción del molino. Fue hace dos años. La campaña nos permitió recaudar algunos miles de euros. En ese momento pensamos que tal vez era un proyecto demasiado ambicioso porque los fondos recaudados no eran suficientes para realizarlo. Luego recibimos una donación importante (35.000 euros) de una persona que era muy sensible a los temas relacionados con la alimentación y la salud. Aquí en Salento, de hecho, hay una alta incidencia de enfermedades oncológicas que muy probablemente están ligadas a las condiciones ambientales. La administración de la región Apulia reconoció la validez del proyecto y nos otorgó una subvención. Además, para cubrir el resto de los gastos, pedimos un préstamo a Banca Etica. Gran parte del trabajo de construcción (obra, sistema eléctrico, diseño arquitectónico, etc.) se hizo de forma voluntaria. El costo total fue de 180.000 euros, pero sin el trabajo de los voluntarios habría costado al menos 300.000 euros. Las máquinas tienen un coste significativo porque hemos elegido tener un molino de piedra del Tirolo que es la expresión de una tecnología artesanal, pero al mismo tiempo muy avanzada que nos garantiza una excelente calidad. Es un molino comunitario que usamos para producir nuestras harinas pero que otros productores también pueden usar. Ninguno de nosotros había probado nunca harinas de este tipo: son muy aromáticas, con colores y sabores intensos. En los procesos de desintegración de la cultura campesina, desgraciadamente, se pierde todo: ya no conocemos las técnicas tradicionales, pero también olvidamos los sabores, los olores, las sensaciones del tacto, etc.

C.S: ¿También producís alimentos procesados?

Nuestras harinas son completamente diferentes a las industriales. Sí, las usamos para producir pan, focaccia, diferentes tipos de pasta que están obteniendo buenos resultados.

C.S.: ¿Cómo se sostiene el proyecto desde el punto de vista económico?

Hemos estado trabajando voluntariamente durante muchos años. Incluso hoy en día, casi todas las iniciativas culturales como *La Notte Verde* se llevan a cabo de forma voluntaria, pero desde el principio también hemos intentado dar una sostenibilidad económica al proyecto. Hemos logrado ofrecer contratos de trabajo que están permitiendo a algunos jóvenes de la zona permanecer en el pueblo y tener ingresos seguros. También hemos creado una pequeña tienda cerca del molino donde hacemos venta directa de los productos. Además, hemos planeado una serie de etapas intermedias para desarrollar la parte económica, pero es un trabajo complejo que requiere de tiempo y energía.

C.S.: ¿Quiénes son las personas involucradas en este proyecto?

L.C.: Tenemos un grupo muy fuerte y motivado, compuesto por unas 30 personas que forman parte de la asociación y la cooperativa. Colaboramos con muchas realidades del territorio que se dedican a prácticas alternativas al modelo de producción convencional, como el Salento KM0. Nuestro grupo muy a menudo ofrece algunas claves temáticas y visiones para co-diseñar futuras iniciativas. Estamos construyendo una red de colaboraciones en torno a nuestra asociación y cooperativa.

C.S.: ¿Cómo ha acogido la comunidad de Castiglione esta serie de iniciativas?

La Notte Verde se ha convertido sin duda en una referencia para todo el pueblo. Es un momento muy importante para encontrarnos todos. Es un festival que dura unos pocos días y atrae a miles de personas, pero nuestro trabajo se desarrolla durante todo el año. Incluso en la inauguración del molino había casi mil personas: fue un momento muy especial. Hay gente aquí en Castiglione que ha acogido el proyecto con gran entusiasmo y ha contribuido con trabajo, energía y también con el boca a boca. Obviamente, como en todos los lugares, también hay personas

que han permanecido al margen o que nos han criticado. Nuestro activismo es de hecho un poco abrumador: estamos muy presentes en el territorio así que a veces podemos parecer un poco “voluminosos”.

C.S.: ¿Cómo se desarrolla la *Notte Verde*?

L.C.: *La Notte Verde* es una fiesta que dura cuatro días, y que se desarrolla alrededor de temáticas relevantes en la actualidad. Este año nos focalizamos en el cambio climático. Hay muchos eventos e iniciativas. Todas las calles del pueblo se transforman en rutas temáticas: tenemos la calle del cáñamo, la del turismo sostenible, la calle de la agricultura natural, la de la “Restanza”, etc. Cada una se convierte en un taller centrado en un tema específico y alberga diferentes organizaciones que colaboran con Casa delle Agriculture. Los Preludios, por otra parte, son un momento previo en el que podemos profundizar en cuestiones abiertas, temas que nos interesan para formarnos junto con la gente de la comunidad. Este año, entre otras cosas, organizamos la Escuela de Bienes Comunes, para estudiar mejor este importante tema.

Aquí estamos en la calle de los murales: este año hemos acogido al artista de Azerbaiyán Babi Badalov en colaboración con la Free Home University. La obra que él ha creado permanece, así que cada año el pueblo se enriquece con una nueva intervención. En cuanto a la organización y la logística, tratamos de luchar contra el desperdicio, tanto económico como de recursos. Sólo usamos productos locales y no usamos plástico. Este año prestaremos especial atención al concepto de accesibilidad para que todos puedan disfrutar de esta iniciativa. Hemos creado rampas en las calles y alrededor de los monumentos para hacerlos accesibles a las personas con diversidad funcional. Además, hemos habilitado espacios para familias con niños y para la lactancia materna, hemos puesto mesas de cambio en los baños, etc. Nos parece importante hacer que el ambiente sea acogedor para todos.

C.S.: ¿Cuál es vuestra relación con las instituciones?

L.C.: Estamos tratando de encontrar un equilibrio en nuestra relación con las instituciones. Cuando empezamos el proyecto, había cierta desconfianza mutua. Los ayuntamientos normalmente disponen de muy pocos fondos e incluso cuando tienen financiación, apenas tienen la capacidad o la posibilidad de elegir a qué proyectos apoyar. Es difícil para ellos tomar partido a favor de un proyecto valiente y de carácter político. El ayuntamiento de aquí normalmente nos proporciona espacios e instalaciones. Sin embargo, nuestro proyecto lamentablemente no ha logrado cambiar las políticas a nivel institucional. He visto otras experiencias en Italia y en el mundo en las que grupos de la sociedad civil han logrado transformar las instituciones. Esto aún no ha sucedido aquí. Ahora que somos una realidad consolidada, hemos participado en una iniciativa financiada con las escuelas locales: hemos acogido a casi cuatro mil estudiantes en nuestros campos y hemos organizado cursos de formación para ellos. También colaboramos con el sistema de recepción de migrantes y refugiados antes de que Salvini aprobara los decretos de congelación de fondos. En ambas iniciativas colaboramos con instituciones a través de proyectos financiados.

C.S.: Antes has mencionado la gestión de la tierra en comodato gratuito. ¿Podrías explicarme cómo funciona este sistema?

L.C.: Las tierras en las que trabajamos son propiedad de otras personas de Castiglione. Algunas de estas personas viven en el Norte de Italia y no pueden cuidar de los campos, así que nos los han dado en gestión mediante la fórmula del comodato gratuito. Hemos alcanzado una extensión de 15 hectáreas en total. La mayor parte de la tierra estaba sin cultivar o eran olivares. Durante años se han plantado olivos para obtener fondos de la PAC. Muy a menudo, debido a la negligencia, al uso de herbicidas químicos y a la poda incorrecta, las plantas eran poco productivas o incluso se enfermaban. En los campos que gestionamos, nos encargamos de todo el trabajo necesario, y aún hoy seguimos recibiendo propuestas de pequeños propietarios que nos piden que cuidemos de sus tierras.

A menudo se trata de propiedades muy fragmentadas que producirían muy poco por sí solas. Nosotros las estamos incluyendo en un proyecto cooperativo y haciéndolas más productivas.

C.S.: ¿Cuál crees que es la contribución específica del arte dentro de la experiencia de *Casa delle Agriculture*?

L.C.: En lo que a mí respecta, me interesa mucho el vínculo con la cultura popular. Es un aspecto que exploro en mi trabajo artístico. No me refiero a una cultura populista. Creo, de hecho, que es importante mantener un enfoque vinculado a la complejidad, pero, al mismo tiempo, asegurarse de que la cultura no se vuelva elitista, que no se encierre en una torre de marfil. Nuestro esfuerzo siempre ha ido en esta dirección. Me acerqué a esta iniciativa porque proporcionaba algunas respuestas a las preguntas que me estaba haciendo en ese momento de mi vida. Además, como te dije, todo parte de un grupo muy unido y con un gran potencial. No estaba solo. Sabes, casi siempre, cuando empiezas un proyecto artístico, estás solo y no es fácil activar todos los procesos, llevarlos a cabo, coordinarlos, etc. A menudo también existe el problema de la separación de la comunidad que se produce cuando el proyecto termina. Muchas personas viven esa separación como una forma de abandono. De hecho, tuve algunas experiencias (por ejemplo, en la Bienal de Burdeos) que me generaron muchas dudas sobre el arte socialmente comprometido. A veces tenía la impresión de que era sólo un evento pensado para una imagen de portada.

Poco a poco me acerqué a la Escuela de Bienes Comunes que reunía a pensadores radicales como Harvey, Virno, Rodotà, etc. Me pareció un campo de estudio muy interesante. Mi formación está relacionada con la performance, la interpretación y el teatro, pero mi investigación se centra en cómo las prácticas artísticas pueden sacar a los bienes comunes del estado de latencia. Me explico: los bienes comunes existen en todas partes, están a nuestro alrededor, pero a menudo se necesita un proceso que permita su reconocimiento y mejora. Creo que el arte puede jugar un papel importante en este sentido. Trabajar con la imaginación o con los

imaginarios puede ayudar a repensar lo que nos rodea como un valor, como un recurso. La clave del futuro para mí está en los bienes comunes, especialmente si pensamos en las transformaciones que se producirán a raíz del cambio climático. Sin embargo, se necesita un enorme cambio cultural.

Otra cuestión importante es la necesidad de una narrativa cohesiva y al respecto creo que la contribución de los artistas puede ser muy relevante. La experiencia de Casa delle Agriculture y otras iniciativas similares se alimentan de la utopía. Si no se construye un imaginario sólido que las acompañe, las acciones diarias pueden parecer deshilachadas y perder el poder transformador que encierran. Además, pienso que es importante trabajar en torno al lenguaje y cuestionar algunas “trampas” culturales que a menudo surgen dentro de movimientos como el nuestro. Por ejemplo, conceptos como “autóctono” o “tradición” pueden ser malinterpretados y teñirse de connotaciones reaccionarias. La práctica artística centrada en la dimensión simbólica y pedagógica de las palabras puede jugar un papel esencial. Personalmente, intento ocuparme también de la comunicación del proyecto con el mundo exterior. Ciertamente es necesario intervenir en el contexto local, pero creo que también hace falta proyectar visiones que vayan más allá de nuestro territorio concreto y compartirlas lo máximo posible.

C.S.: ¿Qué importancia tiene la continuidad en su proyecto?

L.C.: La continuidad es fundamental para nosotros. Los eventos artísticos como exposiciones, festivales, etc. pueden tener una función importante y catártica pero cuando se trata de construir procesos sostenibles creo que necesitamos un compromiso a largo plazo. Así que desde nuestro punto de vista la continuidad es muy importante y desde el principio tratamos de entender qué personas dentro del grupo podían seguir las diferentes líneas del proyecto de manera estable.

Si no se puede garantizar la continuidad, a veces es mejor hacer una película o una obra concreta que iniciar un proceso de colaboración con las personas que viven en un territorio, creando expectativas que no se pueden cumplir.



Sabemos que hemos emprendido un proyecto muy largo. Trabajar en un cambio de mentalidad requiere de períodos de tiempo dilatados. En los primeros años nuestro trabajo fue única y exclusivamente cultural. Era imprescindible modificar la mentalidad del monocultivo que había echado raíces en el pueblo.

C.S.: ¿Qué papel juega la colaboración en vuestro proyecto?

L.C.: Casi todas las dimensiones de nuestro trabajo se desarrollan a través de la colaboración. Por ejemplo, los murales del molino fueron concebidos y creados junto con otros artistas. La gráfica del cartel de la *Nozze Verde* de este año es el resultado de una larga colaboración con el diseñador Mauro Bubbico. Cualquier actividad que diseñamos tiene una dimensión de colaboración. La obra de construcción del molino fue cooperativa, la recaudación de fondos del año pasado se hizo organizando una cena en la que muchas personas del pueblo cocinaron y ofrecieron su tiempo. Y podría nombrar muchos otros ejemplos. También en lo que se refiere al conocimiento, aprendemos juntos, buscando documentación teórica, pero también a través de la práctica. Si tenemos dudas acerca de un determinado tema, confiamos en la red de asociaciones y expertos que nos rodean para resolver los problemas que surgen. También hemos creado la *Scuola delle Agricolture* para compartir conocimientos.

C.S.: ¿Qué relevancia tiene la dimensión estética en las iniciativas que estáis llevando adelante?

L.C.: A menudo la dimensión estética es considerada como un aspecto decorativo. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, está íntimamente ligada a la ética del proyecto. Nos parece importante obtener cierta calidad en las imágenes que producimos y que representan nuestro proyecto, que consideramos una forma de belleza compartida.

C.S.: ¿Qué dificultades habéis encontrado en este proceso?

L.C.: Ha habido muchas. Por ejemplo, la cuestión de la sostenibilidad económica es realmente difícil. No hay muchas experiencias similares a la nuestra que hayan desarrollado un modelo económico autosuficiente. Por eso, a veces tenemos la sensación de que siempre estamos abriendo caminos nuevos y es agotador. A nuestro alrededor no hay una cultura de la cooperación como en otras regiones de Italia. A veces nos sentimos un poco como Don Quijote. Puede ser una idea poética, pero esconde grandes esfuerzos y responsabilidades. Mientras no generemos una economía que sostenga los bienes comunes, va a ser difícil dar continuidad a su gestión colectiva.

Además, la relación con todo lo que se considera “diferente” (migrantes, diversidad, etc.) nunca es fácil en comunidades pequeñas como Castiglione y en este sentido todavía tenemos un largo camino por recorrer.

C.S.: ¿Cuáles son vuestros horizontes futuros?

Nos gustaría abrir al máximo la experiencia que hemos creado, para conectar con otras personas, otras organizaciones, etc. Queremos crear una economía diversificada: entre otras cosas, queremos reunir todas las iniciativas que estamos llevando a cabo en un parque rural que pueda integrarlas todas. Otra prioridad es volver a habitar el campo, llevar a cabo modelos de convivencia basados en el cuidado, en la adaptación a nuestro territorio, en la colaboración con la naturaleza. Nos gustaría recuperar nuestro paisaje devastado por la Xylella.

C.S.: ¿Cuál es la percepción de la agricultura en el imaginario colectivo local?

L.C.: Personalmente experimenté un rechazo total hacia la agricultura cuando era adolescente. En los campos de mi padre, se cultivó el tabaco hasta los años noventa, pero poco a poco se fueron abandonando muchos campos, y con ellos se perdió mucha de la biodiversidad cultivada que albergaban. Había una gran

frustración asociada a la agricultura. Dejé este territorio, pero regresar después de muchos años fue una alegría, especialmente porque podía compartir una visión política con otras personas. Teníamos delante de nosotros un desafío cultural, es decir volver a la tierra de manera consciente. La tierra es ahora un instrumento de emancipación y soberanía para nosotros. Deseo que Castiglione pueda ayudar a generar una serie de núcleos de resistencia y acción que demuestren que es posible recuperar la tierra, hacerla productiva y ponerla en el centro de la vida en común.

C.S.: ¿Hay una dicotomía entre la agricultura y el turismo en este territorio?

L.C.: Aquí las personas tienen un sentido de pertenencia un poco más arraigado con respecto a otras regiones de Italia. Durante algunos años se ha perseguido la idea de la explotación turística del territorio, pero se ha comprendido, aunque no en todos los entornos, que un modelo resiliente debe pasar necesariamente por la recuperación del campo. Todos los planes turísticos que no interactúan con el territorio no pueden tener continuidad. Se transforman en mecanismos de consumismo extremo.

C.S.: ¿Soléis hacer una evaluación de las actividades realizadas?

L.C.: Sí, por supuesto. En los últimos dos años hemos elaborado un informe social de nuestras actividades en colaboración con la Universidad de Lecce. En lo que se refiere a nuestras dinámicas internas estamos en un proceso de evaluación constante. Nos reunimos periódicamente para hacer un balance de la situación. También somos muy críticos y exigentes con nosotros mismos. El año pasado (2018) fue quizá la primera edición de la *Nozze Verde* en la que nos dijimos a nosotros mismos, "¡Lo hicimos bien!

C.S.: ¿Normalmente documentáis vuestro trabajo?

L.C.: En mi trabajo personal, tengo una relación un poco problemática con la documentación. Reconozco que es un límite mío. Me concentro más en el presente, en el hacer, pero no documento mi trabajo en detalle. En cuanto a mi práctica aquí en Castiglione, desde el principio la consideré como trabajo del colectivo. Mi nombre casi nunca aparece. Tratamos de documentar las acciones e iniciativas que llevamos a cabo, pero éstas no están pensadas primariamente para el disfrute artístico.

C.S.: ¿Hablando de trabajo en colectivo, ha sido difícil renunciar a la autoría?

L.C.: En realidad fue casi una liberación. En otros contextos firmo con mi nombre los trabajos porque creo que es necesario asumir la responsabilidad de los proyectos que se ponen en marcha. Dentro de las iniciativas de *Casa delle Agriculture* las decisiones son colectivas, las tomamos a través de mecanismos de consenso. Cualquier intervención pedagógica o estética mía está concertada con el grupo. Así que para mí no hay necesidad de firmar nada en este caso.

C.S.: ¿Cómo conseguís conciliar los tiempos de los campos y las transformaciones sociales, con los ritmos frenéticos del mundo del arte y la cultura?

L.C.: No es fácil. Los conocimientos maduran con tiempos lentos. Es necesario profundizar: por ejemplo, hace cinco o seis años mi posición sobre la cuestión de la preservación de las semillas en la agricultura era mucho más ingenua que la que tengo ahora. Tenía un conocimiento limitado. A veces me doy cuenta de que algunas acciones artísticas sobre estas cuestiones pueden llegar a ser algo superficiales e improvisadas precisamente porque no se ha hecho un trabajo en profundidad sobre los temas que se están tratando. Existe el riesgo de simplificar demasiado los contenidos.

En cuanto a los tiempos del arte, en los tres meses que representan la duración estándar de las convocatorias, se nos pide muy a menudo que se produzcan resultados. En poco tiempo hay que iniciar un diálogo, desarrollar un proceso, realizar una idea... Sin duda no son los tiempos adecuados. Tal vez en esas condiciones sólo se pueden abrir procesos, tocar de manera superficial algunas cuestiones, hacer fotografías bonitas, etc., pero no se puede hablar de proyectos duraderos. En realidad, las instituciones artísticas tienden a imponer estos plazos, pero creo que los artistas tienen la posibilidad de encontrar otros espacios y modos de intervención. Pueden acercarse a los contextos en los que se encuentran y enraizarse en ellos, y quizás acompañar proyectos que ya están en marcha. Pueden trabajar dentro de iniciativas en curso. No siempre tenemos que producir algo nuevo u original. Tal vez sea mejor utilizar gramáticas ya conocidas por el público, adaptarse a los estímulos y soluciones que ofrece el lugar. Producir ligeros cambios semánticos utilizando los lenguajes ya presentes en la comunidad.

C.S.: ¿Podrías describir las relaciones dentro del grupo de trabajo? ¿Los integrantes del proyecto ya se conocían antes del comienzo del proyecto? ¿Cómo cuidáis la comunicación y las relaciones entre vosotros?

L.C.: El grupo de Casa delle Agriculture es muy unido. Durante diez años ha sido prácticamente el mismo, pero nos hemos ido transformando, adquiriendo nuevas habilidades. Se han formado dos núcleos de gestión, uno en torno a la asociación, que pretende mantener unida a una gran comunidad y trabajar en procesos de inclusión social y de emancipación y reproducción cultural. El otro se vincula a la cooperativa y se centra más en la producción agrícola y la gestión de infraestructuras, como el molino comunitario. Pero, en realidad, consideramos estos dos núcleos como parte de un único proyecto. El grupo está muy arraigado en la realidad local, las relaciones eran muy fuertes mucho antes de que naciera el proyecto, el núcleo original de soñadores de la *restanza* sigue ahí, pero junto a él están creciendo algunas chicas y chicos muy motivados que nos acompañan desde el principio y que poco a poco van asumiendo cada vez más responsabilidades.



## Entrevista a T.J. Demos.

Santa Cruz, 1 de febrero de 2019

CHIARA SGARAMELLA: First of all I would like to thank you for your time and for sharing insights about your work. The conversation will be recorded for transcription purposes. I would like to begin with a question related to your research: how and when did your interest toward political art and ecology emerge?

T.J. DEMOS: My interest toward these issues began around 2008-2009 when I received an invitation to write an essay for the exhibition *Radical Nature* at the Barbican in London. I chose to write about the politics of sustainability in relation to this survey show in order to trace the genealogy of the discourse of sustainability in the arts. I was interested in these topics because my previous research focused on modern and contemporary art in relationship to globalization, the development of neoliberal capitalism and forms of colonization. Naturally, while researching these issues, I also had to engage with the environmental impacts of neoliberal capitalism. I knew Francesco Manacorda, the curator of the show *Radical Nature*. At the time there weren't a lot of people doing this kind of research within art history, at least in the UK. He offered me the opportunity to write this catalogue essay and that was a spark that allowed me to start thinking more deeply about these matters. Also, in that period (2008-2009) the term sustainability was becoming very popular and overused. It was mobilized in all sorts of ways -generally conservative ones- and in support of economic sustainability, that is to say within market-based systems. Therefore, I was really interested in investigating the history and the usages of that term and how it was also being adopted in curatorial discourses and artistic practice, often in problematic, liberal or superficial ways that didn't delve into one

of the fundamental contradictions within sustainability discourse, which is whether we are sustaining ecologies or economies. That was the beginning of a larger series of studies about art and ecology that eventually led to the book *Decolonizing Nature* (2016).

C.S.: Is this your main line of research or do you address other issues within the field of art history as well?

T.J.D.: My earlier work revolved around globalization, migrations in relationship to zones of conflict, militarized borders and corporate globalization. These forces have continued to develop and modulate also in relationship to questions of ecology. In fact, in *Decolonizing Nature* there is a chapter on climate refugees and climates of displacement. This chapter represents a connection to my previous work and a way to push it further in terms of questions of ecology. Certainly this connection continues today: these concerns are still present and continue to grow and become significant. Also, the focus on globalization offered me, as someone who was trained in New York (and within US based art historical practice) an important imperative to think beyond the Euro American geography, to disrupt and expand the canon or turn to emerging sites of artistic practice and exhibition making. At the time, I was based in London and therefore I was much closer than I am now to places like Istanbul, an area that was really interesting in the early 2000s as a site of growing visibility for practices beyond the European context: Middle-Eastern art but also Sub-Saharan African, South Asian, etc. Those kinds of practices were brought into shows within the Istanbul Biennial. The preoccupation with an expansive form of globalization studies was, in my opinion, also heavily indebted to Okwui Enwezor and his documenta 11, which I saw in 2002. These were really crucial formative moments for me in terms of thinking about expanded geography in connection to considerations of ecology and artistic practice, especially within a larger justice based framework that emphasizes economic, political and social differences as well as differential vulnerabilities and capacities in relationship to environmental transformation.



C.S.: In 2015 you co-curated the exhibition *Rights of Nature* together with Alex Farquharson and Irene Aristizábal. Could you describe this collaboration?

T.J.D.: I knew Alex Farquharson and at the time he was the director at Nottingham Contemporary. Later he moved on to Tate Britain. He had a background as a “relational curator”, working in socially engaged art, collaborative art or relational aesthetics, as people referred to it at the time. He was working in what was called in Europe at the time “New Institutionalism”, I don't know if that term is used so much anymore. The main idea was to open up curatorial practice and the space of exhibition to process, to collaborations, to breaking down hierarchies within competencies of the curator, director and the audience. Another priority was working with artists engaging with social practices, forms of artistic mediation with communities, new formulations of site specificity and different kinds of social compositions. Other relevant questions were: how can we stop relying on a pre-framed ready-made audience? How can we involve, create or compose different kinds of participants within institutional practice? Alex Farquharson was bringing some of these ideas into exhibition making and I think that was one of the reasons why he was open to reaching out to someone like me, who was mainly seen as an art historian and critic. However, I was also interested in curating and had coordinated a show called *Zones of Conflict* (2008) in New York, at the Pratt Manhattan Gallery. Therefore, I had a little bit of experience. This led ultimately to a first show which Alex invited me to co-curate entitled *Uneven Geographies: Art and Globalization* (2010). It dealt with expansiveness in relation to questions of political economy and artistic practices as modes of critical exposure and creative resistance. It also showed forms of unevenness within neoliberalism, therefore there were ecological dimensions involved but the exhibition wasn't centered on them. A few years later, we collaborated again on the show *Rights of Nature*. Those were in general really positive experiences. Alex was really engaging, conceptually ambitious and experimental in terms of the ideas he would consider for the show. From beginning to end we planned everything together. We started thinking about the show and its conceptualisation and then thinking about how that conceptualisation could be best realized through a small selection of key artists. There was a handful of

really critical established artistic figures that we could begin to assemble the show around, and then gradually we filled other areas with a lesser known artists or lesser known works by well known artists. It was a very organic, process-based development of the exhibition.

C.S.: You mentioned Farquharson's interest in new forms of engagement. Did the exhibition also include a public program?

T.J.D.: Yes, both exhibitions did. The motivation was to have a physical show in the gallery and also an extensive collaborative public programming project. Nottingham Contemporary would reach out to different universities in the area, for instance geography and political science departments, and try to develop events to bring people in from those academic contexts as well as students. That led to conferences where we included artists but also different theorists and interdisciplinary researchers to create a conversation. For me this was one of the challenges of being based in London because Nottingham is about two hours away so I wasn't on site living in Nottingham and I found it difficult to be part of the public programming. Maybe one the downsides was that these exhibition projects tended to become like most object-based gallery presentations because they weren't enlivened enough through collaboration and dialogue so, if I could do it again, I would emphasize those aspects more.

C.S.: These last observations lead us into the next question: in the exhibition *Rights of Nature*, the artworks are mostly representation based. Was that a deliberate choice?

T.J.D.: There were some financial restrictions because I remember that at the beginning we also considered the possibility to offer artist residencies to practitioners that could then be part of the unfolding and expansion of the public programming dimensions. In other words, we wanted to include artists whose

practices were less object-based and more socially engaged, and support them during the length of the show or beyond. At the same time we wanted to avoid some of the possible risks, like artists parachuting in to a geographical context and coming up with just short term superficial work. That was a hard challenge to overcome because the shows were only two to three months in length and without a large budget, it was difficult to support artist residencies. Also, at the time we did not come across many practitioners based in Nottingham working in social practice who could have contributed to the exhibition. Our intention was to promote more socially engaged initiatives was there but it just proved really difficult.

C.S.: Do you think strategies of collaboration and social engagement can be significant in contemporary art addressing issues such as global warming, extractivism or other complex socio-ecological matters?

T.J.D.: I think gallery-based object art or even videoart falls into what Brian Holmes calls "picture politics". In other words, it is a reified and objectified form of politics as representation, and that has clear limits in terms of what it can do, how it can operate, who sees it and who can be engaged with it because it very quickly places viewers in the role of viewers and not participants or agents in a struggle. On the other hand, collaborative and socially engaged practice can work on a different level, especially if it's not conceived solely as art. Relational aesthetics or socially engaged art becomes often politically inadequate, or problematic, or superficial in all sorts of ways since it exhibits a kind of "art world politics". Instead, one of the most interesting areas of art practice for me revolves around forms of social engagement, collaboration and alliance building that become activist, that activate modes of aestheticization in terms of modulating appearance and sensibility in creative ways so as to have an impact on the ground in terms of forming communities, making interventions, raising political consciousness or connecting with other communities, etc. That is not to say that I don't find some representational and political art still interesting and useful for the speculative imagination and for other reasons. I do not want to dismiss the museum and its galleries but we also need

to criticize it as a space of enclosure and commodification. I think art and activism or socially engaged practice, or what Sven Lütticken calls “aesthetic practice” -I like this term more than artistic practice or socially engaged art because it is a more widely conceived and capacious concept- is a really crucial area of research.

C.S.: There has been a very intense debate around the aesthetic evaluation of collaborative and socially engaged practices. Art critic and historian Grant Kester proposes the adoption of new methodologies in which the critic “inhabits the site of practice for an extended period of time, paying special attention to the discursive, haptic and social conditions of space, and the temporal rhythms of the processes that unfold there” (2013). As an art historian, do you detect the need to expand the language and the analytical tools of art history/criticism in order to reach a more accurate understanding of projects that engage with ecosystems and communities?

T.J.D.: I would agree with Grant Kester's idea. I think one of the recent antinomies within art criticism is the polemic between Claire Bishop and Grant Kester. Bishop has always defended the role and the judgement of the critic. I ultimately would agree with Kester here because Bishop's position ends up reinforcing the art institution and its conservative dimensions, as well as the market formations and determinations of art criticism. That is to say, the art critic in the role of evaluating the quality of artworks and providing research and development for investments. Bishop tends to emphasize ideas of quality that are very much seen from within an art institutional perspective. It is almost a form of fetishization of the aesthetic experience centered on the idea of art's autonomy and on a notion of quality understood as the expression of art for art's sake. Whereas, Kester affirms that, if we are going to be critical of artistic practice from an anti-capitalist perspective we need to understand the function of criticism as something that is very much tied to the underlying structural conditions of art within a capitalist system. In other words, criticism is the evaluative structure that provides a role for investments, art's commodification and institutionalization.

C.S.: Do you think the academic world is open to the approach Kester proposes?

T.J.D.: There is a divide between the academy and art criticism. There are people working with art criticism outside of the academy and viceversa of course. They are not necessarily the same. In some ways it depends on what kind of art criticism we are talking about because there is a great variety of approaches. For me, art criticism is still possible but it is definitely conflicted and contradictory, especially when it is a commercial enterprise. I don't want to totalize the ideological determinations of the capitalist framework when it comes to commercial art magazines, art galleries or museums because there are spaces of contradiction and possibility even within those worlds. I think it is possible to write art criticism and still try to forward a critical agenda, even critical of the conditions of capitalism.

C.S.: In recent years we have been witnessing the proliferation of collaborative art projects and exhibitions addressing socio-ecological issues. In your opinion, to what extent may growing institutional recognition contribute to "neutralize or domesticate" these radical art practices (Expósito & Navarrete 1997)?

T.J.D.: When an institution takes on ecology as a subject for an exhibition, the insights of even the most radical ecology are not going to have any transformative effect on the institution if they are just understood on a temporary basis and within a continual cycle of new exhibition making. That is why we desperately need new kinds of institutions if we are going to address the enormous challenges of climate breakdown. Again, I don't want to give up on these projects because they often contain complex multiplicities of presentations, ideas, practices, forms and people within them with all different sorts of positions. They are spaces of complexity for sure but at the same time there is also a fundamental structural relation between these institutions and the larger economic and political framework in which they are operating. This framework, generally and broadly speaking, is petrocapitalism. I think that, if institutions are doing shows on radical ecology but at the same time participate in the generalized conditions of petrocapitalism, then their work is insufficient, inadequate or problematic. For example, in cases like the Sharjah

Biennial 8 (2007) that was centered on ecology, you can find the most glaring contradictions. These undertakings take place in states whose development completely depends on the fossil fuel economy and yet the exhibitions deal with global warming or climate transformation. I think the contradiction ultimately overwhelms any critical advantage that these types of shows might provide.

C.S.: Many socially engaged art practices related to ecology develop around alternative pedagogies and research methodologies. Given your experience as a professor and researcher, do you view the university as a system that can foster collective and transdisciplinary forms of learning and research? Could you describe the objectives of the Center for Creative Ecologies?

T.J.D.: One of the objectives of the Center for Creative Ecologies is to try to assemble participation within different academic disciplines and research methodologies, geographical areas of focus and also to bridge divides between the university and the community within the context of Santa Cruz. We try to do all this through different mechanisms like holding a reading group, designing events, organizing screenings and conferences and maintaining a website that allows us to have connections beyond the rather remote and provincial geography of Santa Cruz on California's West Coast. The Center is in itself also a space of contradiction because it is difficult to operate within the conditions of the UC university system, which is being increasingly privatized. It used to be free tuition to attend University of California but now the tuition rates continue to grow. Santa Cruz itself has been gentrified: it is extremely wealthy and an expensive place to live so it is hard to challenge all these things and to operate within an intersectionalist mode of practice that sees ecology not just about the biological more than human or non human realm, but also connects ecologies with the social political and economic conditions.

We are trying to think about all these things together but at a time when the political discourse within the United States and even within California, the University of California and Santa Cruz is increasingly moving toward forms of neoliberal extremism, extreme political rhetoric or anti-migrant white supremacy. It is

challenging and really hard to maintain the Center which has ultimately depended on the people who attend and participate, mainly graduate students working in different disciplines and visiting researchers. Sometimes we also organize large scale events and invite international speakers. For next year (2019) we are working on a large scale Mellon funded project dedicated to the question “Beyond the end of the world”, where we will invite researchers addressing different kinds of radical futurisms: from indigenous varieties to Afro-futurism, from chicano or latino futurism to multispecies futurism, anti-capitalist or post capitalist futurism. Lastly, I would say that the Center really benefits from the discursive and scholarly context of UC Santa Cruz with people like Donna Haraway, Karen Barad and many others who have done a lot to forward the research agenda of speculative ecology and feminist science studies, bringing science and justice together, thinking about queer anti-racist ecologies and building an intersectionalist ecology which the Center is trying to foreground by focusing on the creative and aesthetic experience, on artistic projects, practices and exhibitions.

C.S.: Does the Center receive funding from the university?

T.J.D.: We received initial seed funding from UCSC and then we have small funding sources within the Arts Division. As I said earlier, we also received a grant from the Mellon private foundation. However, it is not easy to run a research centre in the United States since there is not much funding for centers. There are more resources for individual research. In general, I think the university system in the USA reaffirms the individual research agenda proposing a competitive, atomized model, in which researchers are continually measuring themselves against others. It is the economics of liberalism that individualizes academic research. This is something the Center is trying to struggle against in terms of creating a postdisciplinary culture. Ultimately these questions of climate transformation and climate catastrophe go way beyond any academic commitment. The center is part of a support system or mutual aid cooperative network of people who are trying to think and address the question of how to live within this situation.

C.S.: My interest in socially engaged practices related to ecology arises from the conviction that it is necessary to cultivate these networks of mutual support. Capitalism has invaded virtually all aspects of human and more than human life. Therefore, I think it is very important to look for or create other spaces of interaction and organization in response to the current ecosocial crisis.

T.J.D.: Yes, this is one of the ongoing large questions for me in relationship to curatorial practice. In my opinion, more than creating an exhibition of art and ecology at a museum or gallery space, the new challenge is asking ourselves: how can we create sustainable long term networks of mutual aid and ecological flourishing that can transform institutions or build new ones beyond the capitalist and anthropocentric present?

C.S.: So far in my research I have found that some of the most compelling projects are those in which artists take part in social movements and collaborate in ecosocial struggles...

T.J.D.: Yes, all social movements have an aesthetic component as well. Artists are often involved in social movements but social movements themselves have a fundamental aesthetic element so it is important to expand our conception of what aesthetics is beyond the artistic frame.







## Entrevista a **Anaïs Florin.**

Valencia, 18 de julio de 2019

CHIARA SGARAMELLA: ¡Hola Anaïs! Antes de empezar me gustaría darte las gracias por aceptar esta entrevista y por compartir tus reflexiones conmigo. Voy a grabar nuestra conversación para luego transcribirla. Me gustaría comenzar con una pregunta ligada a tu historia personal. ¿Podrías describir tu formación y cómo has llegado a interesarte por la creación artística?

ANAÏS FLORIN: Siempre he tenido interés hacia la práctica artística, es algo que me acompaña desde que era pequeña. Estudié primero una licenciatura de publicidad y relaciones públicas en Alicante. Es una carrera de la que he renegado durante mucho tiempo, pero me ha dado cuenta de que en realidad me atravesó más de lo que esperaba porque, a posteriori, he notado que ha influido en mi metodología de trabajo. Después de la licenciatura en publicidad, hice un posgrado en historia del arte contemporáneo y para la tesina final realicé una investigación sobre centros culturales independientes y autogestionados, ya fueran okupados o no, que operaban fuera del ámbito institucional y del circuito de las galerías privadas. Este fue uno de los gérmenes que me han orientado hacia los temas que he ido explorando con el tiempo. Se trataba de mi primer acercamiento a los intersticios que existen dentro de las ciudades y a la idea de investigar qué relatos y prácticas se articulan desde estos intersticios. También quería comprender cómo se relacionan estas prácticas con el territorio. Mi interés se centraba en la producción cultural más que en las prácticas artísticas. Después estudié bellas artes en la Universitat Politècnica de València. En realidad, ésta era la carrera que me habría gustado estudiar desde el principio.

Terminé el grado enfocándome hacia la práctica artística en el espacio público, así que no me especialicé en ninguna técnica en concreto. De hecho, no tengo un perfil técnico, sino que trabajo por proyectos. Luego hice un posgrado ofrecido por la la Universitat Oberta de Catalunya sobre gestión de redes sociales para empresas. Lo cursé sobre todo de cara a generar una posibilidad de sustento económico para poder seguir pagando la carrera en bellas artes. Sin embargo, esos conocimientos me han servido en algunos de mis proyectos creativos también. Más adelante, cursé el Máster en Producción Artística (UPV) y me especialicé en la línea de arte público y fue entonces que empecé a producir obra en torno al tema de los conflictos territoriales. Luego comencé el doctorado y sigo desarrollando mi tesis en la actualidad. En cuanto a mi formación complementaria, estuve muy vinculada a la experiencia del Solar Corona y también a otros círculos de militancia que me han proporcionado espacios de aprendizaje y autoformación.

C.S.: ¿Hay personas importantes en tu círculo de afectos, artistas o teóricos que consideras referentes y que han influido en tu camino como artista, ciudadana, activista?

A.F.: En mi círculo de afectos, una persona que sin duda ha marcado mi camino es Mijo Miquel. Fue mi profesora de escultura en el primer año de carrera en bellas artes y sus clases me ayudaron a sacudir algunas ideas preconcebidas que tenía sobre el arte. Además, ella fue mi enlace con el colectivo *Comboi a la fresca*, con el Solar Corona, la Calderería y otras iniciativas. Desde entonces me ha acompañado como profesora, amiga, referente intelectual y codirectora de mi tesis y hemos compartido proyectos colectivos y luchas, entre otras muchas cosas. Siguiendo con mi círculo de afectos, he de decir que me siento muy afortunada pues casi todas mis amigas más cercanas son referentes para mí. En concreto Ana Peñas y Alba Herrero son dos personas que retroalimentan mi trabajo y mi visión del mundo desde su sensibilidad y disciplinas. En cuanto a referentes teóricos, una pensadora que guía mi producción y sobre todo mi metodología de trabajo es Marina Garcés. Empecé a leer sus textos hace tres o cuatro años y creo que se trata de algunas de las lecturas que más me han impactado en los últimos años.

C.S.: Tus proyectos artísticos intentan superar los límites convencionales entre disciplinas. A menudo colaboras con expertos de otros campos del conocimiento y también, como mencionabas antes, con colectivos y comunidades. Quería preguntarte si consideras este enfoque transdisciplinar y colaborativo como algo esencial en tu trabajo. Es decir, ¿podría existir tu práctica artística sin la dimensión colaborativa?

A.F.: He observado una evolución en mi producción artística: voy incorporando cada vez más el contexto en mis proyectos. El contexto se compone sobre todo y ante todo de las personas. Hay personas que forman parte de la comunidad con y para la que trabajo. También coopero con personas que no forman parte de esa comunidad y que son expertas. No tienen por qué ser especialistas en una disciplina concreta. Colaboro con todo tipo de expertos...

C.S.: ¿Quieres decir que las personas expertas no tienen por qué ser académicos, sino que son portadoras de conocimientos específicos relevantes para el tema que estás tratando?

A.F.: Exacto. Además, debido a las características de mis proyectos, casi nunca puedo realizarlos sola. Es necesaria una infraestructura que se basa en el apoyo de compañeras y amigas que son fundamentales dentro del proceso de trabajo, aunque no participen en la fase de creación de la idea o no pertenezcan a las comunidades de las que hablo. Mi producción artística como tal no se desarrolla bajo el paraguas de un colectivo mientras que en el campo de la producción cultural sí trabajo más en colectivo.

C.S.: En los diferentes procesos de colaboración que has mencionado, ¿cómo generas una atmósfera de confianza? Cuando desarrollas un proyecto, ¿en qué fase(s) sueles adoptar un método colaborativo (fase de investigación, ideación, intervención, documentación, etc.)?

A.F.: En realidad en cada proyecto se dan muchos tipos diferentes de colaboración. La investigación es una parte del proceso que considero muy importante porque me permite estudiar e intentar comprender el contexto para ser lo más respetuosa y menos invasiva posible. Trato de documentarme mucho sobre los temas que voy a abordar y procuro no ser torpe a la hora de acercarme a un territorio o comunidad, ya sea porque yo voy hacia ellos o la colaboración se genera entre todas. Pero en general la fase de investigación es fundamental para saber de qué y de quiénes y con quiénes estoy hablando. En la mayoría de los casos los proyectos que desarrollo son muy largos y se van materializando en propuestas que evolucionan en el tiempo. A veces pueden durar hasta dos o tres años en función del tipo de proyecto. En ese tiempo se van construyendo relaciones y a veces mi implicación con la comunidad se transforma. A veces un proyecto puede empezar como producción artística pero luego pasa a ser parte de una asamblea. En ese caso pongo mis herramientas al servicio de la asamblea como cualquier otra persona que participa en ella. Intento en todos los casos ser muy cuidadosa a la hora de acercarme, entender, preguntar y escuchar. También trato de elegir con atención el tipo de imágenes que produzco a raíz de estas colaboraciones porque no suelo hablar de mí en ellas, así que me parece importante cuidar mucho este aspecto.

C.S.: ¿Sueles mantener el control sobre todas las fases de los proyectos o estás abierta a las contribuciones de otras personas?

A.F.: En general tengo bastante autonomía sobre las imágenes producidas como resultado del proceso de investigación/colaboración, pero también depende los proyectos. En efecto, en algunos casos la elección de la imagen final la han realizado los colectivos con los que colaboraba. En concreto, ha habido un caso en el que un colectivo de vecinas acudió a mí para visibilizar una problemática ligada al territorio. Me dieron unas imágenes con las que luego intervenimos unas vallas. En otras ocasiones, he mantenido un diálogo con los colectivos preguntándoles si mi propuesta final les parecía bien y si se sentían representados por ella. En

general no he tenido ninguna mala experiencia pues las relaciones de colaboración que instauró suelen ser largas y basadas en la confianza. Además, trabajo mucho con imágenes de archivo: utilizo fotografías que ya existen y que a menudo la comunidad o colectivo con el que estoy colaborando comparte conmigo. Así que no se trata de imágenes ajenas o creadas desde cero. A partir del momento en que la pieza está producida escapa totalmente a mi control. De hecho, creo que es a partir de ese momento que el trabajo empieza a funcionar, cuando hay una autonomía y una apropiación del dispositivo puesto en marcha, tanto si se trata de una valla o de un cartel, como de un libro o una pintada.

C.S.: Has descrito tus experiencias de colaboración como procesos a largo plazo. Quería preguntarte qué relevancia tiene el tiempo en tus procesos creativos y cómo te relacionas con los marcos temporales del arte contemporáneo que, por lo general, suelen ser bastante frenéticos y precarios.

A.F.: El tiempo es fundamental en mi trabajo. Necesito tiempos largos para investigar, documentarme, acercarme a un tema, entrar en confianza con las personas implicadas. También necesito tiempo para escuchar, para entender lo que las personas me puedan contar en sus diferentes matices. En relación con las convocatorias, becas de residencia y otras oportunidades del sistema del arte contemporáneo, en general me resulta difícil acoplarme a sus marcos temporales. Es complicado adaptar mi método de trabajo a una residencia de menos de cuatro meses. Hace poco estuve trabajando en el contexto de una residencia en Francia. El proyecto ha funcionado muy bien, quizás tuve un poco de suerte, pero aun así mi estancia me pareció muy corta. De hecho, allí me di cuenta una vez más de que no tengo una producción sistematizable, al menos de momento, e incluso no sé si quiero que lo sea. En efecto, cada contexto responde de manera distinta. En cuanto al formato expositivo convencional, no es algo que descarte, pero hasta ahora en los proyectos en los que me he implicado, por lo general, no ha surgido esa necesidad comunicativa. Trabajé una vez en el marco de una exposición: se trataba de un encargo para un espacio del Ayuntamiento de Valencia. Resultó ser

una experiencia interesante a nivel discursivo porque colaboré con un colectivo que tenía un conflicto con el mismo ayuntamiento. En ese caso las piezas sirvieron de excusa para llevar el debate dentro de la misma institución. Sin embargo, me di cuenta de que los formatos expositivos se apagan muy rápido.

C.S.: A raíz de tu experiencia, ¿consideras que los métodos colaborativos basados en las alianzas entre artistas, expertos de otras disciplinas, comunidades y colectivos pueden representar estrategias significativas para abordar temas complejos como los conflictos territoriales, la protección de los ecosistemas, los problemas sociales y otras cuestiones políticas actuales?

A.F.: Creo que la práctica artística transversal, transdisciplinar y ligada a contextos concretos puede servir para abordar conflictos territoriales y otras temáticas actuales. Vivimos muy vinculados a los imaginarios que el sistema socioeconómico nos impone por lo que generar otros matices, otras imágenes para enriquecer los imaginarios es algo fundamental. Sin embargo, pienso que es importante cuidar la manera en la que se desarrollan estas prácticas. Actualmente están muy en boga, son muy “becables” y todo ello puede generar algunos riesgos, sobre todo por la falta de cuidado con la que se aborda este tipo de proyectos en muchas ocasiones. Creo que la práctica artística o la producción visual-simbólica es muy relevante, pero en mi opinión hay que colocarla en el lugar que le corresponde. Hay que evitar atribuir al artista el papel de “salvador de las comunidades”. El artista contribuye con sus herramientas, así como muchas otras personas implicadas en los movimientos sociales contribuyen con sus propias habilidades. El artista no salva a nadie: este papel mesiánico no debería estar en sus expectativas, ni en las de la comunidad o del sistema cultural. Desde mi punto de vista, el artista es un eslabón más en los movimientos sociales, y su aportación es tan importante como la de otros.



C.S.: Quería preguntarte cómo se financian tus proyectos y si te parece importante conocer el origen de los fondos que utilizas para desarrollarlos.

A.F.: Siempre intento que los costes de producción de mis proyectos sean muy limitados para poderlos asumir yo misma. De hecho, he autoproducido muchas de mis intervenciones. Cuando la producción surge a partir de la colaboración con un colectivo, una asamblea o una asociación también procuro que los costes sean baratos. Me parece un aspecto importante per se, y también en relación con los posibles otros gastos que pueda tener una asociación o un colectivo. En cuanto a los proyectos financiados, sí, me informo sobre quién proporciona los fondos y elijo de forma consciente si quiero implicarme o no. He trabajado con fondos públicos porque entiendo que se trata de recursos que deben gastarse en proyectos que busquen retribuir al tejido local. Entonces, en el proyecto *Ara vindran les màquines* (2018-2019) me pareció justo que el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana financiara un trabajo de recuperación de la memoria de los territorios afectados por el Plan Sur. En mi última residencia en Francia también trabajé con fondos públicos. Allí además se daba una tensión particular porque colaboré con un colectivo ciudadano que tenía un conflicto abierto con el ayuntamiento del lugar. Al mismo tiempo, el festival que me invitaba estaba financiado con el dinero de esa institución. Sin embargo, la organización del festival me apoyó a pesar de tener que enfrentarse de alguna manera al ayuntamiento. Los organizadores sentían que -como productores culturales- tenían que crear relatos de manera autónoma. No siempre acepto colaborar con entidades públicas: en efecto ha habido instituciones públicas que me han propuesto colaborar, pero por mi compromiso con el territorio he preferido no aceptar. Hasta ahora no he recibido ninguna oferta para trabajar con fondos privados, pero en general me parece muy importante mirar muy bien el origen de la financiación y ser lo más coherente posible teniendo en cuenta al mismo tiempo que los artistas somos trabajadores muy precarios.

C.S.: Antes has comentado que las prácticas artísticas colaborativas y transdisciplinarias están en boga en el mundo del arte. Quería saber si, en tu opinión, este creciente reconocimiento institucional puede de alguna manera diluir el potencial crítico de estas prácticas artísticas y si existe el riesgo de que sean absorbidas y neutralizadas por la institución. ¿Has percibido ese riesgo en tu experiencia?

A.F.: Sí, creo que este riesgo existe. Desde mi punto de vista, pueden ocurrir varias cosas: por un lado, es posible que estas prácticas sean absorbidas por la institución a través del sistema de becas o convocatorias que acaban sistematizando este tipo de prácticas.

C.S.: ¿Te refieres a la idea de que estos proyectos se vuelvan estandarizados?

A.F.: Sí, exacto. Se generan así dispositivos no flexibles que “normalizan”, en el mal sentido de la palabra, estas prácticas. Un trabajo en contexto, en mi opinión, no puede ser normalizado porque no existen dos contextos iguales. De hecho, la riqueza de estos proyectos reside en la posibilidad de trabajar con una multiplicidad de relatos y de voces. El intento de estandarizar estas prácticas también puede aniquilar de alguna manera los resultados de un proyecto de estas características. Por otro lado, pienso que son peligrosos los procesos en los que se acaban utilizando metodologías colaborativas para “apagar fuegos”. Me refiero a situaciones en las que un ayuntamiento, un gobierno local o una entidad pública acaba usando el arte para enfrentarse a problemas sociales de los que en realidad debería hacerse responsable colaborando con sociólogos, trabajadores sociales o expertos en la problemática en cuestión. En muchas ocasiones, se han implementado proyectos artísticos colaborativos dirigidos a comunidades en riesgo de exclusión que simplemente cumplían una función de maquillaje, sin solucionar las problemáticas de fondo. A menudo se emplean recursos públicos para este tipo de iniciativa. Además, en estos casos, los artistas están asumiendo funciones que no son suyas.

C.S.: Me gustaría hablar ahora acerca de la configuración estética de tus proyectos. Como has comentado antes, trabajas mucho con la memoria utilizando una poética que podríamos definir apropiacionista, es decir basada en el uso de imágenes, textos y palabras que ya existen y que han sido creados o pronunciados por otros, y que reubicamos en el contexto público. Me gustaría saber cómo surgen estas estrategias estéticas.

A.F.: En mis estudios de publicidad me especialicé en fotografía así que vengo del campo de la imagen estática. Incluso cuando no trabajaba de forma colaborativa, empleaba el lenguaje de la fotografía en la mayoría de mis proyectos. Cuando empecé a trabajar con otras personas sobre temáticas relacionadas con recuerdos que no eran míos me resultó muy difícil generar imágenes que representaran vivencias de otros. Entonces de forma muy natural comencé a orientarme hacia imágenes ya existentes, que retrataban recuerdos que yo no podía recrear. Además, no me apetecía reelaborar esas imágenes porque el hecho de colocarlas en otro lugar ya generaba otra lectura, así que reescribir o reinventar una imagen significaba -desde mi punto de vista- agregar muchas capas más sobre una historia ajena a mi persona. Surgió así la idea de trabajar con fotografías de archivo y de ahí fue muy natural empezar a incluir también anécdotas, palabras de otras personas, conceptos, etc. Considero muy arriesgado cualquier intento de reescribir lo que otros dicen, y tampoco me siento capaz ni legitimada para hacerlo. Esta estrategia es también una manera de asegurarme que, por mucho que ofrezca un nuevo marco para estas imágenes o un nuevo contexto para las palabras, estoy respetando el relato del que se me ha hecho partícipe.

C.S.: En mi investigación estoy intentando estudiar la evolución del concepto de *site specific* en relación con los proyectos de enfoque colaborativo. Más allá de la ubicación geográfica, ¿consideras el lugar como una dimensión discursiva de tu trabajo? Antes has comentado que no sueles exponer tus piezas en galerías u otros espacios convencionales. ¿Crees que tus obras pierden su fuerza estética y crítica en ellos?

A.F.: Creo que pierden sobre todo su potencia discursiva. Hay dos dimensiones en mi esquema de trabajo: por un lado, está la elaboración de la pieza que tiene que ver con la investigación, la relación con las personas de, con y para las que voy a hablar. Por otro lado, está la estrategia de comunicación vinculada a esa pieza. En relación con este último aspecto, en algunos proyectos el lugar es relevante por su significado, por las vivencias o eventos que lo han atravesado. En otros casos, el lugar es importante en cuanto espacio público. Me explico: ha habido proyectos como *L'Horta, ni oblit, ni perdó* donde era necesario traer una memoria a un lugar específico porque allí habían sucedido unos acontecimientos concretos. En otras ocasiones, lo fundamental era crear una estrategia para visibilizar en el espacio público el relato del que se estaba hablando. Llevar este tipo de trabajo a un espacio expositivo convencional es algo que no he resuelto aún porque siento que la pieza puede desarticularse por varias razones. Entre ellas, por ejemplo, el hecho de que hay un tipo de público que no accede y no participa en las exposiciones de arte contemporáneo. En efecto, en aquellos proyectos en los que el lugar específico no es central, la elección del emplazamiento responde al deseo de utilizar la potencia del espacio público y a la voluntad de buscar otros públicos.

C.S.: Ahora me gustaría centrarme en algunas preguntas específicas relacionadas con tu participación en las iniciativas para la defensa y recuperación de la pedanía de La Punta (Valencia). En particular, quería preguntarte cómo llegaste a colaborar con la asociación Per l'Horta y con los vecinos que llevan luchando desde hace varias décadas para defender el territorio.

A.F.: Todo empezó porque yo estaba desarrollando el proyecto *L'Horta. Ni oblit ni perdó* (2017) interviniendo una serie de vallas en diferentes lugares de la ciudad de Valencia como Benimaclet o Castellar-Oliveral. Desde Castellar organizamos además la Trobada Valencia Sur en colaboración con Per l'Horta y de ahí surgió la posibilidad de intervenir en La Punta. Antes de realizar la pieza en Castellar, ya había una relación cercana con los vecinos, en el sentido de que la intervención fue una propuesta mía dentro de un contexto de confianza. En cambio, cuando

intervine en La Punta, se trataba de la primera vez que un colectivo me proponía esa colaboración. Además, coincidió con el primer lanzamiento del manifiesto que salió después del “nuevo” Plan Especial<sup>117</sup>. Fue así que realicé una intervención en una valla en la zona de La Punta. A raíz de esa acción, me vinculé a la asamblea de *Horta és Futur – NO a la ZAL* y entonces durante un año y medio estuve trabajando con la asamblea. Puse mis herramientas a disposición del colectivo proponiendo ideas, impulsando la producción cultural o artística para generar otras imágenes o realizar actividades complementarias a la acción política. Así decidimos trabajar el tema de los imaginarios montando, por ejemplo, un ciclo de cine titulado *Defensa del territori* sobre los temas relacionados con la historia de La Punta, pero en otros contextos geográficos. La asamblea, además, lanzó la idea de colaborar con el artista Escif. Decidimos contactar con él y de ahí se armó el festival de *Sensemurs*, una iniciativa muy grande que implicó a varios artistas muralistas. También fui seleccionada en el concurso de pintura mural Poliniza (UPV) y decidí intervenir un muro en el campus de la universidad con una imagen que retroalimentaba la campaña de sensibilización de Per l’Horta.

C.S.: También hubo una marcha contra la ZAL en junio de 2017.

A.F.: Sí, en relación con la convocatoria de la marcha me centré en la idea de generar imágenes que fueran apropiables y transportables a otros contextos. Así pues, todas las pancartas que aparecían en el muro de Poliniza eran pintadas históricas de la lucha de La Punta que fueron posteriormente reproducidas para la marcha contra la ZAL con la intención de dar una continuidad al mensaje. Es una estrategia que viene de mi formación en el ámbito de la publicidad, y que me lleva a pensar en formatos de comunicación dirigidos hacia otros públicos.

<sup>117</sup> Más información: <https://perlhorta.info/index.php/2017/05/15/els-poblats-del-sud-volem-seguir-sent-horta-productiva-no-a-la-z-a-l/>, consultado el 3 de junio de 2020.

C.S.: ¿Se trata de una manera de acercarse a otras audiencias, a personas no necesariamente implicadas en el activismo?

A.F.: Sí, y también son fórmulas para crear continuidad en una campaña.

C.S.: ¿Cómo se planificaban las actividades dentro de esta campaña? ¿Se proponían y gestionaban desde la asamblea o había grupos de trabajo específicos que se encargaban de la parte de producción y gestión cultural?

A.F.: La asamblea de La Punta empezó siendo muy grande, pero al final se configuró como una plataforma de colectivos que apoyaban un manifiesto. Dentro de la asamblea había varios grupos de trabajo y, entre ellos, uno que se encargaba de la producción de actividades, del que yo formaba parte. La asamblea, dentro de la precariedad que ofrecen las asambleas y los movimientos sociales, funcionaba bastante bien en el sentido de que había una autonomía dentro de cada comisión/grupo de trabajo que permitía ir avanzando de forma ágil, pero siempre controlando y tomando decisiones juntos con la asamblea general.

C.S.: ¿La elección de incorporar las prácticas artísticas y culturales en la campaña fue deliberada? ¿Crees que el haber incluido de manera tan evidente las artes en las actividades (por ejemplo, mediante el ciclo de cine, el festival de arte urbano *Sensemurs*, tus intervenciones, entre otras) ha agregado una dimensión diferente a la lucha, por ejemplo, abriéndola a otros públicos?

A.F.: Sí, se planteó generar una línea vinculada a la creación cultural y artística en busca de nuevos públicos. También esa idea respondía a la necesidad de hacer que contenidos como los de manifiestos fueran más atractivos y amables, por ejemplo, a través de la creación de unos fanzines. Queríamos hacer ruido y las prácticas artísticas eran una forma más de comunicar y enseñar lo que había sucedido y lo que estaba sucediendo.

C.S.: Al terminar la campaña, ¿realizasteis una evaluación junto con las otras personas implicadas en la plataforma? Y más en general, ¿sueles incorporar en tus proyectos un proceso de evaluación para averiguar qué estrategias han funcionado mejor y cuáles son mejorables?

A.F.: Sí, en general me parece fundamental realizar un proceso de autoevaluación en mis proyectos. Cometemos errores constantemente porque nadie nos enseña a trabajar con colectivos y es importante identificar las cosas que no hacemos bien y por qué para evitar los mismos errores en el futuro. Es un ejercicio de autocritica también sobre nuestro papel como artistas. Trabajo a menudo con movimientos sociales sobre conflictos que no me atraviesan directamente. Sin embargo, me interesa generar esas colaboraciones por la empatía que siento hacia estas temáticas y con la intención de ayudar, pero es importante hacerlo con una actitud lo más respetuosa posible. Es por eso también que siempre intento hacer una autoevaluación. En relación con *Sensemurs*, hicimos una evaluación de forma colectiva. Llegamos a la conclusión de que el festival había funcionado bien pues hubo gran afluencia de público y tuvimos mucha visibilidad. Sin embargo, nos dimos cuenta de que nos quedaron muchas cosas por cuidar, lo cual tiene mucho que ver con la precariedad, con la sobrecarga de trabajo que tienen las personas que forman parte de asambleas y movimientos sociales. A veces no sabemos medir nuestras fuerzas y además no terminamos de aprender a identificar cuántas personas se necesitan para realizar las diferentes tareas. Por todo ello, nos sobrecargamos de trabajo y nos quemamos mucho en el proceso. Obviamente se trata de trabajo no retribuido (y me parece bien que sea así) pero eso implica que tengas que trabajar en paralelo para sobrevivir, y no es fácil. Entonces, dentro de ese huracán de trabajo y responsabilidades que te envuelve, puedes descuidar algunos aspectos: sin querer acabas descuidando el contexto que estás intentando ayudar, puedes tener desencuentros con otras personas, mini-conflictos o cosas que luego harías de otra manera. Vimos que eso también había pasado en nuestra experiencia.

C.S.: A raíz de lo que comentas, ¿piensas que quizá haría falta tener más en cuenta la dimensión de los cuidados dentro de los movimientos sociales y en las prácticas artísticas de enfoque colaborativo? Lo comento porque personalmente cuando he colaborado con otros colectivos y organizaciones he ido aprendiendo sobre la marcha y he tenido algunas experiencias parecidas a las que describes. En algunos casos, he pensado que incluso sería deseable tener más formación en relación con la gestión de conflictos, la comunicación horizontal y otros aspectos del trabajo en colectivo. Entiendo que muchas plataformas y movimientos trabajan a menudo en situaciones de urgencia en las que hay muy poco tiempo para pararse a reflexionar sobre estos aspectos, pero quizá sería importante hacerlo.

A.F.: Pienso que los cuidados representan una dimensión fundamental que se tiene que incluir dentro de los movimientos sociales, en las prácticas asamblearias y en la producción artística en contexto. De hecho, creo que no debe haber práctica artística en contexto si no hay una dimensión de cuidados porque en ese caso se podría caer en un proceso de capitalización del dolor ajeno. Al mismo tiempo, creo que falta mucho trabajo por hacer visto que los cuidados no tienen todavía la importancia que merecen. Hablar de cuidados significa poner sobre la mesa múltiples cuestiones. Me parece importante incluir este trabajo en las organizaciones y, si es necesario, con la ayuda de personas que tengan perfiles especializados en las áreas de los cuidados, de resolución de conflictos, etc. para que acompañen estos procesos. En general, creo que es más “fácil” incluir los cuidados en la práctica artística individual pero cuando se trabaja con colectivos o movimientos sociales el proceso se complica por el tema del tiempo. Por esta razón, como comentaba antes, es esencial la dimensión del tiempo en la producción artística de este tipo porque solo los tiempos dilatados nos permiten dedicar atención a los cuidados.

C.S.: Podríamos decir que los cuidados en ese caso se integran en el proceso de creación...

A.F.: Exacto, y aportan muchos otros matices al trabajo que de otra manera sería imposible contemplar.



C.S.: Quería preguntarte ahora acerca de la documentación: ¿qué papel desempeña en tu trabajo?

A.F.: La documentación es esencial y necesaria en mi trabajo. Entre las diferentes intervenciones que he realizado, solo la del festival Poliniza estaba autorizada así que en general mis piezas duran físicamente muy poco. Hay una parte de la documentación que es un registro personal de mi trabajo. No suelo utilizar mucho la documentación de las intervenciones en el contexto expositivo: por ejemplos las fotos de las vallas intervenidas no son en mi opinión especialmente interesantes. Me parecen más sugerentes las fotos de archivo, los planos, etc. Sin embargo, sí me parecen muy relevantes cuando circulan por Internet porque otras personas se apropian de ellas. A veces se usan las fotografías de las intervenciones para ilustrar un manifiesto, hablar de un problema, acompañar una nota de prensa, etc. Otras veces, cuando no hay un conflicto inmediato al que hacen referencia, se usan para hablar de memoria del territorio y de otros aspectos. En cuanto a las vallas que intervine en Benimaclet, hace poco la asociación Per l'Horta volvió a publicar las fotografías para denunciar la reactivación del PAI que afecta a ese barrio. En muchos casos no aparece mi nombre cuando esas imágenes circulan por Internet. Me parece interesante ver cómo activan otros discursos casi como si tuvieran vida propia.

C.S.: ¿Te encargas tú de la documentación? ¿Las fotos son de tu autoría?

A.F.: Sí, soy yo la autora de todas las fotos excepto las del proyecto *Nos Jardins*, realizadas por un fotógrafo contratado por el festival. Hago yo las fotos también para cuidar la cuestión de derechos de autor, con la intención de evitar tener posibles problemas con otros autores si las fotos se publican y circulan libremente por Internet.

C.S.: ¿Qué iniciativas o proyectos estás llevando a cabo o tienes pensados para el futuro?

A.F.: Me he dado cuenta de que muchas veces un proyecto da lugar a otro, que a su vez me lleva a otra idea y así se desarrolla mi trabajo. Cuando miro hacia atrás tengo la impresión de que en realidad se trata de un mismo proyecto con diferentes vertientes. En este momento, estoy desarrollando una serie de intervenciones en el nuevo cauce del Turia en las que estoy pintando los nombres de las casas que desaparecieron con la desviación del río junto a Alba Herrero. Esta iniciativa surgió a raíz del libro *Ara vindran le màquines* y es una prolongación del mismo. Es posible que llevemos esta propuesta a un espacio expositivo, pero más como muestra documental o presentación de los resultados de la investigación. Creo que quizá tendría casi más cabida en un museo de etnografía que en un museo de arte. También he empezado un proyecto para el IVAM. El museo nos pidió a varios artistas que hiciéramos un trabajo sobre el barrio del Carmen. Esta propuesta me generó un dilema porque el proceso de ampliación del IVAM fue muy doloroso para algunas familias que se vieron expulsadas del barrio. Finalmente decidí aceptar el proyecto por lo que ahora estoy trabajando sobre la biblioteca de *El Punt*. Me estoy centrando en la biblioteca social como recipiente de las memorias subalternas que el relato dominante no deja traspasar. Almacenar puede parecer un acto algo pasivo, pero es una labor fundamental. Otra propuesta de colaboración me ha llegado de la compañía teatral Atirohecho para un trabajo de escenografía.

C.S.: Muchas gracias por tu tiempo y tu disponibilidad.





## Entrevista a **Jorge González**

San Juan de Puerto Rico, 13 de diciembre de 2018

CHIARA SGARAMELLA: Ante todo me gustaría darte las gracias por tu tiempo y disponibilidad. Mi investigación analiza formas de arte colaborativo relacionadas con cuestiones ecosociales en el panorama contemporáneo. En los últimos años tu trabajo se ha desarrollado alrededor de vínculos de colaboración. Me gustaría preguntarte cómo han surgido estos procesos y cómo han influido en tu práctica.

JORGE GONZÁLEZ: Gracias por tu interés. Yo me siento cómodo desarrollando mi práctica a partir de relaciones a largo plazo y desde un enfoque procesual. Mi trabajo es una práctica social en la que está involucrada también la comunidad. Actualmente comparto taller con Chemi Rosado-Seijo, otro artista cuyo proceso de trabajo tiene un carácter comunitario y a menudo colaboramos en proyectos conjuntos. Mi labor artística es la continuación de mi proceso de formación. Estudié en Puerto Rico, en la Escuela de Artes Plásticas. Luego seguí profundizando en mi investigación y participé en el programa de residencia La Práctica en la organización Beta-Local (San Juan) entre 2012 y 2014. En esos dos años se gestó el proyecto Escuela de Oficios. Se trata de una plataforma de trabajo colaborativo donde comparto mi proceso de investigación con otras personas y colectivos. El proyecto está en una fase madura pues llevamos ya cinco años trabajando en él. En este tiempo se han ido definiendo procesos de colaboración muy interesantes y se siguen sumando personas a la plataforma, de manera orgánica. La escuela es un espacio simbólico donde se lleva a cabo un mapeo de técnicas artesanales y se reflexiona conjuntamente sobre ellas. Estas reflexiones a menudo tienen un carácter interdisciplinar. Un aspecto muy importante es la consciencia del

lugar y del contexto en el que operamos. En ese sentido, la práctica artesanal es particularmente sugerente para mí pues se configura como un complemento a la acción de pensar el lugar y las preocupaciones ecológicas que lo atraviesan. Me interesa en particular comprender cómo la artesanía complementa otros saberes.

C.S.: ¿Concibes el lugar como el punto de partida y la base material de tu trabajo o contemplas también dimensiones simbólicas, culturales, antropológicas, etc.?

J.G.: Mi práctica se podría entender como un recorrido, un proceso de reconocimiento del territorio. Por ejemplo, la colaboración con la familia Chévere en Morovis surge a raíz de la creación de un taller que se funda con la intención de complementar unas investigaciones arqueológicas que estaban teniendo lugar en la zona. El objetivo era poner en valor el legado ecológico e histórico del lugar para salvaguardarlo y transformar el territorio en una reserva natural. Este trabajo se estructura de forma comunitaria. Se funda además el taller Cabachuelas, un taller de alfarería indígenas de Puerto Rico en el que nos planteamos reaprender una técnica perdida usando como referencia los objetos arqueológicos hallados in situ y que quedan en las colecciones de museos e instituciones locales. Este taller posibilita la sobrevivencia de los conocimientos nativos de la isla. Partiendo de estas investigaciones, de hecho, se ha podido comprobar que hubo una presencia indígena continuada más allá de lo normalmente establecido. Aquí en Puerto Rico se suele estudiar la herencia indígena como un pasado extinto. Los investigadores con los que colaboramos, en cambio, reclaman las sabidurías indígenas para reconocer su influencia en elementos culturales que pueden manifestarse de distintas maneras. Los investigadores emplean diferentes vías para redescubrir este patrimonio: la arqueología, la artesanía y los estudios culturales, entre otras. Una de nuestras maestras se llama Doña Mari y tiene ascendencia taína. El taller se desarrolla en la reserva natural. Allí se pueden observar petroglifos y restos arqueológicos de la cultura taína. Desde el punto de vista natural se trata de un sistema kárstico, en el que se canalizan distintos cuerpos de agua y que se caracteriza por una rica biodiversidad. En esta zona se han encontrado varios asentamientos indígenas, algunos muy antiguos, otros más recientes.

Asimismo, la práctica artesanal en la que me he centrado implica el uso de la fibra natural denominada enea que se cosecha en humedales o en la costa, al costado de la bahía de San Juan. Es un elemento importante para mi práctica, que puedo encontrar en lugares próximos a mi espacio de trabajo. Además, he conocido a uno de los últimos artesanos que me ha enseñado una de las técnicas tradicionales de trabajo con este material y me ha pasado ese conocimiento.

Por otro lado, también estoy colaborando con la familia Villalobo, que vive en el centro de la isla, e intentando profundizar sobre el contexto en el cual dicha familia ha trabajado durante varias generaciones en la producción de muebles, con más de 100 años de tradición. En el barrio Cordillera hay varios talleres de ese tipo. Es un lugar que también es próximo a la zona kárstica que está protegida por ley. Estoy también cultivando la colaboración con Esteban Valdés, un poeta concreto de Puerto Rico que en los últimos años ha estado investigando y documentando los petroglifos taínos alrededor de la isla. Como puedes ver, mi vinculación con el lugar tiene múltiples dimensiones, que abarcan la elección de los materiales, el estudio del patrimonio histórico, natural y antropológico de la zona en la que trabajo y la creación de vínculos interpersonales y de colaboración a largo plazo.

C.S.: ¿Cómo han afectado los huracanes Irma y María (2017) a tu práctica con las comunidades que has mencionado anteriormente?

J.G.: La zona donde activamos el taller Cabachuelas se vio afectada por el huracán. Encontrándose en el interior de la isla, fue una de las últimas en las que se reconstruyó la red eléctrica: de hecho, la luz llegó muy tarde, en mayo de este año (2018). Afortunadamente, a pesar de la situación de emergencia, reactivar ese espacio fue relativamente simple pues nuestras actividades pueden realizarse durante el día sin necesidad de luz eléctrica. Además, allí hay un pozo de agua que se canalizó para que fuera accesible. Por eso, pudimos retomar la actividad semanal y, a través de los artefactos que creábamos, lográbamos un incentivo para las familias. Naturalmente, se trataba también de un espacio de urgencia, donde nos encontrábamos para compartir y hablar.

C.S.: Es muy interesante ver cómo la práctica artística sirvió también para recrear espacios de socialización tras una serie de eventos tan traumáticos para la comunidad. Me gustaría ahondar un poco más en la dinámica de colaboración: ¿se trata de un proceso abierto a las aportaciones de las personas que se implican o tú de alguna manera mantienes cierto control sobre las distintas fases del proceso creativo, sobre los resultados estéticos, etc.? ¿Puede este trabajo colectivo evolucionar hacia direcciones inesperadas?

J.G.: Aquí, en mi taller de San Juan, desarrollo mi proceso de investigación material y en los distintos talleres que he mencionado anteriormente se dan las colaboraciones con artesanos, artistas, estudiosos y con la comunidad en general. El proceso es bastante abierto: usamos elementos de la tradición y procuramos actualizarlos. Si hay que mostrar los resultados del proceso creativo en un espacio expositivo o en una institución, intento disponer las obras de manera que su articulación en el espacio favorezca la creación de una estructura de intercambio en la que puedan surgir conversaciones por diferentes vías. A veces también la presentación final es colaborativa. Si la exhibición prevé también un programa de actividades paralelas, procuro crear un diálogo con los otros artistas presentes y pensar en talleres o formas participativas para implicar al público en colaboración con el equipo de comisariado. Por ejemplo, a finales de enero de 2019 participaré en una muestra en San Luis Obispo (California) donde impartiré un taller de trenzado con enea abierto al público.

C.S.: Entonces, ¿tu trabajo se centra mayoritariamente en la creación colaborativa o también mantienes una práctica individual?

J.G.: Mantengo una práctica individual de forma paralela, pero el trabajo colaborativo complementa la práctica individual. Me parece muy interesante cuando se viene a definir un nosotros que supera el concepto de creación individual y se van definiendo autorías colectivas dentro de los procesos de trabajo.



C.S.: Has hablado de la importancia que tienen para ti las relaciones de colaboración a largo plazo. ¿Qué papel tiene el tiempo en tu trabajo? ¿Cómo construyes continuidad en el contexto de la práctica artística contemporánea que a menudo se caracteriza por eventos expositivos fugaces y ritmos frenéticos?

J.G.: Cuando se trabaja a partir de diálogos y procesos a largo plazo, siempre hay una lucha entre lo que uno quisiera llevar a cabo y lo que en realidad se puede llegar a asumir. Los procesos que se desarrollan junto a la comunidad o con un grupo de colaboradores a veces pueden llegar a madurar en un tiempo relativamente breve, pero en otros casos se necesita más tiempo de experimentación y trabajo. Por ejemplo, mi investigación sobre la artesanía, como pueden ver aquí en mi taller, requiere de mucha dedicación, y más cuando es colaborativa. Me interesa profundizar en la técnica y conocer muy bien los materiales para poderme acercar a la destreza de los artesanos con los que colaboro, cuyo trabajo admiro y respeto muchísimo.

C.S.: En tu experiencia, ¿has notado en los últimos años una mayor sensibilidad de las instituciones artísticas y culturales hacia tu trabajo?

J.G.: Sí, creo que hay más receptividad en las instituciones de la isla. Recientemente, he empezado a conversar con el Museo de Arte y Diseño de Miramar, para sondear la posibilidad de realizar un taller de artesanía y al mismo tiempo reflexionar críticamente sobre la práctica del diseño. Es un ámbito de investigación que me interesa mucho sobre todo porque se trata de un tipo de diseño que no sigue las normas del mercado, sino que se basa en criterios de calidad y dialoga con el patrimonio cultural de la isla. También he iniciado una colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, una institución que cultiva un intenso diálogo con la comunidad. Ha habido menos oportunidades de interacción con las instituciones académicas, aunque creo que sería importante que los estudiantes se aproximaran a las técnicas que estamos intentando recuperar. Y entre todos también podríamos repensar las formas y los procesos a través de los cuales

se estructura la educación en artes y en otras disciplinas. La artista y profesora Vanessa Hernández Gracia recientemente trajo sus estudiantes a mi taller y se generó un intercambio muy interesante. Otra iniciativa de cooperación se dio con el Museo de la Universidad de Puerto Rico, que ha puesto a nuestra disposición su colección arqueológica como recurso de investigación.

C.S.: Quería preguntarte si has encontrado alguna dificultad o aspecto problemático en la práctica colaborativa.

J.G.: La colaboración es un espacio simbólico y físico de intercambio en el que es importante, en mi opinión, lograr una práctica sostenida. Hay que darle seguimiento, dedicar mucho tiempo. A veces el diálogo con profesionales de otras disciplinas (arqueólogos, conservadores en museos, etc.) no es inmediato pues cada uno se acerca a un tema desde una perspectiva particular, pero yo lo encuentro sumamente interesante.

C.S.: ¿Qué artistas o corrientes te han inspirado en la creación de la Escuela de Oficios? ¿Han sido relevantes en el desarrollo de tu trabajo las experiencias de los movimientos *Arts and Crafts* o *Bauhaus*?

J.G.: Las corrientes que mencionas tienen afinidades con el tipo de investigación que estoy llevando a cabo. En mi acercamiento a la artesanía hay una voluntad de preservación porque estas técnicas están en vía de extinción, pero en realidad esa no es mi única inquietud. Me interesa la relación entre el patrimonio oral y la dimensión física, material y escrita. La teoría de la descolonización de pensadores como Enrique Dussel constituye uno de los posicionamientos filosóficos que guían mi indagación. También las aportaciones de la teórica boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, sobre todo por su énfasis en la relación entre pensar y hacer.

La experiencia del *Black Mountain College*, que tiene algunos puntos de contacto con el movimiento *Bauhaus*, es un referente histórico que considero muy cercano

por la relación entre el espíritu de vanguardia y la atención hacia los oficios y las artes aplicadas. Otra experiencia de referencia relacionada con procesos compartidos de aprendizaje es la práctica de autoeducación de los tabaqueros que empezó en Cuba en el siglo XIX y se difundió en diferentes lugares como Puerto Rico, República Dominicana, Florida, etc. Dicha práctica preveía la lectura cotidiana en voz alta de periódicos, revistas, libros y otros textos a lo largo de la jornada de trabajo. Un/a lector/a (conocido como “lector de tabaquería”) llevaba a cabo la lectura mientras los demás trabajadores realizaban sus labores en la fábrica. Todo ello hizo que los tabaqueros se convirtieran en la clase obrera mejor instruida. Es un legado histórico sobre el que he podido profundizar gracias a la artista Mónica Rodríguez con la que coincidí en Beta Local y que también colabora en varios proyectos en los que me he implicado. Cada año nos encontramos con Mónica para dar continuidad a estos temas de trabajo y para señalar colectividades que se autoorganizan para generar formas de aprendizajes tanto en la realidad presente como en el pasado.

C.S.: ¿Qué líneas de investigación o proyectos te gustaría cultivar en el futuro?

J.G.: De cara al futuro me interesa investigar el concepto de traslación que se ve reflejado también en la relación entre la cultura oral y la escrita. En el imaginario indígena, se puede observar muy claramente como los motivos que aparecen en el tejido se trasladan a la cerámica, a la piedra, etc. Esto hace que algo perecedero como el tejido pueda dejar huella y quedar grabado en materiales más duraderos como la cerámica. Aquí en Puerto Rico se han encontrado varias muestras de esta práctica, sobre todo en la decoración de platos. Me gustaría explorar esta relación entre diferentes materiales y técnicas. En la misma línea, estoy empezando a estudiar formas para documentar los petroglifos indígenas, por ejemplo, a través de monotipias que permitan la traslación de la huella del petroglifo al tejido o papel.

Por otro lado, deseo profundizar en procesos que pretenden superar las narrativas establecidas sobre el pensamiento indígena y seguir cultivando la colaboración con las comunidades que se autodeterminan como indígena en la isla. Al mismo tiempo, como en otras zonas del Caribe, aquí también tenemos una herencia de origen africano que caracteriza comunidades que se autodefinen como afroboricua. Estos cruces culturales enriquecen nuestra sociedad e influyen en mi práctica. La cultura afrodescendiente se encuentra sobre todo en la costa mientras que la cultura indígena pudo sobrevivir sobre todo en la montaña. La enea crece en ambos entornos y me permite conectar esas diferentes zonas geográficas y el legado histórico-antropológico que representan. Este interés en la relación entre culturas de la isla y mundo natural también se ve reflejado en mis proyectos anteriores, sobre todo en la práctica de construcción de un herbario, en el que el estudié las plantas nativas de Puerto Rico y cómo la botánica se entrelazaba con los conocimientos ancestrales de la isla.

C.S.: Agradezco mucho tu disponibilidad y generosidad a la hora de compartir tu proceso de trabajo y tus reflexiones conmigo.





## Entrevista a **Newton Harrison**

Santa Cruz (EE. UU.), 6 de diciembre de 2018.

CHIARA SGARAMELLA: I would like to begin with a general question: what were the motivations behind your and Helen's decision to dedicate your work to the wellbeing of ecosystems?

NEWTON HARRISON: In 1969 Helen had just finished reading Rachel Carson's *Silent Spring* and my art practice was undergoing a transformation. We were asked to create a work for a show called *Fur and Feathers* at the Museum of Crafts in New York City. We carried out a 6-month investigation about the number of endangered species worldwide. We found out that in Europe there were very few endangered species because many of them had been extinct for centuries. In the American continent 50% of the species were considered endangered. In Australia, however, only 20% of the species were endangered at the time. We made a 2,5 m x 4 m map illustrating our research. Through this project, we came to the conclusion that the most endangered species on the planet was not a species in particular. It was (and is) the ensemble of species to be endangered. In other words, the Earth as a living system was and is under threat. After this realization, we decided to engage with environmental issues. I started working on the project *Making Earth* in which I spent 3 months making earth.

That is how Helen and I started to work together. We had different talents. I was a sculptor. That was my primary interest. However, in that period, I decided that as an artist I would use my work to raise awareness and create art dealing with transformations and natural processes. Helen had studied literature and education but she could jump into different disciplines quite easily. She was a very good

researcher. I remember that in 1974 she found three books about global warming. After studying those books, we did our first project on climate change in 1974 and another in 1979. We co-wrote the text that closes the Lagoon Cycle, which prophesizes many of the phenomena that are happening nowadays. W

C.S.: Would you define your projects as site-specific, ecosystem specific or would you adopt other definitions?

N.H.: I think there is an endless desire to categorize which I don't find very interesting. The metaphor that drives our work is as follows: every place is the story of its own becoming therefore it is unique. What we try to do is listen to the place and once we find its story, we work with it. The story of a place is plastic and can be changed. Most people see the history of a place as something permanent. I see it as shapeable, temporal and obedient to the laws of physics as far as indeterminacy is concerned. There is a singularity, a specificity in each of our projects but it lies in the creative process. You encounter a place just like you are encountering me right now.

C.S.: Which strategies do you use to interrogate the site and to re-imagine the place? How do you interlace the materiality of the location with its intangible cultural values?

N.H.: We proceed in the following manner. We start from one question -which includes several other questions- and that is: how big is here? Then we ask: what does here want to do? Therefore, we try to engage with the "here" we have discovered. In the case of the *Green Heart of Holland*, the size of "here" was about 800 square kilometres. A space in which about 6 million people live and that includes major cities like Amsterdam and The Hague. You might wonder: how did we know that was the size of the "here"? We knew it physically because all of those lands had once been under water. We started to listen to the place and nothing indicated to us that it "wanted" the development that the institutions had



planned which involved the construction of 600.000 new houses. “Developing” that area would have meant destroying the windmills, the farms that had been there for centuries, thirteen traditional villages and their history, and so on. We felt the place asked for continuity, for preservation. Hence we created our work of art to make our listening process and our vision accessible to the wider population and to the decision makers. We proposed to change the planning that had been done and to relocate the development elsewhere, preserving the Green Heart of Holland. Luckily, the community and the local government accepted our proposal.

C.S.: Do you normally work with communities living in the “here”?

N.H.: Not always. Every place is different. In Holland, for example, we involved the community through several meetings. In other projects, like Breathing Space for the Sava River, we adopted a top-down approach. In Holland it wasn't a top-down nor a bottom-up strategy, I felt we were working in the middle. It is important to be flexible as artists to find the most effective solution. For example, a few years ago we were invited to Knowle West (Bristol, UK). We examined the place and we found it had one treasure: open space in the form of open meadows, gardens, backyards, etc. which the community appreciated very much. Bearing that in mind, we elaborated our proposal: it was a solution at almost no cost and with little maintenance required that would leave the commons untouched while sequestering carbon and fostering biodiversity.

The city of Bristol then decided to build more houses in the area. In their development plan, the commons disappeared and obviously the local people were not happy with this proposal. My work as an artist was then to participate in town meetings and whenever the plan was discussed I would ask how many new jobs would be created and how long they would last. I would also point out that the community did not want to give up the commons and asked the planners how they were going to replace them. After I voiced my criticism, the administration came up with another plan 6 months later but it was very similar to the previous one. I showed up at

the town meeting again and highlighted the problematic aspects of the plan once more. I asked the planners by what ethical right they were going to take away the commons from the community and also said we would investigate the possibility to go to court to fight against the project.

After all this pressure the local government dropped the building project and ten years later the common open spaces are still there. In this case I spoke on behalf of the community but there was no hierarchy. I guess you might call it a bottom-up approach but I cannot define our work as communitarian. Often neomarxist theorists suggest I should adopt a bottom-up or community-based strategy but I consider that to be an anthropocentric approach. The ecosystem is my priority. I believe the attempt to conflate the class struggle with ecology is interesting but sometimes focusing only on human wellbeing takes energy away from the reparation and protection of ecosystems. In our art the key motivation is working toward the advantage of the life web. Also, the implication of the community depends on what type of project you are working on: sometimes it is essential to collaborate with the local community, but at times it is not a priority. The deep listening process I described earlier helps us clarify which approach is the most appropriate.

C.S.: Could you conceive your art practice without collaboration?

N.H.: Our work doesn't happen without research, without a scientifically sophisticated understanding of the problem we are analysing. Also, it doesn't happen without co-working: I am not sure it is always collaboration. Sometimes it is collaborative work, sometimes it is assistance, sometimes somebody shares valuable information with you...

We work with what we call the “ennobling problem”. I can explain the notion of the ennobling problem with an example. One of our students, Kelly Scott, is studying desertification. It is a phenomenon that many are trying to fight against: Russians are planting millions of trees on the edge of the Gobi Desert, there is a Green Belt movement in Africa, and many other similar initiatives. In particular,

Kelly is analysing desertification globally. Deserts are increasing worldwide at a certain percentage and these increases have several aspects in common. They are the result of the extraction of resources from different territories at a rate and intensity that doesn't allow the ecosystems to regenerate. One of the aims of Kelly's research is to find a way to work systemically around different questions such as: how could we stop desertification on a world scale? Which are the most effective strategies to do so? For example, planting one million trees of the same species is not the most rational solution. It is definitely more effective to work with what I call succession ecosystems, slowly growing plants that gradually attract moisture and regenerate the environment. If Kelly continues with her analysis, the act of doing it will change her, it will force her to grow. It is a double feedback loop: as the environment improves, so do the people who started and who are involved in this process. That is the nature of what we define as an "ennobling problem". If the problem is complex, you will need to look at it from the perspective of 7 or 8 disciplines such as hydrology, forest ecology, agroecology, grassland ecologies, etc.

However, our approach is different from Nicolescu's definition of "transdisciplinarity". In fact, in my opinion, Nicolescu doesn't specify what disciplines should be involved in a project nor in what depth. He doesn't explain how the disciplines should talk to each other either. The ennobling problem, instead, will tell you which disciplines should be included and how deep one should delve into each one of them. By observing the effect of your actions on the ecosystem and analysing the feedback, you will slowly learn from your own mistakes and the ecosystem itself will show you what is to be done to restore it. Some people call this process "deep listening".

C.S.: In your work art, geography, climate science, indigenous knowledge, etc. converge. How did you and Helen deepen your understanding of these different types of knowledge?

N.H.: How come I entered different disciplines and felt comfortable with them? It is because I decided to train myself as a generalist. In my opinion, if we are to survive as a species, we need to create a new kind of Homo Sapiens which could be defined

as the “inspired generalist”. In the age of specialization, we were told that tackling all problems part by part would provide us with solutions. However, our current situation clearly shows that it is not true.

C.S.: Do you view the interaction with more than human agents in your practice (for example in the restoration of natural processes) as a form of co-creation?

N.H.: Some of the people we work with, especially botanists, would agree with that idea. I always felt I was co-creating but with a whole system. Systems have plastic qualities and are shapeable. From an evolutionary perspective, most systems shape themselves. Hence, you can enter any whole system and start shaping and reshaping. You are co-creating not only with a series of natural agents but with the entire ensemble.

C.S.: Have you encountered any difficulties, obstacles or problematic aspects in collaborative processes? Have you ever asked for feedback about your work from audiences and collaborators? If so, how do you collect it and integrate it into your practice?

N.H.: We used to get condescension and contempt from scientists but that usually wouldn't last long. I would not accept condescension from anybody. On the other hand, many scientists liked us immediately. For example, we had a very significant collaboration with scientist Dr. Georg Grabherr, a Senior ecologist and head of the Ecological School in Vienna, whom we met while we were working at the Endangered Meadows project. He had done an experiment: he had found 4 keystone species (grasses, shrubs and flowers). These keystone species were moving to higher altitudes in the Austrian mountain because of rising temperatures. The project ended up being a synthesis of his experiment and our creativity. I believe it was a very effective art-science collaboration.

C.S.: How have collaborative methodologies changed your notion of authorship?

N.H.: As I said earlier, at the beginning of my career I was a sculptor, I liked making figurative work and hadn't there been such a deep environmental crisis, I would still be doing that kind of art. I really enjoyed it and I was quite talented. When I did my first complex growth piece I started to include all the people who helped me in the credits. Later on, Helen and I decided to work together and that further diluted the idea of individual authorship.

If you look at our works in the past 50 years, we have a distinctive style. Our authorship is certainly there but, after all, nobody can sign a river or a meadow. We came to the conclusion that, the bigger the project, the more anonymous you become. And that didn't bother us.

C.S.: Do you think collaborative and interdisciplinary strategies can be especially significant in contemporary art tackling issues such as extractivism, commodification of nature and other socio-ecological problems?

N.H.: The system breakdown we are facing is a very serious issue and if we are to address it successfully we should act like materialistic and co-equally ethical beings, that is to say empathetically involved with the dying of the life web that supports us. At the same time, it is important to deal with environmental problems at a great scale through government intervention and immediate action. Issues such as climate change or desertification demand collaboration. It is not that you decide to collaborate, you have to if you want to tackle these problems in their complexity.

C.S.: In your opinion, what is art's specific contribution to the conversation on climate change, biodiversity loss, etc.?

N.H.: So far, rather little. Mostly gestural or finger pointing.

C.S.: How are your projects funded? Is the source of funding important for you?

N.H.: Most of the time, we are invited by an institution to work on a project or receive prizes and grants. However, I always felt that if you have a really powerful idea, a truly transformative one, money will come. And mostly it has.

C.S.: In your experience, are art institutions sensitive and open towards the issues you address in your research? How has their attitude toward this type of work changed over the decades? Have any of them tried to limit your artistic freedom?

N.H.: Most institutions won't collaborate with artists unless they see their own advantage. Our experience in Holland was a very positive one. The artworks (7 images, 9 texts and a couple of readings) we created for the so-called *Green Heart of Holland* helped save that territory. In fact, our project contributed to move big infrastructure projects worth billions of dollars away from the area. We proposed to cancel all development in 800 square kilometres and the institutions listened to us. However, there were quite a few battles we had to go through in order to complete the project. For instance, we were first invited to work on the Green Heart of Holland in 1994, but later the right wing party won the elections and we were excluded. Six years later, they called us again to finish the project. We were also awarded the Groeneveld prize for this initiative.

Throughout our career whenever we were asked to compromise on one of these works, we refused to do so. We were privileged because we had tenure, we were senior professors with good salaries and we worked with major institutions. We were in a position to set our own rules and took advantage of that. We only took instructions from the places, the ecosystems we worked in and for, not from the institutions who paid our fees. We took our freedom as artists very seriously.

C.S.: Some art critics and historians like Patricia C. Phillips and Claire Doherty have analysed the complex relation between public or socially engaged art forms and time. In my opinion, most of your projects transcend the conventional notions of

permanence and ephemerality because they engage with processes that often go beyond the human temporal scales. How would you describe the relation between your practice and time?

N.H.: In any work of art based on growth the time dimension is problematic: some plants live, others die, some need to be taken care of, etc. This is considered normal if we are dealing with a public garden but not if we are talking about a work of art. That depends on the fact that traditionally western art is based on the use of quasi-permanent materials like marble, silver, bronze, copper, etc. Every time we make a temporal piece, we make sure we explain this aspect to the public. The Endangered Meadows project, for example, is a 50-year work: it is an experiment that will give the community precious information in the long run.

C.S.: This work and other projects of yours somehow go beyond the human time frame and connect with the rhythms of the ecosystems...

N.H.: Yes, but some of our works go even further than that: in fact, some projects are based on paleobotanical research and look at species that lived in a particular place millions of years ago. This information is very valuable since it tells us which species have been able to survive in extreme climate conditions and it instructs us about what might happen in the future.

C.S.: Your works are often accompanied by texts: what is their significance in the context of each project?

N.H.: Text is as important as image in our work. When you read a text, sometimes it changes the way you see and perceive things. It does the work of poetry. Poetry is a specialized kind of envisioning but, if you look at it structurally, it is condensed information. In fact, in a poem of a few lines, each one composed by seven or eight words (which takes a minute and a half to read) we can get the synthesis of a whole monograph.

C.S.: Also, poetry resonates differently from scientific information...

N.H.: Let me show you the poem that changed the country. Here... take a few minutes to read this... this is the urgency of the moment, Helen and I co-wrote and read it.

C.S.: I would like to ask a few questions about the Sagehen experiment and *Future Gardens*. Which institutions support these projects? Besides the Harrisons Studio, who are the experts involved? According to which criteria do you select the species for the experiments?

N.H.: The research director of the Future Garden in Santa Cruz knew the Sagehen project and is an expert about the Central Coast of California. Therefore, he and a small group of researchers selected 18-20 species of maximum resilience with the intention to create the plant scaffolding for new ecosystems to grow once the old ones die because of the rising temperatures due to climate change.

C.S.: Is this project replicable in other places?

N.H.: We have created big scale works in the past but at some point we started wondering: is there a type of work that anybody could do in their own backyard? That is how the idea of the Future Gardens came about. There is one in the High Sierra, another in the Tibetan Plateau, one here in Santa Cruz and others will happen. They are meant to disseminate this form of research and empower people locally. In order to create a Future Garden, you only need a really good local botanist to search out the most resilient species and a group of volunteers who will take care of the garden. Through these projects, we also intend to collect paleobotanical information from different parts of the world in order to create what we may call "a paleobotanical library" that will be our teacher. None of these works are replicable because they are place-specific. However, the process and the methodology are absolutely replicable.



C.S.: Your work often has a solution-oriented character. However, in one of your more recent talks at Gray Area Festival you highlighted the urge to move beyond artistic strategies that function as “patches” in order to generate a systemic change. Could you elaborate on that a little further? What transformative metaphors could contribute to such a change?

N.H.: When we articulate criticism, we always try to make sure we have an alternative answer or solution. We try to avoid finger pointing. Protest art is limited, in my opinion. The minute you really listen deeply to the environment you don't have much of a choice, if you are an ethical being. Many of the problems we are dealing with are sufficiently well documented and researched from a scientific perspective. They are common knowledge. We have to go into “change mode”, we must make decisions and take action. However, what we get is more and more information. That unfortunately serves the purpose of the fossil fuel industries who have been arguing for decades that we don't have enough information on climate change as to implement policies to mitigate it. We must decide and act now or the life web will not survive.

In terms of metaphors, we are trying to rethink the notion of abundance, by moving it away from the capitalist narrative. Nature constantly generates redundancy. For example, when crabs reproduce, they lay hundreds of thousands of eggs. This makes sense for the crabs in order to guarantee the survival of their species, but at the same time it serves hundreds of other species that feed on that abundance. There used to be great redundancy in our systems. If we rebuild our systems and regenerate them, we can harvest nature's redundancy in such a way as to preserve the life web and create our own niche in it, instead of acting as a separate exotic species destroying the balance of ecosystems.

We are trying to tilt the metaphor.



## Entrevista colectiva y visita al *Future Garden for the Central Coast of California*

UCSC Arboretum, Santa Cruz (EE. UU.), 9 de diciembre de 2018<sup>118</sup>

NEWTON HARRISON (N.H.): Normally scientists want us artists to illustrate their findings. In this case we artists designed the experiment and also put together the funding to make it work. This is a real collaboration between art and science. It reduces finger pointing and gesture art and tackles a real problem.

MARTIN QUIGLEY (M.Q.): We supported this experiment in every phase. We believe it is a very important project. We have searched from Washington state to Northern Mexico to select plants that are likely to survive. Without this experiment we will have to wait a couple of hundred years to know what will happen but, in this way, we can get some relatively faster answers.

A rise of 3 to 5 degrees Celsius will completely alter the life cycles of these species, especially with more extreme episodes like droughts or freezes. We are taking different variables into account: we are considering not only moisture, but also soil temperature and other factors. This is a layer of complexity that I think it is important to point out.

LAURIE PALMER: Is this garden also a proposal?

NEWTON HARRISON: I think it is beyond a proposal because it is on the ground, it is a methodology that any community can apply in their territory. The botany will change and the problems will too. But these gardens can provide very useful information.

---

<sup>118</sup> Transcripción de la conversación/entrevista colectiva a Newton Harrison y Martin Quigley durante la visita guiada al *Future Garden for the Central Coast of California* en el Arboretum de la University of California Santa Cruz.

STUDENT A: Have you included edible species in this experiment?

M.Q.: Yes, we included some.

STUDENT A: Are they edibles for fauna or for humans?

M.Q.: Almost all of the plants we have here are edible for fauna. The inclusion of some species that are edible for humans also helps us explain to people who are not familiar with climate change why we are doing this experiment and why it is important to look at what might be pre-adapted local species.

HARRISON: If you go through our book and look at the work we have done in the past ten years, every time we have worked with landscape we have included edible plants. We drew inspiration from Native American agriculture: these populations had found a way to make most of their landscape edible. They encouraged some species and not others with that aim. They also contemplated the complexity of the web of life. They made sure they encouraged the species the deer fed on, or the birds fed on, so that the humans too could be fed. The top soil was energized through their practices. We were enthusiastic to learn from them and from their deep knowledge of the ecosystem.

LAURIE PALMER: Could you spell out the relationship between this garden and the one at Sagehen?

NEWTON HARRISON: We had the opportunity to work at the Sagehen research station. It has an extension of 800 acres and is located 20 miles South of lake Tahoe. The Nevada Museum put Helen and me in contact with the people who are in charge of the station. We researched about the plants living in a nearby watershed to pick the most resilient. We then thought of making three plots at 5 different altitudes so we would have 15 plots in total. We wanted to study how these plants would survive at different altitudes. We carried out the experiment: we started by fencing the plots so that the deer would not come and eat the plants. As we are doing here, we

exposed the plants to different meteorological conditions: we mimicked drought, a rainy year, and so on. We wanted to see which plants could endure these changes. The results were quite remarkable. Seven of the species we planted survived in all conditions. The experiment was very insightful. In Sagehen we also found out that almost half of the most resilient species had medicinal properties and were used by native communities for ritual and curative purposes.

LAURIE PALMER: Therefore the Sagehen experiment is based on the idea of adaptation as well...

N.H.: Exactly. Ten years from now, thanks to the results we obtain, we will hopefully be able to get a deeper understanding about resilience. If we had more funding, we could carry out botanical research by extracting core samples from the earth and looking at the pollen from the plants that lived here when the temperatures were 3 or 5 degrees Celsius higher. A work of this kind, as you can see, takes a life of its own and forces you to think differently and to take some risks. It also inspires a sense of awe for it is arranged as a contemplative ensemble, yet in a productive way.

STUDENT B: Is there a difference in the way the plants are arranged in the different domes?

N.H.: Inside the domes, on one side, the plants were planted in communities whereas on the other side they are scattered. On the outside you find the same plants that are inside the domes. The outside is the control to see what happens if we do nothing and do not alter the conditions in terms of water, temperature, etc. on purpose.

M.Q.: We are going to be gathering real time data about moisture and other variables on a computer. This will help us craft a species survival report against whatever climate regime the plants have been exposed to. The same will happen with the controls and we will be able to see also the impact of spikes (extreme weather events) through the collected information.

STUDENT B: Are all the species you have planted perennials?

M.Q.: We needed to plant perennials because we needed to observe species that are not naturally going to die after a short period of time. We would not learn much by planting annual species. We need the plants to last at least six or seven years. The plant choice was the result of numerous meetings in which all the people involved voiced very different opinions. We finally came up with a selection of grasses, shrubs and succulents.

STUDENT C: Earlier you mentioned the soil temperature. Are you able to manipulate it?

M.Q.: No, we just record it. We have thermometers, rain meters to measure the water flow, etc. All the data will be plotted into a megagraph.

N.H.: Take a moment to think about how the collaboration between art and science interlock in this piece. I think this can be a model of how artists and scientists can integrate their work by designing an experiment together and modifying it through interdisciplinary dialogue.

STUDENT D: Have there been points of friction either in this collaboration or in other projects?

N.H.: Often as artists we get some condescending reactions from scientists. The Green Revolution and its consequences, as for example, the topsoil depletion, the use of toxic chemical compounds, deforestation, etc. are the result of a certain type of science that has really damaged the balance of the ecosystems. So we do not have any inferiority complex towards science.

M.Q.: I believe we have to distinguish between science and technology. Scientists find out how things work but then it's technology that takes that knowledge and applies it, often with a profit oriented mindset.

N.H.: I see you point but I think that scientists are often commissioned for certain studies so they are not always fully independent. In any case, I believe both artists and scientists should act responsibly towards the web of life.

CHIARA SGARAMELLA: What is the time frame of the work/experiment?

M.Q.: Our plan is to continue the experiment for twenty years. We think that after 5, 10 and 20 years we will have significant patterns emerging from the data. Ideally it could go on for many more years. A hundred years would give us very solid information but, of course, funding is always an issue. At the moment, we have a grant from the Warhol Foundation that covers 5-10 years, but it is not easy to sustain any long term artwork or experiment.

CHIARA SGARAMELLA: I have another question: could you please describe your experience in projects relying on the collaboration between art and science?

M.Q.: First of all I would like to point out that I have a Ph.D. in Botany but I am also a landscape architect so I am very interested in design, humanities and aesthetics as well. I was also a literature major as an undergraduate so I have a broad range of experiences in different fields. I think that my contribution is bringing science into the art practice, in the sense that I can help the artist put his or her concept into practice. In this specific project, science also brings knowledge about what we can expect, a certain ability to predict which plants will survive.

Besides, artists do not always enjoy writing budgets so I can help with that too! I believe there is an interdependence between our respective work, and you can see it in the Future Gardens. One of the purposes of the Institute of Arts and Sciences (that has supported this project) is to highlight this interdependence.

N.H.: When we came, this place was abandoned. We had to reconfigure the place and Martin's experience as a landscape artist was very valuable in the process.

STUDENT E: I believe one of the most interesting aspects of this experiment is that it is carried out within the context of a changing and warming planet. Therefore, you are not just changing and manipulating the conditions inside of the domes but the whole of the outside is also changing.

M.Q.: Yes, we are recording data about the outside as well and comparing it to the 100-year data we already have. The control is not static in any way. This is not a “clean” experiment because we are not in a lab. We decided to focus mainly on spikes, on extreme events. In fact, we can only manipulate weather variables. We chose this approach also because plant communities do not change dramatically over time with relatively slow climate changes. It is violent events or spikes that modify them radically.

N.H.: We can now walk around and answer any other specific questions.







## Entrevista a **Lorena Lozano.**

27 de junio de 2019<sup>119</sup>

CHIARA SGARAMELLA: Buenas tardes, Lorena. Antes de empezar quiero agradecer tu disponibilidad. En mi investigación estoy analizando procesos colaborativos de creación vinculados con temáticas ecosociales en el panorama actual. Tu trabajo es particularmente relevante en este campo de la creación artística. Quisiera comenzar con una pregunta relacionada con tu biografía. ¿Podrías describir tu formación y cómo has llegado a interesarte por la creación artística?

LORENA LOZANO: No sé si hay un momento concreto en el que nace esa vinculación con el trabajo artístico. Siempre he tenido una inclinación hacia el conocimiento del mundo natural: desde una edad muy temprana buscaba el porqué de las cosas, me preguntaba cómo funcionan los ecosistemas o las células de las plantas. Al mismo tiempo también pintaba. Elegí estudiar biología porque me gustaba mucho esta disciplina y por esa inclinación que he mencionado, pero también es cierto que quizá, si hubiese tenido otras influencias, habría estudiado artes. De hecho, cuando estudiaba biología mis compañeros de la facultad siempre decían que querían matricularme en la escuela de artes y oficios que estaba en un edificio cercano. La verdad es que había un espectro bastante amplio de temas que me interesaban y estimulaban mi curiosidad. En mi infancia tenía colecciones de cromos de ciencias naturales y también dibujaba muchísimo, tanto plantas como paisajes. La propensión hacia el arte ha estado siempre presente desde la infancia y se ha ido manifestando más adelante.

---

<sup>119</sup> Entrevista realizada en línea mediante videollamada.

Cuando terminé la carrera de biología, tenía claro que no quería dedicarme a la ciencia digamos “pura”. Por lo tanto, me dediqué a la parte aplicada de la botánica y trabajé durante algunos años en la jardinería y el paisajismo, así como en actividades sociales y educativas relacionadas con el medio ambiente. Fue así que encontré en el trabajo con la ciencia una dimensión más creativa y pedagógica. Empecé también a utilizar la cámara de fotos, a hacer grabados y todo lo que retrataba solía aludir a la naturaleza: representaba árboles, animales, paisajes y otras imágenes que contaban historias relacionadas con la ecología, con la ciencia en general y con los seres vivos. Más adelante, mientras vivía en Escocia, empecé a sentir la necesidad de implicarme más en proyectos creativos. Me matriculé en la Escuela de Bellas Artes de Glasgow en un curso llamado “Environmental Art” en el cual no te enseñaban una técnica concreta, sino que te guiaban en la realización de proyectos. Me gustó mucho este planteamiento: en efecto, yo no quería estudiar grabado, fotografía, pintura, etc. para aprender a resolver técnicamente determinadas cuestiones, sino que me interesaba usar la creatividad para explicar mi forma de entender la ciencia y para hablar acerca de otras temáticas que investigaba. Fueron cuatro años maravillosos en los que estaba rodeada de gente creativa y podía acceder a bibliotecas, talleres y actividades muy estimulantes. Comencé a centrarme en la realización de intervenciones en el paisaje y a trabajar con la comunidad. Pude experimentar con diferentes estrategias estéticas, formas de colaboración y aprender cómo funcionan las industrias culturales. Desde entonces me dedico al diálogo entre arte, ciencia y ecología.

C.S.: ¿Hay alguna persona importante en tu vida, algún/a artista o filósofo/a que haya influido en tu trabajo y proceso creativo?

L.L.: Recuerdo que cuando estudiaba biología, conocí a un grupo de artistas que trabajaban en Gijón y ellos me hablaron de la vida y de la obra de Joseph Beuys. Para mí fue casi una revelación, un gran descubrimiento: me identificaba mucho con su trabajo y con su visión. A partir de ahí fui descubriendo la poética de otros creadores como Agnes Denes y de los artistas del *Land Art* de los años sesenta y setenta, que sin duda son una referencia importante.

C.S.: Has mencionado tu interés hacia el trabajo artístico con la comunidad. En muchos de tus proyectos (*ecoLAB*, *Herbarium*, etc.) colaboras con expertos de otras disciplinas, activistas, comunidades, etc. ¿Consideras la práctica colaborativa una dimensión importante de tu búsqueda artística?

L.L.: La colaboración es un aspecto muy importante en mi trabajo por muchas razones. Creo que el conocimiento se genera entre todos y todas y los diferentes saberes han de estar presentes en ese proceso. Considero el arte como un espacio donde se produce conocimiento. Lo que llamamos naturaleza o paisaje es una construcción creada desde la ciencia, pero también desde el arte. Los saberes empíricos y no académicos, junto a las prácticas cotidianas de trabajo de la tierra, también han modificado la experiencia y la imagen del mundo natural. Existen muchos sesgos entre las disciplinas, pero una parte importante de mi trabajo consiste en tratar de aunar esos diferentes conocimientos, algo que he intentado hacer también en mi propia trayectoria. Por otro lado, mi interés hacia la pedagogía social me ha llevado a implicarme en proyectos educativos en los que he podido intercambiar conocimientos con personas de todas las edades y con formación y experiencias muy diferentes.

Además, cuando vivía en Escocia pude familiarizarme también con las *Community Arts*, unas prácticas creativas y culturales que tienen una larga trayectoria en el Reino Unido. En concreto trabajé en un centro llamado *The Hidden Gardens* en Glasgow. Allí me impliqué en diferentes proyectos de arte comunitario y aprendí, entre otras cosas, cómo integrar el conocimiento del medio ambiente y la educación ambiental clásica con las representaciones artísticas y las formas de creación colectiva. Fue una experiencia muy significativa que me ha marcado mucho. También la historia de mi familia ha tenido una influencia en mi trabajo. Mi abuela era una militante socialista y formaba parte del grupo de teatro socialista en Mieres. Este tipo de teatro conecta con algunos de los planteamientos del *teatro del oprimido*, muy conocido gracias a la influencia de Paulo Freire. Creo que este legado familiar ha calado también en mi práctica, sobre todo la idea de que el arte puede fomentar la conciencia social y generar cambios en la sociedad. Y por supuesto hoy en día

no entiendo mi trabajo sin la colaboración. Incluso cuando firmo un trabajo con mi nombre, hay muchas personas implicadas en la obra. Desde la persona que te hace un logo hasta el profesional que coloca los cables en una instalación. Siempre hay trabajo colaborativo, aunque la pieza esté firmada por una sola artista.

C.S.: ¿Cómo ha cambiado tu noción de autoría con la adopción de estrategias colaborativas?

L.L.: La autoría varía según las situaciones: depende de cómo se gesten las ideas pues a veces surge de forma individual y otras veces es el fruto de un trabajo en grupo. Desde el año 2012 formo parte de una asociación que se llama *Econodos* en la que trabajamos varias personas. También colaboramos con otros profesionales y colectivos y todas estamos involucradas en los proyectos que llevamos adelante. Sin embargo, la propia institución artística marca algunos límites. Por ejemplo, ha habido casos en los que me han pedido el trabajo directamente a mí y he tenido que firmarlo yo. Aun así, siempre intento que se vea reflejado el trabajo de la asociación, que quede claro que hay un esfuerzo colectivo detrás de la obra. También hay tendencias más generales que influyen en este aspecto. En efecto, en los últimos años existe una propensión a visibilizar iniciativas colaborativas y horizontales y, por lo tanto, muchos museos y centros culturales demandan ese tipo de trabajo. En esos casos podemos reivindicar la autoría colectiva. Desde mi punto de vista, así como la labor de los artistas de la tierra de los años setenta ha intentado cuestionar las jerarquías de la naturaleza mediante la creación de nuevas narrativas del medio ambiente en las que el ser humano no fuera el único protagonista, la adopción de formas colaborativas de creación rompe las jerarquías del arte, experimentando con fórmulas más horizontales y abiertas en las que ya no es el artista con su originalidad y habilidades el único autor, sino que todas las personas implicadas participan y componen el proceso.

C.S.: En la web del proyecto *ecoLAB* se afirma que el equipo valora mucho “la horizontalidad, la transparencia y el proceso”. ¿Podrías explicarme qué relevancia tienen estas ideas en el desarrollo de vuestra práctica?

L.L.: Se trata de una filosofía que, en línea con lo comentaba antes, busca eliminar jerarquías. Si quieres colaborar con una comunidad, no puedes colocarte en una posición diferente con respecto a los demás. Incluso al trabajar con otros artistas y compañeros, si el objetivo es generar proyecto en el que todos aporten y se impliquen, es necesaria la horizontalidad. Casi siempre hay una o más personas que coordinan o tiran del carro, pero también hay otras que tienen otras funciones. Existen roles diferentes dentro de cada colectivo, pero para mí es importante que exista cierta horizontalidad. En cuanto al concepto de transparencia, se refiere sobre todo a la cuestión de los llamados “presupuestos abiertos” en los que se visibiliza cómo se distribuyen los fondos teniendo en cuenta las aportaciones de cada persona para que el reparto sea lo más equitativo posible. Este aspecto era muy relevante para *ecoLAB* pues el proyecto surgió en una fisura de una institución como el Centro de Arte y Creación Industrial LABoral que hasta entonces había sido absolutamente todo lo contrario en cuanto a transparencia en la gestión. Se trataba de una manera de reivindicar que era posible tener un presupuesto abierto y mostrar cómo se iban a distribuir de una forma equitativa las diferentes partidas. En relación con el valor del proceso, creo que se trata de un aspecto fundamental. El caso de *Herbarium* puede ser un ejemplo relevante en ese sentido. Fue un proyecto de larga duración, en el que estuvimos trabajando muchos años, pero nunca tuve el deseo de realizar una gran exposición o de crear un “producto”. Considero que seguir haciendo talleres, mantener el contacto con las personas implicadas, documentando las actividades y creando ese espacio de diálogo sobre las plantas era suficiente. El mismo enfoque está presente en casi todos los trabajos en los que participo.

C.S.: Sé que cada proyecto es diferente, pero me gustaría saber en qué fases de la creación adoptas metodologías colaborativas (gestación de la idea, materialización del proyecto, documentación, etc.).

L.L.: Existen varios niveles de colaboración y de participación. En cada proyecto hay personas que están muy implicadas a lo largo de todo el proceso y generan los contenidos del mismo. Por ejemplo, en el caso de *Herbarium*, las personas del pueblo producían los contenidos y participaban también creando un espacio de diálogo e interacción. Sus aportaciones eran fundamentales. Hay también otros niveles de colaboración más puntuales, por ejemplo, cuando se necesita a un diseñador, un técnico de sonido, etc. Se trata en este caso de colaboraciones más relacionadas con la producción material de la obra o de la exposición. De ahí se extiende toda una red de personas y colaboraciones que sostienen todo lo que hacemos.

C.S.: La pregunta anterior surge de la gran profusión de términos que, tanto en inglés como en español, se han utilizado para intentar acotar estas formas de arte. A veces estas definiciones se van superponiendo e incluso se contradicen, por lo que me parecía importante esclarecer tu noción y proceso de colaboración. Quería preguntarte también cuál es, en tu opinión, el papel del arte en relación con las problemáticas ecosociales actuales.

L.L.: Creo que las aportaciones artísticas vinculadas a estas temáticas pueden ser muy relevantes. En general el arte permite crear unas narrativas nuevas junto a formas de representación y acción inéditas que pueden tener una repercusión y un eco muy grande. Gracias a las diferentes manifestaciones artísticas, las personas pueden sentirse identificadas y abrir su memoria o su presente a otros mundos y otras formas de ver la realidad. Muchos de los paradigmas que rigen nuestras formas de pensar parten de las aportaciones de mentes creativas que han propuesto nuevas concepciones del mundo, así que en mi opinión la contribución del arte sobre estas cuestiones de gran actualidad es muy importante. Sin embargo,



para lograr cambios significativos a nivel social pienso que es necesario que el arte esté en contacto con el activismo. Si no es así, la propia institución artística puede llegar a absorber estas formas de creación artística.

C.S.: Desde tu punto de vista, ¿qué aportan las estrategias artísticas colaborativas en estos procesos estéticos y políticos?

L.L.: No hay estrategia artística que no conlleve un proceso o una formalización estética, están intrínsecamente unidos. Y creo que lo mismo sucede con la dimensión política, cada artista o cada colectivo se posiciona en un lugar, aunque sea de forma inconsciente. Por poner un ejemplo, un pintor que representa abstracciones al óleo, cuyo cuerpo de trabajo no tiene una manifestación política literal y no expresa cuestiones concretas sobre problemas sociales o ambientales, también se posiciona políticamente, su espacio político es precisamente ese, el desarrollar un arte que se basa en lo puramente estético en la sugerencia de formas y colores y en las mil cosas maravillosas que el arte abstracto nos ofrece. Otros artistas y colectivos abordan de forma explícita cuestiones relacionadas con la justicia social o ambiental, y ese es su posicionamiento. La aportación a los procesos políticos en este último caso se manifiesta de diferentes formas. Por un lado, me parece sumamente importante la creación de nuevas formas de representación que abarcan la diversidad, "lo diferente", lo problemático y que hacen visible lo invisible o que muestran otras nuevas caras a lo ya conocido. Esto sumado al lenguaje poético o conceptual del arte hace posible que además esa visibilidad tenga un eco sobre las emociones y los comportamientos de las personas, sobre las formas de ver una misma cosa, aunque su repercusión sea a una escala muy pequeña. Por otro lado, muchos artistas en la actualidad buscan, más allá de las representaciones y tratan de desarrollar herramientas propias que cuestionan las nuevas tecnologías y los discursos de homogeneidad que estas conllevan.

C.S.: ¿En qué medida crees que el creciente reconocimiento institucional de las formas de arte vinculadas a la ecología puede contribuir a neutralizar o dominar estas estrategias artísticas (Expósito y Navarrete 1997) y estetizar las luchas ligada a cuestiones socioecológicas?

L.L.: Creo que en los últimos años en España ha habido una proliferación “verde” ligada a los proyectos artísticos relacionados con la ecología. Por un lado, me parece algo positivo, pero también existe el riesgo de que este interés responda más a unas tendencias o “modas” que a un cambio real en nuestro paradigma cultural. Además, a menudo vemos que los proyectos de gran impacto mediático reciben mucha atención y que otros, a pesar de tener una base sólida, son coartados. Pienso que con *ecoLAB* ha pasado algo parecido porque se trataba de una iniciativa que se centraba sobre todo en los procesos y no tanto en la imagen. Existen sin duda muchas contradicciones en la relación con las instituciones.

C.S.: ¿Podrías describir tu experiencia en la relación con las instituciones artísticas (museos, universidades, centros de arte, etc.)? ¿Cómo mantienes tu autonomía artística y tu sentido crítico en el contexto institucional? ¿Cómo se financian tus proyectos? ¿El origen de los fondos es importante para ti?

L.L.: Todo depende de cómo cada persona establece sus propios límites y posicionamientos. Cada artista tiene su forma de trabajar y de ver las cosas y decide si involucrarse o no en determinadas iniciativas institucionales. Creo que es difícil mantener la independencia de las instituciones, las modas, etc. Sí, es posible pero también tiene un precio. En cuanto al tema de la financiación, para mí es importante conocer la fuente de los fondos. Sin embargo, se trata de un tema complejo. Muchas veces es difícil saber exactamente de dónde viene la financiación. La artista Hito Steyerl, por ejemplo, ha realizado una investigación muy potente sobre la historia de los grandes museos y su conexión con la acumulación de capitales y colecciones, episodios de violencia, etc. En mi caso, más que centrarme únicamente en el origen del dinero intento preguntarme para qué tipo de institución

quiero trabajar y qué tipo de proyectos me interesan. He trabajado en LABoral, un centro que tiene una reputación problemática en cuanto a la gestión, pero creo que la coherencia está también en el propio trabajo, en el camino que vas trazando con tu producción artística. Estoy a favor de trabajar con las instituciones. Respeto mucho los proyectos colectivos que proponen una autonomía y autosuficiencia y que trabajan fuera del marco institucional. Me parece un planteamiento muy lícito, pero, desde mi punto de vista, las instituciones forman parte de la sociedad y tienen que responder a las necesidades del cuerpo social y dialogar con las diferentes formas de creación. Me parece importante crear puentes con las instituciones, encontrar las fisuras y las personas adecuadas para poder llevar a cabo proyectos diferentes, críticos e innovadores.

C.S.: ¿En tu experiencia, has detectado algunas dificultades o aspectos críticos en los procesos colaborativos?

L.L.: En general, colaborar no es fácil. Además, soy una persona muy soñadora e idealista por lo que me resulta muy duro ver cómo a veces los proyectos fallan o no se dan esas condiciones de transparencia y horizontalidad de las que hemos hablado anteriormente. También las relaciones con las instituciones presentan dificultades: a veces llegas a acuerdos y de repente las condiciones cambian. El trabajo en equipo es complejo: hay que tener conocimientos de psicología social, habilidades pedagógicas y mucha flexibilidad para poder adaptarse a las diferentes circunstancias o buscar alternativas y soluciones frente a los imprevistos.

C.S.: Quería preguntarte si alguna vez has pedido al público o a tus colaboradores retroalimentación sobre los proyectos realizados. Si es así, ¿cómo recolectas ese feedback y lo integras en tu proceso creativo?

L.L.: En el proyecto *Herbarium*, tras el primer año de trabajo, realizamos una sesión de retroalimentación en la que reunimos a todas las personas que habían participado para hablar de los aspectos que en su opinión habían funcionado

bien y también de aquellos que era necesario mejorar o cambiar. Fue una puesta en común muy valiosa. Se trataba de un proyecto que tenía muchos puntos de contacto con lo que sería un estudio antropológico. Por todo ello, tuve que lidiar con una serie de cuestiones éticas a la hora de decidir cómo tratar la información que iba obteniendo o el rol de las personas implicadas. Eran aspectos con los que yo nunca había trabajado así que el feedback de los participantes fue particularmente útil porque me permitió saber cómo mi práctica afectaba a las personas involucradas en el proceso. En general creo que en las iniciativas colaborativas es muy importante incluir momentos de evaluación en los que se puedan sopesar los aspectos positivos y negativos de la experiencia y aportar cambios, si es necesario. En *ecoLAB* solíamos hacer una evaluación intermedia en los proyectos y también una puesta en común final una vez los proyectos llegaban a su conclusión.

C.S.: Me gustaría preguntarte acerca de la dimensión temporal de tus proyectos. En uno de tus artículos (Lozano, 2015) mencionas la necesidad de un arte y de una ciencia más lentos. Además, en general, trabajas con procesos a medio o largo plazo por lo que quería saber cuál es el papel del tiempo en tu trabajo y cómo te relacionas con los ritmos frenéticos y precarios del mundo del arte.

L.L.: Me siento cómoda realizando proyectos a largo plazo. Para llevar a cabo una investigación profunda se necesita tiempo para leer, conocer, asimilar información, repensar los planteamientos iniciales, etc. Sin embargo, trabajamos muchas veces con unos plazos limitados, casi marcados por las legislaturas. En las universidades o las instituciones culturales, por ejemplo, cuando cambian los cargos directivos todo se modifica o directamente se paraliza. Incluso las convocatorias de la Unión Europea, como Europa Creativa, no permiten que las iniciativas artísticas y culturales se desarrollen de manera orgánica. Sin duda es una cuestión difícil de resolver, pero, como te decía, prefiero los proyectos de larga duración. No me gustan los “proyectos espuma” que quizá pueden producir un impacto mediático mayor pero no tienen un calado real.

C.S.: En el proyecto *Herbarium* has incorporado el conocimiento popular vinculado al mundo de las plantas. ¿Piensas que el arte puede contribuir a revalorizar otras formas de conocer el mundo y en qué medida este proyecto ha supuesto un aprendizaje para ti?

L.L.: *Herbarium* para mí fue un descubrimiento. Yo tenía un conocimiento de las plantas basado en mi formación científica y también conocía algunos usos populares gracias a mi otra abuela que amaba mucho las plantas. Pero nunca había realizado un proyecto de esas características. Fue casi como cerrar un círculo. Como te dije, entré en la universidad pensando que me convertiría en una científica “de bata blanca”, pero finalmente me hice bióloga “de bota” porque me gustaba más el trabajo de campo. Así que, cuando llegué a la Cerezales y empecé a colaborar con las mujeres de la comunidad, a mezclar la ciencia con la historia natural y las representaciones artísticas, sentí que estaba completando un ciclo.

C.S.: Algunos teóricos relacionan la crisis ecológica actual con la epistemología antropocéntrica occidental. ¿Crees que el arte puede tener una función “ecológica” en el diálogo con otras epistemologías (a menudo olvidadas y menospreciadas por el paradigma cultural dominante) y contribuir así a cuestionar la visión colonial de la naturaleza?

L.L.: Sin duda es fundamental repensar los modos de acercarse y conocer el mundo natural. Creo que los artistas tenemos la capacidad de trabajar con diferentes herramientas que pueden facilitar procesos de comunicación entre personas de diferentes estatus, culturas o formación. Por medio de imágenes, narraciones o acciones, los artistas construyen estrategias comunicativas que llegan a diferentes públicos. Creo que el oficio del artista, gracias a su potencial de comunicación y mediación, es muy importante para visibilizar estas otras realidades epistemológicas. Además, las herramientas que se emplean desde el arte para documentar y archivar conocimientos tradicionales, para generar nuevas narrativas, inventar rituales alrededor del mundo natural son particularmente valiosas.

C.S.: En algunos de tus proyectos incorporas las tecnologías junto a una reflexión sobre la democratización de sus procesos. ¿De qué manera crees que las prácticas artísticas pueden contribuir a generar una aproximación crítica y al mismo tiempo creativa a la tecnosfera cuya presencia es cada vez más invasiva en la vida política, en nuestras relaciones interpersonales y con el medio natural?

L.L.: Esta pregunta recoge algunos de los principales temas que he analizado en mi tesis doctoral y en un reciente artículo que he publicado en la revista *Teknocultura* (Lozano, 2019). En primer lugar, pienso que es importante no idealizar el conocimiento tradicional. Existen algunas tecnologías (un tipo de ropa, una herramienta, una técnica de cultivo, etc.) que están optimizadas para un lugar y para una época concreta. El conocimiento acumulado en el pasado tiene mucho valor, pero es imprescindible conectarlo con el presente y con el futuro si queremos elaborar soluciones para las problemáticas actuales. Es importante reciclar y recuperar saberes antiguos, pero sin caer en la idealización o en tendencias neoprimitivistas porque el mundo avanza y cambia continuamente.

En el campo del arte se han juntado en los últimos años movimientos inspirados en la cultura *do it yourself* (hazlo tú mismo), en las prácticas de hackeo y de experimentación tecnológica que han influido en los lenguajes y formatos de exposición empleados por muchos artistas. Creo que existe un potencial inmenso en este campo de investigación: me parece fundamental que todos esos tecnólogos y expertos estén fabricando herramientas fuera del sistema de las grandes corporaciones y del mercado de la tecnología. Muchas de estas herramientas pueden ser útiles para responder a algunas cuestiones ambientales, agrícolas u otras necesidades sociales. Sin embargo, es cierto que muchas veces la experimentación promueve la tecnología casi como si fuera un fin en sí misma. A veces parece que estamos buscando un artefacto original y divertido sin que haya una pregunta filosófica detrás, más allá de su posible utilidad. En la Fundación Cerezas, trabajé con un grupo de hackers, activistas y artistas de Valldaura que pertenecen a una red europea vinculada a la tecnología. Una de las temáticas que abordamos fue la agricultura de precisión. En concreto los tecnólogos estaban

buscando una manera de diseñar un dispositivo que detectara cuando las plantas necesitaban agua para automatizar el riego. Si bien es necesario a veces automatizar algunas operaciones en grandes parcelas, no estoy segura de que sea necesario desdeñar el conocimiento analógico que te permite reconocer cuando las hojas están un poco marchitas y la planta te está pidiendo agua, sin necesidad de que haya una máquina o un software. Lo ideal sería encontrar un equilibrio entre estos diferentes saberes.

C.S.: Me parece muy interesante lo que comentas, sobre todo la necesidad de superar la tendencia a la autorreferencialidad de la tecnología. También me gustaría preguntarte qué importancia tiene la configuración estética de tus creaciones. Suelen emplear lenguajes artísticos y medios diversos: ¿podrías explicar esta estrategia poética?

L.L.: La formalización es muy importante en mi trabajo pues se trata de la manera de presentar y compartir todo un proceso, y la estética es la que produce emociones, crea un ambiente y define las características del encuentro. Estamos hablando de arte y no de educación ambiental o antropología, así que la dimensión estética es fundamental. Mediante las imágenes, las representaciones y las historias podemos establecer una comunicación con el público. En mi opinión, cada proyecto requiere de estrategias de materialización diferentes. A veces recorro al arte sonoro para que el sonido sea el protagonista principal porque, por ejemplo, el proceso creativo parte de testimonios orales. En otras ocasiones he creado un archivo en línea para recoger y documentar procesos de larga duración. Cada idea requiere de una técnica y de medios distintos. A la hora de elegir hay que tener en cuenta varios factores: la fase en la que se encuentre el proyecto, el lugar en el que se desarrolla o presenta, el público al que se dirige, etc. Por todo ello, me parece importante poder disponer de un gran abanico de posibilidades expresivas.

C.S.: Para concluir, me gustaría preguntarte en qué dirección está evolucionando tu trabajo y si tienes nuevos proyectos en marcha.

En los dos últimos años, las dificultades cada vez mayores para desarrollar proyectos interesantes con las instituciones culturales, la competencia entre las mismas y la necesidad de adaptar los proyectos a sus agendas me ha llevado a cuestionar mi actividad artística en cuanto a la satisfacción personal que me aporta. Esta actividad implica una gran demanda de tiempo y esfuerzo en lo que denominamos “gestión cultural” y muy poco en la creación en sí misma. Por todo ello, ahora estoy centrada en la docencia, donde estoy encontrando una gran satisfacción en la educación de futuros artistas y creadores y la transmisión a otras generaciones de mi visión del mundo, del arte y de la ciencia.

C.S.: Muchas gracias, Lorena por tu disponibilidad y por tus interesantes aportaciones.







# Entrevista a **Carla Rangel.**

10 de octubre de 2020<sup>120</sup>

CHIARA SGARAMELLA: ¡Hola Carla! Quisiera darte las gracias por tu disponibilidad. Suelo empezar las entrevistas con una pregunta biográfica. ¿Podrías describir tu formación? En la actualidad, ¿cuál es tu principal actividad profesional? ¿Cómo te has aproximado a las formas de creación/mediación de enfoque colaborativo?

CARLA RANGEL: Actualmente trabajo en el Canadian Center for Architecture, en el área de programas públicos para jóvenes. Estudié diseño de interiores. Mi interés no se centraba necesariamente en la dimensión estética, sino en cómo ciertos espacios generan procesos y dinámicas diferentes. Me interesaba también la psicología. Eso me llevó a decidir que no quería centrarme en el diseño de interiores y por eso cursé una maestría de Diseño Social. No la acabé, pero allí pude explorar la idea de proceso como proyecto en sí, en vez de centrarme en el diseño de objetos.

C.S.: ¿En la maestría se promovía la realización de proyectos con un enfoque procesual o se trataba de un modo de trabajar en el que querías profundizar?

C.R.: Me matriculé en esa maestría porque pensaba que era un entorno que permitía el tipo de experimentación que me interesaba. Sin embargo, como te dije, no terminé la formación porque mi experiencia fue diferente a lo que esperaba. Tenía profesores que seguían muy anclados en la creación de objetos, y que, por la presión de ejecutar un proyecto con ciertos niveles estéticos, sacrificaban el proceso. Al final, estaba trabajando con otras personas y veía que la relación no era genuina. Mi temor era construir una relación instrumental con estas personas

---

<sup>120</sup> Entrevista realizada mediante videollamada.

para poder enseñarles a mis profesores un proyecto con determinados estándares estéticos. Creo que no supe defender ante mis profesores que para mí el proyecto coincidía con el proceso. Sin embargo, en los momentos en los que no sentí esa presión, pude aprender a investigar. Partía de la idea de que yo no pertenecía a los contextos en los que me estaba moviendo y no tenía los conocimientos necesarios para realizar cualquier tipo de intervención. La investigación, por lo tanto, era una manera para entender mejor el contexto. Pude experimentar con un tipo de mediación menos convencional, es decir intentaba no hacer preguntas de forma muy directa, sino que prefería organizar talleres, explorar un nivel más emocional de comunicación que permitiera a las personas implicadas compartir aspectos relacionados con su contexto que de otra manera no habrían llegado a exteriorizar.

C.S.: ¿En este tipo de investigación trabajabas sola o en equipo?

C.R.: Ese año me impliqué en tres proyectos. La parte de investigación in situ o de mediación solía llevarla yo sola porque en el grupo de trabajo era la persona que más interés tenía en cultivar conversaciones o colaboraciones.

C.S.: A partir de tu trabajo en Constructlab, me gustaría preguntarte acerca de las dimensiones de la colaboración que valoras positivamente. Y también si has notado aspectos que pueden ser problemáticos como, por ejemplo, el que acabas de mencionar, es decir el riesgo de entablar relaciones instrumentales con otras personas o comunidades bajo la presión de obtener unos “resultados”.

C.R.: En relación con el trabajo colaborativo, la estructura de Constructlab es muy abierta. No es tan horizontal como parece, pero yo empecé a trabajar con ellos siendo muy joven y desde el primer momento tuve ya muchas responsabilidades y la posibilidad de hacer lo que quería. Este aspecto me gustó mucho. También la manera en la que se expande el colectivo es muy interesante, aunque el término colectivo no tiene una definición muy clara en este contexto. Se trabaja en un pequeño grupo de tres, cuatro o cinco personas que, a lo largo de un año o varios meses, se encargan de gestionar los permisos, desarrollar la parte conceptual y

organizar el trabajo necesario para llevar a cabo un proyecto. Este grupo también se ocupa de las relaciones con el territorio, con las asociaciones locales, etc. Cuando se empieza a construir, el equipo de trabajo central “adopta” a personas que van a trabajar en la construcción, artistas que pueden realizar una colaboración puntual, cocineros, etc. Aquí ya hay un segundo círculo de colaboración. Se supone que siempre tiene que haber presupuesto para ambos grupos de colaboradores. Sin embargo, estamos siempre en un terreno donde las situaciones son muy dinámicas, hay muchas tareas entonces allí se abre una tercera esfera donde estudiantes, voluntarios o cualquier persona que quiera echar una mano puede involucrarse.

C.S.: ¿Estas personas no reciben un honorario por su trabajo?

C.R.: Las personas que están en este tercer círculo no reciben un honorario, pero siempre se intenta crear otro tipo de intercambio no monetario. Estos tres niveles permiten una apertura que siempre he valorado positivamente. Sin embargo, el hecho de que haya apertura no quiere decir que no haya abuso. A veces, sabíamos que el trabajo de una persona era clave, pero no había presupuesto para sus honorarios. Así que, en la práctica, existen tensiones alrededor de este aspecto, pero creo que ese espacio de posibilidad para integrarse en un proceso es algo muy positivo.

Siempre en relación con la colaboración la presencia de personas de diferentes ámbitos profesionales permite que cada colaborador pueda participar en más de una manera. Por ejemplo, yo no me ocupaba solo de la parte estética por mi formación en diseño, y la persona encargada de preparar las comidas no solo contribuía cocinando, sino que realizaba otras aportaciones interesantes. Pienso que este aspecto también es positivo porque el proyecto se enriquece cuando tienes muchos puntos de vista y conocimientos diferentes.

Sin embargo, en algunas iniciativas tenía la impresión de que el trabajo era muy fragmentado. Por ejemplo, en un proyecto en el que me impliqué aquí en Canadá

participamos un arquitecto, una urbanista -que también es socióloga- y yo. En ese caso me ocupaba de la parte de mediación. Siento que no llegamos a un nivel de colaboración profundo, es decir no nos sentíamos cómodos en hacer apreciaciones acerca de lo que cada uno aportaba desde su ámbito de especialidad. Por ejemplo, si el arquitecto estaba esbozando el diseño y definiendo los detalles del mismo, no integraba las ideas de la socióloga en su proceso creativo. Así pues, se daba una situación en la que, en teoría, había una diversidad de visiones, pero en la práctica no se generaba un intercambio significativo. Además, en estos proyectos, la construcción siempre tiene más peso y obviamente eso influye en el tipo de aportaciones que se pueden hacer desde otros ámbitos.

C.S.: En los proyectos en los que te has involucrado, se incorporaba una evaluación a lo largo y/o final del proyecto? En caso afirmativo, ¿cómo se utilizaba la retroalimentación de cara a futuras colaboraciones?

C.R.: Un punto que considero problemático era la falta de una evaluación crítica al final de cada proyecto. Sentía que los pocos momentos de evaluación que había eran tensos y muchas personas estaban a la defensiva. No se trataba de criticar el trabajo hecho o de echarle la culpa a alguien, sino de identificar aquellos aspectos a los que no habíamos podido dar respuesta mediante el proyecto. Todo ello me generó muchas dudas porque pensé que estaba realizando muchos proyectos que queríamos describir como “sociales”, pero quizá ésta no era la palabra adecuada para definirlos. Para mí, por ejemplo, la temporalidad era a menudo demasiado rápida. Con eso no quiero decir que un proyecto de una semana sea necesariamente insuficiente. Pienso que la escala temporal por sí sola no define la calidad de un proyecto. A veces en una semana pueden iniciarse procesos o darse intercambios interesantes, aunque sea con pocas personas. Sin embargo, hablo de la temporalidad como uno de los posibles aspectos controvertidos. En mi caso, sentía que, si no dedicábamos tiempo a la reflexión crítica sobre nuestra praxis, si no escuchábamos el feedback de personas externas a nuestro círculo de colaboradores, entonces nuestro enfoque era muy poco social.

C.S.: Comparto tu visión: la falta de evaluación puede ser un aspecto problemático porque, si no se reflexiona acerca de los aspectos que impiden que la colaboración sea más inclusiva y horizontal, se acaba replicando el mismo patrón y problema.

C.R.: Somos arquitectos, no somos expertos en procesos sociales y no tenemos por qué saber cómo hacer cosas que están fuera de nuestro campo de especialización. Sin embargo, si no nos damos el espacio para reflexionar críticamente, no podemos aprender. Estas cuestiones me hacían pensar en el hecho de estar trabajando por muy poco dinero para proyectos que no llegaban al nivel de sensibilidad necesario para tener un cariz social, y sinceramente no sabía si valía la pena.

C.S.: Creo que lo que comentas tiene que ver también con el hecho de que estas prácticas se han vuelto muy populares y aceptadas en el ámbito del arte. Si, por un lado, promueven metodologías que intentan modificar la idea de arte y diseño, las formas de construir el espacio o de relacionarse, en la práctica, existen casos en los que no se generan cambios significativos porque no se cuidan las estrategias de diálogo o no se evalúan los procesos de trabajo y creación.

C.R.: En mi experiencia, la práctica parecía reflejar planteamientos muy típicos de la rama de arquitectura. En efecto, tenía la impresión de que la prioridad era producir para construir un portfolio de proyectos. A veces me preguntaba: ¿qué es un portfolio? Quizá podría ser un ejercicio interesante realizar un portfolio autocrítico, con los proyectos que no han salido del todo bien o no se han llevado a cabo en vez de un portfolio que te ayude a posicionarte en el mercado...

C.S.: Es una muy buena idea!

C.R.: También, en el ámbito de la arquitectura, está muy internalizada la idea de que el arquitecto lo sabe todo. En los últimos años hemos visto arquitectos / sociólogos, arquitectos / arqueólogos, arquitectos / ambientalistas, etc. Obviamente no quiero decir que los arquitectos no puedan estar interesados en estos temas, pero no tienen por qué responder a todas las problemáticas existentes.

C.S.: ¿Cómo llegaste a conocer la realidad de Castiglione en Italia? ¿En qué proyectos colaboraste con la asociación *Casa delle Agriculture*?

C.R.: Para mí, la experiencia de Castiglione fue como una bocanada de aire fresco. Conocí al colectivo a través de Alessandra Pomarico de la *Free Home University* a raíz de un proyecto que estaba desarrollando con Constructlab. Nos conocimos fuera del contexto de trabajo. Después, Alessandra me invitó a un encuentro de los que ellos organizan en colaboración con *Casa delle Agriculture*. No participé en el programa de residencias artísticas. Normalmente éstas duraban una o dos semanas y llegaban a implicar a muchas personas a la vez. Alessandra me invitó a construir algo en el pueblo y así podía asistir también a los encuentros donde participaban artistas reconocidos, activistas, etc. Estaba muy agradecida. Llegaba siempre dos o tres semanas antes del comienzo de las residencias y, en mi caso, no había la presión de crear algo para una exposición final. Era un trabajo que se ubicaba fuera de una dinámica de producción. Obviamente yo también tenía unas tareas, pero eran muy concretas: construir, arreglar algún espacio, etc.

El primer proyecto en el que me involucré fue el de la escuela del pueblo, actualmente en desuso porque los niños y las niñas van a la escuela de Andrano, cerca de Castiglione. En Lecce también me impliqué en un proyecto que pretendía revitalizar un jardín público. En este proyecto partí de una pregunta: ¿Qué haríamos si no tuviéramos presupuesto? Es decir, ¿cómo cambiaría el proceso si no tuviéramos que enseñar un producto a las personas que nos dan financiación? Mi idea era tratar de construir relaciones mucho más graduales con las personas del lugar, aprender de ellas, en vez de dedicar toda la atención hacia la construcción algo. Diseñamos y construimos el jardín, pero cuando nos fuimos, el proyecto quedó descuidado... y todo se vino abajo. Esa experiencia me hizo pensar que, a menudo estas prácticas llamadas “sociales” surgen más de un querer que de una necesidad real y, por ello, pueden tener vida breve. Una enseñanza valiosa que he sacado de la experiencia en *Casa delle Agriculture* es que, si el trabajo surge de una necesidad, los procesos se desarrollan de forma distinta.



C.S.: ¿Crees que esta manera distinta de proceder depende también del hecho de que muchas de las personas que han impulsado la Asociación *Casa delle Agriculture* y han llevado a cabo los proyectos de transformación cultural del pueblo tienen un conocimiento muy profundo del lugar y de las necesidades que has nombrado?

C.R.: Creo que sí. Pude ver que cada persona en el colectivo no se percibía a sí misma como autora o dueña del proyecto, sino que era un elemento más en un organismo que trataba de responder a las necesidades internas de la comunidad, más que a la voluntad de crear un portfolio o una trayectoria artística. Quieras o no, eso influye en la manera de hacer las cosas. Además, cada persona contribuía desde su área de especialización (periodismo, conocimiento agrícola, arte, etc.) y así el proyecto se iba enriqueciendo.

C.S.: Teniendo en cuenta tu trabajo en colectivo, ¿piensas que es importante incorporar los cuidados en las prácticas colaborativas de creación? Me refiero, por ejemplo, a erradicar posibles roles o desigualdades, consensuar los códigos de comunicación, dedicar tiempo al cuidado de las relaciones dentro y fuera del colectivo, etc.

C.R.: No quiero idealizar al grupo de *Casa delle Agriculture* porque sé que también tienen sus tensiones y dificultades. Cuando estuve allí, hubo situaciones tensas, pero, como yo no formaba parte del colectivo, no las viví directamente así que no puedo hablar al respecto.

Puedo comentar sobre mi experiencia con Constructlab. En principio, el colectivo promueve el estar juntos, tanto a través de la implicación de diferentes colaboradores como a través de las estructuras (tanto físicas como no físicas) que se ponen en marcha. Por ejemplo, el vivir en el sitio del proyecto, compartiendo momentos de trabajo y de la vida cotidiana. Sin embargo, la falta de claridad presente en el formato de "colectivo" deja a muchos individuos en una zona gris, sin saber si forman parte del colectivo o no, sin saber cómo, por qué y por quién se

toman las decisiones, etc. Esto es algo que se ha planteado en varias ocasiones en la reunión anual del colectivo. También hay dinámicas de poder y microagresiones que se acumulan con el tiempo, y el espacio para enfrentarlas es más difícil de encontrar. En general, la imagen bajo la que se presenta el colectivo, un grupo de profesionales trabajando juntos de forma horizontal, a veces contrasta bastante con la dinámica de poder real que ocurre internamente. Creo que momentos más conscientes de reflexión y cuidado contribuirían a que tanto los antiguos como los nuevos colaboradores (especialmente los más jóvenes) se encuentren en espacios más seguros.

Creo que se pueden llevar los procesos colaborativos de otra manera. Aquí en Canadá, por ejemplo, hay un proyecto llamado *Batiment 7* que está vinculado a una organización de vecinos. Hay muchos participantes, pero eso no les impide trabajar de forma muy horizontal. Hacen asambleas multitudinarias y muy largas, pero tratan de ser coherentes con la idea de horizontalidad. Creo que es muy interesante ver cómo articulan los procesos.

C.S.: Siento que hayas tenido este tipo de vivencia. A lo largo de mi investigación y también en mi experiencia en el mundo del arte y de la academia, he visto diferentes proyectos supuestamente colaborativos en los que se repiten los mismos patrones de poder que existen en la sociedad. No sé hasta qué punto esta repetición es consciente o no, pero creo que se trata de un aspecto crucial. Pienso que, si no se afronta este nudo, al final existe el riesgo de que se hable de colaborar, de repensar las formas de creación para eliminar el personalismo del artista, de generar relaciones más horizontales, etc. cuando en realidad se vuelven a proponer las mismas jerarquías y prácticas cuestionables que atraviesan el mundo del arte y la sociedad en general.

C.R.: En relación con Constructlab, sé que mi experiencia no es única. Sé que las dinámicas de poder no eran tan fuertes entre hombres, aunque no digo que no

sucedieran. Pero las dinámicas de microagresiones eran más frecuentes hacia las mujeres. He visto dinámicas parecidas en otros contextos también, seguido con el individuo al frente del grupo o colectivo. A veces tengo la impresión de que se trata de personas que llevan proyectos muy grandes, que en teoría tienen una ideología abierta y horizontal, pero en la práctica proponen dinámicas que son todo lo opuesto. Y lo que me preocupa más es que en esos proyectos ni siquiera había espacio para plantearse hacer las cosas de forma distinta.

Hasta ahora nunca he trabajado de forma continuada con mujeres y creo que me gustaría mucho profundizar en colaboraciones enfocadas a proyectos más procesuales y menos concentrados en el producto final o en la foto para el portfolio.

C.S.: Mil gracias, Carla por tu tiempo y por compartir tus interesantes reflexiones conmigo. Esta era mi última pregunta.



## Entrevista a Åsa Sonjasdotter.

12 de agosto de 2014<sup>121</sup>

CHIARA SGARAMELLA: First of all, I would like to thank you for your time and for accepting this interview. I would like to begin with a broad question and later we will examine in depth your work and creative process. Do you think art practice can have a significant role in articulating political criticism and orienting the public debate on social issues such as the economic and ecological crisis?

ÅSA SONJASDOTTER: This is a complex question. I think the work artists are doing in transforming or challenging set ideas, conventional languages or visions of the world is crucial. I believe it is an incredibly important process. It is of great value for society. However, I see a strange paradox because there are still some extremely conservative art forms enmeshed with global capitalism. There is a kind of fetishism connected to art which I consider distracting. I must also say that there are some petrified methods of presenting art or relating to it. There is a lot of work to be done on how artists display or communicate their work. I am much more skeptical about this type of art manifestations. One could easily say that it has to do with the capitalist commodification of art. However, I don't see why it is necessary or inevitable for artists to join this whole system that often de-connects or creates more barriers between people and reality. I am not saying it is always like that, but if we are talking about contemporary art in general, we must also consider these critical aspects.

---

<sup>121</sup> Entrevista realizada mediante videollamada. Un extracto de esta conversación se incluyó en lengua castellana en la publicación titulada Grupo de Estudios sobre Ecologías del Sistema del Arte, Nuevos Paisajes y Territorio en Cultura Contemporánea. Lecturas comentadas, debates y presentaciones 2013—2016 (Campo Adentro, 2016).

C.S.: How did your interest in environmentally related art originate?

Å.S.: When I started working with plants I was interested in feminist and gender issues. I work with plants but I am not sure I work exactly with environmental issues. Maybe I work more with democratic questions, like access to knowledge or the notion of diversity. I think it is very interesting to explore the world of cultivated plants in this sense because a plant is a hybrid being: it is not only nature but, at the same time, it is not only culture. Moreover, I think plants are fantastic to experiment with because humans constantly interact with them. We live thanks to plants and are surrounded by them. There is an interesting intimate relationship between humans and cultivated plants, a dialogue that has developed for thousands of years. We have been adapting to each other in order to survive. From this interaction, thousands of varieties of crops have evolved. I find this process captivating and try to incorporate in my practice.

In that sense, you can say I am an artist who investigates environmental issues: I am not excluding them from my work. However, these are complex matters. When we talk about ecology or the environment we often only think about the physical milieu or the geographical area we live in. According to me, it is essential to connect the notion of ecology to the social, political and economic dimensions as well as to the power structures related to knowledge.

C.S.: How did the contact with the rural world influence the development of your art practice?

Å.S.: What ignited my curiosity in cultivated plants was the relationship between knowledge and socio-economic systems. In farming this connection becomes very evident. The type of knowledge used in a farming system is connected to the social structures and to the economy of the community. I understood this relationship by observing farmers working with traditional knowledge systems in India. These farmers base their activities on a non-monetary exchange and they always work

collectively. In fact, the smallest entity of the farming system is not the single farmer but the village. In the region of India where I stayed, at the foothills of Himalaya, near Dehradun, women are the ones who carry out most of the agricultural work and, in order to protect their knowledge, they have created an organisation named *Navdanya*.

After this experience, I wanted to go back to Europe to understand what had happened to the traditional knowledge structures and farming systems similar to those of Navdanya's farmers. I had the feeling we must have had similar practices too in the past, but they somehow disappeared. In Europe the problem is that so many knowledge systems (unfortunately not only those related to farming) have become so influenced by industry and trade that we have lost the experience of other ways of producing and sharing resources. Thus, I started looking for some old varieties of plants. I thought that through them I could maybe trace back some of these ancient agricultural systems.

C.S.: My next question is about your creative process. When you start a new art project (for example the Potato Perspective project), is your work informed by an ecological intentionality? Or is it something that emerges as the project develops?

Å.S.: I understand that my work is related to ecological discourse and addresses questions of ecology. Again, I am not "against" that interpretation at all. Of course when I engage with plants, I am already pointing out that we share the world with other living beings. I am analyzing how we relate with the environment and with other species. However, the notion of "ecology" has become excessively broad nowadays. Like the word "democracy", it can be used to define or justify many different and sometimes conflicting practices. For example, Norwegian oil companies define themselves as "ecological". There is clearly an ecological awareness in my practice. I am not solely talking about feminism and questions of gender but at the same time I am not only focusing exclusively on ecological matters.

C.S.: I understand that using the term “ecological” can be quite ambiguous. This word, together with the term “sustainable”, is used by governments, NGOs, companies, etc. in many different contexts and with very different purposes, sometimes for greenwashing.

Å.S.: Yes, it can be a problematic term. However, I do think it is essential to have an ecological awareness nowadays and that is why I address these themes in my practice. It is important to keep the politicized dimension of the term “ecology”, which for me is connected to questions of diversity and democracy. These values are interdependent. For example, in the field of agriculture, preserving thousands of different seed varieties is pointless if we do not guarantee democratic access and control over them. I try to show the complexity of these matters through my research. Perhaps, this could be one of the main contributions of an ecologically informed art.

C.S.: Before we move on, I just wanted to clarify that I did not intend to reduce your work only to its ecological facet. I am focusing on this aspect because my research revolves around this theme. Your work, in my opinion, is especially significant for its multiple layers of interpretation. What role does collaborative research/creation play in your work?

Å.S.: I collaborate a lot actually. I often work with professionals of other knowledge fields. Lately, I have worked with agriculture experts to breed plant varieties, and also with science historians who study the history of breeding and cultivated plants. At the moment I am working with agronomists and anthropologists too.

C.S.: Do you consider collaborative practice as an important part of your creative process?

Å.S.: Yes, collaboration is very important in my work. What I value the most is the exchange of knowledge, methods and tools for analyzing a certain theme. It is enriching.



C.S.: Do you think collaboration is especially significant in contemporary art production related to complex issues such as democracy or ecology?

Å.S.: I don't know if it is important in general but I can say that it is very interesting for me. I have been thinking about it lately because I am carrying out a lot of activities that I am not sure I can define as artistic work. For example, at the moment we are breeding new varieties of plants in a garden. I don't know if it is correct to call that whole experiment "art". It is a new experience for me and at some point during the process I articulate my artistic research around it or transform some aspects into something that, in my opinion, can be considered an artistic work. I am not saying that this applies to all artists working in this field, but I think I am doing something that goes beyond the conventional definition of art.

C.S.: Is collaboration also a learning process for you?

Å.S.: Yes, it definitely is a learning process for me and art plays an important role in it. Contemporary art has to do with questioning formats and creating innovative languages. The breeding experiments we are doing in the garden represent a hybrid situation. None of the people involved in the project is a professional breeder. In fact, I am an artist and I am collaborating with a very skilled gardener. Nevertheless, what we are learning or re-learning is something very valuable for society. My artistic tools are helpful in this process as well as his knowledge about plants and gardening. However, I am not sure our work should be called art. Maybe it is something else.

C.S.: There seems to be an interesting process of sharing and rediscovering different types of knowledge...

Å.S.: Yes, exactly. For example, I worked on a breeding project with a scientist from the Agriculture University in Sweden. The agronomist I worked with was very happy about our collaboration because it allowed her to carry out experiments she

had wished to do for a long time. However, because of her professional position, she never had time or resources to investigate them. This shows that within the artistic field there is a space and there are also resources that make this type of interdisciplinary research possible. These processes are taking place within the field of art but I am not sure they are exactly art. Maybe these experimentations are happening in the art sphere because in other fields of knowledge researchers are undergoing a great pressure to deliver results within a certain time frame so they don't have the opportunity to carry out more creative studies, whereas in the art field somehow this is still possible.

C.S.: How do you integrate the aesthetic dimension in your work, which usually has a strong conceptual content? Do you think it is relevant in your work?

Å.S.: For me the aesthetic dimension is very important. If I am presenting my work to the public I usually take care of the aesthetic aspects of my projects.

C.S.: How do you draw the public's attention and create interest and empathy towards the issues you address in your work? Which artistic strategies (exposure to critical information and knowledge, community engagement in the art work, a pedagogical approach, or others) are you using or formulating in your creative practice? Why?

Å.S.: I often try to generate situations where all the parts involved (the place, the artist, the audience, etc.) play an active role in contributing to the question at stake. For example, in a project I recently completed in Paris (*High Diversity*, Prix Coal 2014) I cultivated old varieties of potatoes in different areas of the city. I researched about these crops and wrote about them. Potatoes are particularly significant in French history because they were introduced just a few years before the French Revolution. This happened because a volcanic eruption in Iceland (1783) caused significant climate changes all over Europe that lasted several years. In France,

wheat harvests were lost and that led to hunger and unrest which, together with other social tensions, contributed to the outbreak of the revolution. At the same time, the potato rose as a new staple crop because these tubers were the only plant that could grow in a colder climate. In Paris, during the revolution, potatoes were cultivated in all *jardins de luxe*, former private parks belonging to aristocrats, in order to feed the people. Even the Tuileries gardens were turned into a potato field. So for my project I somehow re-enacted this practice by asking people working in community gardens and farmers around the city to grow the old varieties of potatoes. Apart from showing the relationship between food and politics, I drew a connection between the past and the present. I wanted to associate that historical moment of political revolts to our present time.

Finally, I presented an exhibition in an institution in the form of a vegetable market where the public could actually buy the potatoes from the farmers who had been growing them. It was not a conventional show: on one hand it looked like a normal market where one can buy mainly potatoes but also other vegetables. On the other, it was also an exhibition because the story of this crop and its influence in French history were explained through the short narratives I printed on the shopping bags, on the vegetable boxes, etc. Therefore, it was a combination between a narrative presentation and a market. I am satisfied with this work because I think it involves different agents in society: the farmers, the citizens, the artist, the institution, etc. and it plays with the means of production that make the work happen. We are able to discover who grew the potatoes, where they come from and what kind of meaning they bring into the situation that was created through the artwork. Moreover, this show didn't happen in a gallery space but in a culture house where a vegetable market is traditionally held every Saturday. This aspect is also interesting in my opinion.

C.S.: If I understood correctly, apart from playing with the means of production, it is important for you to make the artwork more accessible by getting out of the traditional exhibition spaces. At the same time, you try to have an active engagement

of the people working with you in the gardens, but also of the audience and the public in general. They are buying the potatoes, interacting with the narratives you have created and contributing to the whole process.

Å.S.: Yes, I was also playing with the exhibition location because many people who came were not interested in art. They just wanted to buy food.

C.S.: It is an attempt to reach different types of public and to make art accessible to people who normally do not relate to it.

Å.S.: Definitely. At the same time, it is a way to work with the poetic and aesthetic potential of everyday life.

C.S.: You mentioned the relationship with art institutions. I would like to know more about your interaction with cultural institutions (museums, foundations, universities, etc.) and if, according to your experience, they have become more sensitive to ecology related art over time.

Å.S.: Nowadays I think institutions are totally interested in tackling ecological questions. The relationship between culture and nature has almost become “the” issue in the art world. There are many exhibitions and cultural events addressing these themes as well as a lot of academic research.

C.S.: Do these institutions support your work through grants, contracts, etc?

Å.S.: Yes and they do it more often now than in the past. Perhaps it is because ecology has become a “hot topic” lately. However, from a less cynical point of view, it is probably because in this historical period it is very important to discuss these issues. It has been a surprise for us in the Western world to realize that in our

culture we have not really addressed the problem of the relationship with non-humans and with the ecosystem in general.

C.S.: Do you feel completely free to articulate your discourse within these institutions or do they influence your work?

Å.S.: The relationship with institutions does not affect the content of my artwork. Their influence has to do more with practical aspects: budget, locations, etc. Institutions or cultural agents usually contact me because they are interested in how I work, thus there is often a mutual understanding or a kind of concern about similar issues. I have rarely collaborated with people or entities that have a completely different awareness or focus from mine. That is why I am not exhibiting in a thousand different galleries or museums but I show my work in places and situations where there is a shared interest and sensitivity.

C.S.: When describing your experience in rural India, you emphasized the role of traditional or “situated knowledge”, a key concept in your research. The Tromsø Academy of Contemporary Art (Norway), an institution you contributed to establish, was created with the aim of integrating a unique geopolitical perspective in contemporary cultural practices. What is the significance of the local outlook in an increasingly global art scene?

Å.S.: The Tromsø art academy was established in 2007. The reason why it was created is that there was no higher education in the field of arts in Northern Norway. This shows a geopolitical situation of inequality, where the North has to fight for getting institutions that in the South were established already in 1909. The Sami Artists' Union (*Sámi Dáiddačehpiid Searvi*) brought about a demand for a Sami higher education in the arts in 1979, at its founding meeting. The Tromsø academy was initiated with a set of aims written by a committee of experts working in the field of culture and the arts, all of whom had a connection to the Northern region.

They developed a study plan and a mission statement in which they reclaimed the importance of a contemporary art practice rooted in the local context as a ground for the understanding of global complexity. Donna Haraway's argumentation for situated knowledge, meaning partial, locatable, and critical knowledge, helps clarify the vision behind Tromsø Art Academy directives, which emphasize the institution's relationship to its geopolitical milieu. This approach challenges the usual tendency in art academies to avoid a defined positioning in order to ensure freedom of expression.

C.S.: Can you elucidate further on the objectives and strategies implemented in this educational institution?

Å.S.: When I started working with the first group of students at the academy I asked myself how I could turn the written aims into praxis. My understanding was that the organization of the production relations within the academy was as important as the relation between the academy and its context. Also, what we taught was as important as how the teaching was carried out. An educational institution that shall provide "insight into cultural, social and ethnic disparities in order to increase the potential for a sustainable practice of art" must be organized in a way that is coherent with the meaning of this statement.

When the academy opened, I initiated a meeting for staff and students every Monday morning. At these meetings all kinds of concerns we faced on a daily basis were brought up, discussed and if possible decided upon. Topics as the daily schedule, the study plan, the design of workspaces, etc. were dealt with here. Over time, Monday meetings became a valid (though not formally recognized in the university system) bottom-up tool for decision making that provided a platform for "active participation and cooperation" within the academy. The initial lack of studios and workshop spaces gave us a good reason to turn to the streets and roads and to learn more about the place in which the academy was located. We took part in several projects within the city of Tromsø and we also participated in cultural

initiatives in the surrounding regions. For example, we carried out a long-term project on environmental and cultural conflicts entitled Lessons in Sustainability, in collaboration with Umeå Academy of Fine Arts, in Sweden. These examples show how the academy was managed for it to become a place for social engagement through self-development, as the initial aims suggested.

C.S.: What is the current situation of indigenous cultures in Northern Europe?

Å.S.: The legal protection of Sami rights is strikingly weak in Scandinavia, but it differs among countries in this region. In Norway the situation is better, as the state, differently from Sweden, Finland and Russia, has ratified the ILO-convention 169. Today you can find international mining corporations applying for prospecting activities in Scandinavian countries, since it is very easy to get authorizations for prospections. The language used by the state authorities defending these operations is often openly colonial, as if the post-colonial debate had not entered the public consciousness. At the same time, Sami artist of all generations like Britta Marakatt Labba, Matti Aikio, Joar Nango, Anders Sunna, and musical artists as Maxida and Mimie Mäarak, Kitok, Sofia Jannok and many others, are extremely active in protesting against these practices. In Sweden, the archbishop Antje Jackelén has recently issued an official apology for the Swedish Church's violations of Sami rights. She encouraged the Swedish state to do the same, but unfortunately the government has not followed her example.

C.S.: While working with Sami artists from different generations, have you observed a change in their approach to the Sami identity?

Å.S.: From what I have experienced, younger generations of Sami artists are understanding their identity as a privilege, something to care for and nurture, and not as an obstacle. Furthermore, they recognize the important work done by older generations through their artistic work as well as through the creation

of organizations for the protection of Sami art. One of them is the Sami Artists' Union, which was established in 1979. The union runs an art center called *Sámi Dáiddaguovddáš*, in Karasjok (Norway) and it also inaugurated new spaces in 2014, where both temporary exhibitions and pieces from the Sami Art Collection are shown. There is also the Sami University College in Kautokeino, where Sami crafts are taught. These are nowadays very important institutions and I only mentioned the ones in Norway. In the other Nordic countries there are similar organizations and institutions as well, some more established than others.

C.S.: How do you think contemporary art can engage with ancestral heritage of indigenous peoples and their worldviews?

Å.S.: In her thesis *Lines of Flight, Ways of Understanding Sami Contemporary Art*, art historian Hanna Horsberg Hansen aims for definitions of Sami art beyond the ethnic or aesthetic. She argues that younger generations of Sami artists are moving towards a de-territorialisation of the conventions and traditions within modern art. The works can be contextualized within the discourses and methods of academic art history, but at the same time such contextualisation also shows how the works resist the possibility of ranging under modern, academic definitions such as of genre, style and national representation. Horsberg Hansen describes this as a critique of modernity from within, a politically latent and subversive strategy.

In my own practice, as a person and an artist who does not identify herself as Indigenous, I have the opportunity to consider what and who I am. Which circles and relationships do I identify with? These are questions I try to understand through my work. I come from a farming area in South of Sweden where local knowledge has become very fragmented and weakened. I have seen this process happening during my own lifetime. This experience, which is very frustrating, is a drive for a lot of my work. I want to work against their fragmentation. Since traditional knowledge is often not documented, it gets lost when it is not practiced. By working with plant varieties, as I have done for many years now, I have tried to reconnect to



the knowledge systems they were bred within and for. Traditional farming systems might be lost or marginalized by society, but they are still alive in the memory of the plants. In my opinion, cultivating plants can be a way of reconnecting to this heritage.

C.S.: I have one last question. Some art critics and historians have pointed out that it can be difficult to distinguish socially and environmentally engaged art practices from other forms of activism that address similar issues. In your opinion, is it possible to draw a line between these two spheres of cultural production? What does art add to the discussion?

Å.S.: Is it necessary to draw a line?

C.S.: Maybe not. It would be interesting to know your point of view in this debate.

Å.S.: First of all, I believe artistic, poetic and aesthetic ways of expressions are very important within activism. There is a fertile dialogue between disciplines. Modern thinking separates knowledge in different fields but I doubt whether confining art in its highly specialized sphere would be possible or interesting nowadays. In whose interest are we drawing these lines of separation? Of course it is problematic to study the work of artists who address contemporary issues using hybrid languages and approaches. But we should not forget that artists are people, with different interests and outlooks. It would be reductive to compress them in one single category. Sometimes we feel the need to classify but I really think sometimes it is better to ask artists why they are doing what they are doing, and why they are “borrowing” methodologies from other disciplines.

C.S.: Very interesting observation. That was my last question. Thank you very much for your time and collaboration.



## Entrevista a **Pep Trasancos.**

Valencia, 25 de septiembre de 2020

CHIARA SGARAMELLA: Buenos días, Pep. Muchas gracias por reunirte conmigo hoy. Suelo empezar este tipo de entrevista con una pregunta de tipo biográfico. Me gustaría saber cómo te has acercado al mundo del activismo y a la defensa del territorio.

PEP TRASANCOS: Me aproximé al activismo hace muchísimos años. En la adolescencia ya mostraba cierto interés y preocupación por temas y cuestiones que afectaban al pueblo en general. Posteriormente en París me incorporé a la lucha sindical primero en la CFDT y, en los años 1968/69, en una organización muy singular llamada *Cahiers de Mai*. Posteriormente participé también en un pequeño partido clandestino español. París en aquel entonces era un hervidero de iniciativas de todo tipo: culturales, artísticas, políticas, de pensamiento, etc. Allí se daban cita todos los exiliados del mundo. Me tocó vivir los rescoldos de la guerra de Argelia: los acuerdos de Evian que dan fin a la guerra se firman en el 1962. Viví la época de la Tricontinental, posteriormente el mayo de 1968, los movimientos de solidaridad con Vietnam, con la lucha del pueblo español contra la dictadura, etc. ¿Quién puede permanecer impasible en esa situación?

C.S.: ¿Cuánto tiempo estuviste viviendo en París?

P.T.: Estuve allí alrededor de diez años.

C.S.: ¿Y cómo te aproximaste a las luchas en defensa del territorio?

P.T.: De una manera vaga e imprecisa la preocupación por temas de índole territorial, surgió en los años 80. Trabajaba en un pequeño municipio en la comarca de Morvedre. Recuerdo que en esos años proliferaron enormes transformaciones agrarias. Dichas transformaciones realizadas no la llevaban a cabo agricultores, sino empresarios de todo tipo, curiosamente con ayudas públicas. Estos cambios arrasaron con fuentes, caminos, cultivos, masa arbórea, y modificaron radicalmente el paisaje. Los efectos se pueden ver hoy mismo recorriendo la autovía V-21, de Valencia a Sagunto, a la altura de Puçol, comarca del Camp de Morvedre, etc. En esa situación tomamos la iniciativa de tratar de paralizar estas transformaciones. Nos pusimos en contacto con los municipios de la zona y las instituciones afectadas, para regular este tipo de actividades, y denunciar que esas transformaciones perjudicaban a los agricultores. Sin embargo, no hubo respuesta.

Posteriormente, viviendo ya en València ciudad, me incorporé en 1995 al colectivo “Salvem el Botànic, Recuperem Ciutat”, que se había creado en marzo de ese año para oponerse a una iniciativa urbanística que pretendía alzar un hotel de unas 23 plantas en terrenos lindantes con el Jardín Botánico de València. Hay que recordar que en esos años hubo un auténtico fervor urbanístico. En el año 1994 se había aprobado la Ley Reguladora de la Actividad urbanística que creó la figura del Agente Urbanizador y los Programas de Actuación Integrada (PAI), y dio el pistoletazo de salida a múltiples iniciativas urbanísticas tanto dentro como fuera de la ciudad. Frente a esas iniciativas, que eran auténticas agresiones al territorio, perpetradas por la iniciativa privada con la activa colaboración de la Administración, surgieron respuestas ciudadanas que pretenden paralizar esos proyectos urbanísticos que no responden a necesidades reales, sino a fines especulativos. Además de “Salvem el Botànic, Recuperem ciutat” recuerdo, entre otras, otras iniciativas parecidas en el ámbito de la ciudad de València: Salvem el Pouet de Campanar, Salvem el Cabanyal, Salvem Russafa, Salvem Patraix, etc.

En la pedanía de La Punta, se creó en 1993 la Asociación de Vecinos La Unificadora, para defender sus viviendas, sus tierras, su forma de vida seriamente amenazadas primero por la construcción de una subestación eléctrica y después por la iniciativa del Puerto de Valencia en convenio suscrito con el Ayuntamiento y la Generalitat Valenciana para construir un polígono industrial bajo el nombre rimbombante de Zona de Actividades Logísticas (ZAL). Surgieron en ese mismo periodo la “Plataforma contra el III Cinturó”, posteriormente “Per Un cinturó d’Horta”, “Salvem les llometes de Massarrojos”, “Salvem Les pedreres de Godella”, entre muchas otras iniciativas ciudadanas.

Las luchas ligadas al territorio son terriblemente duras. Los promotores tienen medios económicos y medios humanos: técnicos, abogados, arquitectos, etc., y cuentan con el apoyo de la administración y de los medios de comunicación. En muchas ocasiones hay que acudir a los tribunales, que no se caracterizan por su agilidad. Todo ello hace que estas luchas se alarguen el tiempo. Un ejemplo es el conflicto de la ZAL que está todavía pendiente de resolver en los tribunales. Las organizaciones que se oponen a estos proyectos cuentan con pocos medios humanos y materiales. Todo ello nos empuja a buscar fórmulas de apoyo mutuo para coordinarnos, unirnos, apoyarnos, e intentar tener más capacidad organizativa y de convocatoria. Muchas personas de esas plataformas empezamos a reunirnos con esa finalidad en la sede del Centro Excursionista de València, en la Plaza Tabernes de Valldigna, dónde se reunía Salvem el Botànic. Nos preguntábamos: ¿cómo responder eficazmente a las múltiples agresiones que se perpetraban contra la Huerta y la ciudad? ¿Cómo paralizar estas iniciativas? ¿Cómo intentar ser eficaces y darnos la oportunidad de ganar las batallas en las que estábamos inmersos?

Poco a poco fue surgiendo la idea de lanzar una iniciativa legislativa popular con dos objetivos básicos: paralizar las agresiones concretas que padecía la comarca de l’Horta y sus gentes, y a la vez dotarnos de un instrumento legislativo que constituyese una protección real a futuro estableciendo las bases de una nueva política sobre el territorio. La tramitación de una Iniciativa Legislativa Popular, tal

y como está regulada en la legislación valenciana, es bastante complicada. No basta con redactar un texto, y presentarlo en Las Cortes. Hay que sortear múltiples dificultades, y recoger al menos, cincuenta mil firmas de ciudadanos electores de la Comunidad Valenciana. La campaña fue un éxito rotundo. Participaron colectivos, asociaciones, plataformas de todo tipo y logramos despertar cierto entusiasmo en un sector relativamente amplio de la ciudadanía. Se recuperó el interés por la huerta que dejó de verse como una reserva de suelo para urbanizar y empezó a ser considerada como un recurso valioso. Finalmente logramos recoger más de 117.000 firmas. Habíamos superado todas las dificultades que enfrentaba una campaña tan ambiciosa, pero cuando llegó el momento de debatir la iniciativa en las Cortes, El PP, que gobernaba en aquel entonces, se opuso y tiró la iniciativa a la papelera. Todavía recuerdo al Conseller de Territorio de la época cuando dijo: “La Huerta ya la estamos protegiendo nosotros, déjennos trabajar”.

Un inciso: La ley que regula la iniciativa legislativa popular contempla que, cuando llega el momento de debatirla, el Parlamento debe pedir al Gobierno autorización para debatirla. Es un contrasentido. Se supone que una Iniciativa Legislativa Popular una vez superado las dificultades y trabas que la propia Ley que la regula le impone, debe debatirse en Las Cortes sin más. Siendo una iniciativa popular, no se entiende la interferencia de gobierno en su tramitación. Incomprensible.

No habiendo alcanzado uno de los objetivos, un grupo amplio de los que habíamos participado muy activamente en la campaña, nos planteamos que había que continuar. Si los señores diputados no habían querido proteger la huerta, nosotros sí queríamos. Así pues creamos la asociación Per l’Horta, que desde entonces viene desarrollando su labor de defensa del territorio en una triple vertiente: luchar contra las múltiples agresiones que acechan la huerta (sus grandes enemigos siguen siendo el Estado, la Generalitat, los Ayuntamientos y la Iniciativa privada), realizar propuestas e iniciativas para su protección (por ejemplo la Ley de la Huerta y el Plan de Protección de la Huerta) y tender puentes con las organizaciones locales que luchan por la protección del territorio. Teníamos la pretensión de construir un potente colectivo, que sirviese de paraguas para todos los grupos que de una u otra manera estaban luchando por la defensa de la huerta. Y en eso estamos...

C.S.: ¿Cómo funciona la toma de decisiones en Per l'Horta?

P.T.: Tiene un funcionamiento asambleario, con una asamblea abierta. Nos reunimos todos los martes a las siete de la tarde y debatimos sobre un orden del día previo. También hay flexibilidad para incorporar puntos que por su importancia e interés hay que discutir prioritariamente.

C.S.: ¿Hay votaciones por mayoría?

P.T.: Nunca, que yo recuerde. Tomamos las decisiones previo debate y acuerdo de los asistentes.

C.S.: Quería preguntarte acerca de la campaña *Recuperem La Punta. Aturem la ZAL*. La lucha para la defensa de la Punta tiene ya mucho recorrido. Quería saber, ¿cómo se llega a esta última campaña?

P.T.: En el 2015, recibimos información de que el Tribunal Supremos confirmaba la sentencia del Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana que había fallado en 2013 a favor de los vecinos de La Punta anulando el Plan especial modificativo del Plan General de Valencia, con expediente de homologación, para el desarrollo de la Zona de Actividades Logísticas del Puerto. Este acto se anulaba por ser contrario a derecho.

C.S.: ¿Se trataba del primer fallo favorable para los vecinos?

P.T.: No. Merece la pena detenernos en el avatar jurídico de la lucha contra la ZAL. La Asociación de Vecinos La Unificadora y otros vecinos de La Punta interponen en el 2000 un recurso contencioso-administrativo contra el Plan Especial de la ZAL. El Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana falla en 2004 en contra

de los vecinos desestimando su recurso. Los vecinos interponen otro recurso de casación ante el Tribunal Supremo, que falla a su favor, anulando la sentencia del Tribunal de València y el Plan Especial de la ZAL.

Sin embargo, la Autoridad Portuaria y la Administración persisten en su voluntad de construir LA ZAL, y aprueban de nuevo el mismo Plan Especial al que incorporan un informe que faltaba en el expediente anterior y que había sido causa de su anulación. Los vecinos interponen entonces un recurso en el 2010, y el Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana falla en 2013 a su favor, anulando el plan y ordenando que se tramite de nuevo desde el inicio. La APV (Autoridad Portuaria) y la administración recurren de nuevo al tribunal Supremo, pero éste desestima en 2015 el recurso planteado y confirma la sentencia del Tribunal de València. Se establece la anulación del Plan especial “Ex-tunc”, que en lenguaje jurídico significa que es necesario aprobar un nuevo Plan, como si nada de lo realizado se hubiese hecho, es decir, como si el suelo siguiese siendo agrícola y recuperase la calificación que le otorgaba el Plan General de Ordenación de València (“suelo agrícola de especial protección”).

Cuando nos informan de la sentencia del Tribunal Supremo, en Per L’Horta pensamos que era el momento oportuno para volver a lanzar otra vez una campaña para intentar recuperar La Punta. El objetivo era y sigue siendo impedir que se construya la ZAL. Nuestra idea era y es que la Autoridad Portuaria desista de construir el polígono, que el suelo que hoy ocupa sea cedido al municipio, y que la La Punta se recupere como espacio verde, libre de edificaciones y urbanización. Además, queremos que se contemple la posibilidad de que los vecinos (que en su día fueron maltratados, violentados y expulsados de su vivienda y tierra) que manifiesten su deseo e interés de volver a vivir y trabajar en las tierras de La Punta lo puedan hacer, sin trabas de ningún tipo. Y posteriormente queremos que se dé la oportunidad a los ciudadanos de decidir el diseño de ese espacio recuperado.



C.S.: En el contexto de la campaña se realizaron numerosas actividades culturales: hubo un ciclo de cine, un encuentro de muralistas, se publicaron fanzines, etc. Quería saber si en la historia de Per l’Horta siempre habéis tejido alianzas con artistas o agentes culturales.

P.T.: La participación de personas relacionadas con el mundo de la cultura, y la organización de iniciativas culturales y artísticas en las luchas territoriales y urbanísticas que se han producido en la comarca de L’Horta, no es ninguna novedad. En València hay una larga tradición de la contribución del mundo de la cultura a las luchas por recuperar el territorio. Creo que en todas las grandes batallas urbanísticas que se han dado en el área metropolitana -desde la lucha por la recuperación del Saler, y del Turia, hasta las más recientes como Salvem el Botànic, Salvem el Cabanyal, etc.- se han ido creando sinergias con el mundo de la cultura y han surgido múltiples iniciativas culturales. Un caso paradigmático y relevante es el caso del Cabanyal, en la propia plataforma había varios artistas y profesores de Bellas Artes que han jugado un papel relevante en la plataforma, y supieron implicar a otros artistas incluso a nivel internacional. Hicieron una decidida apuesta por servirse de iniciativas culturales vinculadas muy directamente a la propia lucha y reivindicación por mantener el Cabanyal como un barrio vivo y oponerse al proyecto urbanístico del Ayuntamiento. La propia plataforma de Salvem el Botànic contó con numerosos artistas gráficos y músicos para dar impulso a su campaña con un nivel de calidad impresionante. Se realizaron desde conciertos hasta carteles personalizados.

C.S.: ¿Cómo se diseñaron y organizaron las diferentes de la campaña?

P.T.: Hay que recordar que la plataforma *Horta és futur* está conformada por ciudadanos que dedican a la lucha su tiempo libre. ¿Qué quiero decir? Que los medios materiales y humanos son escasos, por lo que es necesario repartir tareas en función de la habilidad, conocimientos, disponibilidad y voluntad de cada miembro de la plataforma, y dicha disponibilidad suele variar con el tiempo. En

esta campaña han jugado un papel determinante en el diseño y organización de las actividades culturales dos compañeras muy vinculadas al mundo del arte que contaron con el apoyo muy activo del alcalde pedáneo de La Punta y una docena de activistas de la Plataforma También se pudo contar con la colaboración de artistas que se prestaron a colaborar de forma solidaria en la realización de los murales de La Punta, que todavía hoy se pueden seguir admirando. También se organizaron un ciclo temático de cine, importantes debates sobre el tema en una sala del IVAM, un taller sobre la desurbanización, en resumen, una gran cantidad de actividades que desgraciadamente no tuvieron el eco mediático que se merecían.

C.S.: Antes has comentado la idea de crear alianzas con artistas para llegar a un público más amplio. ¿Qué piensas que han aportado los lenguajes de las artes al movimiento de resistencia y defensa de La Punta?

P.T.: No sé si el término alianza refleja la relación artista/activista. València es una ciudad mediana, los diferentes mundos que cohabitan en ella están cercanos, próximos, se tocan, se conocen. Los artistas son ciudadanos que en muchos casos padecen y sufren la ciudad. Es relativamente fácil dar a conocer determinados conflictos sobre todo a los jóvenes artistas, que creo que son sensible a los problemas y conflictos que se vienen dando en las ciudades. València es una ciudad muy singular: está rodeada de huerta, una huerta que no sólo es productora de alimentos, sino que también es paisaje, cultura, y una forma de vida. Eso hace que algunos problemas o conflictos territoriales que afectan a la Huerta nos sean muy cercanos y próximos. La Facultad de Bellas Artes se ha construido sobre tierra fértil de la huerta y está colindando con una de las zonas de huerta productoras de chufa mejor conservadas, pero también más amenazadas.

C.S.: ¿Cómo valorarías todo el proceso de colaboración entre colectivos ciudadanos, artistas, expertos, etc.? ¿Y qué opinas acerca de las reacciones, del tipo de impacto que tuvieron estas iniciativas?

P.T.: Sostengo que la sociedad actual, de manera consciente o no, nos va dividiendo en círculos, aldeas con fronteras difusas, pero fronteras, al fin y al cabo. Incluso la enseñanza en estos últimos años ha ido abandonando aquellos temas y asignaturas que nos ayudan a interrogarnos sobre esas cuestiones y abordar los problemas que nos afectan a todos. La filosofía y las humanidades son abandonadas porque aparentemente no son muy útiles, no contribuyen a incrementar el P.I.B. Es un gran error. Las experiencias y colaboración de expertos y artistas con el ciudadano común son actividades que permiten romper ese cerco invisible, afrontar problemas que nos afectan a todos en gran medida. La lucha por recuperar La Punta, trasciende lo local. En el fondo va mucho más allá de la recuperación de un espacio concreto. Significa poner en cuestión la idea de progreso. Es una lucha por preservar una manera de vivir y relacionarse con la naturaleza, una lucha contra la homogeneización de vida que nos quieren imponer. Luchamos por defender cosas que nos afectan a todos, artistas, expertos, ciudadanos de a pie, de una u otra manera.

En cuanto a la segunda pregunta, tengo que decir que, en mi opinión, la campaña *Horta és futur, No a la Zal*, tuvo muchos menos impacto mediático del que debería haber gozado.

C.S.: ¿Crees que la prensa ha jugado un papel en esto?

P.T.: Sí, personalmente sí. Aquí la prensa local, en mi opinión, ha jugado un papel muy negativo. Ha escondido el conflicto. Creo que el conflicto en sí mismo, la lucha por recuperar una pedanía emblemática como es La Punta debería ser noticia. Y las actividades desarrolladas también por su calidad artística, por su singularidad, por el movimiento creado y su intencionalidad. Estas actividades pretendían generar reflexión y debate sobre cuestiones muy actuales.

El trabajo y las propuestas realizadas, tanto las más artísticas como las vinculadas al pensamiento y reflexión, en cualquier otra circunstancia que no estuviera

vinculada a la lucha por recuperar la ZAL habrían tenido muchísimo más eco. Creo que no es ajeno a esta situación el hecho de que la prensa local esté muy vinculada a las grandes empresas y el Puerto constituye una de las más influyentes.

C.S.: Pero, más allá del impacto en la prensa, ¿cómo valoras las actividades culturales que se realizaron?

P.T.: Mi valoración es muy positiva. Cada expresión artística ha cumplido una función. A través de sus fanzines, Ana Peñas ha conseguido explicar el conflicto con una calidad artística impresionante a un sector de la ciudadanía muy joven y vinculado a expresiones artísticas fronterizas. Cada uno de los murales, gracias a su calidad, ha expresado y expresa aspectos muy diferentes del conflicto. Cada muralista ha plasmado a su manera las raíces del problema, los aspectos relevantes del mismo. Estoy pensando en el mural que realizó Hyuro que retrata una joven lanzando tomates como si fueran granadas o piedras. A veces olvidamos que la lucha de los vecinos de La Punta contra la ZAL ha sido dirigida y llevada por mujeres. Son las mujeres de la Unificadora de La Punta, con su presidenta Carmen González a la cabeza, quienes han estado luchando encarnizadamente para evitar que se destruyesen sus viviendas, se destrozasen sus campos de cultivo, etc.

Hay un aspecto interesante y para tener en cuenta y es la capacidad que tienes, mediante actividades culturales o implicación de conocidos artistas, de llegar allí dónde no llegarías sólo con tus propios medios. Vuelvo a recordar que en mi opinión vivimos en mundos aislados, cerrados, en aldeas o burbujas, y este tipo de iniciativas culturales como las que se organizaron en la campaña nos permiten, a veces, romper esos muros y acercar al conflicto a sectores de la ciudadanía que están muy lejos de nosotros.

C.S.: De hecho, Ignasi Vázquez (exalcalde pedáneo de La Punta) me comentó que muchas personas que visitaban las obras de *Sensemurs* le confesaron que era la primera vez que iban a La Punta.

P.T.: Es cierto. La pedanía de La Punta ha sido y sigue siendo una gran desconocida para la ciudadanía de la capital. Si preguntas por la calle, la mayoría de la gente no sabrá contestarte ni qué es La Punta ni dónde está. Y las visitas organizadas para contemplar los murales de *Sensemurs* tuvieron un doble efecto: muchos de los que se acercaban lo hacían por primera vez y descubrían al mismo tiempo la pedanía de La Punta, y su conflicto. Y algunos vislumbraban otra forma de vida dentro de la ciudad.

C.S.: ¿Cómo se involucraron los vecinos de La Punta en las acciones previstas por la campaña?

P.T.: A ver, históricamente, en los años duros en los que se llevó a cabo la expropiación y la violenta expulsión de los vecinos, la lucha estuvo dirigida por la Unificadora de La Punta. Su presidenta Carme González, recientemente fallecida y que en paz descanse, fue una figura fundamental de esa batalla. La ciudad le debe una reparación en toda regla. El movimiento ciudadano organizado también le debe un homenaje, por su actitud valiente, su coraje, su constancia, su sentido de la responsabilidad para continuar luchando en la calle, en los despachos y en los tribunales, a pesar de las enormes dificultades, trabas, aislamiento y soledad que ha experimentado.

No hay que olvidar que la mayoría de los vecinos implicados en la lucha fueron expropiados y expulsados y actualmente no viven en la pedanía. Allí sigue viviendo otra destacada dirigente de la Unificadora: Mamen Soler.

En cuanto al papel jugado por los vecinos en esta campaña, cabe destacar el trabajo del alcalde pedáneo de La Punta, Ignasi Vázquez, quien ha tenido un rol relevante, una presencia muy activa en la campaña, manifestándose con valentía y muy claramente en contra de la política del Ayuntamiento de València y de su alcalde, miembro de su propio partido. Tuvo también un papel muy importante en la organización de *Sensemurs*.

C.S.: ¿Ha habido pronunciamientos recientes en los tribunales sobre La Punta después de 2015?

P.T.: Sí, habría que reseñar otra sentencia muy interesante. En 2017 el Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad Valenciana falló a favor de La Unificadora en el recurso que ésta había interpuesto contra una Resolución de la Dirección General de Industria de la Conselleria del mismo nombre que autorizaba una línea eléctrica necesaria para dotar de energía eléctrica a La Punta. Estamos pendiente de que el Tribunal de Justicia de la Comunidad Valenciana falle dos recursos contra el nuevo/viejo Plan Especial, uno interpuesto por La Unificadora y el otro por Horta és Futur.

A sabiendas que cuando hablamos de tribunales hay que ser cautos. Confiamos en una sentencia justa que anule un Plan que consideramos que se ha redactado obviando la sentencia anterior, donde se exigía partir de cero. Pensamos que la APV, la Generalitat y Ayuntamiento han de desistir, una vez por todas, de realizar un proyecto que no responde a ninguna necesidad real, ni de la economía de la comunidad, ni del propio Puerto. En caso de que el Tribunal falle a favor del Puerto, nos veríamos en la tesitura de buscar justicia ante el Tribunal Supremo. Debo advertir que tenemos la firme voluntad de agotar todas las posibilidades a nuestro alcance para conseguir el objetivo de una Punta libre de la ZAL.

C.S.: Muchas gracias, Pep por compartir tus reflexiones conmigo.







## Entrevista a **Ignasi Vázquez.**

9 de septiembre de 2020

CHIARA SGARAMELLA: Buenas tardes, Ignasi. Ante todo, quisiera darte las gracias por tu disponibilidad. Me gustaría comenzar, si te parece bien, con una pregunta relacionada con tu biografía. ¿Podrías describir tu vínculo con la pedanía de La Punta? ¿Cómo te has acercado al mundo de la militancia y de la actividad política?

IGNASI VÁZQUEZ: La militancia empezó en la universidad. Estudié sociología en la Universitat de València y, al desarrollar una conciencia crítica, decidí vincularme a diferentes movimientos estudiantiles y políticos. En cuanto a las luchas para la defensa de La Punta, no participé en las acciones que tuvieron lugar a finales de los noventa y principios de los años dos mil porque era muy joven. Conocía la situación porque había visto la película *A tornallom* y porque mi familia también perdió una casa debido a las destrucciones llevadas a cabo por el Ayuntamiento. Era la casa de mis abuelos. Tenía un vínculo afectivo con ella pues era un lugar muy importante en mi infancia. Fue una de las primeras casas que se derribaron. Por todo ello, mi relación con La Punta es más personal y emocional que política. Sin duda, los acontecimientos de aquellos años tuvieron un impacto en mi vida porque me hicieron desarrollar una visión crítica, me llevaron a informarme y a implicarme más. Mi interés hacia las cuestiones políticas y medioambientales surgió en esa época.

En 2015 desde Compromís me propusieron ser alcalde pedáneo de La Punta. Me pareció importante involucrarme porque en aquel momento, con el cambio

de gobierno en la Generalitat y en el Ayuntamiento parecía que Compromís tenía intención de proteger La Punta, aunque realmente no ha sido así. Inicialmente no me centré en la ZAL porque había muchos otros problemas urgentes en La Punta. El territorio está atravesado por muchas infraestructuras que dificultan la vida allí, hay muchos campos abandonados, etc. En cuanto a la población de la pedanía, desde finales de los noventa hasta ahora La Punta ha perdido más de la mitad de sus residentes. Hay muchas casas tapiadas y, además, la comunidad es muy envejecida.

Más adelante decidí también implicarme en la lucha contra la ZAL. Es un problema muy complejo y un conflicto todavía abierto, que está lejos de resolverse.

C.S.: ¿Cómo se posicionan los habitantes de La Punta en relación con el tema de la ZAL?

I.V.: Existen posturas diferentes, pero hay una situación de hartazgo generalizado. La lucha ha sido muy larga y no se ve una solución clara. No se trata solo de que se haga la ZAL o no, sino también de la frustración relacionada con el hecho de que somos pocos en La Punta, y nos enfrentamos a gigantes económicos como el Puerto, así como a muchos intereses que van más allá del territorio concreto de Valencia. Si con el cambio político hacia fuerzas supuestamente sensibles a la causa no se ha podido paralizar la ZAL, ¿cuándo se podrá? Es un tema muy frustrante.

C.S.: Como has comentado, la lucha para la defensa de La Punta es un proceso que abarca más de dos décadas. En los últimos años, se ha lanzado la campaña Recuperem La Punta. Aturem la Zal. ¿Cómo y cuándo decides implicarte en esta campaña?

I.V.: La asociación de las vecinas de La Unificadora hasta 2016 había actuado en el ámbito judicial. Lograron ganar varios recursos contra el proyecto de la ZAL. Se fue gestando también la idea de crear una plataforma (Horta és futur) para lanzar

diferentes acciones en defensa de La Punta. Se unieron diferentes colectivos a esta iniciativa y entre ellos estaban la asociación Per l'Horta, Acció Ecologista Agró, y muchos otros. Se organizó una asamblea y me invitaron a participar, así que me uní a nivel particular. La asamblea de Horta és Futur me pareció muy importante porque se implicaron los residentes de La Punta y también personas de diferentes sensibilidades políticas. Creo que, en mi acción como alcalde, siempre he buscado comunicar con todo el mundo para crear consensos, más allá de las diferencias políticas.

C.S.: ¿Te implicaste en alguna actividad de la campaña en concreto?

I.V.: He trabajado en muchas de las actividades. Era el referente en el pueblo de La Punta, así que apoyé mucho en toda la campaña, sobre todo en la logística. Como te dije, el territorio de La Punta es difícil: moverse, organizar eventos o conseguir materiales requiere de cierta experiencia, contactos, etc.

C.S.: ¿Cómo recibieron los vecinos y vecinas de La Punta las acciones de la campaña? ¿Hubo en tu opinión aspectos críticos o mejorables?

I.V.: Es complicado. Los residentes de la Punta, al verme implicado en todas las actividades, respetaban mi trabajo, pero me decían que sentían que las cosas que se estaban haciendo las llevaban sobre todo personas de fuera. No les parecía mal, pero guardaban cierta distancia. No se sentían tan incluidos. Voy a compartir una reflexión a posteriori sobre la campaña, y más en general sobre los movimientos sociales en Valencia. Los colectivos que ya tienen mucho recorrido tienden a desarrollar sus propias inercias y es difícil que puedan conectar con personas nuevas. Los problemas se debaten con un lenguaje técnico, en las asambleas se discuten las cuestiones como si todo el mundo ya las conociera, hay decisiones que se dan por sentadas, etc. Todo ello no ayuda a que más gente se aproxime. Quise meter a personas más de dentro de La Punta en la plataforma, pero no fue posible. Llegó un momento en el que las personas de la Unificadora se fueron. Solo

quedamos tres o cuatro personas del territorio: una persona de Castellar, otra de Nazaret, y de la Punta solo estoy yo. Se fue diluyendo la presencia e implicación de la gente de La Punta en la plataforma Horta és Futur.

C.S.: ¿Qué relevancia crees que ha tenido la inclusión de manifestaciones artísticas en la lucha contra la ZAL (encuentro de pintura mural *Sensemurs*, ciclo de cine, etc.)? ¿Consideras que las artes pueden contribuir a transformar sensibilidades y a generar espacios de resistencia cultural y política?

I.V.: Sin duda el *Sensemurs* fue la acción más potente que se hizo. Las personas implicadas en la iniciativas aportaron vida al pueblo. Permitió aproximar una forma de arte que es normalmente urbano (la pintura mural) a la vida rural. *Sensemurs* le dio valor al territorio de La Punta. Hizo que la gente de la Punta sintiera que se estaba valorando el lugar y su historia. No hablo de un valor monetario o de especulación, sino un valor basado en el respeto. A nivel artístico, pero sobre todo a nivel humano, hubo actuaciones de una gran sensibilidad. Por ejemplo, el hecho de que Arys pusiera la imagen de la Iglesia -a la que la gente tiene mucha dificultad para llegar- al otro lado de las vías fue muy simbólico. Se creó una comunicación con los vecinos residentes, aunque la mayoría de los artistas eran de fuera. Justamente este aspecto erosionó la difidencia hacia las personas de fuera.

Más en general, pienso que la cultura es una manera de debatir menos agresiva. El arte en ese sentido puede canalizar los conflictos.

Las personas de La Punta se sorprendieron y respetaron la iniciativa. El primer mural fue el de Elías Taño. En ese caso quizá no fue una buena idea elegir el muro que se encontraba justamente en frente de la falla, donde están las personas más conservadora. Pero yo no sabía qué contenidos iban en cada mural. Al cabo de unos días, el mural fue tapado. Me supo muy mal por Elías y también porque el mural era de los más potentes pues representaba la luchas de las vecinas contra las instituciones del Ayuntamiento (Rita Barberá, Camps...).

La logística del encuentro fue muy intensa. Perdí 10 kilos en una semana! Eramos diez personas llevándolo todo. Anaïs y Natalia trabajaron muchísimo, pero fue una experiencia muy enriquecedora desde el punto de vista afectivo.

C.S.: ¿Qué función han cumplido las actividades artísticas de cara a la ciudadanía?

I.V.: Las acciones culturales representan otro canal de comunicación y un código diferente para llegar a otros públicos. Creo que desde los movimientos sociales, tenemos que aproximar a más gente. Es difícil porque a veces existe la tentación de trabajar siempre con los mismos equipos de personas que ya van rodados, pero creo que es un error. Yo pienso que es importante abrirse, ampliar el círculo de ciudadanos y activistas que se implican en estos temas.

Por ejemplo, he hecho algunas de las visitas guiadas a los murales de Sensemurs que eran recompensas del crowdfunding que organizamos para costear el último recurso en contra de la ZAL. Las visitas para mí son una herramienta muy importante para contar la historia de La Punta y explicar nuestro discurso político. Para una persona que no conoce el tema sería difícil empatizar con el territorio de La Punta así como está ahora. Lo único que vería son unas casas abandonadas, huertas descuidadas, infraestructuras bastante feas como carreteras, las vías del tren, etc. Muchas personas de la ciudad de Valencia no habían ido nunca a La Punta. El código visual de los murales crea un punto de atención en los espacios de la pedanía y hace que el público sea más receptivo. Ayuda a suavizar los prejuicios y los aspectos conflictivos.

C.S.: ¿Ha habido un proceso de evaluación durante y después de estas iniciativas? Si es así, ¿cómo se llevó a cabo? ¿Cómo valorarías, a partir de tu experiencia, todo el proceso de colaboración entre colectivos ciudadanos, artistas, expertos de restauración del paisaje, etc.?

I.V.: Sí, la evaluación se hizo en una asamblea. Yo participé en ella. Se analizaron las diferentes acciones, pero creo que no ha habido una devolución a nivel de la plataforma. Creo que hubo un problema allí que me gustaría solucionar en el futuro. En mi opinión, es muy importante realizar una evaluación, ver cómo nos sentimos, qué prioridades tiene el movimiento, etc.

C.S.: ¿Qué futuro reivindicáis para La Punta? ¿Y qué líneas de acción están en marcha para seguir con la lucha en defensa de esta pedanía?

I.V.: La verdad es que en algunos momentos cuesta hasta imaginar un futuro para La Punta. Sin embargo, me considero una persona positiva y creo que todo es reversible todavía. Hay proyectos interesantes para recuperar las huertas de la pedanía.

Si la ZAL se construye, creo que La Punta perdería su carácter rural, se convertiría en otro espacio urbano más. Eso representaría una gran pérdida cultural para la ciudad.

En cuanto a las vías de lucha, creo que la vía política se ha agotado. Yo he visibilizado las incoherencias de Compromís dentro del mismo partido. En cuanto al activismo, creo que la plataforma está algo parada pues la prioridad ahora es luchar contra la ampliación del Puerto. Pienso que sería importante seguir haciendo iniciativas en el territorio porque la vía judicial es importante, pero no es muy visible de cara a la ciudadanía. Necesitamos crear espacios de resistencia y negociación que ahora no existen.

C.S.: Muchísimas gracias por tu tiempo y por esta interesante conversación.







## Entrevista a **John Weber.**

Santa Cruz (EE. UU.), 30 de enero de 2019.

CHIARA SGARAMELLA: Before we start, I would like to thank you for your time and for sharing insights about your work at Institute of the Arts and Sciences. I would like to begin our conversation with a biographical question: could you please describe your cultural, educational and professional background? How and when did your interest for the relationship between art and science originate?

JOHN WEBER: I grew up in a town called Corvallis, Oregon. My father taught electrical engineering at Oregon State University and my mother was an artist so in my family I was exposed to different forms of knowledge. As a child, I thought I was going to be an entomologist so I was quite serious about collecting butterflies and other insects. I was also part of an entomology club. Butterflies are very beautiful and they added a visual dimension to my interest in nature.

In high school I became interested in photography and art as a whole. I then did an undergraduate degree in art and worked at a liberal arts college in Oregon for a couple of years. Later I did a Master of Fine Arts at University of California, San Diego. At the time I was interested in the relationship between art and politics. I chose to study in San Diego after doing a summer seminar with Allan Sekula at the Visual Studies Workshop in Rochester, New York. Helen and Newton Harrison and Allan Kaprow were also teaching at UC San Diego and I knew about their work. In general, there was a lot of interest in the social and discursive nature of art. These artists and professors were investigating different ways in which art relates to the world. In those years I focused mostly on photo and text-based studio work.

In the early 80s I won a DAAD fellowship to work in Germany as a critic/historian. I then moved back to the United States and started teaching art history in Portland. I moved into the curatorial area running an artist-run space and in 1987 I began working as a curator at the Portland Museum of Contemporary Art. From 1993 to 2004 I served as Curator of Education and Public Programs at SFMOMA. I then moved to the Skidmore College and worked as the director at the Francis Young Tang Teaching Museum, which is an explicitly interdisciplinary institution with a fundamentally pedagogical approach. The biggest show I was involved in there was a project on the molecules that changed human life in the twentieth century, like DDT and aspirin, among many others. This exhibition was different from the ones I had curated before because it included non-art elements like archive materials and other everyday objects that narrated the cultural history of these molecules. I learned a lot organizing this show and I can say that it was one of my first initiations in this kind of interdisciplinary thinking. My interest in interdisciplinary curating comes very much from my experience at Tang. Also, all the museum initiatives were the result of a very clear collaborative effort: we always worked in collaboration with faculty and tried to interact with all the different divisions.

C.S.: Can you describe the objectives of the Institute of the Arts and Sciences and its activities? Are there any scientists in the curatorial team of the Institute?

J.W.: One of the main objectives of the Institute is to address some of the big questions and critical issues of our time from an interdisciplinary perspective. The Tang Museum and the Institute of Arts and Sciences are actually very closely related. Here in Santa Cruz we try to adopt the same collaborative approach, although since we are in a research university, faculty tend to be somehow more siloed in comparison to a liberal arts college. We are in the Arts Division here at UCSC therefore we are more arts-centric. However, we are very interdisciplinary in the way we think about art. When we talk about the sciences, we are referring to the social sciences as well, not only to the physical and biological sciences. Also, we are interested in the social justice dimension of the sciences. We do not have

any scientists in the curatorial team because we are employees of the Arts Division. Another objective of our Institute is to organize travelling exhibitions. The shows we produce here are often hosted by other institutions in San José or San Francisco with the aim of reaching a wider public.

C.S.: How is the Institute funded?

J.W.: We are a small institution and at the moment about 95% of the funds we rely on are privately raised funds, including salaries. We have received grants from the Warhol Foundation, the National Endowment for the Arts and other organizations. When I moved here my salary was paid by the university because at the time we were working on a building project; but then we realized that we did not have the fundraising capacity to do a building of the scale the university had envisioned. The funds we raise are used for our activities. Faculty and students can also have access to some of our funding if they want to carry out a project that engages teaching, has a public dimension, and relates to the values of the university. However, we do not only give funding, we try to be actively engaged in the project by making suggestions, helping with the logistics, etc.

C.S.: In your experience, have you observed any difficulties, obstacles or problematic aspects in collaborative processes involving artists and scientists?

J.W.: We often read about how fertile the dialogue between different disciplines is but I believe creating meaningful collaborations is not a simple task. Artist and professor Jill Scott, who is in Zurich, Switzerland, at a university there, has done some of the best work I have seen that explores the intersections between art, technology and science. However, even though I do not want to be pessimistic about it, I think that, generally speaking, it is very difficult to build long-term collaborations between art and science. The science departments are so specialized nowadays and they are under so much funding pressure—at least in the United States— that

is hard for scientists to find time to do anything outside of what they need to do just to survive. The types of dialogues we are hoping to create need to be organic and grow, and there seems to be very little space for that.

Another problem is that sometimes scientists want artists to illustrate their research, but artists often do not want to do that. On the other hand, some artists may feel that the physical sciences do not engage enough in political and cultural critique and that they are too fact-driven. For artists it may be easier to communicate with the social sciences because they share theoretical underpinnings but it is definitely more complicated to cultivate a dialogue with the physical sciences.

We must acknowledge that there are differences that do not facilitate the communication between these diverse fields of knowledge. Nevertheless, I think we need to generate more mechanisms to bring artists and scientists together in a meaningful way. That could result in very positive exchanges happening in the labs and in the university in general.

We try to work in that direction through our *Laser Talks* program in which we bring researchers from different disciplinary backgrounds into the same room and initiate a conversation. These talks have been very successful, especially in creating dialogue between faculty from different divisions.

Another example of productive collaboration was our experience with the UC Lick Observatory. We arranged a year and a-half residency for artist Russell Crotty who created a major installation based on his work at the observatory and his dialogues on campus. His installation, shown at the ICA in San Jose, was based on theories of the history of the early development of the universe. Russell met faculty involved in observational and theoretical astrophysics to discuss their research. He also co-designed and conducted an art and astronomy workshop for art and science students which was held at Lick Observatory. It was a very stimulating experience. We received very positive feedback from all the people and institutions involved.

C.S.: The Institute has also supported a number of conferences, exhibitions, etc. revolving around the ecological crisis, multispecies ecologies, etc. Do you think collaborative and interdisciplinary strategies can be especially significant in contemporary art addressing issues such as climate change, extractivism or other socio-ecological matters?

J.W.: We supported logistically an international conference organized by Anna Tsing on the Anthropocene and we also helped organize different events coordinated by Laurie Palmer and T.J. Demos on extractivism. Despite the limits I mentioned earlier, I do believe transdisciplinary collaboration in the field of art and ecology is very important. We are launching a new Master of Fine Arts on environmental art and social practice which is really promising. I believe art is a very powerful way to engage the public with complex themes like the ecological crisis. There are many committed artists addressing these issues and producing excellent work around these topics.

Generally speaking, art reflects the issues that a given culture considers vitally important. In fact, cultures produce images, texts and aesthetic experiences around spiritual matters, political ideas, human identity, etc. The ecological crisis clearly represents a survival issue for the human species so artists are naturally going to be drawn to it. It is a necessary place to be. In the 70s, 80s and early 90s we have seen a transversal dialogue between art and social movements (women's movement, gay liberation, AIDS related activism, etc.). Many compelling political works were created thanks to that dialogue and they ended up producing a shift of attention in the art world and in society. I think the same is happening now with the ecological issues. Other burning questions like racism or the refugee crisis worldwide are also motivating a very important body of work, but certainly ecology and environmental crisis represent a very urgent concern.

C.S.: In your opinion, what does art contribute to the conversation on these important questions?

J.W.: Sometimes art contributes more information and a different perspective, but most importantly I believe art brings attention to the affective dimension related to these questions. It can make people care more about issues they often already know about. It affects our mind in a very different way compared to words or news articles. Of course, I think many different languages and media are needed to create awareness, but information on its own is not enough to modify our perceptions and behaviour.

C.S.: Does the Institute only work with established artists or does it also support the work of younger artists and collectives?

J.W.: We mostly work with established artists but one of the main targets of our work are the students, who are indeed emerging artists. Therefore, we are trying to connect the younger generation with art professionals by showing projects that have depth, complexity and a scale that ensures they will have an impact. Also, our limited funding only allows us to do a few projects every year so we have to work with artists who can enrich the education here in a way that the faculty cannot. We therefore have to pick our projects extremely carefully.

C.S.: Since you mentioned the idea of “impact”, I would like to know if you ask for feedback about the Institute’s exhibitions, events, etc. from audiences and collaborators. If so, how do you collect it and integrate it into future projects?

J.W.: It depends. Sometimes we ask students and faculty who participated in a talk, a workshop or an event to write about the experience they had. From my experience in the museum world, I know how important it would be to have a formal system to collect feedback, but there are only two of us working here and it is difficult to take care of this aspect as well. Also, the most important feedback

you can get often comes two or three years after a particular show or program has been done. On many occasions people have come to me and told me how an event or an exhibition I had organized years earlier had triggered a whole set of new ideas and work for them. This longitudinal feedback is maybe the most relevant but, as far as I know, museums and institutions have not yet figured out a way to collect it effectively. First of all it is not easy to stay in touch with the public over an expanded time frame and, on the other hand, as some experts in the field of art and education point out, people often find it difficult to describe their experience in relation to art. They may learn a lot from art but they might not define the experience of seeing an exhibition as learning. Often art ignites a learning process, it triggers a curiosity and, as a result, the viewer starts following different information trails. Can we say the viewer learned this information directly from the art experience? Not exactly. Would he or she have learned it without the art experience? Probably not. It is almost impossible to measure this type of impact. Asking the audience to fill a form right after having seen an exhibition is likely, or surely, not be the most useful way to do it.

C.S.: Sometimes we also tend to identify learning with a school setting, with tests and memorizing information and that could be a problem when trying to collect this type of feedback.

J.W.: Exactly. Learning is not necessarily about information. Learning can mean becoming more curious about things we were not curious about. Enjoying and taking pleasure from things that used to irritate or bore us could be called learning. Coming up with new questions or starting to think differently about a specific issue is also learning, but it is not the kind of learning that can be measured through a questionnaire.

C.S.: Could you describe the residency project involving Futurefarmers that is currently taking place here on campus?

J.W.: We invited Futurefarmers to be artists in residence here at UCSC over the course of one academic year. They began their work by opening up a dialogue with some of the scientists working here in Santa Cruz. Their initial idea was to develop their work around fog, a very iconic phenomenon here in the Bay Area and Santa Cruz, that recently was found to be contaminated by methylmercury. They chose to have an open-ended process and we are embracing that methodology. It is not simple for us as an institution to do that, but knowing their previous works, we are convinced they will produce a compelling interdisciplinary project. We had already invited Amy Franceschini to give a talk in our first Leonardo Art and Science Rendezvous, which was really successful, so we have been cultivating this collaboration over time. The approach of Futurefarmers is anti-instrumental, anti-commodity and anti-capitalist, and we want to encourage artists to explore such ways in which art can function in the world outside of the market system and its processes of economic speculation. Futurefarmers is a collective that has a completely different way of existing in the art world by making projects that engage places and communities and that have public meaning. Therefore, it is exciting for us to collaborate with them.

C.S.: What is, in your opinion, the role of institutions in relation to ground-breaking art forms opening up new fields of knowledge and articulating criticism of the neoliberal model and its different facets (social, cultural, environmental, etc.)? To what extent may growing institutional recognition contribute to neutralize or domesticate these artistic strategies (Expósito & Navarrete 1997)?

J.W.: First of all, I think it is important to clarify that big institutions are more complicated than people who have not worked in them tend to understand. They have more voices competing within them. Also, those who work in the education department do not necessarily have the same sensitivity as those in the curatorial apartment, who in turn are different from the people in the Membership Department or in the Board of Trustees. Even within the Board of Trustees you find different competing interests and agendas.



In my opinion, a museum is doing a good job when this diversity shows in the programming of the institution. Some voices are more prominent than others, but we don't live in a perfect world and it is important to recognize that there are spaces of discussion and debate within these institutions. Also, even though I do not work in big museums anymore, I do think museums have the essential function of making some social and cultural issues more visible and inviting the public to think about them. Does the museum neutralize critical art? In some ways I suppose it does. Does it make that critical work more visible, spark ideas, criticism and debate elsewhere? I believe it does that, too. I don't think there is a simple answer. Sometimes critical artwork can help forward the progressive agenda of museums and other institutions as well. I remember having a discussion on this topic with artist Barbara Kruger whose work is very political. She told me that, despite all these problematic aspects, she wanted to operate in the "real world" and that meant having to deal with the institutions and their contradictions, because the alternative, in her opinion, would be to have little or no impact.

C.S.: This was my last question. Thank you very much for sharing your perspective on these issues.





## *Future Garden for the Central Coast of California*

Harrison Studio, Santa Cruz, California (EE. UU.)



Fig. 42: Harrison Studio (2018). *Future Garden for the Central Coast of California*, [Vista de la intervención] Santa Cruz, Estados Unidos. Elaboración propia.



Fig. 43: Harrison Studio (2018). *Future Garden for the Central Coast of California*, [Vista de la intervención] Santa Cruz, Estados Unidos. Elaboración propia.



Fig. 44: Harrison Studio (2018). *Future Garden for the Central Coast of California*, [Visita guiada y entrevista colectiva] Santa Cruz, Estados Unidos. Elaboración propia.



Fig. 45: Harrison Studio (2018). *Future Garden for the Central Coast of California*, [Detalles de las plantas que componen la intervención] Santa Cruz, Estados Unidos. Elaboración propia.



## Recuperem La Punta. Aturem la ZAL

Horta és Futur. NO a la ZAL, Valencia (España)



Fig. 46: Horta és Futur. No a la ZAL. (11 de mayo de 2018). *Sensemurs* [Visita guiada a las obras de pintura mural realizadas durante la iniciativa *Sensemurs*] La Punta, Valencia, España. Elaboración propia.



Fig. 47: Blu (2018). Obra para *Sensemurs* [Pintura mural] La Punta, Valencia, España. Elaboración propia.



Fig. 48: Blu (2018). Obra para *Sensemurs* [Pintura mural, detalle de la obra] La Punta, Valencia, España. Elaboración propia.



Fig. 49: Elías Taño (2018). Obra para *Sensemurs* [Pintura mural, detalle] La Punta, Valencia, España. Elaboración propia.



## *New Curriculum*

Campo Adentro / Inland, Asturias (España)



Fig. 50: Inland (2018) *New Curriculum*. [Visita a los altos pastos] Cangas d'Onís, España.. Elaboración propia.



Fig. 51: Inland (2018) *New Curriculum*. [Visita a los altos : herramientas para la elaboración del queso] Cangas d'Onís, España.. Elaboración propia.





Fig. 52: Inland (2018) *New Curriculum*. [Conversaciones con Nel Cañedo, pastor del rebaño de Inland y productor de *Gamoneu del puertu*] Cangas d'Onís, España. Elaboración propia.

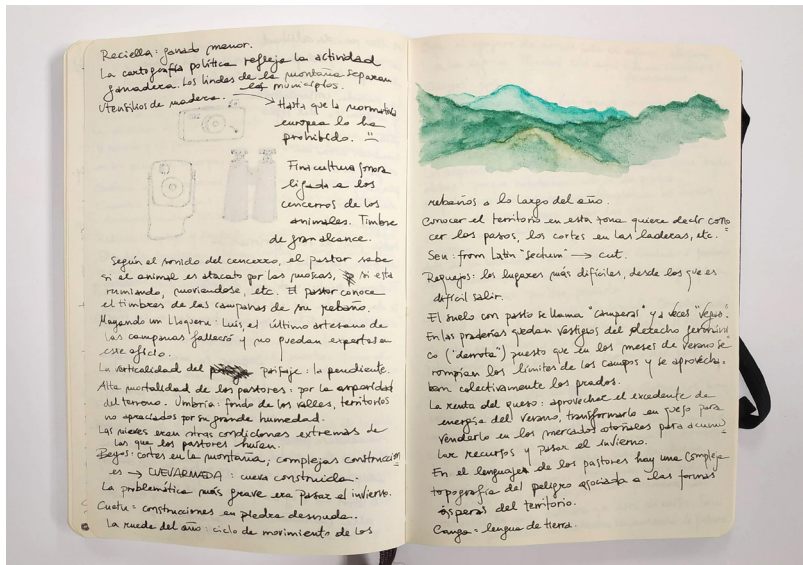


Fig. 53: Chiara Sgaramella (2018) [Cuaderno de notas personal] Cangas d'Onís, España. Elaboración propia.

## Casa delle Agricolture

Associazione Casa delle Agricolture, Castiglione d'Otranto (Italia)



Fig. 54: Casa delle Agricolture (2019) [Cultivo ecológico de farto] Castiglione d'Otranto, Italia. Fuente: Casa delle Agricolture..



Fig. 55: Babi Badalov (2019) *Difendere la natura* [Pintura mural y poesía visual] Castiglione d'Otranto, Italia. Elaboración propia..





Fig. 56: Casa delle Agricolture (2019) *Scuola dei Beni Comuni* [Grupo de estudio con Massimo De Angelis] Castiglione d'Otranto, Italia. Elaboración propia..



Fig. 56: Casa delle Agricolture (2019) *La Notte Verde, Strada dei Frutti Minori* [Exposición de variedades locales y no comerciales de fruta] Castiglione d'Otranto, Italia. Fuente: Casa delle Agricolture..



## COLOFÓN

Este libro fue impreso en Valencia en enero de 2021.

**Diseño gráfico y maquetación:**

Miriam Del Saz Barragán

Chiara Sgaramella

**Papel:**

Federigoni *Oikos*, papel reciclado con certificación FSC, libre de ácido y cloro.

**Tipografía:**

Din Text Pro

**Imágenes de portada:**

*Puertu*, Cangas d'Onís, Asturias.

Fotos de Chiara Sgaramella.

