

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

MÁSTER EN PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

ARTE PÚBLICO DE ENFOQUE ECOLÓGICO,
ANÁLISIS DE RESULTADOS SEGÚN
SUZANNE LACY. Producción propia como artista
experimentador, informador, analista y activista.

Trabajo Final de Máster
Tipología 4

Presentado por: Nuria Sánchez León
Dirigido por: Dra. Eva Marín Jordá

Valencia, 25 Julio 2013



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

MPA
MÁSTER OFICIAL
EN PRODUCCIÓN
ARTÍSTICA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

FACULTAT DE BELLES ARTS

MASTER EN PRODUCCIÓ ARTÍSTICA 2012-13

*ARTE PÚBLICO DE ENFOQUE ECOLÓGICO,
ANÁLISIS DE RESULTADOS SEGÚN SUZANNE
LACY. Producción propia como artista
experimentador, informador, analista y activista.*

Tipología 4: Producción artística inédita acompañada de una fundamentación teórica.

Nuria Sánchez León

Dirigido por: Eva Marín Jordá

Valencia, julio de 2013.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES



PALABRAS CLAVE:

Cultura ecológica, vida buena, sustentabilidad, pensamiento ecosistémico, Arte Público de enfoque ecológico, Arte Público Activista, arte colaborativo, crisis ecológica, artista experimentador, artista informador, artista analista, artista activista, interacción artista-espectador.

RESUMEN :

Este Trabajo Final de Master aborda la relación del artista contemporáneo con el espectador, dentro del campo del Arte Público con un enfoque ecológico, tanto desde la producción artística propia como desde la fundamentación teórica.

La hipótesis de partida es la clasificación que la artista Suzanne Lacy plantea, distinguiendo cuatro tipos de interacción artista-público que gradualmente van desde el artista experimentador, el informador y el analista, hasta el activista.

Cada una de las cuatro tipologías enunciadas por Lacy, se ilustra con una obra de producción propia y con ejemplos de obras de otros autores, explorando así la historia del Arte Público relacionado con la ecología de los últimos 60 años. Este ejercicio de revisión y análisis nos conduce tanto a recapacitar sobre el hecho artístico como a reafirmarnos en la necesidad de evaluar los resultados de la acción artística.

En base a los resultados obtenidos en este trabajo, concluimos que las características del Arte Público con un enfoque ecológico, resultan absolutamente coherentes con la actual situación de crisis económica y ambiental, conduciéndonos hacia una deseable cultura ecológica en la dirección del paradigma de la sustentabilidad. A pesar de ello, queda manifiesta la polémica en torno al valor artístico o ecológico de estas obras que pone de relieve la falta de aceptación popular de este tipo de actuaciones, incluso en el propio campo del arte.

KEY WORDS:

Ecological culture, good life, sustainability, ecosystem thought, Public Art with an ecological approach, Activist Public Art, collaborative art, ecological crisis, experiencer artist, reporter artist, analyst artist, activist artist, artist-audience interaction.

ABSTRACT:

This thesis addresses the relation between the contemporary artist and the audience in the field of ecology and environmental art in the public, not only from the artistic production but also from the theoretical basis.

The starting hypothesis is the classification from the artist Suzanne Lacy that stands out four types of interaction artist-public which gradually goes from the experience artist, the reporter and the analyst, to the activist.

Each of these typologies enunciated by Lacy, is illustrated with a personal production artwork and with several examples of other artist's works, exploring thus the history of public art related to ecology in the last 60 years. This exercise of review and analyst lead us to a meditation about the value of the artistic action and on the other hand, to reaffirm the necessity of evaluating results in the artistic action.

According to our results, we conclude that the characteristics of public art related to ecology present a great connection with the current ecological and economical crisis context leading us to a desirable ecological culture in the direction of the paradigmatic concept of "sustainability". Besides that, it seems clear that the polemic around the artistic or ecological value of works do exist, which underlines the lack of popularity even in the artistic field of this performances.

Agradecimientos

A mis padres, siempre.

A todas las personas que han contribuido a la realización de este Proyecto y en especial a mi tutora Eva Marín por su dedicación y el ánimo que me ha sabido transmitir, al profesor Pepe Miralles, por empujarme a realizar mi proyecto y al profesor José Albelda por compartir generosamente su conocimiento y a todos los que han ayudado a hacer realidad **AULA-R.**

INDICE

1.INTRODUCCIÓN.....	1
2.MARCO TEÓRICO.....	7
2.1 LA NATURALEZA: UN TÉRMINO ESCURRIDIZO	7
2.2 UNA APROXIMACIÓN A LA DEFINICIÓN DE ARTE ECOLÓGICO.....	10
2.3 UNA APROXIMACIÓN A LA DEFINICIÓN DE ARTE PÚBLICO.....	18
2.4 DONDE ARTE PÚBLICO Y ECOLOGÍA SE TOCAN	26
2.5 BREVE HISTORIA DEL ARTE PÚBLICO DE ENFOQUE ECOLÓGICO ...	32
3.SUZANNE LACY: MODOS DE HACER EN EL ARTE PÚBLICO DE ENFOQUE ECOLÓGICO: OBRAS DE REFERENCIA Y PRODUCCIÓN PROPIA.	50
3.1 EL ARTISTA EXPERIMENTADOR	58
3.1.1 Obras de referencia. Hans Haacke, <i>Rhinewater purification plant</i>	58
3.1.2 Producción propia: Paisaje de mano.	62
3.1.3 Conclusiones	69
3.2 EL ARTISTA INFORMADOR.....	72
3.2.1 Obras de referencia	72
Helen and Newton Harrison <i>The Lagoon Cycle</i>	72
3.2.2 Producción propia: Proyecto <i>Paisaje Interior</i>	76
3.2.3 Conclusiones	87
3.3 EL ARTISTA ANALISTA.....	89
3.3.1 Obras de referencia Richard Misrach Bravo 20: the bombing of the american West.....	89
3.3.2 Producción propia: Proyecto Reverdecer. Reapropiación vegetal y cromática de un espacio desalojado en el barrio del Cabanyal,	94
3.3.3 Conclusiones	98
3.4 EL ARTISTA ACTIVISTA	100
3.4.1 Obras de referencia. Colectivo Park Fiction, <i>Park Fiction</i>	100
3.4.2 Producción propia: Proyecto AULA-R	108
3.4.3 Conclusiones	141
4. ANÁLISIS DE RESULTADOS	145
5.CONCLUSIONES GENERALES	149
6.ÍNDICE DE IMÁGENES.....	152
7. FUENTES REFERENCIALES	156
ANEXOS.....	159

1.INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo Final de Master se enmarca dentro de la intensificación de Arte Público del Master de Producción Artística de la Universitat Politècnica de València (en adelante UPV). Con la realización de este trabajo, nuestra trayectoria personal continúa la senda ya iniciada durante la licenciatura en Bellas Artes en la Universidad de Granada: planificación y desarrollo de acciones artísticas colectivas desde un enfoque ecológico así como el estudio del paisaje y sus circunstancias ambientales desde un punto de vista artístico y científico. La doble licenciatura en Ciencias Ambientales y Bellas Artes que poseemos nos motiva a buscar conexiones entre Arte y Ciencia y establecer dinámicas relacionales que las combinen. A pesar de parecer muy dispares en principio, ambas disciplinas comparten una ubicuidad mundial que facilita su puesta en relación. De hecho, lo estético y lo cognitivo forman parte de nuestra cultura desde los albores de la civilización y existen numerosos movimientos artísticos que han prestado atención al eje Arte-Naturaleza tales como el *Land-Art*, *Earth Art*, Arte Ambiental, Arte *Povera*, *Process Art*, Arte Ecológico y Arte Conceptual, entre otros. El presente trabajo se centra en la intersección entre Arte Ecológico y Arte Público y realiza un esfuerzo de aproximación a la evaluación de resultados de obras artísticas en este campo, que parece necesario dada la carencia de una metodología de evaluación para este tipo de obras. Bajo el amplio marco de la relación Arte-Naturaleza, el Arte Ecológico se ocupa de objetivos más específicos como la sustentabilidad, el equilibrio ecosistémico y la disminución de la entropía de nuestros procesos, entre otros. El Arte Público por su parte, se centra en la vinculación con el contexto espacial y social, lo colectivo y relacional, el proceso por encima del objeto y el compromiso social, político y/o ambiental. La hipótesis de partida que articula el documento y que ha regido nuestra propia producción

artística, es la clasificación realizada por Suzanne Lacy¹ sobre las diferentes formas de trabajar e interactuar con la audiencia como artista público, enlazándolo con la idea de que el artista puede actuar como agente de transformación social, en especial en el campo de la educación ambiental. Asimismo, se considera que el arte es un vehículo para recuperar la mirada atenta, la mirada que observa, y volver a conectar nuestras experiencias cotidianas con el mundo real.

Por otra parte asumir e interiorizar, como artista, la crisis ecológica supone también una justificación para centrar este proyecto en la relación Arte-Naturaleza-público. Se parte de la idea de que la situación ambiental es de total superación de los límites de sustentabilidad del planeta. Como Ernest García², explica hemos llegado al punto de la translimitación es decir, que el consumo de los recursos y la energía supera la capacidad de carga del Planeta. Los escenarios futuros posibles se gradúan desde condenar a la humanidad a la desaparición y extinción como especie para resolver el problema, hasta ignorar la situación y continuar creciendo al mismo ritmo (lo cual también conduce al colapso y la desaparición rápidamente). En cualquier caso, todos los modelos posibles entre estas dos opciones tienen dos puntos en común inevitables a estas alturas. El primero es aceptar y asumir que se ha sobrepasado el punto de equilibrio, el segundo, es consecuencia del anterior: la única forma de continuar en el Planeta es decrecer. Se adopta pues una postura que asume como reales los problemas ambientales actuales (cambio climático, crisis del petróleo, reducción de la capa de ozono, pérdida de biodiversidad tanto de especies como de culturas, contaminación atmosférica, explotación Norte-Sur y postcolonialismo)

¹ Originalmente la clasificación aparece en su texto SUZANNE, Lacy. *Debated Territory: Toward a critical language for Public Art*. [En línea] [Citado el: 9 de abril de 2013.] Disponible en Web: http://danm.ucsc.edu/~dustin/library/Lacy_Debated_Territories.pdf; pero hemos utilizado el texto que traduce y comenta Paloma Blanco en su artículo, BLANCO, Paloma. *Explorando el terreno*. En *Modosde hacer: arte público, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

² GARCÍA, Ernest. "El cambio social mas allá de los límites al crecimiento: un nuevo referente para el realismo en la sociología ecológica" [En línea] *Aposta revista de ciencias sociales*. Abril 2006 num. 27. [Citado el: 14 de abril de 2013] Disponible en Web: <http://www.bioeticanet.info/ambiente/creccambo.pdf>

Dentro del pesimismo que supone aceptar que como especie, la humanidad está fracasando en los aspectos medioambientales, se hace necesario sobreponernos y asumir los ciclos naturales. La vida, ya sea como individuo o como especie, está abocada a un ciclo de nacimiento, expansión, plenitud, y declive. La cuestión es cómo llevar a cabo ese decrecimiento social, económico y poblacional, continuar con la actitud ignorante del problema que mira a otro lado no parece ser una solución. Se imponen por tanto, la toma de conciencia y la posterior actuación en su caso. Desde este texto se busca transmitir la firme convicción de que desde el arte se puede actuar para favorecer esa toma de conciencia. Obsoletas ya las alternativas utópicas de masas y sin grandes metarrelatos que seguir, la sociedad se aferra a la cosmovisión capitalista. Pero las dinámicas económicas actuales de marcado carácter consumista se revelan incapaces de sustentarse en el tiempo. Estimamos importante subrayar nuestra postura al respecto desde el principio porque es la base que justifica nuestro trabajo posterior

Como afirma Parreño, en la introducción al catálogo *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza 1968-2006*,³ aludiendo a Felix Guattari en *Las tres ecologías*⁴, una respuesta eficaz a la crisis ecológica ha de cumplir dos requisitos: que sea mundial y que reoriente la producción de bienes materiales e inmateriales mediante una revolución política, social y cultural. Y continúa comentando Parreño que superada la fe en que la tecnología solucione el problema ambiental, una revolución cultural se torna imprescindible, según la situación de crisis actual. Revolución que terminaría con la separación Ciencia-Arte y que colocaría a los artistas entre los promotores de esa revolución. Esta cultura, en opinión de Guattari, no puede ser otra mas que una cultura ecológica, que supere el papel de modelo y se introduzca en la experiencia cotidiana como una forma asumida y asimilada.

En este sentido, surgen en la actualidad española y mundial movimientos espontáneos, regionales, locales que vienen a dar “microrrespuestas” a las

³ AA.VV., *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza 1968-2006*. Segovia: Consorcio del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006.

⁴ GUATTARI, F., *Las tres ecologías*, Pretextos, Valencia, 1996.

situaciones adversas adaptadas a cada contexto. La necesidad de actuar colectivamente pero a pequeña escala, se presenta como una alternativa rescatada del olvido del individualismo capitalista. A este respecto, el Arte Público con un enfoque ecológico⁵ tiene mucho que decir, sus características se nos revelan como totalmente coherentes con las crisis ecológica y económica actuales. Por tanto, este es el lugar en que nos ubicamos en el presente trabajo, en el compromiso del artista con la sociedad para la transformación social. Un ejercicio colaborativo y responsable de las prácticas artísticas que contribuyan al menos a fomentar la reflexión sobre nuestro modo de habitar el planeta.

Concretamente, desde las diferentes acciones de arte público de producción propia que muestra este trabajo, se persiguen los siguientes objetivos:

- Continuar el proceso ya iniciado de estudio de la relación arte-ciencia-defensa medioambiental.
- Reflexionar sobre los modos de actuación de los artistas públicos en el campo de la ecología mediante la lectura y análisis de casos.
- Producir obras que conciencien de situaciones medioambientales y ayuden en la medida de lo posible a crear reflexión en torno a ellas, repararlas, restaurarlas, denunciarlas, conservarlas o protegerlas.
- Aclarar las respuestas a las siguientes preguntas: ⁶
 - ¿Cómo los artistas podemos contribuir a paliar la crisis ecológica?
 - ¿Cómo puede el arte llegar a ser una parte significativa de la experiencia diaria y seguir considerándose arte?

⁵ En el apartado 2 de este trabajo se tratará de definir más ampliamente el concepto de Arte Público de enfoque ecológico que usaremos.

⁶ Jorge Varela, en su tesis doctoral, se hace las mismas preguntas que nos han parecido muy oportunas para nuestro caso. VARELA, Jorge. *Paisajes de duelo. En los microcampos de la utopía. Arte y colaboración en las prácticas artísticas contemporáneas. Estudio de casos.* [En línea] Academia Gallega de Bellas Arte., Santiago: s.n., 2008-2009 [Citado el: 2 de febrero de 2013.] Disponible en Web: <http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/14JorgeVarela.pdf>

La metodología de trabajo parte la lectura de textos, el estudio de la historia del Arte Público y el movimiento ecológico paralelo, la búsqueda de autores y obras ilustrativas y su análisis, basándonos en la clasificación creada por Suzanne Lacy sobre los distintos modos de hacer Arte Público y el papel del artista en relación al espectador en *Debated territory: toward a critical language for public art*⁷ y los comentarios y traducciones que aporta Paloma Blanco en su texto *Explorando el terreno*⁸. Dicha clasificación tiene como objetivo facilitar a la crítica de arte el análisis objetivo de obras relacionadas con el Arte Público de nuevo género⁹ para su mejor valoración e inclusión en la educación artística. Se establecerán las distancias oportunas con dicho texto, ya que, aunque provee de un marco teórico, la variedad de las prácticas que se trabajan requieren cierta flexibilidad en su clasificación. La autora establece cuatro categorías según el nivel de interacción artista-público, desde el artista “informador” hasta el “activista” pasando por el “experimentador” y el “analista” que se corresponden con cuatro apartados del presente trabajo. Cada epígrafe se ilustra con obras artísticas del campo del Arte Público de enfoque ecológico que se han considerado ejemplares intentando evitar trabajos de sobra conocidos y aportando obras de distintas épocas desde los 60 del s XX hasta la actualidad. Tras el análisis de las obras que nos sirven de ejemplo, se presentan y comentan piezas de Arte Público de enfoque ecológico de creación propia, realizadas en el marco del Máster de Producción Artística, especialización Arte Público durante asignaturas como Tácticas y Vinculaciones en la Esfera Pública, impartida por el profesor Pepe Miralles, Paisaje y Territorio: la Mirada y la Huella, impartida por la profesora Eva Marín, Ecología, Arte y Cultura Contemporánea, impartida por el profesor José Albelda, Instalaciones. Espacio e Intervención impartida por las profesoras Sara Vilar y Pilar Crespo y

⁷ LACY, *op. cit.*

⁸ BLANCO, Paloma, “Explorando el terreno”. en *Modos de hacer: arte público, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

⁹ Como Lacy y otros autores denominan al Arte Público más actual, para diferenciarlo del Arte Público tradicional que no incluía el concepto de site-specific, es decir aplicación al contexto. Desde los años 60 existe este impulso de contextualización de la obra pública más amplio que no solo se adapte al contexto espacial sino también al social.

Técnicas Avanzadas de Fundición Artística impartidas por los profesores Jaume Chornet y Carmen Marcos.

Se analizan los resultados de estas distintas acciones/piezas propias del Arte Público según la interacción, el tipo de audiencia, las intenciones del artista y su coherencia con los resultados y la efectividad. Por último, en base a este análisis de resultados y a los objetivos iniciales se presentarán las conclusiones finales.

2.MARCO TEÓRICO

En este epígrafe trataremos de introducir las bases teóricas fundamentales sobre las que se asienta nuestro trabajo. Es indispensable para un correcto entendimiento del concepto Arte Público de enfoque ecológico que realicemos un esfuerzo definitorio de los términos Arte Público y Arte Ecológico por separado para posteriormente buscar su campo común, así como una revisión histórica que rastree los antecedentes de la cuestión. Pero antes que nada, ya que la naturaleza es un tema de fondo en este trabajo, se fundamentará cual es la visión de la naturaleza que defendemos.

2.1 LA NATURALEZA: UN TÉRMINO ESCURRIDIZO

Puesto que se va a tratar con el concepto “naturaleza” de modo implícito pero constante a lo largo de este trabajo, se considera oportuno aclarar la interpretación del término en nuestra investigación. Nos basaremos para ello en las reflexiones apuntadas por Albelda y Saborit en su texto *La construcción de la naturaleza*¹⁰. Es de sobra conocido el abuso que se hace del término natural o naturaleza, lo mismo es empleado por la religión para defender comportamientos éticos o de moral religiosa como para vender un producto alimenticio o un coche por televisión. El concepto está tan vapuleado que se ha vaciado de contenido pues significa todo y nada a la vez; unas veces repudia al artificio y otras lo defiende. Siguiendo el texto antes citado se pueden distinguir tres posturas:

¹⁰ Concretamente en el capítulo primero de: ALBELDA, José y SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997.

La primera de ellas (y parece ser la más extendida) defiende la naturaleza como lo no tocado por la mano del ser humano y por tanto opuesto al artificio y a la técnica; se trata de una visión antropocentrista en tanto la clave definitoria es el ser humano.

Asimismo supone implícitamente la existencia de un orden natural, unos principios regidores de la naturaleza o leyes que son tomados por correctos por ser “naturales” y una búsqueda de las causas y el origen de este orden. Esta visión separatista opone naturaleza a artificio. Además la búsqueda de un principio o causa, un Dios creador o un big bang original, rechaza la visión azarosa de la existencia que sin embargo es apoyada como veremos por las siguientes posturas. La religión, los grupos naturalistas y la publicidad usan esta visión a conveniencia ignorando determinados aspectos de la vida natural y social que no son convenientes con el dogma que defienden como las prácticas homosexuales en animales como el delfín, la imitación de los modelos de adoctrinamiento religiosos de algunos grupos ecologistas o las contradicciones del mundo de la publicidad que imita modelos naturales opuestos según el momento y el producto.

La siguiente interpretación defendida por autores como Escohotado supone la aceptación de la técnica como un proceso natural dentro de la especie humana. Al igual que los primates usan herramientas para cazar termitas o pescar peces ¿porqué no admitir como natural la tecnología y herramientas del ser humano? esta aceptación nos lleva a aceptar como consecuencias naturales de nuestros procesos tecnológicos los productos que obtenemos. Así un puente será igual de natural que un nido, o un rascacielos es tan natural como una colmena. Es una visión materialista de la cuestión en la que artificio se iguala a naturaleza. En general es una visión poco extendida y que puede resultar incluso escandalosa para los ecologistas más puristas.

La última visión es la más complicada de asimilar ya que consiste en renunciar a la idea de naturaleza y asumir que todo es artificio, que la Naturaleza no existe sino que todo son metáforas ideadas por la Ciencia y el Poder en última instancia. Esta postura rechaza la existencia de un origen, Dios o causa y acepta la combinación de azar y éxito como la única explicación a la existencia del ser

humano. Aceptación del azar y del artificio son ideas que pueden parecer contrarias al ecologismo pero que son combinables en ciertas dosis.

Este trabajo maneja una visión de la naturaleza que combina las dos últimas posturas. Por un lado la aceptación de la técnica como un proceso natural dentro de nuestra especie, pero poniendo el acento en que el problema de la tecnología hoy en día es que en la mayoría de los casos el objetivo no parece ser el progreso y el mantenimiento de la especie a largo plazo sino el enriquecimiento rápido y exclusivo de unos pocos en detrimento de muchos. Es importante matizar que la aceptación del artificio como producto natural no implica ir en contra de principios ecológicos siempre que se adopte un enfoque ecointegrador que respete las necesidades de todas las personas y los ecosistemas y comprenda las relaciones de interdependencia a corto y largo plazo de todos los sistemas entre sí incluyendo el económico el ambiental y el humano. No se trata pues de la aceptación interesada y cambiante del artificio de la que hacen gala en general muchos medios de comunicación ni tiene en absoluto los mismos objetivos.

Por otro lado se asume la existencia, como un producto del azar y el éxito en la supervivencia; sin perjuicio de la salvaguarda de los más débiles o de la conservación de todas las especies para perpetuar el equilibrio. Entendemos que no es la ley del más fuerte la que rige la supervivencia sino la ley del mejor adaptado. En consecuencia hemos de ser rápidos en adaptarnos o buscar soluciones a los problemas ambientales que se nos presentan y que son tan reales como invisibles a veces. Desde esta postura la conservación de todas las especies y ecosistemas parece la opción más preventiva y sensata.

2.2 UNA APROXIMACIÓN A LA DEFINICIÓN DE ARTE ECOLÓGICO.

Se ha mencionado que estableceríamos cuatro bloques para desarrollar el estudio de casos y las propuestas creativas propias, pero previamente se hace indispensable aclarar algunos conceptos. El primero y más importante de ellos es aquello que designa el término “Arte Público de enfoque ecológico”.

Dar una definición universalmente aceptada de Arte Público no es fácil y mucho menos de Arte Público con un enfoque ecológico. A lo largo del estudio llevado a cabo para desarrollar este trabajo se ha detectado que existe mucha confusión en cuanto a definir que es Arte Público y aquello que no lo es, incluso cuando una pieza artística se califica de Arte Ecológico y cuando no. En este capítulo se intentará arrojar luz sobre estas cuestiones, aclarando en primer lugar que se entiende por Arte Ecológico, y en segundo, las características del Arte Público, para finalmente encontrar los puntos de unión entre ambos términos. Aunque se debe advertir antes que no siempre existirá consenso entre los artistas, expertos, críticos y mucho menos, entre el público.

Para definir Arte Ecológico se debe conocer antes el concepto de ecología.

Eco viene del griego "oikos" -casa- y "logos" -tratado-. La ecología estudia cómo funciona la "casa" de los seres vivos, es decir, las interacciones de los seres vivos entre sí y su entorno, el ecosistema. Incluye los nexos entre vida animal, humana, vegetal y medio ambiente.

“Desde la ecología, lo bello estéticamente está relacionado con el recuerdo de una memoria ancestral, espacios estables donde la supervivencia era más fácil”.¹¹

¹¹BALAGUER, Luis. *El jardín de los Inmortales*. Conferencia presentada en el *Seminario I+D Prácticas artísticas, ecológicas y colaborativas en espacios marginales*, (Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, abril, 2013) Organizado por I+D de Arte y Entorno de la Facultat de Belles Arts de Valencia.

La comisaria de la exposición *Fragile Ecologies*, Barbara Matilsky¹², define ecología como “la ciencia del cuidado de la casa-planetaria que sostendría las interrelaciones de todas las formas de vida en sus diferentes ambientes”. Una definición que apuesta por una visión de la naturaleza clásica, separada de la cultura y relegada a un plano de pureza orgánica divorciado de lo social, político y tecnológico. En contraste con la objetivación de la naturaleza de Matilsky, Gregory Bateson,¹³ autor del libro *Steps to an Ecology of mind* escrito en 1972, considera la ecología como simultáneamente natural, social y tecnológica, donde la “salud” ecológica es entendida como dependiente de la civilización y el ambiente goza de una flexibilidad que le permite crear una continua complejidad a largo plazo; definiendo flexibilidad como la capacidad de cambio de la naturaleza para corregir desequilibrios. Bateson advertía ya en 1972 que los desequilibrios causados por las actividades humanas estaban llegando a ser tan enormes que no podíamos confiar en la capacidad de la naturaleza para corregirlos.

En cuanto al Arte Ecológico la situación es más confusa. Como Xavier Laka¹⁴ apunta, “hacer Arte Ecológico es diferente de hacer arte ecológicamente.” Esto, que parece obvio, no está tan claro cuando se trata de obras de *Land Art* de principios de los años 60 como las de Robert Smithson o las de Christo y Jeanne Claude que se suelen asociar erróneamente a los inicios del Arte Ecológico. Otros autores como el profesor de antropología de la Universidad de Wisconsin Donald

¹² Barbara Matilsky fue comisaria de la exposición “*Fragile Ecologies: Contemporary Artists Interpretations and Solutions*” desde el 4 de diciembre de 1993 al 30 de enero, 1994, en el Madison Art Center cuyo catálogo escrito por ella misma se considera un compendio del Arte Ecológico desde los 70 a los 90; publicado por Rizzoli for the Queens Museum of Art, New York. DEMOS, T.J. *The Politics of Sustainability: Art and Ecology* [En línea] [Citado el: 20 de 5 de 2013.] Disponible en Web: http://www.ucl.ac.uk/art-history/about_us/academic_staff/dr_tj_demos/Demos-Politics_of_Sustainability.pdf. “the science of planetary housekeeping that would sustain the inter-relationship of all forms of life in their diverse environments” traducción de la autora.

¹³ Gregory Bateson (Reino Unido, 9 de mayo de 1904 — San Francisco, Estados Unidos, 4 de julio de 1980) antropólogo, científico social, lingüista y cibernético. BATESON G. *Steps to an ecology of mind. Collected essays in anthropology, psychiatry, evolution and epistemology*, Estados Unidos, Jason Arosen Inc, 1987.

¹⁴ Xavier Laka es profesor en el departamento de Escultura en la Universidad del País Vasco. LAKA, Xavier *Arte y ecología: la práctica artística entre la urgencia estética y la alarma ecológica*. Conferencia presentada en el *Seminario I+D Prácticas artísticas, ecológicas y colaborativas en espacios marginales*, (Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, abril, 2013) Organizado por I+D de Arte y Entorno de la Facultat de Belles Arts de Valencia.

E. Thompson destacan que, “El Arte Ecológico apunta u ofrece soluciones a problemas ecológicos como residuos tóxicos, desaparición de ecosistemas, etc, interactuando con el ambiente y cambiando nuestra percepción del paisaje y nuestra actitud hacia él.”¹⁵

Tim Collins¹⁶ en su artículo *Lyrical Expression, Critical Engagement, Transformative Action: An Introduction to Art and the Environment*¹⁷ recoge las opiniones de otros destacados artistas como Erica Fielder, Herman Prigann, Ann Rosenthal, Ruth Wallen and Jeroen Van Westen en la cuestión del Arte Ecológico.

La ecoartista estadounidense Erica Fielder define el Arte Ecológico así: “El Arte Ecológico es la fusión de la historia natural, la ecología y las ciencias de la Tierra con el arte para transmitir principios ecológicos al público en general”.¹⁸ Una definición que resulta un poco vaga al no precisar a qué principios ecológicos se refiere.

La siguiente autora especifica mucho más esta cuestión de los principios fundamentales del Arte Ecológico aportando una visión más completa. Ann Rosenthal,¹⁹ ecofeminista, teórica y artista, es autora de trabajos teóricos sobre

¹⁵ THOMPSON, Donald, *The Artist and the Environment: Expanding Upon Fragile Ecologies* [En línea] 1994. [Citado el: 06 de 07 de 2013.] Disponible en Web. <http://barbarawestfall.com/downloads/Wisconsin%20People%20&%20Ideas%20article%20by%20Donald%20Thompson.pdf>.p.1.

¹⁶ Collins es doctor en Arte, Ecología y Planificación, 2007 y suele trabajar con su compañera Reiko Goto desde 1985. Goto acaba de completar su doctorado en Ecología y Arte Ambiental en espacios públicos en 2012. Se califican a sí mismos como artistas ambientales que abarcan una metodología ecosistémica en la que colaboran con un amplio rango de disciplinas. Se interesan por las vías en las que el arte y la imaginación contribuyen a la sabiduría práctica y al discurso democrático sobre ética y valores humanos.

¹⁷ COLLINS, Tim. *Lyrical Expression, Critical Engagement, Transformative Action: An Introduction to Art and the Environment*. [En línea] [Citado el: 06 de 07 de 2013.] Disponible en Web: Collins Goto art and environmental change <http://collinsandgoto.com/publications/lyrical-expression-critical-engagement-and-transformative-action/>.

¹⁸ *Ibíd.* p. 9 " *Ecological Art is the merging of natural history, ecology and Earth science with art to convey ecological principles to the general public.*" Traducción de la autora.

¹⁹ *Ibíd.* p. 11.

eco-arte y su base ético-moral que se han convertido en esenciales para muchos autores que trabajan en este campo. Según la artista, el campo que abarca el eco-arte es muy amplio, desde el arte conceptual al activista y colaborativo relacionado con la ecología, la historia ambiental, lo social, el eco-feminismo, ciencia posmoderna, arquitectura del paisaje, y crítica posmoderna. Según A. Rosenthal, algunos de los valores fundamentales que unen las formas y metodologías de los eco-artistas son los siguientes:

1. **Ética de la Tierra:** asumir que todos los sistemas y seres estamos interconectados y somos interdependientes.
2. **Pensamiento sistémico:** aplicar la visión ecosistémica de interdependencia al ecosistema humano.
3. **Sustentabilidad:** diseñar todo lo que nos rodea incluso el, sistema social y las relaciones para satisfacer nuestras necesidades presentes sin comprometer la habilidad de las futuras generaciones para satisfacer sus propias necesidades.
4. **Diversidad social y biológica:** entender la importancia de la diversidad como herramienta de la naturaleza para superar períodos de estrés (resiliencia) y aplicarla a todas las disciplinas, culturas y especies.
5. **Justicia Social y ambiental:** defender el derecho de todas las especies a un ambiente saludable que sustente el ecosistema que es la base de la vida
6. **Colaboración:** tender puentes entre disciplinas, culturas, clases, géneros, comunidades, y especies, de modo que cada uno pueda realizar sus aportaciones para diseñar soluciones óptimas para todos.
7. **Integridad:** actuar siendo consecuentes con lo que valoramos.

La artista Ruth Wallen²⁰ desarrolla la siguiente definición que aporta de nuevo ambigüedad: “El Arte Ecológico o eco-arte para usar la forma abreviada, aborda a

²⁰ Wallen es ecoartista y profesora en el Goddard College de Vermont estadounidense formada como ambientóloga y artista ha desarrollado trabajos de Arte Público en California.

ambos, al corazón y la mente. El arte puede ayudar a desarrollar una apreciación intuitiva del medio ambiente, abordar valores centrales, proponer acción política, y ensanchar el conocimiento intelectual.”²¹

Añade la artista que el Arte Ecológico va mucho más allá del placer estético de las clásicas imágenes preconcebidas como “naturaleza” para centrarse en las interrelaciones que no son solo físicas o biológicas sino también culturales, políticas e históricas. Para la autora, la metáfora es un elemento a menudo crucial del Arte Ecológico que saca a la luz relaciones, proporciones, ritmos y ayuda a visualizar nuevas formas de interacción.

Ante tal diversidad de definiciones se debe apuntar aquello que se considerará Arte Ecológico en este trabajo. Para comenzar, situamos al Arte Ecológico como un subgrupo dentro de un campo más amplio como es el del “Arte y Naturaleza” que inició su andadura con el *Land Art*. “Arte y Naturaleza” es un término que abarca muchas posibilidades: lo metafórico, lo poético, la belleza, la intervención mínima, mientras que la especialidad de Arte Ecológico centra su atención en cuestiones como el ecosistema, el equilibrio y reequilibrio, la sostenibilidad o más bien la sustentabilidad,²² como apuntan Albelda y Rosenthal. Para lograr estos objetivos se usan herramientas como la denuncia, la visibilización, la educación, la acción, la sensibilización, etc, a través del arte. El Arte Ecológico trabaja con modelos ecosistémicos tanto naturales como artificiales encaminados hacia la sustentabilidad, es decir hacia una reducción de la entropía²³ de los procesos lo

²¹ Ibíd, p.12 “ Ecological art, or eco-art to use the abbreviated term, addresses both the heart and the mind. Art can help develop an intuitive appreciation of the environment, address core values, advocate political action and broaden intellectual understanding.”Traducción de la autora.

²² En conversación con el profesor de la Universitat Politècnica de València José Albelda en el marco de su asignatura Ecología, Arte y Cultura Contemporánea, sostenibilidad habría que diferenciarla de sustentabilidad, siendo más apropiado el segundo término. Sostenibilidad se refiere a aquellos procesos que se sostienen en el tiempo mientras que sustentabilidad son aquellos procesos que están en equilibrio con el medio que los sustenta y por tanto, se sostienen en el tiempo.

²³ Minimizar la entropía de los procesos supone disminuir su irreversibilidad, por ejemplo cuando quemamos carbón su energía se transformará en calor, humo y cenizas, obteniéndose un sistema más desordenado, de mayor entropía y una energía en forma de calor que es mucho menos capaz de realizar un trabajo. La quema de carbón es un proceso irreversible de mucha entropía comparado con la utilización de la energía solar para obtención de energía. El carbón ha tardado miles de años en formarse y se quema en pocos minutos transformándose sin vuelta atrás. Según

cual se relaciona directamente con los modos de producción y consumo y por ende, con la economía.

En palabras de Georgescu-Roegen²⁴ “en términos de entropía, el coste de cualquier empresa económica o biológica es siempre mayor que el producto que obtiene, de forma que las actividades necesarias para llevarla a cabo reflejan necesariamente este déficit termodinámico”.²⁵ Por tanto, en el sistema económico a nivel mundial siempre habrá que introducir energía para seguir produciendo los productos a costa de aumentar la entropía en el sistema ambiental.

Respecto al término desarrollo sostenible definido en 1987 por el primer ministro noruego Gro Brundtland en la Convención de naciones Unidas para el medio ambiente y el Desarrollo como: “el desarrollo que satisface las necesidades del presente sin comprometer la habilidad de las futuras generaciones de satisfacer sus propias necesidades”²⁶ existen numerosas discrepancias. La definición no especifica qué tipo de necesidades son ni para quien y otorga al medio ambiente

la segunda ley de la termodinámica todo sistema cerrado tiende a un estado de máximo desorden o entropía o, lo que es lo mismo, a una disminución de energía útil. No hay forma de invertir este proceso. Respecto a la materia, la biosfera es un sistema cerrado. Pero en términos de energía el sistema es abierto: el flujo de radiación solar que llega es continuo y crucial. La radiación solar es energía de baja entropía que queda disponible en la biosfera a través del mayor y más eficiente sistema de transformación de energía en materia: la fotosíntesis, sin la cual, no existiríamos. El problema entrópico es irresoluble para un sistema cerrado, pero afortunadamente vemos que el planeta no es un sistema cerrado gracias al sol.

²⁴ Georgescu Roegen (Constanța, Rumania, 4 de febrero de 1906 – Nashville, Tennessee, 30 de octubre de 1994) fue un matemático rumano, estadístico y economista, considerado fundador de la Termoeconomía y conocido por su obra de 1970/1971 *La ley de la entropía y el proceso económico* (*The Entropy Law and the Economic Process*)

²⁵ PICAZO, Luis. *Entropía, Economía y Decrecimiento*. [En línea] [Citado el: 23 de 7 de 2013.] Disponible en Web: No sin mi bici. La vida vista desde el sillín de una bicicleta <http://nosinmibici.files.wordpress.com/2010/12/entropia-economia-y-decrecimiento-luis-picazo-casariago.pdf>.

²⁶ DEMOS, T.J., *The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology*. [En línea] [Citado el: 20 de 5 de 2013.] Disponible en Web: Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009 http://www.ucl.ac.uk/art-history/about_us/academic_staff/dr_tj_demos/Demos-Politics_of_Sustainability.pdf. p.18 Demos, “development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs” traducción de la autora. T.J. es profesor Doctor de Historia del Arte en la University College of London, y centra su atención en investigar la diversas maneras en que los artistas de arte contemporáneo tratan las crisis, entre ellas la ecológica “development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generationsto meet their own needs” traducción de la autora.

un valor económico apostando por el crecimiento económico. Hay que diferenciar pues “desarrollo sostenible” que supone a veces apenas un lavado verde de los métodos existentes de producción y consumo sin cambiar los hábitos del ciudadano ni alterar las expectativas de crecimiento capitalista, del “desarrollo de la sustentabilidad”. Esta última se enfoca en redireccionar el desarrollo hacia una base diferente de creación de economía y sociedad, y una relación entre las personas, el mundo que construimos y la biosfera que garantice la justicia social y ambiental y que no se base necesariamente en el crecimiento económico sino en mejorar la calidad de vida de todos sin tener que aumentar la producción económica y el consumo. Es decir, que la cuestión de la ecología se vuelve política.

Se citan a continuación algunos de los aspectos que trata la ecología y que en este trabajo se consideran fundamentales:

- Visión holística e integradora y rechazo del antropocentrismo.
- Interdependencia de los sistemas y los seres vivos.
- Enfoque ecointegrador y multidisciplinar.
- Defensa, protección y cuidado de la biodiversidad.
- Priorizar la calidad del ser sobre la cantidad del tener (autolimitación, vida buena²⁷, consumo responsable, cooperación, desarrollo sustentable, entropía, decrecimiento, Índice de Desarrollo Humano)

²⁷ El término “vida buena” lo extraemos de la asignatura Ecología, Arte y Cultura Contemporánea del profesor Jose Albelda, y lo entendemos como el saber vivir una vida con sentido, en equilibrio con lo material, social, emocional, cultural, ambiental. Se relaciona con el término eudaimonia de Aristóteles pero encontramos referencias más actuales al respecto en el texto de Jorge Riechmann; *¿Cómo vivir? Acerca de la vida buena*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2011 y en los textos de LINZ, Manfred, *Suficiencia y vida buena*. Ponencia presentada el 27 de octubre de 2006 en la sesión *Los valores de suficiencia y austeridad* (en el contexto de la investigación sobre sostenibilidad) del seminario “Ciencia y Tecnología para una sociedad sostenible”, organizado conjuntamente por ISTAS y el Instituto de Filosofía del CSIC, y coordinado por Jorge Riechmann y Marta I. González. Manfred Linz, investigador del Instituto Wuppertal, donde dirige el proyecto de investigación: *Eco-suficiencia y calidad de vida..*

- Aceptación del azar como factor original y creativo de vida. Rechazo del control y la inercia de dominio.
- Cuestionabilidad de la Ciencia y la tecnología. Crítica a sus aplicaciones subordinadas a intereses económicos hegemónicos.
- Crítica parcial o total al sistema y propuesta de modelos alternativos.

Se podría decir que el Arte Ecológico nace con acciones como la de *7000 robles* de Joseph Beuys. El *Land Art*, el Arte Ambiental y las intervenciones mínimas en la naturaleza de carácter más poético, quedarían fuera de esta categoría por tanto, para considerar una obra como de Arte Ecológico no es imprescindible que sea ecológica en sí misma sino que se centre en la sostenibilidad, los ecosistemas y el reequilibrio. Por supuesto esto se relaciona directamente con las bases socioculturales, económicas y políticas que están detrás del deterioro del entorno. Así pues, lo político, lo financiero y cultural, deviene objetivo del Arte Ecológico también. Su misión no es solo mostrar las imágenes del deterioro sino también materializar, difundir, y acercar los retos de la vida buena generalizable, ampliar la iconografía y los relatos a través de un concepto ampliado de la estética y el arte que asuma los retos que impone la crisis ecológica. Así se entiende por obra artística ecológica una gran variedad de prácticas de defensa, cuidado, conservación, denuncia y restauración, entre otras acciones, del medio ambiente ya sea rural o urbano. Aunque no sea realizada en sí misma de modo ecológico, si es necesario para considerarla como Arte Ecológico que se posicione políticamente dentro de las premisas ecológicas anteriormente mencionadas y/o: respeto a los ecosistemas, a la biodiversidad de hábitats, y culturas, urgencia de la necesidad de cambio en los modos de vida, consumo, pensamiento, sistemas financieros y productivos, modelos políticos, relación Norte-Sur, publicidad y modos de consumo y no solo el deterioro de los ecosistemas.²⁸

²⁸ALBELDA, José, "Arte y naturaleza. Evolución de un vínculo". Madrid: EXITBOOK, 2007.

2.3 UNA APROXIMACIÓN A LA DEFINICIÓN DE ARTE PÚBLICO

Para realizar una definición del Arte Público lo más certera posible se han consultado varios autores. Han resultado fundamentales el libro de Iria Candela *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*²⁹ y los textos de Paloma Blanco *Explorando el terreno* y sus traducciones comentadas de textos de Suzanne Lacy, Lucy Lippard y Nina Felshin recogidos en el libro *Modos de hacer: Prácticas artísticas colaborativas en la España de los noventa*. Candela nos da una visión histórica y muy valiosa para entender los primeros pasos, centrada en obras y artistas de Nueva York aportando definiciones de varios otros autores algunos de los cuales comentaremos a continuación. En cambio Blanco hace un relato más general centrándose en artistas y obras de todo EE.UU. que comienza en los orígenes del Arte Público y llega hasta casi la actualidad destacando conceptos como el site y el valor de la colaboración y la comunidad. Se citan a continuación algunos de los autores que mencionan estas autoras y algunos más, para finalmente intentar listar las características y tipologías del Arte Público.

Para Iria Candela: “Las prácticas artísticas de Arte Público suelen ser trabajos efímeros, destruidos, marginados o incluso no realizados.” Muchos solo persisten como “documentación bibliográfica” y añade: “El Arte Público, tal y como lo entendemos aquí, es aquel que precisamente se cuestiona el significado y las asunciones mismas del concepto “público”... o como también afirmó Michael North, el arte “se hace público” al tomar “la experiencia espacial de su audiencia” como tema.”³⁰

Krzysztof Wodiczko³¹ añade que el Arte Público debe ser “crítico y no oficial”.

²⁹ CANDELA, Iria. *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza Forma, 2007.

³⁰ *Ibíd.*, p. 23

³¹ *Ibíd.*, p 148.

Según Patricia Phillips³² el Arte Público debe ser temporal, adaptable a los tiempos y a la esfera pública cambiantes, sin establecer valores eternos e inmutables sobre lo que es el bien común. Por supuesto, se considera superada la visión del Arte Público como “arte de rotonda”³³ que se ocupa solo del emplazamiento en el espacio público exterior. Todo lo contrario, se consideran por ejemplo también obras que se exponen en el interior como por ejemplo *Shapolsky* de Hans Haacke o *Buildings cuts* de Gordon Matta Clark por citar algunos autores de sobra conocidos.

En 1995 Nina Felshin³⁴ escribió un artículo introductorio a su proyecto editorial *¿Pero esto es arte?*, dónde se atreve a dar una definición de Arte Público “...Arte Público sería todo arte dotado de un cierto compromiso político al que se le presupone una localización pública y una recepción participativa.”³⁵

El artista público será pues para Felshin “... aquel cuyo trabajo es esencialmente sensible a los problemas, necesidades e intereses que definen esa entidad esquivada y difícil de definir que es ese *lugar* y que muchos identifican con la comunidad o público”³⁶. Son definiciones ambas poco comprometidas por las que se puede considerar Arte Público obras que tratan la cuestión política solo superficialmente y que se sitúan en el espacio público sin ninguna implicación con el contexto social, que se imponen en el espacio sin verdadera recepción participativa ni cuestionamiento previo a la comunidad. A nuestro entender, en

³² *Ibíd.*, p. 160.

³³ Con este término no pretendemos despreciar la escultura pública sino que consideramos superado el entendimiento del Arte Público únicamente como una escultura emplazada en un espacio público sino que habrá que tener en cuenta otros modos que han superado la autoría y el objeto como el arte colaborativo, activista, etc y otros valores como la aplicación al contexto social, histórico y no solo al espacial.

³⁴ FELSHIN, Nina. *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*. EE.UU: Bay Press, 1995.

³⁵ FELSHIN, Nina. *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*. En BLANCO Paloma, (ed) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011. p.85.

³⁶ *Ibíd.*, p85

Arte Público el modo en que se realiza la obra es tan esencial como lo que se hace.

Lucy R. Lippard en su texto *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*³⁷ de 1995, aporta otra definición de Arte Público que incluye el estudio previo y la colaboración con el público:

Yo definiría el Arte Público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio. El resto es obra privada, no importa lo grande o expuesta o molesta que sea, o lo muy de moda que esté.

Este artículo de Lippard fue publicado originalmente en un libro de Suzanne Lacy titulado *Mapping the Terrain: New Genre Public* que fue la primera recopilación de textos que planteó abiertamente la realidad de este tipo de arte. En su libro, Lacy,³⁸ destacaba las siguientes características del arte de nuevo género, entender que no todas las obras de Arte Público cumplan por norma todas las mencionadas:

- Papel multidisciplinar del artista, como facilitador de la comunicación y el compromiso activo con las comunidades o colectivos con los que trabaja. El artista se convierte en una especie de organizador-cooperador de múltiples actores sociales superando la tradicional forma de concebir la relación artista-público.
- Desafío al establishment, rechazo del objeto de arte y la autoría del artista a favor del carácter inclusivo de su práctica, de su implicación con un público activo, participante y coautor de la obra y de la naturaleza efímera de la misma.

³⁷ LIPPARD, Lucy. "Mirando alrededor. Donde estamos y donde podríamos estar", BLANCO, Paloma. *Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa*, En VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Edicions de l'Eixample, 2005. p.61

³⁸ LACY, Suzanne, *Mapping the Terrain: New Genre Public*, En BLANCO, Paloma. *Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa*, En VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Edicions de l'Eixample, 2005.

- Habilidad para implicar al público en la colaboración y participación como parte del proceso artístico organizando las redes de trabajo, encontrando puntos de convergencia, detectando intereses, vínculos.
- Capacidad de vincular la crítica social y política aplicada al contexto local con el público. en un proceso colaborativo.

Para la propia Lacy y para Arlene Raven, editora del libro *Art in the Public Interest*³⁹, era esta última faceta lo más esencial y característico de estos proyectos. El espectador ya no era un mero consumidor de obras sino un agente activo productor de cambio y comunidad, aspecto este que nos interesa en el desarrollo de nuestros proyectos.

Paloma Blanco⁴⁰ también realiza una caracterización del Arte Público añadiendo:

- Arte no creado para ser expuesto en museos o galerías exclusivamente.
- Empleo de métodos colaborativos .Desaparece el protagonismo del artista para acentuar el diálogo y la distribución del trabajo.
- Nueva relación con los medios de comunicación y las instituciones como entornos ocupables.
- No se trata de obras de arte sino Arte de obras donde importa tanto el “como”, como el “qué”.
- Vinculación de la actividad artística con el espacio público. Es un “arte del lugar” es decir de comprender los conflictos del contexto con el que se interactúa. Conlleva un análisis crítico de la realidad contextual.

³⁹ Arlene Raven(1994-2006) artista feminista, crítica, historiadora y educadora. RAVEN, Arlene, *Art in the public interest*, UMI Research press, 1989.

⁴⁰ BLANCO, Paloma. *Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa*. VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Edicions de l'Eixample, 2005

- Importancia del proceso por encima del objeto como en el caso de las de producción propia **AULA-R** y *Reverdecer* (ver Figuras 62 y 43 respectivamente) que presentaremos en el apartado tercero.

Es importante insistir en que el hecho de que el arte esté ubicado en un lugar público, no determina que este arte sea realmente un Arte Público. Aquí la palabra *lugar* no viene a significar simplemente emplazamiento, sino que podríamos considerar el emplazamiento como el espacio físico y sus propiedades espaciales mientras que el lugar incluye la dimensión humana, el espacio donde se desarrolla la vida.

Este *emplazamiento* puede ser:

- a) En el exterior: en la ciudad o en sitios alejados de los centros urbanos como en el caso de la obra propia *Reverdecer* o *Paisaje Interior*. (ver Figuras 43 y 33 respectivamente)
- b) En el interior: galerías, Universidades, museos, bancos u otras Instituciones abiertas al arte como en el caso de las obras **AULA-R** y *Paisaje de mano* (ver Figuras 62 y 22 respectivamente) que serán posteriormente presentadas.

Sin embargo, para ubicar una pieza artística en su *lugar* hay que profundizar más allá de la cuestión del *emplazamiento público*, hay que realizar un estudio previo del espacio y sus gentes, del contexto social, histórico, ambiental,... contar con su opinión, buscar su implicación y participación para lograr un Arte Público deseado y comprendido y no una implantación obligatoria.

El Arte Público nos muestra distintas variedades, diferentes “modos de hacer”, que no constituyen categorías rígidas, como nos comenta Blanco⁴¹ citando a Lippard, sino flexibles, que muchas veces se mezclan y se cruzan, abriéndose a la interdisciplinariedad. A mediados de los noventa propuso un listado de las distintas categorías de Arte Público. Consideramos necesario comentarlo en este

⁴¹ LIPPARD, Lucy. *Mirando alrededor. Donde estamos y donde podríamos estar*, En BLANCO Paloma, (ed) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

trabajo ya que nos parece bastante completo y útil para identificarlo en la actualidad.

- Obras para exposiciones en interiores, de carácter convencional (en museos, galerías u otras instituciones) pero que se relacionan con la historia del lugar y de las personas.
- Arte público tradicional de exteriores: que pueden estar ubicadas en lugares tan tradicionales como parques, plazas, jardines o en otros más innovadores como escaparates, supermercados, campos de golf, bosques, etc, pero que en cualquier caso buscan llamar la atención sobre el lugar en el que intervienen. Probablemente sea la forma de Arte Público más extendida y reconocida por el público en general.
- Obras de arte *site-specific* en el exterior: son las obras que tienen en cuenta la comunidad en la que se insertan hechas en colaboración o de carácter colectivo.
- *Instalaciones* públicas de interior de carácter permanente, muchas veces relacionadas con la historia de la comunidad.
- *Performances* o rituales al margen de los espacios tradicionales del arte que reclaman la atención sobre el lugar y su contexto histórico y social. Suelen estar basadas en actividades artísticas como el teatro o la danza que tienen carácter espectacular y por eso llaman tanto la atención, sobre todo de los medios de comunicación de masas; de ahí su eficacia.
- Arte preocupado por cuestiones medioambientales como su principal temática. Normalmente este tipo de arte está conectado con el arte de carácter político, pues las cuestiones relacionadas a la ecología son políticas a la vez como ya se ha explicado anteriormente.
- *Arte político* directo y didáctico que trabaja temas locales o nacionales, mediante señalizaciones en medios de transporte, edificios, etc con intenciones educativas.
- Arte público que utiliza los medios de comunicación de masas para llegar al

público. Se presenta casi siempre de manera muy provocadora, pues compite de una cierta forma con la publicidad privada.

- Acciones de carácter itinerante o encadenadas que implican a ciudades enteras o que aparecen por todo el país de un modo simultáneo para subrayar o vincular asuntos actuales. Se tratan de campañas para abarcar el máximo número de personas, puesto que envuelven problemáticas de interés colectivo.
- Continúa Lippard su listado apuntando los *happenings* y otras manifestaciones como *scattering*, *leaning*, *hanging*, *folding*, *stretching*, *actingout*, como también el *arte activista*, del cual hablaremos más adelante.

En la actualidad, internet ha abierto todo un mundo de nuevas propuestas relacionadas a menudo con el arte activista y en muchas ocasiones de marcado carácter colaborativo o colectivo, que conectan a personas y comunidades no solo localmente sino de forma global, superando fronteras, culturas y distancias.

Seguramente casi todos los ejemplos que se puedan pensar podrían ilustrar más de una categoría⁴² y la lista seguirá creciendo y evolucionando. Lippard también insiste en el hecho de que estas nuevas prácticas artísticas deberán mantener una actitud dual, por un lado arraigarse en la historia del arte y por otro procurar mantener un contacto fuerte con la realidad fuera del mundo del arte.

Tomando en cuenta lo anterior, confirmamos una vez más la necesidad de considerar el carácter social e histórico y la implicación de la comunidad, a la hora de concebir un Arte Público con sentido. Este tipo de prácticas artísticas deberán tener un pie en el mundo del arte y otro en el mundo real, para ser coherentes, efectivas y enriquecedoras, opinión que comparte Nina Felshin⁴³, otro de los

⁴² SENGER, Ana Maria. *Intervenciones artísticas no permanentes en espacios públicos*. Director: José Miralles Crisóstomo. [Trabajo Final de Máster] Universitat Politècnica de València, Facultat de Bells Arts, 2011.

⁴³ FELSHIN, Nina., *Op.cit.*

referentes indispensables en esta cuestión. En su texto, *¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo*, exponía cómo, a partir de los cambios en el mundo “real” de los años 60 se originan unas nuevas prácticas artísticas catalizadoras del pensamiento sociopolítico, estético y tecnológico que desafían las tradicionales estructuras culturales. La autora destaca: “Estas prácticas culturales suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar con un Arte Público más amplio”⁴⁴

Al mismo tiempo establecía algunas de las características principales del Arte Público Activista, tales como la importancia que otorgan al proceso por encima del objeto artístico, su emplazamiento en lugares públicos buscando salir del circuito de exhibición habitual, su carácter temporal, efímero, el uso (subversivo) de los medios de comunicación dominantes y por último se distinguirán de las prácticas convencionales en sus métodos colaborativos de ejecución que prestaban especial atención al estudio del contexto.⁴⁵ Con frecuencia estas prácticas colaborativas se convierten en participación pública incluyendo a la comunidad relacionada con la obra. Al contar con el apoyo del contexto social las obras adquieren la capacidad de ser catalizadoras de los deseos de la población, inductoras de cambios o transformadoras sociales.

⁴⁴ *Ibíd.*, p.74.

⁴⁵ VARELA, Jorge. *Paisajes de duelo. En los microcampos de la utopía. Arte y colaboración en las prácticas artísticas contemporáneas. Estudio de casos*. [En línea] Academia Gallega de Bellas Artes, Santiago: s.n., 2008-2009 [Citado el: 2 de febrero de 2013.] Disponible en Web: <http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/14JorgeVarela.pdf>

2.4 DONDE ARTE PÚBLICO Y ECOLOGÍA SE TOCAN

En este apartado nos centramos en aquellos aspectos que se han relacionado con ambos tipos de manifestaciones artísticas. Para introducirnos en la cuestión se recurre a un esquema ilustrativo muy apropiado realizado por los artistas ambientales Goto y Collins. A continuación se razonan brevemente los conceptos más importantes en común como: el *site specific*, la vida buena, el carácter crítico y político, la multidisciplinariedad, la superación de la autoría y el objeto, la temporalidad de las obras y la creatividad. Esperamos con ello llegar a perfilar la intersección entre ambos campos partiendo de las aproximaciones anteriores y teniendo en cuenta que son precisamente eso, aproximaciones y no definiciones categóricas.

El primer punto que se podría destacar en común es la recepción participativa o colaborativa: muchas obras de Arte Ecológico, al igual que de Arte Público, giran en torno a la idea de estudiar los puntos de encuentro entre la ecología y la vida, la participación comunitaria, el diálogo, la colaboración y la comunicación. Los teóricos Goto y Collins han realizado el siguiente diagrama que explica las zonas por las que se suele mover el artista preocupado por el medio ambiente y la sociedad. La mayoría de los artistas tienen elementos de dos o tres de las áreas y ninguna de ellas por sí sola es más importante que ninguna de las otras. El diagrama es en realidad un continuo y no una estructura jerárquica.⁴⁶

Goto y Collins explican este diagrama dando como ejemplos de artistas para cada conjunto los que citaremos a continuación.

⁴⁶ COLLINS, Tim. *Lyrical Expression, Critical Engagement, Transformative Action: An Introduction to Art and the Environment*. [En línea] [Citado el: 06 de 07 de 2013.] Disponible en Web: Collins Goto art and environmental change <http://collinsandgoto.com/publications/lyrical-expression-critical-engagement-and-transformative-action/>

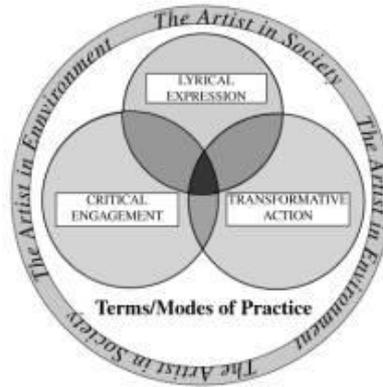


Fig.1 Representación gráfica de los modos de hacer del artista en el Arte Ecológico-social.

A) Según estos autores, las expresiones artísticas más habituales son aquellas de carácter lírico y expresivo que reflejan las relaciones internas o subjetivas con el sistema social, político o ambiental. Un ejemplo sería la obra de Christo y Jean Claude *Running Fence*, 1976, que recorre el desierto de Sonoma en California hasta el mar. El proyecto consistió en 42 meses de trabajo colaborativo, 18 consultas públicas, tres sesiones en la Corte Superior de Justicia de California, un informe de Impacto Ambiental de 450 páginas y el uso temporal de las colinas, el suelo y el océano de California.



Fig.2 Christo y Jeanne-Claude, *Running Fence*, Condados de Sonoma y Marin, California, 1972-76

B) El siguiente nivel de práctica artística social sería el compromiso crítico que suele ser un monólogo individual sin apenas capacidad de recibir o procesar respuestas. Como ejemplo sugieren la obra de Robert Smithson *site/non-site*.



Fig. 3 Robert Smithson, *Non-site*, 1967,

C) La acción de transformación social es la más moderna, inusual e incomprensible forma de expresión artística y requiere tanto un discurso interno como una distancia crítica que esté basada en un conocimiento más objetivo. Suele incluir la acción comprometida y el diálogo. Collins y Goto citan como ejemplo el monumento de Maya Lin *Viet Nam Veterans Memorial*, un monumento construido a la memoria de los fallecidos y veteranos de la guerra de Vietnam tras un concurso de propuestas en 1980. Entre los criterios que debía cumplir el monumento están: ser representativos y de carácter contemplativo; estar en armonía con el entorno; contener los nombres de los fallecidos en el conflicto o aún desaparecidos y no representar ningún alegato sobre la guerra. Lejos del clásico monumento impositivo e inaccesible, los visitantes pueden tener un contacto directo con él, depositar flores, tocarlo e incluso reproducir los nombres mediante frottage, foto, etc por lo que la comunidad se implica mucho más que en otros monumentos al uso.



Fig. 4 Maya Lin, *Viet Nam Veterans Memorial*, 1980

En el nexo entre la expresión lírica y el compromiso crítico, empezamos a ver como se quiebra la autoría del artista y van apareciendo nuevas formas de creación colectiva que fueron recogidas por Joseph Beuys⁴⁷ en su teoría de la escultura social. Es precisamente en el espacio intersticial entre las tres tipologías A,B y C donde Goto y Collins situarían proyectos como el de *7000 robles* de Joseph Beuys, por ser un ejemplo de expresión lírica, compromiso social y verdadera transformación social comunitaria.

Otro punto en común a señalar es la fuerte vinculación con el contexto espacial y social y sus conflictos ecológicos: Arte Público y ecología se tocan en la cuestión del lugar (*site specific*) y la localización pública. El conocimiento del contexto, de las raíces, de la historia del lugar en el que como artistas actuamos o en el que habitamos, (algo muy raro en la actualidad) nos conecta con nuestro entorno y favorece el respeto al mismo. Una buena obra de Arte Público de enfoque ecológico tiene en cuenta las características del contexto en el que se inserta, tanto a nivel físico como social histórico, económico y ambiental. Es lo que se conoce como *site specific* en escultura. Aunque el Arte Público se suele relacionar con lo urbano, como Xavier Laka destaca, “que más público que la naturaleza.”⁴⁸

Lo anterior, se puede relacionar con el concepto de vida buena⁴⁹ de la ética ecológica. Una vida buena no puede darse sin tener en cuenta el contexto y lo social, es decir al “otro” y a “lo otro”. Estas son precisamente las condiciones para realizar una buena obra de Arte Público, no puede haber buen Arte Público individualista o egoísta. Ecología y Arte Público funden sus objetivos en este punto del contexto social y del entorno., de este modo, la validez otorgada por el Arte Público a los procesos creativos colaborativos, a la introducción del arte en la vida, encaja con el concepto de vida buena en el sentido de vivir la vida como un

⁴⁷ Para más información sobre Beuys se puede consultar la tesis doctoral de la Doctora Blanca Gutierrez Galindo *Arte ampliado y plástica social* presentada en la Universidad Nacional Autónoma de México.

⁴⁸ LAKA, Xavier., *Op.cit.*

⁴⁹ Se ha explicado brevemente el concepto en el apartado 2.2 Una aproximación a la definición de arte ecológico

proyecto creativo, pensando no solo en el individuo sino en el sistema completo que habitamos (geográfico, cultural, temporal, etc) y que conformamos. De este modo, muchas obras direccionan su trabajo a cuestionar las injustas prácticas laborales, la superpoblación, el derroche nuclear, los químicos tóxicos, la extinción de los animales, el agotamiento del bosque, el suelo, los cambios del clima. Y en general a todas aquellas actitudes del hombre que van coartando la “vida buena” en este planeta.

De lo anterior se sigue que el carácter político, crítico y no oficial son otros importantes puntos en común: cuestionar, criticar, denunciar, crear conciencia partiendo de un pensamiento crítico sobre la comunidad y el ambiente para que se de un cambio ecológico saludable. Para ello cada individuo debe pensar cómo ve el mundo y tal vez cambiar su manera de vivir día a día., pensar como se es parte del tejido social, cultural histórico del vivir cotidiano.

La multidisciplinariedad, superación de la autoría, rechazo al arte como mercancía y temporalidad de la obra son otros puntos fuertes en común entre el Arte Ecológico y el Arte Público. Es habitual la colaboración entre artistas, paisajistas, ingenieros, historiadores, biólogos, etc, para crear juntos en un contexto y una comunidad dados las acciones necesarias que fomenten un restablecimiento / recuperación / restauración, del medio o que simplemente fomenten cambios ecológico-sociales y político-económicos. Ello implica en numerosas ocasiones la superación de la autoría del artista a favor de una autoría colectiva y la imposibilidad, rechazo o desinterés en entrar en el circuito de la galería, museo u otras instituciones ya que no hay producción de un objeto sino de procesos que en muchas ocasiones son efímeros o de corta temporalidad.

Para finalizar este apartado una última característica en común del Arte Público y ecológico (y del arte en general) es la creatividad. Xavier Laka⁵⁰ defiende las obras de Arte Público ecológico al margen de definir su grado de artisticidad centrándose en los valores de creatividad y subversión, valores que nosotros hemos empleado en nuestras obras como en el caso de *Reverdecer*, una obra

⁵⁰ LAKA, Xavier., *Op cit.*

realizada dentro de la convocatoria *Portes Obertes* de la Plataforma *Salvem el Cabanyal* y que más adelante veremos en el apartado tercero. La estética se aloja pues en el sentido de romper las pautas comerciales de vida siendo creativo y recuperar el reencantamiento de la vida.

Se ha considerado importante realizar una definición de estos conceptos lo más completa posible pues al ser de relativa reciente aparición (aunque como veremos en el siguiente capítulo desde los años 50 o 60 se habla de estos temas) aún no se han asimilado completamente dentro de la historia del arte más divulgada e incluso existe confusión e imprecisión entre los propios artistas y críticos.

En especial se ha detectado que la confusión es mayor a la hora de distinguir el Arte Ecológico del Ambiental, del *Land Art*, del Arte y naturaleza, del Arte Ecologista, etc por lo que se han señalado algunas claves (apuesta por la sustentabilidad, disminución de la entropía, pensamiento ecosistémico y equilibrio) para su identificación. A su vez, se ha tratado de mostrar la dificultad a la hora de clasificar y reconocer el Arte Público, una vez superado el modelo de arte de rotonda, señalando como claves la adecuación al contexto tanto físico como social, la participación de un público activo y la importancia del proceso o la idea por encima del objeto. Por último se han destacado los numerosos puntos en común que existen entre ambos tipos de manifestaciones artísticas y no solo a nivel práctico sino desde una postura más profunda, más ética, ya que en el fondo ambos tratan las mismas cuestiones: tanto lo ecológico como lo social deviene político, quizás el hecho de que su desarrollo haya discurrido paralelo como veremos a continuación, les ha hecho compartir esta reacción común.

2.5 BREVE HISTORIA DEL ARTE PÚBLICO DE ENFOQUE ECOLÓGICO

Para relatar la historia del Arte Público o del Arte Ecológico podríamos remontarnos a las pinturas de las cavernas⁵¹ o bien al Programa para el Arte en los Espacios Públicos del NEA (*National Endowment for the Arts*)⁵² de 1967. Como género de reciente aparición aún no se ha fraguado un relato único en la historia del arte al respecto del Arte Público, mucho menos aún centrado en su enfoque ecológico,⁵³ pero el texto de Blanco *Explorando el terreno* ya citado, nos aporta una muy valiosa visión general que nos servirá de guía a lo largo de estas líneas.

Existen varias maneras de clasificar, explicar y entender el Arte Público y su desarrollo desde los 50, que no son excluyentes entre sí. La mayoría se centran en casos y artistas estadounidenses aunque este trabajo tratará de aportar una visión más global tomando ejemplos de Arte Público relacionado con la ecología de varias partes del mundo.

En resumen, se puede decir que el Arte Público nació con la vocación de introducir el arte en la vida y para ello lo primero que se fomentó fue una apertura del espacio artístico hacía el espacio público. Este cambio de contexto sencillo en inicio fue ganando en complejidad y dimensiones para finalmente acabar adoptando la dimensión humana en la búsqueda de una relación más intensa entre arte-vida. En sus inicios coincidió con el nacimiento del movimiento

⁵¹ De hecho, en el catálogo de la exposición *Fragile ecologies* de Barbara Matilsky se incluye una breve historia del inicio del Arte Ecológico y Arte Ambiental que se remonta a las cuevas del Paleolítico superior en Europa. THOMPSON, Donald, *The Artist and the Environment: Expanding Upon Fragile Ecologies* [En línea] 1994. [Citado el: 06 de 07 de 2013.] Disponible en Web. <http://barbarawestfall.com/downloads/Wisconsin%20People%20&%20Ideas%20article%20by%20Donald%20Thompson.pdf>.

⁵² BLANCO, Paloma (ed). *Explorando el terreno. Modos de hacer: Arte Público, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

⁵³ Nos ha sorprendido cierto desacuerdo existente al respecto incluso en ámbitos especializados como es el caso del seminario organizado desde I+D Arte y Ecología de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en el Centro de Arte Dos de Mayo del 12 al 13 de abril de 2013 y titulado: *Prácticas artísticas, ecológicas y colaborativas en espacios marginales*.

ecológico y en su desarrollo paralelo se han encontrado numerosos momentos de hibridación que se tratarán de recoger a lo largo de esta apartado. Respecto del Arte Ecológico se puede decir que desde su nacimiento ha tenido un fuerte nexo con el Arte Público, el interés por el lugar procede de los pintores *au plein air* antes que de los artistas de *Land Art* que errónea, pero tradicionalmente se nombran al inicio de la historia del Arte Ecológico. En general se observa que su evolución ha sido rápida, pasando de puntos de vista diametralmente opuestos en cuestión de pocos años y siempre, como el Arte Público, en respuesta a los cambios en la sociedad y sobre todo en la percepción del concepto naturaleza.⁵⁴

Para detallar la evolución del Arte Público, Blanco distingue dos líneas genealógicas: el Arte Público que se plantea la espacialidad y el contexto y aquellas acciones de arte más crítico relacionadas con una visión más activista de la cultura.⁵⁵ En este trabajo la situación se planteará más como una mezcla de ambas o una evolución cronológica paralela. Así encontraremos que los primeros ejemplos se asimilan más a la primera línea genealógica planteada por Blanco y los últimos más a la segunda. La mayoría de la historiografía consultada comienza alrededor de finales de los 50 con la crisis de la autonomía del arte, del arte objeto y de la Institución. Previamente la naturaleza había pasado a un segundo plano dentro de las preocupaciones artísticas. La recuperación en el arte de los últimos 60 años del interés por la naturaleza, induce a realizar un desplazamiento del lienzo al territorio real.⁵⁶ En este momento al arte encuentra el exterior, la naturaleza, ya no como lugar de contemplación sino como espacio con

⁵⁴ Al respecto consultar ALBELDA, José., "Arte y naturaleza. Evolución de un vínculo", EXITBOOK, nº7, Madrid, 2007.

⁵⁵ BLANCO, Paloma, "Explorando el terreno". en *Modos de hacer: arte público, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

⁵⁶ Mas información en capítulo 2 de ALBELDA, José y SABORIT, José, *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1997.

el que interactuar.⁵⁷ Los artistas pasan de este modo de ser observadores que interpretan, a actuar como escultores del territorio.

Durante esta primera etapa se dieron dos procesos paralelos:

1. Por un lado surgieron programas e Instituciones de apoyo al Arte Público como el *Arts Council* en Inglaterra en 1945, el Ministerio de Cultura francés en 1959 o el *Art in Public Places Program del NEA* en 1967. Pero este Arte Público en principio se entendía como una extensión de la galería o el museo una forma de dar a conocer el arte fuera de la Institución e incluso como una forma de expandir el mercado de la escultura contemporánea que a su vez, revalorizaba el espacio urbano para el mercado inmobiliario. En principio estas fundaciones gubernamentales pretendían fomentar lo público de una manera democrática incluyendo en sus procesos de selección de obras a una serie de representantes elegidos por los alcaldes de cada ciudad.

En el contexto de la ecología aún no había nacido el movimiento ecológico por lo que no se puede hablar propiamente de obras realizadas en este sentido. Pero ya se estaba fraguando desde la segunda guerra mundial la transformación de los valores y actitudes hacia las relaciones internacionales, que a su vez modificaron profundamente las orientaciones para la protección del medioambiente. Por ejemplo, el 5 de octubre de 1948, se creó la Unión Internacional por la Protección de la Naturaleza (UIPN).⁵⁸

2. Por otro lado, Paloma Blanco considera otro bloque de prácticas artísticas herederas de las vanguardias “calientes” que darán lugar a una esfera de oposición pública y un activismo cultural. A mediados de la época de los 60 el

⁵⁷ RUSCIO, Rosanna. *Arte y naturaleza: geografía de lo efímero y de la duración*. Conferencia presentada en la *Semana de Movilidad* (Facultat de Belles Arts, UPV, Valencia, 2013) Organizado por Master de Producción Artística UPV.

⁵⁸ MARCELLESI, FLORENT. *Ecopolítica*. [En línea] [Citado el: 13 de abril de 2013.] Disponible en Web: http://www.ecopolitica.org/index.php?option=com_content&view=article&id=16:historia-del-movimiento-ecologista-y-verde-parte-i-gsis-y-toma-de-conciencia&catid=15:historia&Itemid=54.

colapso del movimiento moderno desencadenó la búsqueda de nuevas formas de representar y de contactar con la audiencia. A finales de los 60 surgió en contra del formalismo estético, el arte conceptual que planteó la superación del objeto artístico en favor del proceso intelectual y el consiguiente rechazo al mercado del arte, estas ideas hunden sus raíces en los *ready-made* de Duchamp⁵⁹ que darían a los artistas conceptuales en los 60 las primeras ideas de obras basadas en conceptos y realizadas con objetos de uso común.

Junto al arte conceptual surgieron otros movimientos como la *performance*, el movimiento *feminista*, el *fluxus* y el *happening*, además de la ecología. A finales de los 50, artistas como Allan Kaprow introducen los happenings como una forma de performance participativa desplazando la importancia de la autoría del artista hacia la experiencia común de los y las participantes.

Entender este paso desde Duchamp al arte conceptual y de ahí a la performance, el *fluxus* y el *happening* resulta muy importante para esta investigación pues nos permite justificar porqué podemos considerar hoy día en Arte Público actividades de la vida cotidiana como un proceso artístico. Tanto el happening como la performance contribuyen a la idea de desmaterialización del arte, dando más importancia a los procesos que a los objetos o productos artísticos. Además incorporan el público, los objetos, funciones, expresiones, comportamientos, el tiempo, la ecología, lo político y las actividades de la vida cotidiana y real, como material de trabajo de los artistas. El arte comienza a incorporar procesos colaborativos y comunidades. A la vez que el mundo real pedía una mayor democratización, surgían estas opciones en el mundo del arte, un caldo de cultivo similar al que se tiene hoy en día en España.

Aunque aún en los 50 no podemos hablar de un Arte Ecológico propiamente dicho, el deseo de superación de la mimesis, de expandir la escultura y la pintura fuera de la galería y de actuar contra el mercado en el escenario norteamericano, donde aún se cuenta con vastos paisajes poco modificados, favorece la aparición

⁵⁹ Duchamp defendía la universalidad y democratización de la creación artística como un puro ejercicio de voluntad. Quién fuera el autor de una obra dejaba de tener importancia sino que era el acto de la voluntad y la elección del artista lo que convertía a una pieza cualquiera en artística

del *Land Art*⁶⁰ en los 60. Contra de la idea generalizada, en este estudio no se considera el *Land Art* como el antecesor del Arte Ecológico aunque si se reconoce que estas obras a pesar de no tener preocupaciones ecológicas, ejercieron un papel importante a la hora de centrar la mirada del arte y el público hacia la relación del hombre con el medio.

Este movimiento engloba a artistas concepciones y realizaciones muy dispares, como Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de María, Nancy Holt, Christo & Jeanne-Claude, Dennis Oppenheim, Robert Morris, Hamish Fulton, James Turrell, Andy Goldsworthy, entre tantos otros. Sus obras entroncan con el Arte Público en el sentido de que implican una colaboración del artista con otras disciplinas como topógrafos, ingenieros, arquitectos, pilotos de helicóptero, geógrafos, conductores de maquinaria pesada y además se realizan en espacios abiertos aunque de remoto acceso. El mejor punto de vista para observarlas suele ser el aire por lo que se les puede tachar de cierto elitismo. Para compensarlo y además por el hecho de que son efímeras y están expuestas al exterior, se suele documentar mediante fotografía o vídeo la obra. Esta documentación sí se expone en la galería con lo cual, la crítica al mercado del arte y al objeto no pueden considerarse radicales. El hecho de que se realicen en lugares desérticos y alejados supone para autores como Albelda un intento de culturizar cualquier espacio del Planeta. El artista, como último conquistador del territorio, actúa lo mismo en el fondo del océano que en la cima de una montaña, en el aire o en la selva. Son símbolos de que ningún lugar por lejano e inhóspito que sea esta libre del alcance de la cultura. Pero su vinculación a la naturaleza se reduce a esto, no hay afán nostálgico, reivindicativo ni siquiera un vínculo especial con el lugar. Muchos de estas obras han sido tildadas incluso de ser precisamente “antiecológicas” como *Spyral Jetty* de Smithson, que remueve enormes cantidades de tierra, las *Islas rodeadas* de Christo & Jeanne Claude, que aprisionan especies animales bajo su manto, o *Asphalt rundown* de Smithson

⁶⁰ RUSCIO, Rosanna. *Arte y naturaleza: geografía de lo efímero y de la duración*. Conferencia presentada en la *Semana de Movilidad* (Facultat de Belles Arts, UPV, Valencia, 2013) Organizado por Master de Producción Artística UPV.

donde se elogia la belleza y su valor como huella cultural de un vertido contaminante.

Las escasas obras de *Land Art* que, lejos de considerarse Arte Ecológico si tuvieron cierta vocación ecológica (aunque de carácter eminentemente enmascarador) fueron principalmente aquellas de restauración ecológica de espacios degradados de antiguas canteras y minas a cielo abierto. Como *Effigy Tumuli* de Michael Heizer,⁶¹ que se inspira en las colinas monumentales de los indios nativos norteamericanos. El resultado de esta intervención, si no, la intención, es la restauración del terreno dañado.

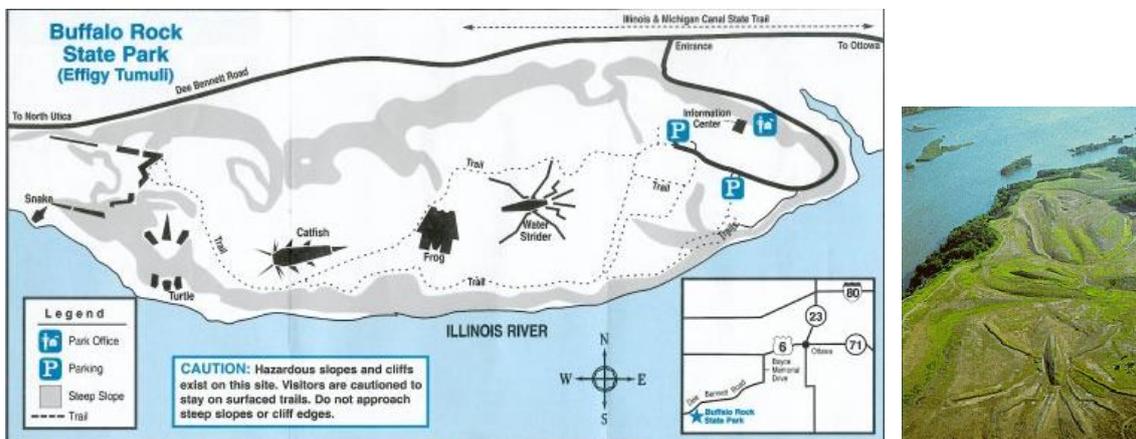


Fig. 5. Plano del área que ocupa *Effigy Tumuli*, de Michael Heizer, 1984-85

La acción artística disimula al daño ambiental originado por la actividad humana pero no repara el lugar con formas naturales similares a las originales sino que introduce nuevamente formas artificiales (animales autóctonos del territorio como una tortuga, un zapatero, una serpiente, una rana y un pez) y materiales ajenos al terreno como caliza, para neutralizar la acidez del suelo y favorecer el crecimiento de plantas.

Entre los primeros artistas que verdaderamente se interesaron por la naturaleza y el entorno durante los 60 y 70 en el contexto estadounidense están Hans Haacke

⁶¹ ALBELDA, José y SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997.

(*Grass Grows*, 1969); Helen Mayer y Newton Harrison (*The Slow Birth and Death of a Lily Cell*, 1968), Agnes Denes, *Wheatfield—A Confrontation*, 1982) y Alan Sonfist (*Time Landscape of New York City*, propuesto en 1965 y realizado en 1978).



Fig. 6. Alan Sonfist, *Paisajes del tiempo*, 1965-1978

Se diferenciaban de los artistas de *Land Art* en su interés en las dinámicas de los ecosistemas y en colaborar con la naturaleza y la ecología para desarrollar conceptos integrados, imágenes y metáforas. Se podría decir que trabajan una estética de la eco-restauración. Por ejemplo, Haacke exploraba el mundo vegetal, los fenómenos naturales y la contaminación del río Rhin. Los Harrison estudiaron el ciclo vital de los cangrejos y la función de los estuarios que derivó en su trabajo en Salton Sea y San Francisco. En N.Y. Alan Sonfist propuso la restauración de los bosques nativos originales y su ubicación en el área de Manhattan. Agnes Denes cultivó trigo en el parque Battery bajo la silueta de los rascacielos como forma de rescatar la conexión de la ciudad con la agricultura que la sustenta.



Fig. 8 Helen y Newton Harrison, *Art Park: Spoils' Pile Reclamation*, 1976-1978:

Estos fueron algunos de los primeros proyectos que actuaron en el interés de la naturaleza y de conceptos de uso público aunque aún bajo el manto del protagonismo del artista. Rápidamente le siguieron las primeras exposiciones que aglutinaban a estos artistas junto a otros de *Land Art* y *Earth Art* como la Exposición *Earth Art* en la galería Cornell University en 1969.⁶²

En cuanto al movimiento ecológico se suele considerar que nació como un sentimiento de protección de la naturaleza que se centraba en la estética y la conservación del entorno natural y de la vida salvaje. A partir de 1960, el ecologismo incipiente introdujo el sentimiento de crisis y urgencia y la concepción del ser humano en la biosfera. Emerge la noción de catástrofe ecológica en el seno de la contra-cultura subversiva que critica el crecimiento económico, la sociedad de consumo y anuncia una crisis de civilización.

El movimiento se asienta en una literatura cada vez más abundante ejemplo de ello es el texto de Rachel Carson *Primavera silenciosa*⁶³ de 1962 y el de Paul Ehrlich *La población bomba* de 1968⁶⁴ que expone los múltiples aspectos ecológicos, sociales, culturales, políticos, militares, económicos y tecnológicos de la crisis de sociedad.

El año 1968 marca un punto de inflexión en la lucha social y ecologista. En diferentes partes del planeta, las revueltas juveniles derivaron en movimientos medioambientalistas, pacifistas, feministas, culturales, libertarios o autonomistas en contra de la cultura del progreso ilimitado, consumista, jerárquico y patriarcal. Ejemplo de ello serían la organización por la defensa medioambiental Greenpeace y los Yippies (Youth International Party) liderados por Abbe Hoffman. Aunque estos grupos no tenían conexión con el mundo del arte ni se declaraban artistas, sus métodos de acción como el uso subversivo de la imagen pública y las

⁶² DEMOS, T.J., *Op.cit.*

⁶³ CARSON, Rachel., *Primavera silenciosa*, Barcelona: Editorial Critica, 2010.

⁶⁴ EHRLICH, P., *The Population Bomb*, Sierra Club/Ballantine Book, 1968.

acciones performativas que atraían a los medios de comunicación son una fuente de inspiración para el activismo artístico actual.⁶⁵

Varios acontecimientos más jugarán un papel determinante en la construcción de la conciencia ecológica: las pruebas nucleares, la crisis del petróleo, la instauración del día de la Tierra en 1970 y una serie de catástrofes ecológicas difundidas por los nuevos medios de comunicación de masas. A esto se suman también los movimientos por la autonomía que redescubren el mundo rural, vinculando las palabras ecologismo y comunidad, iniciando un retorno a la Tierra, así como a la práctica de la agricultura biológica y técnicas de cultivo alternativas. Por tanto, lo que se comienza a cuestionar no es solo el deterioro ambiental sino la destrucción de las condiciones de equilibrio del Planeta que ponen en peligro la vida, incluso la humana. Es una crisis del sistema en todas sus facetas, política, social, económica y de las bases de poder, pensamiento y religión que lo sustentan.

Volviendo a la primera línea, en los 70, crecieron los encargos de Arte Público gubernamentales pero el modelo habitual de “escultura en el parque” entró en quiebra. En las galerías se daba una situación de crisis; el *Earth art* y el arte conceptual, concretamente la rama conocida como crítica Institucional, ya venían desafiando las limitaciones espacio-discursivas de las galerías de arte, no solo en lo relativo a su imperativo económico de fabricar un objeto mercantizable, sino a sus condicionantes ideológicos en la recepción de la obra artística.⁶⁶

Algunos artistas y administradores comenzaron a dar valor a la escultura pública en el espacio, es decir, más relacionada con el contexto particular donde se insertaba la obra. Como Nina Felshin explica: “Frente a una muy arraigada noción de autonomía, que presupone un arte independiente de las circunstancias físico –

⁶⁵ FELSHIN, NINA., *Op cit.* p. 78

⁶⁶ CANDELA, Iria., *Op. Cit.*

sociales en las que surgía, se extendió el convencimiento de que el arte si debía considerar su entorno e insertarse en el mundo real.”⁶⁷

Hay una búsqueda de espacios alternativos de exhibición y modos diferentes de producción. Los orígenes de esta tendencia se pueden situar en el *minimal* en los 60 que ponía en relación la obra con el espacio que ocupaba y desdeñaba la ubicuidad de las piezas artísticas⁶⁸ propia de la autonomía del arte modernista. Por entonces los artistas se preocupaban por el espacio donde se insertaban sus piezas y llamaban a sus obras “proyectos” subrayando así el carácter procesual y la temporalidad de los mismos⁶⁹. Este afán por incluir el contexto en la obra es lo que se llamaría *site specific*, un término que sigue siendo crucial a la hora de hablar de arte en los espacios públicos ya que, amplía el concepto de arte incluyendo el lugar,⁷⁰ constituye una forma de reapropiación de la esfera pública y facilita el acceso a la cultura y el arte ejerciendo una acción democratizadora. Además el abandono de la obra de arte autónoma, móvil, adaptable, por proyectos específicos para un espacio desafían la mercantilización de la obra de arte y la propia Institución. Pero la especificidad del *site specific* se aplicaba en sus inicios sobre todo a cuestiones de tipo formal sin plantearse la propia Institución de la galería a la que consideraban territorio neutral. Aunque se favorecieron los encargos de obra pública que tuvieran en cuenta el emplazamiento y la colaboración entre agentes de distintas disciplinas al fin y al cabo, los artistas seguían anclados a la Institución y solían relacionar sus proyectos con paisajistas, arquitectos u otros artistas. Poco a poco aumentaría la relación con el contexto incluyendo la ecología, la historia, y los aspectos sociales del lugar aunque sin comprometerse demasiado.

⁶⁷ FELSHIN, Nina., *Op. Cit.*, p. 29

⁶⁸ BLANCO, Paloma, “Explorando el terreno”. en *Modos de hacer: arte público, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

⁶⁹ BUTIN, HUBERTUS. Arte en espacios públicos. *Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Abada, 2009.

⁷⁰ Desde finales de los 60 se entiende que lugar y emplazamiento son distintos. El emplazamiento se refiere solo a las propiedades físicas que constituyen un lugar, mientras que el lugar incluye la comunidad que habita ese espacio.

Artistas como Hans Haacke ejemplifican esta crítica realizando un profundo análisis de la Institución artística a la vez que representa sistemas biológicos, físicos y sociales (tanto animados como inanimados) en interacción constante con el entorno basándose en la Teoría general de los Sistemas, fundada y desarrollada por el biólogo Ludwig Von Bertalanffy en la década de 1920. Según la autora Iria Candela:

“Esta teoría permitiría al artista no solo concebir los fenómenos naturales y sociales como sistemas interconectados y en continua fluctuación, sino que le influiría en el entendimiento de la obra de arte como una obra abierta y enraizada en el mundo real: como un sistema abierto a tiempo real. Un pensamiento en conexión, por tanto, con las experimentaciones procesuales de la época, no en vano Hans Haacke fue uno de los precursores del Arte Ecológico.”⁷¹

La radicalización del concepto *site-specific* la desarrollaron también artistas como Daniel Buren, Michael Asher, Lawrence Weiner, Robert Smithson y Richard Serra, por medio de obras que sí sistematizaron una crítica materialista a la obra de arte.⁷²

En 1972, gracias a modelos de simulación por ordenador que predicen los escenarios posibles futuros, se publica el primer informe del Club de Roma, *Los límites del crecimiento*⁷³ poco antes del pico del petróleo que prevé el colapso ambiental del sistema mundial. La crítica del dogma del crecimiento basado en el consumo y el mercado libre neoliberal provocó un escándalo tanto en el seno de la izquierda como de la derecha, considerando el informe como una herejía contra el “progreso”. Sin embargo, y aunque sus predicciones no han sido completamente acertadas después de 30 años, este informe alimentó la gran Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medioambiente de Estocolmo en

⁷¹ CANDELA, Iria., *Op. Cit.* p.59.

⁷² *Ibíd.*

⁷³ AA.VV. *The Limits to Growth*, Universe Books, 1972.

junio de 1972, que permitió la creación del Programa de las Naciones Unidas por del Medioambiente (PNUMA).

La conciencia ecológica se reforzó aún más tras el primer choque petrolero de octubre de 1973 que evidencia el “pico del petróleo” y la total dependencia de los países desarrollados del oro negro. Por vez primera, se pusieron en marcha planes energéticos para ahorrar energía y diversificar las fuentes de obtención de la misma. El movimiento ecologista se radicaliza buscando un nuevo estilo de vida y alternativas globales a la sociedad industrial.⁷⁴ Por desgracia, una vez superado el choque, los planes pasarán poco a poco al olvido.

En este contexto de crisis y convulsión, la relación del arte con la ciencia, la sociedad, la política y la ecología se intensificó. En esta línea se destacan las obras de Gordon Matta Clark, discípulo de Smithson. A Robert Smithson le interesaba el término entropía en el sentido de la “desarquitectura”, es decir los procesos de deterioro de los edificios que llevaban del orden al desorden, del edificio construido al caos, a los escombros, en una palabra, la “entropía”.⁷⁵ Pero mientras Smithson se planteaba el proceso físicamente, Matta Clark ponía de manifiesto con su estética del deterioro los procesos económicos que se encontraban detrás de la entropía física: la política del despilfarro, destruir para construir de nuevo, abandonar para revalorizar el suelo y volver a construir para revalorizar otra vez e instalar una clase social más alta y luego volver a abandonar y destruir.⁷⁶ La ciudad que se autodevora, como dijo Guy Debord pocos años antes. Su discurso evolucionó así desde la entropía hacia el concepto de despilfarro.

⁷⁴ MARCELLESI, FLORENT. Ecopolítica. [En línea] [Citado el: 13 de abril de 2013.] Disponible en Web: http://www.ecopolitica.org/index.php?option=com_content&view=article&id=16:historia-del-movimiento-ecologista-y-verde-parte-i-gsis-y-toma-de-conciencia&catid=15:historia&Itemid=54.

⁷⁵ CANDELA, Iria., *Op.cit.* p 26. El problema es que el estilo de vida de la especie humana ha acelerado esos procesos de degradación entrópicos especialmente en los últimos años. Pero aunque estemos condenados a la entropía existen modos de desacelerar su avance. Esto se puede relacionar con el decrecimiento es decir un modelo económico de desarrollo que favorezca procesos entrópicos más lentos.

⁷⁶ Un ejemplo de este proceso entrópico es la gentrificación, que se define como un cambio en la clase social media de un lugar generalmente hacia una clase más alta. (el barrio de Chueca en Madrid podría ser un ejemplo).

Según Lucy Lippard,⁷⁷ la crisis ecológica es una de las causas de la preocupación de los artistas por el lugar y el contexto. La pérdida de la conexión con el lugar que habitamos así como de nuestras raíces provoca una falta de respeto por la Tierra que la autora expresa perfectamente al decir que: “al carecer de un sentido de comunidad microcósmica, somos incapaces de proteger nuestro macrocósmico global.”⁷⁸

El *site specific* evolucionó en los 80 hacia una mayor complejidad y cada vez más, incluyó la participación de las comunidades que allí habitaban. Por ejemplo en 1982 Joseph Beuys en su acción *7000 árboles* en Documenta / (Kassel) puso en relación el lugar con la comunidad que lo habitaba (aunque según Butin habría que reprocharle su exceso de protagonismo⁷⁹) y por otra parte, según Paloma Blanco, estas prácticas colaborativas se quedaban en la superficie sin cooperar verdaderamente con las comunidades. Otro movimiento que plantó cara también al mercado del arte y la Institución en esta época fue el arte ambiental. Como el *site* también otorgaba una importancia crucial al lugar. Artistas de cierto carácter ecológico tuvieron mucho que ver con esta tendencia como Chris Drury, Dan Graham, Richard Long y Gordon Matta-Clark, por ejemplo. Se destaca en este contexto al artista Herman Prigann considerado uno de los diez mejores artistas medioambientales. A partir de 1980 aplicó su manera de entender el arte a los problemas de futuro y del medio ambiente, mediante actividades artísticas en diversos lugares que denunciaban atentados contra la naturaleza como por ejemplo la obra: *Movimiento del Arte en la naturaleza*, en 1981 durante la Bienal Europea de Arte Paisajístico en la que activó una línea de fuego de dos kilómetros de largo en el desierto originado por la explotación a cielo abierto en Niederlausitz; Alemania, o el proyecto *Terra Nova*, 1998-2005, en el que restaura un espacio degradado por la actividad industrial minera y lo convierte en un

⁷⁷ LIPPARD, Lucy., *Op cit*

⁷⁸ *Ibíd.* p. 52

⁷⁹ BUTIN, HUBERTUS., *Arte en espacios públicos. Diccionario de conceptos de arte contemporáneo.* Madrid: Abada, 2009.

parque de esculturas para uso y disfrute de la población.⁸⁰ Aunque esta acción pueda recordar a *Effigy tumuli* de Heizer mientras éste no se declara interesado en la restauración ecológica Prigann si se posiciona claramente dentro del Arte Ambiental.

Los encargos gubernamentales tenían cada vez más en cuenta la respuesta social y a finales de los 80 el Arte Público era un género reconocido. Pero

la discriminación racial renovada, el intento de circunscribir las aportaciones femeninas pasadas, los ataques a colectivos homosexuales, femeninos y étnicos y las crisis contemporáneas del SIDA y el medio ambiente provocan que ambas tendencias del Arte Público, la activista y la contextual, se unan.

Según Lippard⁸¹ comenta, desde al arte regional de los años 30 no había habido tantos artistas interesados en el entorno (refiriéndonos al lugar, la relación entre las personas, la flora, la fauna, la atmósfera) ya fuera de un modo reflexivo y convencional o mediante la protesta del arte activista. Tras esta regresión en los avances sociales la reacción artística no se hizo esperar y en los 90 se dio un auge de las formas y los procesos menos comerciales, entre ellos el activismo. En los años 90 aparecen obras de todo tipo instalaciones, dibujos, videos, performance, etc, los artistas preocupados por problemas del mundo real como el medio ambiente, el SIDA y la ingeniería genética, entre otros, trataban de proponer soluciones. La crisis medioambiental se convirtió en uno de los temas principales en diversos medios como el fotográfico, texto, pinturas instalaciones y performances. Poco a poco organismos como el NEA fueron apoyando cada vez más actividades artísticas relacionadas con comunidades y según Nina Felshin⁸² en los 90 las galerías y museos se interesaron por artistas comprometidos en proyectos basados en la comunidad. Es el caso de la obra colectiva y colaborativa *Park fiction* (1995). Se define como un proyecto de espacialización de la lucha

⁸⁰ greenmuseum.org. [En línea] [Citado el: 15 de octubre de 2012.] Disponible en Web http://www.greenmuseum.org/content/artist_index/artist_id-22.html.

⁸¹ LIPPARD, Lucy., *Op.cit.*

⁸² FELSHIN, *Op cit* p. 93

social introduciendo elementos del arte en la políticas emancipatorias y la producción de deseos. *Park Fiction* organiza desde 1995, la producción colectiva del deseo de un parque por parte del colectivo que habita el barrio de la luz roja llamado San Pauli en Hamburgo. Después de 10 años de colaboración vecinal, pensamiento colectivo y lucha el parque fue inaugurado en 2005.

Esta forma de Arte Público ha venido siendo un tema central tanto en Norteamérica como en Europa; en EE.UU y Canadá y se le conoce también como “Arte Público de nuevo género”⁸³. El cambio de nombre puede deberse según algunos autores⁸⁴ a marcar la diferencia con el Arte Público anterior que no incluía la dimensión social colaborativa o participativa y se considera superado aunque no contrario.

En la década de los 90 en cuanto a Arte Público ecológico destacan nombres como: Mark Dion y el *Chicago Urban ecology Group*,⁸⁵ dentro del proyecto “Culture in Action” uno de los primeros que se llevo a cabo con transcendencia internacional, Daniel Canogar, Ha Schult, Wolfgang Luh y Nicolás García Urriburu.

Junto al creciente interés de los artistas por la ecología y los procesos colaborativos surgen una serie de exposiciones que se enfocan sobre estas cuestiones:

Fragile ecologies Contemporary Artists’ Interpretations and Solutions comisariada por Barbara Matilsky (diciembre 1993- enero 1994), en el Madison Art Center, se centró en el activismo de carácter ambiental y el papel del artista como agente de cambio. Agrupó documentación del trabajo de una docena de artistas y colectivos de artistas relacionados con la ecología, que trabajan en diferentes entornos y situaciones.

⁸³ BUTIN, Hubertus., *Op.cit.p.27*

⁸⁴FELSHIN, Nina., *Op cit p. 85*

⁸⁵ VARELA, Jorge., *Op.cit.*

En 1999 Heike Strelow comisaria *Natural Reality*⁸⁶ en el Ludwig Forum en Aachen, Alemania. Esta exposición era una muestra internacional que expandía el concepto de Arte Ecológico y Arte Ambiental y su alcance de resultados para incluir el cuerpo humano como un lugar de investigación. El catálogo de la exposición proveía convincentes argumentos para las tres partes de la exposición- la unidad del hombre y la naturaleza, los artistas como científicos naturales y culturales y la naturaleza y el contexto social.

Ya en el s XXI, *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*⁸⁷ en el Cincinnati Contemporary Arts Center, Ohio, 2002, comisionada por Sue Spaid y Amy Lipton aborda las nuevas ideas de eco-arte y da una visión general sobre las prácticas que desde 1960 intentaban paliar los efectos de la degradación ambiental. Su catálogo explora el papel del artista como señalador de problemas ambientales, revalorizador de antiguos terrenos industriales, trabajando por la biodiversidad y con lo relativo a la infraestructura urbana y reclamando la justicia ambiental.

*Beyond Green: Toward a Sustainable Art*⁸⁸ en el Chicago's Smart Museum of Art, en 2006, investiga aproximaciones a la sustentabilidad, relacionadas con el diseño entendiéndolo como desarrollo de la sustentabilidad y no como el tradicional desarrollo sostenible que se reduce a un lavado verde. Incluye artistas que practican el reciclado y el activismo colaborativo (como Dan Peterman, *Experimental Station*) o Michael Rakowitz, *paraSITE*, 1998); artistas que investigan combustibles renovables y usos de la tierra alternativos (Nils Norman, *Ideal City, Research/Play Sector*, 2005, y *The Geocruiser*, 2001); artistas que abordan las necesidades de recursos e infraestructuras en el desarrollo de países y comunidades degradadas, (Marjetica Potrc *A Hippo Roller for our Rural Times*, 2005, y *Dry Toilet*, 2003).

⁸⁶ DEMOS, T.J., *Op. cit.*

⁸⁷ COLLINS, Tim. *Lyrical Expression, Critical Engagement, Transformative Action: An Introduction to Art and the Environment*. [En línea] [Citado el: 06 de 07 de 2013.] Disponible en Web: Collins Goto art and environmental change <http://collinsandgoto.com/publications/lyrical-expression-critical-engagement-and-transformative-action/>.

⁸⁸ DEMOS, T.J., *Op. cit.*

En general, la exposición muestra una tendencia prevalente en arte que relaciona los sistemas tecnológicos, la economía y la socio-política con los sistemas biológicos rechazando la visión separatista de la naturaleza.

Still Life: Art, Ecology, and the Politics of Change, la octava Bienal de Sharjah, 2007, en los Emiratos árabes aborda el arte como una forma de crear un mejor entendimiento de nuestra relación con la naturaleza y el entorno, considerando sus dimensiones políticas, culturales y sociales de un modo interdisciplinar. Incluyó un simposio donde se examinaban las prácticas ecológicas en el día a día.

48 Degrees Celsius: Public. Art. Ecology., en Delhi, 2008, investiga las ramificaciones del cambio climático en esa ciudad.⁸⁹

Recientemente también proliferan las propuestas online como la de la página *Green Museum* comisariada por Sam Bower. Esta página presenta un amplio abanico de trabajos de ecoartistas y textos así como un lugar de diálogo sobre arte y entorno.

En estos primeros años del siglo XXI, ya con el Arte Público y su enfoque ecológico plenamente instaurados destacan nombres como Beatriz da Costa, Diego Arribas, Bárbara Fluxá.

En resumen, Xavier Laka apunta una visión sobre estos 50 últimos años: “El siglo XX fue un intento continuo de lo que se llamaba la síntesis de las artes, en alemán: la obra de arte total donde confluían personas de distintas disciplinas para formar algo que no es una suma de partes sino una unidad indivisible.”⁹⁰

En general el Arte Público de carácter ecológico ha evolucionado desde las actuaciones menos conscientes de los 60 a intervenciones cada vez más respetuosas con el medio ambiente. Hoy en día existe una clara influencia del pensamiento ecologista en ciertos autores del arte contemporáneo y al mismo

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ LAKA, Xavier., *Op.cit.*

tiempo, la estética también influye en la manera de expresar su mensaje el movimiento ecologista. Las últimas obras de Arte Público ecológico que se han consultado parecen repetir ciertos elementos como son la acción con el público, la comunidad, la colaboración y la conciencia ecológica. Pero aún así, actualmente se tiene la sensación de que el Arte Público no está aceptado popularmente. Se apunta en este estudio que una de las causas posibles estaría relacionada con el hecho de que lamentablemente ni el arte conceptual ni el postmodernismo crítico son conocimientos muy populares en la educación artística aún. Sin su aceptación como géneros artísticos no podemos dar el siguiente paso hacia el Arte Público. Suzanne Lacy apunta también una posible causa en su texto *Debated territory*⁹¹: “Hasta que no se realice una aproximación crítica, el Arte Público de nuevo género retendrá su estatus de outsider en el mundo del arte, su habilidad para transformar nuestro entendimiento del arte prudentemente”

Se hace patente la necesidad de valorar estas nuevas prácticas marginales, para lograr una mejor aceptación de las mismas y su inserción en la educación artística. En el capítulo siguiente se trata de realizar este análisis crítico en base a las indicaciones que Suzanne Lacy aporta en su texto *Debated territory: Toward a critical language for public art*.

⁹¹ LACY, Suzanne., *Op cit.* “Until a critical approach is realized, new genre public art will retain its outsider status in art world, its ability to transform our understanding of art safely neutralized” (traducción de la autora)

3.SUZANNE LACY: MODOS DE HACER EN EL ARTE PÚBLICO DE ENFOQUE ECOLÓGICO: OBRAS DE REFERENCIA Y PRODUCCIÓN PROPIA.

En el anterior capítulo se ha intentado dar respuesta a la pregunta ¿qué es el Arte Público? Una cuestión para la que según Lacy, la crítica se ha quedado atrasada ya que en la actualidad no existe una metodología apropiada para evaluar el Arte Público de nuevo género. En un esfuerzo por esbozar la cuestión, Lacy, en *Debated territory*, propone unas pautas que servirán de estructura de análisis de las obras que presentamos. Las traducciones y comentarios de Blanco en *Modos de hacer* sobre el texto de Lacy son la base sobre la que reflexionamos en este capítulo. Las obras que nos proponemos analizar se han seleccionado cuidadosamente en base a que se pueden situar en la intersección del Arte Ecológico y el Arte Público y por ello las llamamos obras de Arte Público de enfoque ecológico, aunque sus autores no sean siempre considerados eco-artistas o artistas públicos.

Las obras de producción propia cuyo proceso creativo describiremos y evaluaremos se han desarrollado durante el Master de Producción Artística (a excepción de la primera parte de la obra *Paisaje interior* (Fig 33) que corresponde al Proyecto Final de Carrera pero que hemos continuado durante el Master) en distintas asignaturas procurando siempre mantenernos en este cruce de caminos entre lo público y lo ecológico, el Arte y la Ciencia.

Entrando ya en la cuestión de la necesidad de evaluación de las obras, Rosalind Krauss,⁹² en su texto sobre *La Escultura en el campo expandido*, de 1978, expresa la dificultad creciente por parte de la crítica de realizar valoraciones, encontrar paralelismos, paternalidades a las nuevas obras de arte. Los modelos de valoración desarrollados por la crítica a lo largo de la historia del arte se han quedado obsoletos. Ya no podemos utilizar el clásico valor de belleza/fealdad, las

⁹² *Sculpture in the expanded Field* Rosalind. October. primavera, 1979, Vol. 8. Cambridge (Massachusset): MIT Press.

cuestiones iconográficas o el historicismo para analizar y criticar el Arte Público de nuevo género. Lacy en su *texto Debated territory: toward a critical approach of public art*, desgranado por Blanco, expresa la utilidad de la crítica de arte como medio que informa, educa y orienta y a la vez la necesidad de desarrollar nuevas habilidades y estrategias en esta cuestión que pongan en valor estas nuevas formas de arte para que se introduzcan en los programas educativos de arte en escuelas y se generalice su entendimiento por parte de la población. La visión tradicional del arte que se enseña en los centros educativos, la del artista encerrado en su estudio, el artista romántico, modernista, no ayuda para nada a entender la introducción del arte en la vida y a reconocer en los artistas agentes catalizadores de cambio, propositores de soluciones.

Es necesario dotar de nuevas herramientas de valoración a los críticos que les permitan cumplir sus funciones como divulgadores de nuevas obras, encauzadores culturales del espectador/lector, formadores culturales del público, analizadores que comparan distintas épocas y establecen lazos de conexión, personas que ilustran sobre el proceso constructivo e invitan a mirar desde otro punto de vista y por supuesto a reflexionar. Por ello Lacy plantea una clasificación que sirva de herramienta para analizar las obras de Arte Público de Nuevo Género. En concreto, considera que la crítica se ha quedado sin herramientas suficientes para valorar la interacción artista-público, los tipos de público, las intenciones del artista y la efectividad de las obras.⁹³

Estos cuatro puntos se presentan como esenciales para una aproximación crítica al arte de nuevo género y es por ello que los tomamos en cuenta a la hora de analizar nuestros resultados. Normalmente la comprensión de estos conceptos y su aplicación a las obras según Lacy se queda pobre, poco profunda, por ello plantea un análisis de estas nociones más exhaustivo y en relación a las prácticas de Arte Público. De la primera noción deriva la clasificación que se ha tomado como estructura de esta investigación. La interacción con el espectador normalmente se analiza superficialmente siendo en realidad un punto crucial de toda obra de Arte Público. Es muy fácil presuponerla pero muy complicado

⁹³ KRAUSS Rosalind, *Ibíd*

medirla. Un análisis más profundo debería poner en relación la interacción con el propósito del artista y las consecuencias reales de la pieza en el público contextual. Además está la cuestión de la intensidad, perdurabilidad y efectos de esa interacción. No todas las interacciones serán de la misma profundidad según la implicación del artista, su adecuación al contexto, la receptividad del entorno, etc. Como ejemplo Lacy muestra una línea continua que va desde el artista experimentador, (el que menos interactuaría desde la base del Arte Público) hasta el activista. En cualquier momento un artista puede moverse a lo largo del espectro y posicionarse en cualquier punto intermedio. No hay límites fijos ni fronteras, solo aproximaciones. Esta es la clasificación que nos sirve de punto de partida para proponer cuatro piezas que ejemplifiquen estas cuatro posiciones del artista. Notar que la palabra privado en este caso se refiere a la expresión artística, no al hecho de que sea una pieza de Arte Público o no, pues partimos de que todas las tratadas aquí lo son.

TIPOS DE INTERACCIÓN ARTISTA-PÚBLICO



Fig. 9 Continuo de roles no fijos para activistas artísticos fluctuando entre la expresión pública y la privada.

Conforme vamos acercándonos al último tipo de artista en este continuo de posibilidades, en general se observa una progresión en ciertos aspectos (aunque siempre habrá casos excepcionales que se salgan de ella) Por ejemplo, la autoría individual del artista disminuye en favor de una autoría compartida. Las obras devienen más procesuales que objetuales y el nivel de adaptación de la obra al entorno social es mayor. La subjetividad individual se va sustituyendo por la suma de subjetividades para construir consensos durante el proceso creativo. Crecen la diversidad cultural de los participantes y la multidisciplinariedad.

En cuanto a los otros tres puntos de análisis, el público, la intención y la efectividad, serán analizados en cada caso ilustrativo de los que se plantean ya que implican una gradación distinta.

TIPOS DE AUDIENCIA

En el caso del público, Lacy propone una clasificación que supera la clásica relación del artista y el público como “dueto” o la categorización del mismo según la raza, la edad o el género. La autora se basa en la relación y la implicación de la audiencia con el proceso de trabajo del artista, es decir, su papel dentro de la estructura de la obra artística. Su propuesta se explica a través de un esquema de círculos concéntricos no jerarquizados que van de mayor a menor implicación. Las categorías serían:

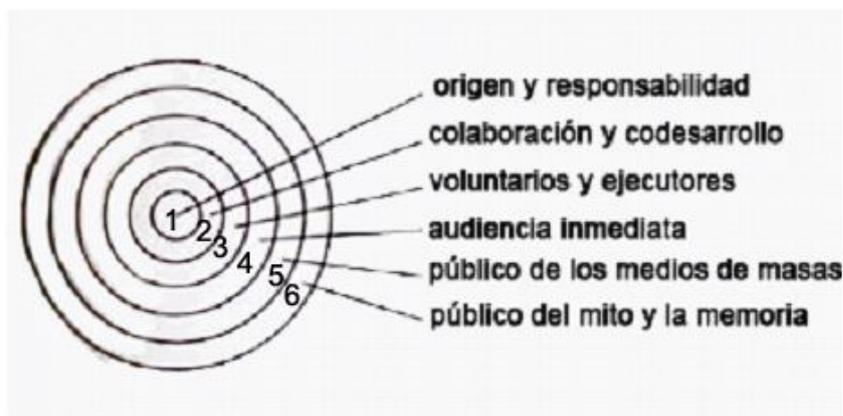


Fig.10 Grados de compromiso imaginario como una serie de círculos concéntricos, cada uno representa una forma de interacción entre el realizador y el testigo.

1 Origen y responsabilidad: el centro del círculo representa el origen creativo y por tanto representa el máximo en génesis y creatividad. Corresponde a las personas sin las cuales no existiría la obra.

2 Colaboración y codesarrollo: este círculo que rodea al anterior incluye a quienes colaboran o codesarrollan junto a/los artistas la obra y por tanto les corresponde parte de la autoría. Aunque su colaboración es crucial, la pérdida de algún miembro no impediría el desenlace de la obra.

3 Voluntarios y ejecutores: aquellas personas para y con quienes se crea la obra.

4 Público inmediato: es lo que tradicionalmente se entiende por espectador, los que tienen un contacto directo con la obra. Debido a las especiales características del arte que trabaja con comunidades, si se trata de una obra de Arte Público adaptada al contexto, seguramente gran parte de ese público estará en cierta medida comprometido con ella más que el visitante ocasional de un museo.

5 Público de los medios de masas: en la actualidad es muy común que las obras tengan un alcance mayor a través de los medios de comunicación que del propio contacto con la obra. Internet ha facilitado y globalizado el acceso a obras artísticas por todo el mundo y por supuesto la bibliografía, retrospectivas, y cualquier tipo de documento expanden la influencia de la misma.

6. Público del mito y la memoria: corresponde a aquellos casos en los que la obra se convierte en un hito en la historia de la comunidad o bien pasa a la literatura del arte. Nuevamente internet ha supuesto una mayor facilidad a la hora de recordar.

Es importante señalar que los individuos no solo pueden pertenecer a una categoría fija y que las divisiones son por supuesto, arbitrarias. Cuánto más responsabilidad asume un miembro, más importante será su papel y más cerca del centro aparecería representado, lo cual no quiere decir que su participación sea más extensiva que la de otros miembros pero si más crucial. Asimismo los participantes pueden moverse de una posición a otra del círculo durante el proceso de creación y poscreación. En cualquier caso este modelo brinda al espectador la posibilidad de actuar.

INTENCIÓN

La intención sugiere contextos de trabajo que pueden ser útiles para evaluar la obra. Establece los valores principales de la obra y la construcción de significado del artista. Por ejemplo puede ser útil para realizar una crítica evaluar si la obra artística es coherente con la intención inicial del artista. Pero, no siempre se conocen esas intenciones iniciales y en el caso de que se conozcan, ¿cómo evaluar el sistema de valores del artista?, ¿qué se considera bueno en ese caso? La respuesta no está exenta de subjetividad y opiniones encontradas. En cuanto a la intención del artista hay que dejar bien claro que frecuentemente es diferente

de los resultados que se obtienen. El hecho de que las intenciones sean buenas no derivan necesariamente en un buen trabajo. Para añadir más confusión aún, si la obra representa el sistema de valores del artista, cuando esa obra implica a otras personas en su realización, ya no se puede evaluar individualmente. Lacy no aporta ninguna clasificación ni orientación más en este caso.

EFFECTIVIDAD

Tradicionalmente se asocia la efectividad de una obra con su belleza o fealdad, lo sublime del resultado o su trascendencia. En el caso del Arte Público, ¿son la forma o la armonía en la composición valores que se puedan medir realmente? Quizás es más lógico pensar en que es más efectiva cuando el público interactúa más o se ve influenciado/cambiado en su comportamiento. Pero, ¿cómo medir la calidad de esa participación?, ¿cómo averiguar el nivel de impacto en las vidas de todos los tipos de público de una obra colaborativa? Las habituales formas de valoración como la medida de la escala de la audiencia no son suficientes para evaluar la intensidad del impacto. Obras con poca audiencia pueden tener un gran impacto y repercutir en las vidas de esas personas o viceversa. Una encuesta al final de la obra tampoco resolvería satisfactoriamente este asunto. ¿Podemos tomar como suficiente la medida de las opiniones subjetivas de unos cuantos participantes o espectadores? La extrapolación de resultados puede confundir colaboraciones hipotéticas con interacción demostrada y real. Es más que nada desde luego, pero no parece que de un resultado completo. Puede sugerir potencialidades que no existen verdaderamente y llevarnos a acciones fracasadas.

En algunos casos la duración del cambio o la acción planteada podría servir como cierta medida pero no son más que una pieza más de un puzzle mucho mayor.

Por último, se observa que aunque esta clasificación nos aporta la capacidad de colocar etiquetas a las obras y autores para poder entenderlos mejor, no se puede interpretar como que una etiqueta es mejor que otra. Una obra de Arte Público no es más pública por alcanzar a más espectadores sino que habría que valorar ese alcance en términos de intensidad del impacto, perdurabilidad,... entramos en una zona subjetiva que habitualmente no se trabaja por parte de los artistas. En

numerosas ocasiones el artista se preocupa por la adecuación de su obra al entorno social, espacial, su receptividad, su duración, pero una vez terminado el proceso creativo no se toman medidas del impacto que ha tenido la obra. La energía puesta en juego en proyectos de Arte Público es muchas veces tanta, que para cuando el proyecto finaliza todo el mundo está demasiado agotado para hacer algo más que celebrarlo. Muchas veces la obra se abandona o se agota por sí misma si es efímera sin realizar ningún tipo de evaluación final. He aquí un gran error que se ha observado en algunos de los proyectos personales que se presentarán en este capítulo.

Carmen Marín Ruiz⁹⁴, licenciada en Ciencias Biológicas y en Bellas Artes es Investigadora en la Universidad del País Vasco-EHU, está desarrollando actualmente un nuevo método de análisis para el caso de las obras de Arte Público en el campo de lo ecológico que creemos muy pertinente en nuestro caso. Según la autora, el método, además de reflexionar previamente sobre el significado de lo ecológico en el ámbito del arte, introduce parámetros de valoración como las motivaciones del artista y el impacto de la intervención en el entorno físico y cultural en el que se encuentra. La investigación tiene como objetivo, servir de base para una tipificación de las obras, alentar un debate acerca de los modos y recursos en la creación artística y la idoneidad de determinados proyectos artísticos. El objetivo general es evaluar el papel del arte en un contexto de crisis como el actual. Como ya hemos señalado en el apartado 2 coincidimos con la opinión de la autora, que explica en su artículo para la revista *El Ecologista* la confusión que existe a la hora de catalogar ciertas obras relacionadas con el Arte y Naturaleza y se plantea si al hacer esto no se incurre en el error de confundir el continente con el contenido. Como ejemplo, comenta que incluir bajo el mismo paraguas la obra Robert Smithson *Asphalt Rundown* (1969) y la de Agnes Denes *Tree mountain* (1992), cuando no comparten los mismos intereses teóricos parece descabellado. Por desgracia solo se ha tenido

⁹⁴ MARÍN, Carmen. "Hacia un método de análisis de las actividades artísticas desde la ecología" [En línea] [Citado el: 04 de 07 de 2013.] Disponible en Web: ECOLOGISTAS EN ACCIÓN <http://www.ecologistasenaccion.org/article25345.html>.

acceso para este trabajo a un artículo introductorio a la cuestión de la autora que aún se encuentra completando su investigación.

A continuación se desarrollan los cuatro bloques centrales del Trabajo Final de Master en los que se hará mención a obras de autores conocidos desde los años 60 a la actualidad que sirvan para ilustrar los distintos tipos de artista en función de la interacción con el espectador. En cada tipología se nombrarán al menos dos obras ilustrativas y un autor o más pero se profundizará en las obras que se estime oportuno por la relación con la producción propia. Asimismo, se presentan y analizan las obras de creación propia que han sido realizadas durante el Master en Producción Artística y que se pueden enmarcar dentro del Arte Público de enfoque ecológico.

3.1 EL ARTISTA EXPERIMENTADOR

Dentro de la primera clasificación, el artista sería considerado como un medio o una herramienta que traduce la experiencia producto del trato con otros o con un entorno en una pieza artística que puede ser un objeto, un proceso. La obra final sería la metáfora de esta interacción con el contexto y por supuesto estará cargada de la propia subjetividad del artista y su empatía con el entorno. Las características de este punto son la subjetividad y la empatía.

3.1.1 Obras de referencia. Hans Haacke, *Rhinewater purification plant*

Comienza este análisis de obras de Arte Público ecológico con la fase más sencilla, la del artista experimentador. Para ilustrarla, se han seleccionado aquellas obras de Arte Público con un enfoque ecológico. Podemos recurrir a numerosos ejemplos desde los años 60-70 hasta la actualidad. Como la obra *Monument to a Beach pollution*, 1970 en la que Hans Haacke realiza una montaña con los residuos recogidos en un área de 200 x 50 m en la playa de Carboneras de Almería.



Fig.11 Hans Haacke, *Monument to beach pollution*, 1970, Almería.

O, la primera intervención en la naturaleza del argentino Nicolás García Urriburu realizada durante la Bienal de Arte de Venecia de 1968, coloreando las aguas del Gran Canal como denuncia contra la polución ambiental, con un producto biodegradable y absolutamente inocuo llamado fluoresceína. Urriburu obliga al espectador a reflexionar frente a su obra, de denuncia artístico-social o medio-ambiental y siempre de color VERDE. La obra tiene un carácter utópico pero

visibiliza una profunda reflexión sobre el respeto al ecosistema de forma muy potente. Este artista preocupado permanentemente por la protección de la naturaleza, promueve campañas de forestación y defensa de lugares públicos y plantaciones en diversos países sin descuidar sus objetivos político-sociales, como la unión de Latinoamérica y su insistente visión del mundo desde el Sur.



Fig. 12 Nicolás García Urriburu. *Green Venice*, 1968.

Más recientemente el español Daniel Canogar cuestiona la cultura del usar y tirar para realizar una reflexión en torno a la contaminación, el uso de residuos y las formas de reciclaje. En una muestra comisariada por George Stolz, presenta seis instalaciones: *Vórtice*, *Marea*, *Caudal*, *Tajo*, *Presión* y *Deriva* inspiradas en el gran vórtice de basura del Pacífico de dimensiones escalofriantes. Una de las obras está conectada con el Centro Principal de Control del Canal de Isabel II y muestra el consumo de agua en la Comunidad de Madrid en tiempo real.



Fig. 13 Daniel Canogar, *Vórtice* y *Caudal*,

HANS HAACKE, *RHINewater PURIFICATION PLANT*

El ejemplo que se analizará más en profundidad es la obra de Hans Haacke *Rhinewater Purification Plant*, 1972. Se trata de una obra de marcado carácter de denuncia, y el autor es considerado como uno de los primeros artistas que desarrollan su obra con una manifiesta voluntad de reflexión ecológica. A menudo la obra de Haacke ha ido acompañada de controversia pues sus instalaciones más que metáforas narran hechos de la vida real, situaciones que merecen ser denunciadas.

Haacke fue invitado para producir un proyecto de dos meses en el Museo Haus Lange, en Krefeld, Alemania. El artista exploró y estudió el entorno y se percató de la contaminación del río Rin. Es frecuente esta metodología de trabajo en este autor como en el caso de la obra realizada para el Museo Reina Sofía *Castillos en el aire*, 2012, donde en un trayecto casual descubrió la deprimente área del extrarradio madrileño del ensanche de Vallecas que será protagonista de la obra. En este caso Haacke traduce la experiencia del entorno en un dispositivo tecno biológico, que más que metáfora de la realidad circundante constituye una respuesta constructiva, reparadora del daño ambiental. El artista, instaló un sistema de tratamiento químico en la galería a base de carbón activo y filtración por arena para descontaminar las aguas del río Rin. El agua purificada era recogida en una gran piletta de metacrilato con peces vivos, lo cual demostraba el éxito en la purificación del agua contaminada.

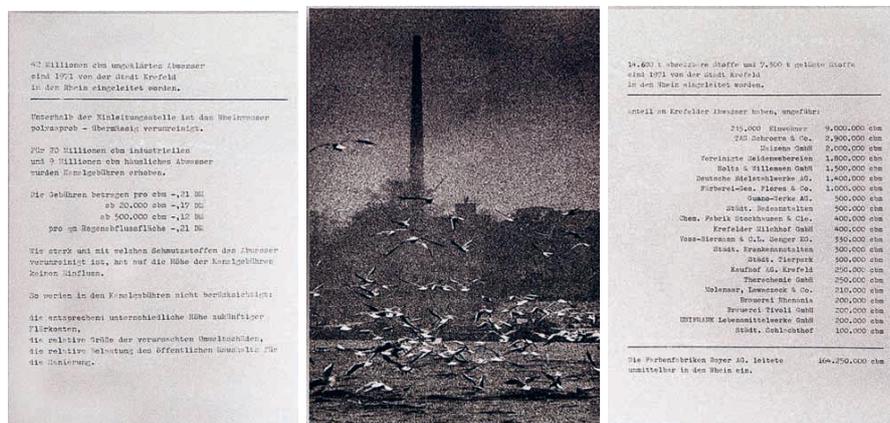


Fig.14 Hans Haacke, *Krefeld Sewage Triptych*, 1972

Pero este proyecto no quedó tan solo en la llamada “estética de la restauración” de maquillaje superficial. En el tríptico acompañante sobre las aguas residuales de Krefeld, Haacke mostró los datos de los niveles de aguas residuales no tratadas que eran vertidas anualmente al Rhin desde esta ciudad, tanto desde sus hogares como desde sus industrias, dando los datos de volúmenes correspondientes (42 millones de metros cúbicos en total) y los nombres de los mayores contribuidores. Como Haacke observó, al ser el museo una institución municipal y sus trabajadores funcionarios, el proyecto generó reportajes en la prensa regional que exponían el papel de la ciudad en la contaminación del río. Los efectos políticos resultantes de la operación tecnobiológica realizada en la galería, pueden considerarse como lo que Haacke llama “sistema social en tiempo real”. Con esto Haacke se refiere a que el proyecto no solo intervino un ecosistema degradado, sino que también identifica las causas de esta situación y trabaja por conducir la atención pública hacia estos abusos políticos, la maquinaria de la política y la sociedad se ponen en marcha inmediatamente. Sin embargo, la demostración de Haacke de “descontaminación ecológica” podría ser criticada al no incluir a la audiencia más directamente. El público quedó relegado a ser un mero observador de un sistema que excluye su participación directa.⁹⁵ La autoría exclusiva del artista queda salvaguardada contribuyendo a la visión del artista genial que trabaja solo. El nivel de colaboración en la creación de la obra es muy bajo, el público, según la clasificación de Lacy sería de los tipos 4,5 y 6, es decir, público inmediato, el espectador, público de los medios de masas y público del mito y la memoria. Como conclusión no se puede averiguar mediante este tipo de obra cual ha sido el impacto en el público pero, si la intención del artista era llamar la atención sobre los vertidos contaminantes al río, parece ser que lo consiguió. Por tanto se puede decir que la intención del artista guarda coherencia con los resultados aunque no quiere decir ello que los vertidos cesasen.

⁹⁵ DEMOS, T.J., *Op. cit.*

3.1.2 Producción propia: Paisaje de mano.

El proyecto que aquí presentamos supone la primera de las cuatro fases de estudio del Arte Público Ecológico que estamos investigando en este Trabajo Final de Master. La obra, apoya un pie en la ecología y otro en el Arte Público. Dentro de los varios proyectos con connotaciones ecológicas que hemos realizado a lo largo del Master de Producción Artística, se enmarca esta pieza de bronce que interacciona con el espectador. El pasado hortícola de la zona, las metáforas visuales de Joan Brossa o Perejaume y la recuperación del reencantamiento de la vida son los factores que nos han inspirado.



Fig 15 Pieza presentada en PAM! Del 24-27 de junio 2013 en Facultat de Belles Arts San Carles de Valencia. Aunque la intención original de la pieza era presentarla en el exterior y anclada a un tronco de árbol o pared, problemas logísticos nos llevaron a optar por esta opción. Fuente: la autora.

Los objetivos planteados son:

- Incitar al espectador a ejercitarse en el mirar, en encontrar paisaje en la mirada propia y hasta en lo más minúsculo o vulgar.
- Reflexionar sobre la conexión que tenemos con la naturaleza y la desconexión que sufrimos hoy en día.

- Estrechar lazos con el contexto que habitamos, preguntarnos por el origen, la evolución y la situación actual del paisaje que nos rodea como una pieza más de una reflexión global al respecto de la situación medioambiental que sufrimos.
- Simbolizar la fusión entre el hombre y el medio que tiene especial relevancia en el caso de la huerta valenciana.

Arte Público y ecología unen intereses al respecto de la cuestión del lugar, de la relación entre el contexto y la obra de arte. Esta pieza surge tras la experiencia de llegar a la ciudad de Valencia procedente de otra Universidad y comenzar a conocer el entorno y la historia del contexto que nos rodea. Desde el principio, llaman la atención los alrededores de la facultad plagados de cultivos y huertas en contraste con la ciudad que se expande frente a ella. Desconocíamos totalmente el pasado hortícola de la zona, la importancia de este paisaje de la Huerta Valenciana como un paisaje ejemplar de fusión entre el hombre y el medio, dentro de toda Europa. El documental *L'horta, al costat de casa*⁹⁶, producido por la Universitat, pone de manifiesto esta importancia.



Fig.16 Imágenes de la huerta colindante a la Facultad de Bellas Artes.

El conocimiento del contexto, de las raíces y de la historia del espacio que habitamos, nos conecta con nuestro entorno y favorece el respeto por el mismo.

⁹⁶ *L'horta, al costat de casa* .[Vídeo] [Citado el: 24 de julio de 2013.] Universitat de València 56:56. Disponible en Web: <http://perlhorta.info/content/lhorta-de-val%C3%A8ncia-al-costat-de-casa>

Por otro lado, el paisaje como constructo cultural dependiente de la experiencia del observador, cobra sentido en el mirar.

Esta pieza propone un ejercicio muy sencillo: encontrar el paisaje en lo cotidiano y minúsculo, abrir nuestra mirada a la multitud de micropaisajes que cada día transitamos. Todo ello con un afán de reconectar con el contexto que habitamos, de recuperar la memoria del pasado hortícola del espacio de la Universitat Politècnica de València. Para incitar tal reflexión en el espectador, la pieza consta de dos partes, una metafórica y otra participativa. La pieza de bronce que representa una rama de árbol que se convierte en mano sería la metáfora más clara. La parte colaborativa son las servilletas e instrucciones que la acompañan y que plantean un pequeño juego participativo. El espectador es invitado a coger una servilleta situada al lado de la pieza y a seguir unas instrucciones que más adelante detallamos. No obstante la servilleta también tiene una carga metafórica ya que se han estampado con un sello de la rosa de los vientos con la intención de recordar a los mapas.

Entre los antecedentes y las fuentes inspiradoras de la obra podemos citar el siguiente párrafo de Jose Miguel Cortes recogido en un texto de José Albelda:

Los pueblos Cánacos ligan su cuerpo al universo, entrelazan su existencia a los árboles y a la naturaleza. El cuerpo aparece como otra forma vegetal, o el vegetal como una extensión del cuerpo. Así encontramos que existe una misma palabra (Kara) para designar la piel del hombre y la corteza del árbol, y otra (Pié) con la que se refiere a la unidad de carne y músculos, y a la pulpa o hueso del fruto. La misma palabra sirve para nombrar el esqueleto humano y el corazón del bosque⁹⁷.

En nuestro caso esas formas vegetales se han fusionado a la perfección con la anatomía humana para formar una rama-mano que manifiesta esa unión entre el cuerpo y la naturaleza que tan olvidada tenemos. Es esta una visión que

⁹⁷ALBELDA, SABORIT op cit p. 62-63

simboliza la postura tradicional de Oriente de unión e interdependencia entre Cultura y Naturaleza. Ser y naturaleza son una misma cosa, y por tanto la cultura, que forma parte del ser, también es parte de la naturaleza. En esta idea el ser escindido está en armonía con el lugar que habita. Todo lo contrario de la visión antropocentrista de Occidente en la que vivimos, que propugna la separación naturaleza - artefacto, naturaleza - ser humano, naturaleza - cultura.

Continúa Albelda⁹⁸ que en la tradición zen se llega a la idea de unidad a través de la pérdida de la noción de ser individual y, por tanto se niega, la posibilidad de una visión marcadamente dicotómica entre ser humano y naturaleza. En esta obra en cierta forma al invitar al espectador a que interactúe con ella nos direccionamos en contra de la deificación de la obra de arte y apostamos por una colectividad que da forma y sentido a la obra. En cierto punto coincidimos con esa visión zen.

Entre los antecedentes visuales tenemos las metáforas visuales de Joan Brossa y las de Perejaume. Como en su caso, hemos tratado de unir en una sola pieza dos elementos icónicos como el árbol y la mano del hombre para formar con el conjunto, una crítica a como cada vez más nos sentimos separados y diferentes de la naturaleza y olvidamos nuestra conexión con ella. Somos naturaleza y estamos inevitablemente conectados al entorno.

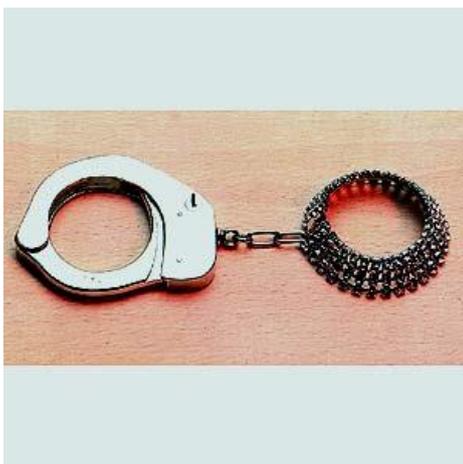


Fig.17 . Joan Brossa, *Nupcial* y Perejaume, *El Pallar Jussà i el pallar Sobirà*

⁹⁸ALBELDA, José y SABORIT, *Op cit.*, pa 62-63..

El broche que otorga el sentido conceptual a la obra es el elemento de intercambio. En este caso, se trata de una servilleta estampada con la rosa de los vientos. Las estampaciones se han realizado sobre servilletas de bar mediante la creación de un sello con fotopolímero. La rosa de los vientos es una imagen que se asocia típicamente a los mapas y le da una pista al espectador que toma una servilleta para que mire esa servilleta con especial atención, no como una servilleta más sino como un mapa de un paisaje. La servilleta arrugada que es ofrecida al transeúnte en esta pieza, encierra todo un paisaje en su interior listo para recibir la mirada de quien lo quiera comprender y/o recordar. Cualquier espectador puede coger una de estas servilletas de papel estampadas y seguir las instrucciones que se indican al lado de la obra:

- 1 Coja una servilleta
- 2 Arrúguela en la mano
- 3 Abra de nuevo la servilleta
- 4 Admire el paisaje que acaba de crear



Fig.18 Detalle de la servilleta estampada y sello realizado en fotopolímero Fuente: la autora.

La pieza principal está realizada en bronce aprovechando el modelo de un tronco real y algunas cortezas de árbol así como la mano de un compañero que se fusionan en una sola pieza. La técnica de fundición empleada fue fundición directa con cáscara cerámica y patinada con diferentes óxidos y sulfatos (de potasio y de cobre) para obtener los tonos verdes, marrones y negros que nos interesan para el bronce. El objetivo es naturalizar la pieza mediante las pátinas de modo que recuerde a un tronco de árbol cubierto de líquenes.



Fig. 19. Modelo en cera y corteza de árbol antes de la fundición.



Fig.20 Resultado final en bronce patinado.



Fig. 21 Resultado final en bronce patinado.

En principio la obra está pensada para ser expuesta anexionada al tronco de un árbol como una rama más ofreciendo las servilletas al público. Para la exposición PAM! organizada desde la facultad no se podía contar con vigilancia por lo que se optó por situarla en el interior del edificio por seguridad. El problema añadido a esto es que tras el proceso de fundición encontramos que resultó ser una pieza muy pesada (7,5 kg) por lo que las paredes del edificio no resistirían bien el peso y hubo que optar por la peana que vemos en la imagen para su exposición.

Este hecho desvirtúa notablemente la potencia visual de la pieza y dificulta su interacción con un público más amplio y casual. Aún así como se observa en la imagen siguiente, la interacción no faltó. Los espectadores hicieron caso de las instrucciones aunque no se llevaron su reflexión con ellos.



Fig. 22. Pieza después de un día de interacción con el público.

3.1.3 Conclusiones

Tras la exposición de la pieza, y a pesar de la activa participación del público, nos hemos percatado del error que supone no haber puesto una instrucción más añadida a las anteriores, que sería la siguiente:

5 llévese su paisaje consigo y a ser posible, reutilícelo o recíclelo.

Esta simple instrucción habría evitado la acumulación de servilletas sobre la escultura que resta seriedad y limpieza a la presentación. Por otro lado sin embargo merece destacar que todas las servilletas expuestas fueron utilizadas, lo cual significa que el mensaje ha sido leído al menos (nunca sabremos si entendido realmente) por los espectadores.

Ante las dificultades surgidas a la hora de encontrar la localización idónea para la pieza de bronce, quizás habría sido mejor prescindir de ella y utilizar solo las instrucciones y las servilletas. El concepto que reside en estos dos elementos

es suficiente para explicar gran parte de lo que queremos transmitir (el paisaje está en la mirada y hay que estar atento a él para reconectar con el entorno que nos rodea) aunque la metáfora de la unión entre el hombre y la naturaleza se perdería al no estar presente el brazo-rama de bronce.

No podemos pensar que con piezas así vayamos a llegar a tener impacto en todos los espectadores. La interacción con el público es mínima, apenas una invitación.

La autoría de la obra se comparte tímidamente con el público dejando que interactúe con ella aunque siempre bajo unas premisas que salvaguardan la autoría en detrimento de la espontaneidad del proceso.

Al contrario de la obra de Haacke antes citada, donde el proceso (de purificación del agua) era lo más notorio, en nuestro caso el objeto tiene tanta presencia o más que el proceso aunque es el proceso de interacción con el espectador lo que da sentido a la obra. Además, aunque tiene una fuerte influencia del contexto de la facultad y la huerta en su concepción, se podría trasladar a muchos otros lugares en los que también conviene recordar esa fusión del hombre con el medio por lo que no la consideramos *site specific*. El tipo de público implicado según la clasificación de Lacy sería del tipo 5 es decir, espectadores directos.

Por tanto, los valores que consideramos para calificarla como Arte Público residirán entonces en la capacidad de interacción con el visitante y lo efímero de esa interacción que no deriva en un objeto mercantilizable sino en una donación al espectador que crea su propia obra y se la apropia.

Es una visión del Arte Público de enfoque ecológico aún muy básica pero en la línea del pensamiento ecosistémico⁹⁹ al forzar la mirada que difumina la

⁹⁹El pensamiento ecosistémico apuesta por una visión holística de la realidad y por la interdependencia. Está enfocado en crear, fortalecer y administrar relaciones dentro de un ecosistema.

separación hombre-naturaleza. Lucy Lippard en *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar* comenta a este respecto:

Es obvio que la crisis ecológica es en gran medida responsable de la preocupación actual por el lugar y el contexto, pero lo es también por la nostalgia provocada por la pérdida de raíces. La raíz griega de la palabra “ecología” significa hogar, un lugar difícil de encontrar hoy en día... Del mismo modo que hemos perdido nuestro lugar en el mundo, también hemos perdido el respeto por la tierra y por ello la maltratamos. Al carecer de un sentido de comunidad microcósmica somos incapaces de proteger nuestro hogar macrocósmico global. ¿Puede un arte interactivo y procesual “devolver a la gente al hogar”...? ¹⁰⁰

Esta pregunta al respecto de nuestra pieza se traduciría en, ¿puede una pieza interactiva como esta volver la mirada de la gente hacia el entorno que habita, es decir, a su hogar? Ya hemos mencionado antes que aunque las intenciones del artista sean buenas ello no deriva en un buen trabajo. Tampoco el hecho de haber obtenido cierta participación ni el tipo de público implicado es garantía de ello. La efectividad de este trabajo solo se habría podido medir encuestando uno a uno a los participantes en la misma y aún así no podríamos extrapolar los resultados a cualquier tipo de población pues la exposición se produjo en el contexto de una Facultad de Bellas Artes.

¹⁰⁰ LIPPARD, Lucy., *Op cit* p 52..

3.2 EL ARTISTA INFORMADOR

Continuamos con el siguiente nivel establecido por Suzanne Lacy en cuanto a la interacción del artista con el público. El artista informador sería aquel que narra una situación al espectador producto de una experiencia y una reelaboración de la misma. El artista “reúne toda la información posible con el fin de hacerla accesible a otros”¹⁰¹ Por supuesto según la intención del artista, esta narración será más o menos objetiva. En algunos casos habrá una plasmación tal cual de los datos dejando al espectador sacar sus propias conclusiones (por ejemplo la obra de Hans Haacke *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971*) y en otros casos la información está más seleccionada a criterio del artista y por tanto manipulada. De hecho en muchos casos señala Lacy, el artista como informador se compromete con el público para informarle y persuadirle. Esto no quiere decir que el artista haya hecho un análisis profundo de esa información que sería el paso siguiente. Por tanto, experiencia, narración, información accesible y persuasión son las claves de este tipo de artista informador. Dichas características son cumplidas punto por punto por los artistas que citamos a continuación.

3.2.1 Obras de referencia

Helen and Newton Harrison *The Lagoon Cycle*

Para ejemplificar este modelo de interacción se recurre a la obra *The Lagoon Cycle* 1974-1984, de los conocidos eco-artistas Helen and Newton Harrison.

Newton y Helen Mayer Harrison han realizado frecuentemente proyectos de Arte Ecológico. Ambos han cooperado como profesores entre 1969-1993 en la Universidad de California, en San Diego. Sus primeras colaboraciones

¹⁰¹ BLANCO, Paloma (ed). Explorando el terreno. *Modos de hacer: Arte Público, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p. 34

comenzaron en parte como reacción al libro de Rachel Carson *Primavera silenciosa* de 1962¹⁰², que señalaba que la destrucción medioambiental está directamente relacionada y conectada con las prácticas agrícolas de posguerra y el consumismo.

Muchos de sus trabajos de Arte Ecológico incluyen la interpretación de ecosistemas a gran escala. Por lo tanto su trabajo es a menudo conceptual y presenta formas ideales que desafían la intervención humana en el uso de la tierra y las aguas. Su trabajo de restauración suele abarcar organismos de bioregiones que superan las fronteras de los países. Han centrado su atención en soluciones para restaurar cuencas hidrográficas frágiles y acuíferos y en reclamar y apoyar la biodiversidad teniendo en cuenta el desplazamiento de flora y fauna autóctona de habitats ecológicos específicos.

Barbara Matilsky en el catálogo de la exposición *Fragile ecologies: Contemporary artist's interpretations and solutions*¹⁰³ relata su proceso de trabajo que suele comenzar con una invitación de una institución o bien una comunidad, una organización, etc, para investigar un problema medioambiental de la zona. Después de estudiarlo de primera mano, investigarlo y entrevistar a ecólogos, biólogos y gestores, los artistas crean una narración fotográfica propia que identifica el problema, cuestiona el sistema de creencias que permiten que esas condiciones se desarrollen y proponen iniciativas en contra del daño ambiental. Exponen su documentación haciéndola accesible en un foro público (como museos, bibliotecas, ayuntamientos), para estimular la discusión, el debate y la atención de los medios. Mediante la acción de comunicar al público los problemas que afrontan los ecosistemas amenazados y las formas en que podrían ser restaurados, ejercen presión en el sistema político y recaban el apoyo de la opinión pública en un intento de evitar el desastre ambiental. En una palabra “persuaden”.

¹⁰² CARSON, Rachel., *Op cit.*

¹⁰³ MATILSKY, Barbara, *Fragile ecologies: contemporary artists' interpretations and solutions* Queens Museum of Art, 1994.



Fig. 23 Newton y Helen Harrison, Lagoon Cycle, 1972-1982,

En la obra *The Lagoon Cycle* (1972-1982) los Harrison crean un mural de 109 metros portátil y dividido en 50 secciones, que examina el proceso y las conexiones entre la producción de nutrientes y la cuenca hidrográfica. Según sus autores explican, es un diálogo extendido semibiográfico, con historias, anécdotas y juegos que sirve para establecer la base filosófica para la argumentación ecológica de muchos trabajos posteriores.¹⁰⁴ El trabajo investiga el uso de la tierra a lo largo del perímetro de la orilla del Pacífico empezando en Sri Lanka con un cangrejo comestible y terminando en el Pacífico con el efecto invernadero. El trabajo incluye fotografías, collage, performances y poemas. Matilsky destaca: “Lagoon Cycle es una viaje personal y filosófico, empezando con observaciones de la vida de pequeños crustáceos y terminando con profecías de calentamiento global”¹⁰⁵

La instalación captura la capacidad de narración de los Harrison en una rica variedad de versos e imágenes. De hecho los Harrison se consideran narradores que combinan advertencias poéticas con poderosas imágenes visuales para crear metáforas y símbolos. Su trabajo narrativo usa mapas,

¹⁰⁴ HARRISON, Newton, HARRISON Meyer, [En línea] [Citado el: 20 de 7 de 2013.] Disponible en Web: <http://theharrisonstudio.net>

¹⁰⁵ KRUG, Don *Ecological Restoration Helen and Newton Harrison, The Lagoon Cycle* [En línea] [Citado el: 21 de 7 de 2013.] Disponible en Web: <http://www.greenmuseum.org/c/aen/Issues/harrisons.php>

fotografías y palabras para ilustrar la importancia de resolver los problemas ecológicos de la comunidad. Son por tanto un ejemplo perfecto de la categoría que se pretende ilustrar.



Fig. 24 Newton y Helen Harrison, Lagoon Cycle, 1972-1982

El público que abarca es de los tipos 2(colaboración y codesarrollo), 4(público inmediato), 5 (público de los medios de masas), y 6 (público del mito y la memoria). La interacción con el público es escasa pues más bien actúan de observadores y receptores de la información. El contexto en el que aplican su trabajo es adecuado para este tipo de acción informadora y las intenciones de los artistas parecen guardar coherencia con la propia obra. Sin embargo nada se sabe del impacto en los espectadores, su intensidad y receptividad.

Aunque la obra escogida no sea de las más recientes podríamos citar otras igualmente válidas de los mismos autores como *Greenhouse Britain* 2007-2009 o *The Force Majeure Works*, 2008-2009. En estas obras Helen y Newton Harrison continúan con un esquema de trabajo similar al de *Lagoon cycle*: invitación, a realizar una obra, investigación del lugar, colaboración con otras disciplinas y personas y creación de la narración mediante el formato expositivo informador.



Fig. 25 Newton Harrison and Helen Mayer Harrison, *Greenhouse Britain: Where the loss of land due to ocean rise is first expressed*, 2006

3.2.2 Producción propia: Proyecto *Paisaje Interior*

Durante el curso pasado presentamos como Proyecto Final de Carrera un trabajo titulado *Paisaje Interior. Reflexiones acerca del paisaje centrado en un territorio concreto, el Parque Natural de Castril*. Durante la realización del Master de Producción Artística hemos continuado esta obra engarzándolo con el discurso de la asignatura *Paisaje y territorio: la mirada y la huella* impartida por la profesora Eva Marín. De este modo, durante la exposición en el pueblo de Castril el pasado octubre de 2012 aprovechamos la ocasión para ahondar un poco más en el estudio del concepto de paisaje y la acción artística participativa. Se imprimieron 100 postales con las imágenes de los cuadros expuestos y se repartieron durante la exposición con la condición de devolver escritas algunas de las postales a la autora. Pero antes de presentar esta parte del trabajo es necesario hablar de la obra pictórica.

El proyecto en conjunto es un ejercicio de análisis de las circunstancias ambientales de un paisaje determinado, tanto desde un punto de vista artístico como científico, categorías por lo general separadas. Se pretende con ello crear un nexo de unión entre ambos mundos a menudo ajenos el uno al otro, pero que comparten el mismo foco de atención. Para ello se estudia el concepto paisaje y las condiciones de este territorio, ilustrándolo con piezas

pictóricas que se fusionan con la información científica haciéndola más asequible al público en general con la intención de comunicar y provocar una reflexión. Las piezas que se presentaron no solo buscan la estetización de la naturaleza sino en todo caso la estetización como defensa y sobre todo, concienciar al público de la necesidad de mirar a la naturaleza como si de una obra de arte se tratara, con el cuidado de no dañarlo sino de conservarlo para futuras generaciones. No es un arte de protesta, sino que se pretende repercutir positivamente en el entorno (y ello incluye la ecología, lo social y lo cultural) teniendo al espectador como bisagra reflexiva. Los objetivos concretos son:

- Estudiar y reflexionar sobre la noción de paisaje.
- Incorporar al lenguaje pictórico información gráfica científica que complemente y enriquezca la descripción del paisaje con la intención de narrar lo que en él ocurre.
- Aprovechar la capacidad de emocionar del Arte para mejorar la comprensión de un paisaje concreto, el Parque Natural de Castril.

Para llevar esto a cabo se tiene en cuenta no solo la imagen visible del lugar, sino también su historia, sus costumbres, sus tradiciones, sus energías, sus fuerzas ocultas, sus gentes y su economía. El proyecto se inició por la relación emocional con este Parque Natural y el pueblo de Castril y sus gentes tras numerosas visitas al entorno, entrevistas a lugareños, lecturas de tesis doctorales y libros sobre el lugar, viajes a la zona, documentación fotográfica, participación en sus fiestas y su vida diaria. Ese contacto previo marcará la idea de paisaje tanto natural como humano.

La reflexión sobre la información recopilada nos condujo a la siguiente afirmación: el arte tiene la capacidad de hacer visible lo invisible de la naturaleza. Además tiene la capacidad de emocionar al público haciendo que la comprensión y asimilación de conceptos sea mucho más profunda y personal.

Son las fuerzas invisibles de la cultura y la naturaleza las que han producido estos paisajes con el tiempo. Como Paul Klee dijo, “Se trata de visualizar la energía que sustenta la materia y a través de la que se expresa, mostrando leyes y fuerzas como el paso del tiempo o la entropía.”¹⁰⁶

Se ha tratado en este trabajo de hacer visibles estas fuerzas, no de reproducir lo que ya es visible solo. Así las obras tratan de abordar las problemáticas ambientales del lugar, producto de la cultura del consumo, algunas de un modo más general u otras más particularmente. La mayoría, transferibles a tantos otros sitios.

¿Cómo hacer visibles todas estas características del paisaje de Castril? ¿cómo representar los datos científicos recopilados de la zona?

El territorio que abarca el proyecto está definido por el Parque Natural que incluye la población de Castril. Se seleccionaron qué visiones mostrar y se incorporaron los datos bióticos, abióticos y antrópicos de un modo artístico y narrativo que despertase las emociones y la curiosidad del espectador. La elección de los datos a mostrar resulta aún más difícil si cabe que la de la imagen pictórica. Por ello, se seleccionaron en primer lugar los paisajes a representar pictóricamente, escogiendo paisajes que puedan ilustrar la evolución del término “paisaje” en la historia del arte desde el romanticismo a la contemporaneidad y también paisajes simbólicos de ese territorio concreto.

Posteriormente, de entre toda la información científica disponible se escogió la más relacionada con la casuística del lugar representado de modo que conceptual y geográficamente estuviesen conectados. Por ejemplo, a una imagen pictórica del río Castril se le ha adicionado información sobre el estado de conservación del bosque de ribera, es decir el bosque que bordea al río. A otra imagen de la Sierra alta se le acompaña de información sobre la pérdida de vegetación en esta zona debida al excesivo pastoreo entre otras causas.

¹⁰⁶ AA.VV., *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza 1968-2006*. Segovia: Consorcio del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006. p. 63.

A continuación mostramos cuatro ejemplos de las piezas realizadas con su correspondiente cartela explicativa donde reside la información fundamental para entender los gráficos de carácter científico. Al estilo de Newton y Helen Harrison aunque de un modo mucho más rudimentario, se pretende mostrar la información de modo atractivo y accesible para informar y persuadir al espectador. Por ejemplo en la siguiente obra se representa el nacimiento del Rio Castril por surgencia de aguas subterráneas. Sin duda constituye una imagen espectacular de este territorio y por ello se ha escogido como modelo de prototipo de aproximación romántica al paisaje.

La información gráfica que le acompaña se explica en la cartela complementaria con el fin de que el público sea atraído primero por la imagen en general, posteriormente por los extraños datos gráficos que se mezclan en ella y así sea conducido a la lectura de la información complementaria en la cartela correspondiente. El objetivo último sería que el espectador no solo se lleve una experiencia estética del paisaje representado sino además una información más concreta sobre el mismo que de pie a futuras comunicaciones o reflexiones.



Fig. 26 Imagen y detalle de *Usted no está aquí I*, óleo sobre lienzo. 120 x 80, 2012.

CARTELA: Gráfico multi búsqueda: Red definida por concurrencia de términos en internet:

Concurrencia: la frecuencia por encima del azar de que concurren dos términos de un conjunto de textos el uno al lado del otro en un determinado orden asumiendo interdependencia entre los dos términos. En el gráfico se ha analizado la concurrencia en el motor de búsqueda de google de los siguientes términos:

- S= surgencia
- H= hombre
- P= pastoreo
- C= caliza
- N= nitrificación
- R= Río Castril
- E= especies nitrófilas

La relación de estos términos entre sí en el conjunto de textos de google se representa mediante un cuadrado de color, de modo que los colores más claros indican una mayor relación siendo el máximo la transparencia representada por el negro y los más oscuros una menor relación como indica la escala que aparece en la parte inferior izquierda del cuadro.



Así por ejemplo, el cuadro que aparece junto al hombre es el siguiente:

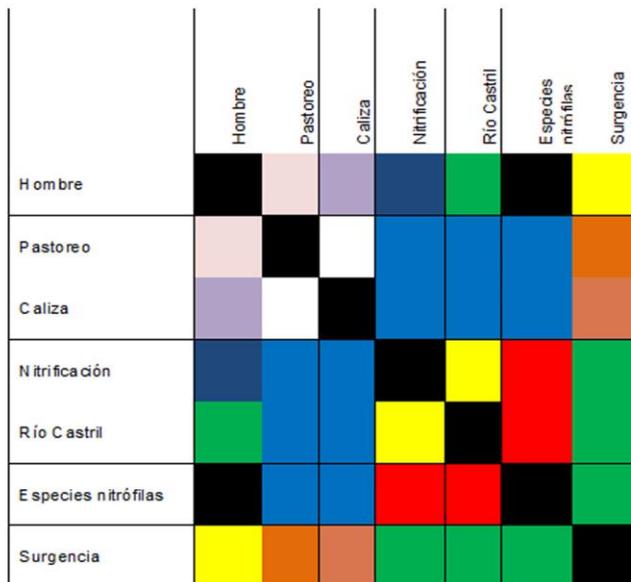


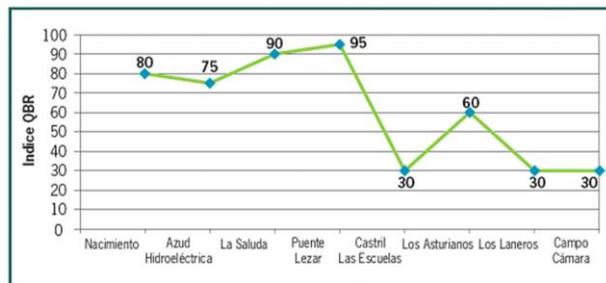
Fig. 27 Cartela *Usted no está aquí I*

El siguiente ejemplo se trata de una obra de carácter pintoresco en el que se representa el río a su paso por el pueblo con los animales más emblemáticos de la zona (el cordero segureño) fuente de ingresos crucial para muchos de sus habitantes. La flecha roja apunta siempre a un lugar en el paisaje y da pie al título *Usted no está aquí*. Se trata de un guiño al espectador que recuerda las flechas situacionales de los mapas que podemos ver repartidos en los parques naturales y en tantos mapas que intenta incitar al público a visitar el Parque.



Fig. 28 *Usted no está aquí II*. Óleo sobre lienzo. 100 x 80 2012.

Gráfico: Alteración del bosque de ribera medido por el Índice QBR (Índice de Calidad del Bosque de Ribera)



Los ríos no sólo acogen vida dentro del agua, sino también en sus orillas. Las comunidades de ribera tienen muchas funciones: protección de las márgenes (las raíces fijan el sustrato y evitan la erosión acelerada), refugio de fauna, corredor biológico (actúan como grandes pasillos para la fauna y las semillas), entre otras. Por esta razón, se considera que las comunidades relacionadas con los bosques de ribera son tanto o más importantes que las comunidades acuáticas. El QBR es un índice sencillo para cuantificar la calidad del bosque de ribera. Éste consta de cuatro apartados que sintetizan diferentes aspectos cualitativos del estado de la zona de ribera: el grado de cobertura riparia, la estructura del bosque, su calidad (la proporción de especies autóctonas) y el grado de naturalidad del lecho del río. El resultado de la evaluación es un valor de 0 a 100, donde 0 es la inexistencia de bosque de ribera y 100 el máximo valor de conservación.

En cuanto a la calidad del bosque de ribera, el estudio revela que existe deterioro evidente desde la cabecera. El tramo de río incluido dentro del Parque Natural de Castril presenta un bosque de ribera de calidad buena, pero con ligeras perturbaciones desde el nacimiento hasta el Cortijo de la Saluda, y no alterado y de muy buena calidad en el puente de Lézar. Ya aguas abajo de la población de Castril la ribera del río se califica por este estudio de mala calidad, debido al uso intensivo a que están sometidas las orillas del río.

Fig. 29 Cartela *Usted no está aquí II*.

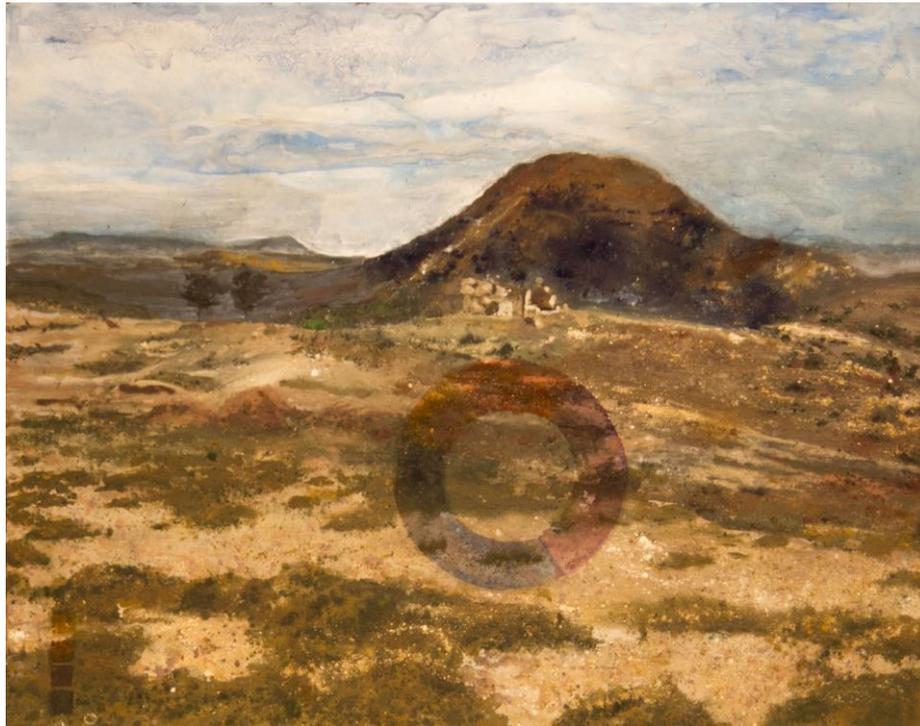


Fig. 30 *Usted no está aquí III*. Acrílico y pigmento sobre lienzo. 100 x 80 cm. 2012.

CARTELA:

Gráfico: Área afectada por pérdida de la cubierta vegetal en la Sierra de Castril.



Las causas que apuntan los agentes de conservación del Parque Natural son en el 67.9% del área afectada, el pastoreo, en el 21% la actividad agrícola, en un 6% los incendios antiguos, en un 4% las talas antiguas y también en un porcentaje bajo pero significativo la extracción de mármol. La degradación de la cubierta vegetal trae consigo, por lo general, pérdida de suelo fértil y procesos de erosión.

Fig. 31 Cartela de *Usted no está aquí III*



Fig. 32 No hay pimienta pa tanto cordero, óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm. 2012.

El paisaje segureño está poblado de estos animales y en su casco urbano abundan en los balcones los pimientos secándose al sol. De hecho, un plato típico de esta zona mezcla ambos ingredientes. Sin embargo los últimos datos consultados indican que puede existir cierto sobrepastoreo en la zona que causa degradación de los pastos en las cumbres entre otros efectos.

Como podemos observar la recopilación de información, la narración a partir de la experiencia en el territorio y la puesta a disposición del público de los datos recopilados, encajan perfectamente con la línea del artista informador. Pero el trabajo no terminó ahí sino que durante la realización del Master de

Producción Artística se dio el paso crucial para la obra: su exposición en el pueblo de Castril. Aprovechando tal ocasión decidimos ahondar un poco más en el estudio del concepto de paisaje y la recopilación de información desde el público y propusimos una actividad interactiva relacionada con la obra. Se imprimieron 100 postales con las imágenes de los cuadros expuestos y se repartieron durante la exposición con la condición de devolver escritas algunas de las postales a la autora. Cada postal tenía una pregunta en su reverso referente al paisaje que se solicitaba que contestaran. Se seleccionaron cuatro preguntas diferentes en base al estudio del concepto de paisaje trabajado durante la asignatura de *Paisaje y Territorio*. El siguiente texto introducía al espectador participante en la pregunta:

Querido espectador, le invitamos a participar, en el proyecto artístico Paisaje interior. Si está dispuesto a formar parte de él mire adentro y afuera, reflexione y responda a la siguiente pregunta. Haga llegar su respuesta a la dirección indicada por favor. Gracias de antemano.

Y las preguntas variaban en cada postal siendo una de las cuatro siguientes:

- En su opinión, ¿todos los paisajes de Castril son naturales?
- En su opinión, ¿considera que habita en un paisaje?
- En su opinión, ¿qué elementos forman el paisaje de Castril?
- En su opinión, ¿cualquier parte del territorio de Castril se puede llamar paisaje?

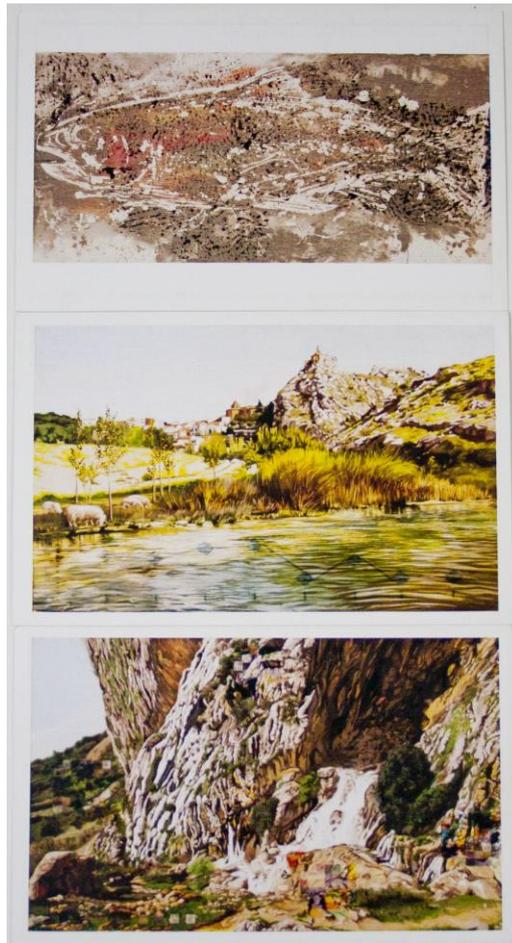


Fig. 33 Postales que se repartieron durante la exposición en octubre 2012.

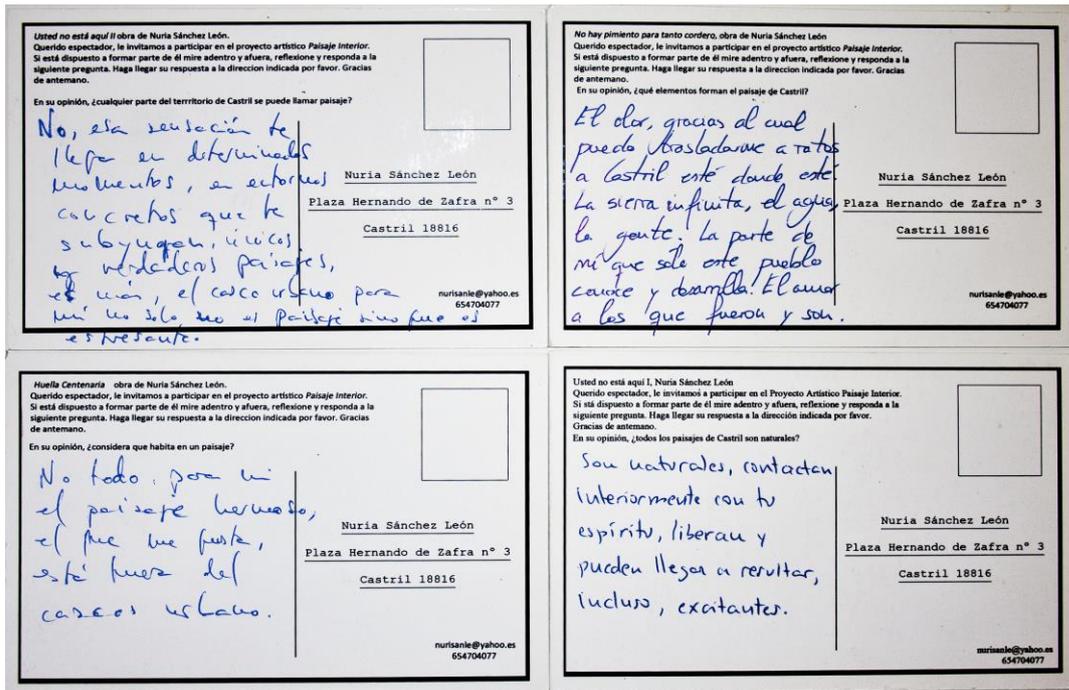


Fig. 34. Reverso de las postales con algunas de las respuestas de los asistentes.

<p>¿Cualquier parte del territorio de Castril se puede llamar paisaje?</p> <p>No, esa sensación te llega en determinados momentos, en entornos concretos que te subyugan, únicos y verdaderos paisajes, es más el casco urbano para mi no solo no es paisaje sino que es estresante.</p>	<p>¿Qué elementos forman el paisaje de Castril?</p> <p>El olor, gracias al cual puedo trasladarme a ratos a Castril esté donde esté. La sierra infinita, el agua, la gente. La parte de mi que solo este pueblo conoce y desarrolla. El amor a lo que fueron y son.</p>
<p>¿Considera que habita un paisaje?</p> <p>No todo: para mi el paisaje hermoso, el que me gusta, está fuera del casco urbano.</p>	<p>¿Todos los paisajes de Castril son naturales?</p> <p>Son naturales, conectan interiormente con tu espíritu, liberan y pueden llegar a resultar, incluso, excitantes.</p>

Fig.35. Transcripción de algunas de las postales contestadas por los espectadores.

3.2.3 Conclusiones

El resultado, dada la heterogeneidad de las respuestas para un público tan reducido fue muy interesante. Encontramos algunas respuestas muy en la línea de los pensamientos sobre paisaje que compartimos en la asignatura *Paisaje* y

territorio del master. Otras respuestas, sin embargo, eran bastante menos lucidas. En general, observamos que en casi todas las contestaciones hay un componente de melancolía, nostalgia incluso ciertas expresiones poéticas que nos sorprendieron. Parece que la pregunta hizo aflorar, en casi todas las personas que contestaron, una fuerte carga emocional que les une a ese territorio. La intención de provocar la reflexión al menos en estos participantes fue cumplida satisfactoriamente si bien no sabemos la perdurabilidad o profundidad de sus efectos. En cuanto al resto de asistentes que no participaron en la acción no podemos augurar nada más. Solo podemos asegurar que el tipo de público fue el clásico, tipo 4, (público inmediato) y también del tipo 5 (público de los medios de masas) pues la reseña de la exposición, con un texto de presentación realizado por la autora, fue publicado en una revista del municipio. Podríamos considerar a los que contestaron a las postales como público del tipo 3 (voluntarios y ejecutantes) ya que la acción se realizó para y con ellos. Aunque la adecuación al contexto era total, pues se expuso en el Centro José Saramago que hace las veces de biblioteca del municipio de Castril, el momento no fue oportuno, pues coincidió con las fiestas del lugar; una difícil competencia para un acto cultural que exige atención por parte del espectador. Los dos primeros objetivos que nos marcamos con esta obra fueron cumplidos, pero quizás la dificultad para comprender la información científica dificultó el cumplimiento de nuestro tercer objetivo a pesar de las explicaciones de las cartelas (aprovechar la capacidad de emocionar del arte para mejorar la comprensión de un paisaje concreto, el Parque Natural de Castril). La codificación de la información era tal que exigía bastante atención por parte del espectador por lo que pensamos, no llegó a ser entendida por todos los participantes. Este hecho sin embargo se vio compensado por la sencilla acción de las postales. En conclusión creemos haber hecho reflexionar (aunque sea por unos instantes) a cierta parte del público sobre su paisaje castrileño.

3.3 EL ARTISTA ANALISTA

Es difícil distinguir el caso del artista informador anterior del analista, en el proceso de informarse e informar inevitablemente se analiza cierta parte de la información. Paloma Blanco¹⁰⁷ esquematiza, lo que diferencia los dos casos anteriores de los dos siguientes que se presentan es el paso de lo privado a lo público en el proceso de realización de la obra. En los dos primeros casos la metáfora, lo intuitivo, lo receptivo y experiencial es esencial para la creación de la obra. Sin embargo, aquí el artista analista da un paso más y asume habilidades propias de otras disciplinas o bien colabora con otras personas que las poseen. La atención de la obra ya no estriba en el poder de la metáfora o la narración sino en la construcción teórica y conceptual que hay detrás de ella. La imaginería visual se sustituye por el texto, no se trata de un arte de objetos sino de conceptos, de ideas, de colaboraciones. La estética reside en la coherencia de las ideas o su relación con las imágenes visuales.¹⁰⁸

3.3.1 Obras de referencia Richard Misrach *Bravo 20: the bombing of the american West*

Como bien indica Lacy, del artista informador al analista hay un paso pero mucho trabajo detrás. En especial son obras en las que el artista adquiere capacidades multidisciplinares y en muchos casos por supuesto colabora con otros especialistas. En el mismo texto de Lacy se cita la obra del artista Richard Misrach *Bravo 20: the bombing of the american west, 1985-87* y que podemos enmarcar dentro de las pretensiones del Arte Ecológico por su militancia en un movimiento de fotografía política de paisaje del Oeste norteamericano cuyo tema principal era la denuncia de la destrucción de la naturaleza. En 1986, 16 fotógrafos de esta generación formaron el *Atomic Photographers Guild* para perseguir proyectos relacionados con asuntos nucleares.

Con la colaboración de los lugareños, dos activistas anti-pentágono, un físico y un piloto, Misrach logró el acceso al área de prácticas Bravo 20 en el desierto del noroeste de Nevada, un área sagrada para los Indios nativos donde durante 40 años el gobierno estadounidense había llevado a cabo pruebas ilegales con

¹⁰⁷ BLANCO, Paloma, (ed). *Explorando el terreno*. En *Modosde hacer: arte público, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

explosivos nucleares dejando la zona devastada y detenida en el tiempo. Misrach documenta fotográficamente el lugar durante un año y medio pero además planifica mediante una serie de dibujos y realiza la propuesta al gobierno de convertir la zona en un monumento al medio ambiente.¹⁰⁹ Al revelar la belleza de la naturaleza incluso en su devastación, Misrach rompe con la hegemonía de la fotografía clásica de paisaje que se apoya en el paradigma de la naturaleza como algo bonito, agradable, como reflejo de Dios. Misrach capta una naturaleza manipulada por el hombre con la iconografía propia de la civilización. Reconoce la potencia de lo vulgar, lo desechado y lo feo y entiende el papel de vertedero nacional que juega en ese momento el Oeste rural norteamericano.¹¹⁰

El resultado es un libro de fotografía de 160 páginas publicado en 1990 y titulado *Bravo 20: the bombing of the american west*. Se considera para este estudio que el valor de sus imágenes como obra de Arte Público de enfoque ecológico reside en varios aspectos. El más evidente es la reivindicación de la protección de esos espacios y la denuncia del daño ambiental por las pruebas nucleares. Le sigue el marcado esfuerzo de análisis e inmersión en el entorno, la adecuación al contexto y la colaboración en el proceso de creación. Además le respalda una fuerte carga conceptual arropada por el grupo fotográfico al que pertenece. Por último, es destacable la coherencia de las imágenes con el discurso de denuncia y superación de la escisión hombre-naturaleza.

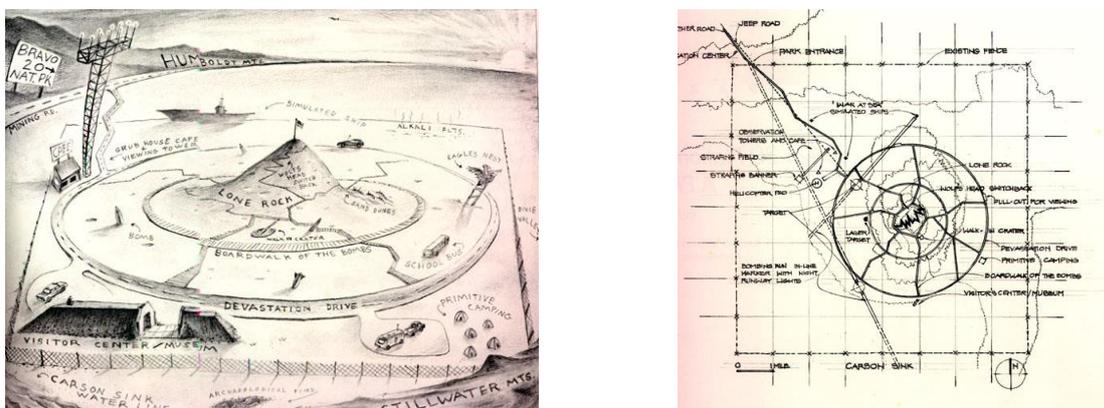


Fig. 36 Richard Misrach *Bravo 20: the bombing of the american west*, 1990

El tipo de interacción con el público de su obra es del tipo 2 (colaboración y codesarrollo), 4 (público inmediato) y 5 (público de los medios de masas). La intención del artista es totalmente coherente con los resultados pero apenas

¹⁰⁹ .[En línea] [Citado el: 20 de 7 de 2013.] Disponible en Web: <http://fraenkelgallery.com/publications/bravo-20-the-bombing-of-the-american-west>

¹¹⁰ DAVIS, Mike. *The dead west: ecocide in Marlboro country.*, en *New Left Review* 1/200, Julio-Agosto 1993. Disponible en http://www.uky.edu/~tmute2/GEI-Web/GEI/GEI10/GEI%202010%20lectures/GEI%20Global%20Conservation/New%20Left%20Review%20-%20Mike%20Davis_%20The%20Dead%20West.pdf

hay interacción con el gran público pero si una intensa colaboración con las personas del lugar. Aunque la efectividad de su propuesta de monumento al medio ambiente no se viera cumplida el alcance mundial de sus imágenes lo compensa.

ECOARTTECH INDETERMINATE HIKES+

Otro proyecto más actual que puede servir para ilustrar esta tipología es el realizado por el colectivo *Ecoarttech* formado por la doctora en literatura Leila Nadir y el profesor de arte digital en la Universidad de Rochester Cary Peppermint y llamado *Indeterminate Hikes+(IH+)*¹¹¹. Es un proyecto concebido originalmente para la exposición *Undercurrents: Experimental Ecosystems in Recent Art, en el Whitney Museum of American Art exhibition*, en 2010 y fue realizado en colaboración con otros expertos en nuevas tecnologías.



Fig. 37 Aplicación de *Indeterminate Hikes+*

El proyecto hibrida tecnologías primitivas con las más recientes para investigar el solapamiento entre “naturaleza”,¹¹² entornos construidos, movilidad y espacios electrónicos. *Indeterminate Hikes+*, es una aplicación de móvil que pretende sacar de la rutina al espectador/usuario planteándole una nueva mirada a su entorno inmediato. Los autores pretenden transformar los paisajes de la vida cotidiana en lugares de diversidad bio-cultural y acontecimientos espontáneos mediante una serie de paseos. En la línea de los situacionistas con su concepto de deriva y *detournement*¹¹³ la aplicación se reapropia de la tecnología de los *smartphones* (una tecnología que los autores consideran

¹¹¹. NADIR, Leyla, PEPPERMINT, Cary *Indeterminate Hikes+* [En línea] [Citado el: 20 de 7 de 2013.] Disponible en Web: <http://ecoarttech.org/projects/indeterminate-hike>

¹¹² Entendida en este caso por los autores como lo no tocado por el ser humano.

¹¹³El concepto deriva es un concepto principalmente propuesto por la Internacional Situacionista. En francés la palabra *dérive* significa tomar una caminata sin objetivo específico, usualmente en una ciudad, que sigue la llamada del momento. En cuanto a *detournement* se refiere a la posibilidad artística y política de tomar algún objeto creado por el capitalismo y el sistema político hegemónico y distorsionar su significado y uso original para producir un efecto crítico.

propia de un modo de vida consumista y rápido) y los transforma en herramientas de imaginación, reflexión y meditación sobre nuestro entorno.

De este modo renuevan la curiosidad y conciencia por lo biológico y cultural al tiempo que “desaceleran” el ritmo de los participantes. La aplicación importa la retórica de lo silvestre a cualquier lugar accesible a través de Google maps y anima a los usuarios a considerar estos entornos locales merecedores de la misma atención que el paisaje más sublime. La participación en IH+ es abierta a cualquiera que se descargue la app gratuita. Una vez descargada se nos muestran dos opciones: seguir una ruta realizada y narrada por otro usuario o crear una nueva ruta. Para lo segundo solo tendremos que indicar el punto de salida y el destino y la app nos marcará una ruta al azar que seguir, una deriva. En la medida que la sigamos, la app nos asalta con preguntas que nos hacen reflexionar sobre la ecología de los paisajes urbanos que nos rodeen en ese momento y nos solicita que interactuemos con el medio o las personas que nos crucemos de diferentes maneras. Las respuestas a las preguntas que nos realiza la app así como las fotos y mensajes que nos solicita, quedan grabados junto con la información de la ruta seguida y colgados en la web dónde otros usuarios podrán seguirla.



Fig. 38 Imágenes de *Indeterminate Hikes+*.

La falta de interactividad de la obra de Richard Misrach queda totalmente superada por esta propuesta. Con la misma intención de abrir la mirada al paisaje y protegerlo como quiera que sea, como si de una obra de arte se tratase, Ecoarttech llega a un público más heterogéneo y a la vez también mundial. Es reseñable que también realizan talleres que ellos llaman *basecamp.exe* en los que utilizan esta tecnología colectivamente en una relación directa con el público. Así abarcan todo tipo de públicos desde el 1 (origen y responsabilidad) al contar con otros especialistas que realizan la parte más técnica de la obra, 2 (colaboración y codesarrollo) ya que cuentan con la colaboración del Whitney Museum entre otros, 3 (voluntarios y ejecutores) que participan en sus talleres y los usuarios que crean nuevas rutas, 4 (público inmediato) formado tanto por usuarios de la aplicación como público de la calle que observa estas derivas colectivas o individuales e interactúa con los usuarios y 5 (público de los medios de masas) ya que internet es su plataforma de difusión. De este modo, la intención de los autores de provocar un pensamiento ecosistémico de respeto y conexión con el entorno se ve cumplida en tanto los participantes se lo tomen en serio. Quizás el hecho de que sea tan divertida de usar puede pervertir a veces la acción reflexiva. En cualquier caso,

se puede asegurar que la interacción es intensa, pero dependiendo del entorno en el que se encuentre el usuario puede presentar problemas de adecuación al contexto pues la variedad de preguntas que lanza la aplicación es escasa y solo funciona en inglés.

Otro proyecto similar al anterior es *A walk on the wild side*¹¹⁴ de David Haley, 2005. El proyecto explora el conflicto entre naturaleza y cultura y muestra cómo comunicarse con el ambiente, sensibiliza a los participantes y los involucra en un proceso de educación e investigación. El objetivo es llegar a una interpretación holística de la esencia del lugar, es decir, de la comunidad, con todos sus aspectos naturales, físicos, culturales e históricos. Se considera la ciudad de Manchester como un organismo vivo y una forma eco-escultórica viva. Con artistas, ecólogos, estudiantes, científicos, profesionales de urbanismo, y varias comunidades, el proyecto genera narrativas para una cultura eco-céntrica.



Fig. 39 Wild Walk 2, The Three Canals, A Walk On The Wild Side. Manchester. Photo: David Haley, 2005.

Por último se puede citar la obra de Nils Norman *The Geocruiser*, 2001¹¹⁵, un autobús que funciona con biodiesel reamueblado y equipado con paneles solares y que contiene una biblioteca comunitaria y un invernadero entre otras cosas. El autobús aparcado en la calle se abre al público con la intención de provocar una interacción. Norman, en consonancia con las características definidas para el artista analista, se declara más interesado en las ideas de investigación que en el autobús en sí. El vehículo es solo un dispositivo para conocer el contenido: el uso del espacio público y la historia de experimentos utópicos en agricultura economía y vida en comunidad de Estados Unidos. La ironía de sus proyectos refleja la conciencia de la imposibilidad de una sustentabilidad local dentro de un sistema de ecología insustentable global.

¹¹⁴ HALEY, David *A walk on the wild side*, [En línea] [Citado el: 20 de 7 de 2013.] Disponible en Web: <http://www.artdes.mmu.ac.uk/profile/dhaley/projectdetails/71>

¹¹⁵ DEMOS, T.J. *Op.cit.*

3.3.2 Producción propia: Proyecto Reverdecer. Reapropiación vegetal y cromática de un espacio desalojado en el barrio del Cabanyal,

El proyecto *Reverdecer* está realizado por el colectivo *22 árboles* formado por varios alumnos del master: Chiara Sgaramella, Marco Ranieri, Carmen Alvar, Nuria Sánchez en colaboración con Miguel Martín y Julia Martos, Su nombre se debe al dato aportado por uno de los integrantes, el alumno de Master Marco Ranieri, que comenta que cada persona necesita al día el oxígeno producido por 22 árboles. Se formó recientemente, y su primera y única actuación por ahora ha sido esta obra que presentamos y esperamos no sea la última.



Fig. 40 Colectivo 22 árboles, *Reverdecer. Reapropiación vegetal y cromática de un espacio desalojado* en el barrio del Cabanyal, mayo 2013.

El proyecto *Reverdecer. Reapropiación vegetal y cromática de un espacio desalojado* pretende transformar los muros “adecentados” del barrio del Cabanyal mediante una intervención artística que lo convierta en un espacio verde y acogedor, favoreciendo su uso social. De todos es conocido la problemática del barrio del Cabanyal. No se tratará aquí en profundidad pues ya se ha hecho y mejor desde diferentes ámbitos (periodístico, sociológico, económico, político). Cada año desde 1998, la convocatoria *Cabanyal Portes Obertes* acoge la obra de numerosos artistas y abre las puertas de sus hogares para mostrarnos hasta el último rincón.

Es un proyecto de convocatoria abierta, a todos aquellos artistas que quieran manifestarse ante el abuso de poder y las prácticas antidemocráticas que conlleva la especulación inmobiliaria que se está desarrollando en nuestras

*ciudades y en estos momentos en el barrio del Cabanyal, como resultado de las prácticas neoliberales en las sociedades actuales.*¹¹⁶

Es un proyecto autogestionado, voluntario y espontáneo, donde todos los vecinos que lo deseen colaboran aportando lo que cada uno puede. Nuestra obra se ha enmarcado dentro de esta convocatoria 2013 como un proyecto colectivo desde su inicio, realizado por varios artistas que han gestado su diseño, ideología y forma desde el colectivo *22 árboles*. La reflexión detrás de nuestra intervención estaba ya en gran parte hecha puesto que coincidimos en las reivindicaciones y luchas de la plataforma *Salvem el Cabanyal* y por ello decidimos participar en la propuesta de Portes Obertes. En este estudio relacionamos el proceso que oprime el barrio actualmente con el término “*gentrificación*”.

El origen del término *gentrification*¹¹⁷ según Iria Candela¹¹⁸, se remonta a la Inglaterra de la Revolución Industrial, cuando la burguesía urbana se retiraba por temporadas a casas de campo situadas en áreas rurales transformando con ello las formas de vida y el uso de las mismas. Pero con el tiempo este proceso se ha invertido, desde finales de la década de 1970, *gentrificación* es el proceso por el cual la clase media acomodada que reside en los suburbios del extrarradio retorna a ocupar los centros históricos de las ciudades. Este hecho conlleva la revalorización de esas áreas al alza, un aumento del precio de los hogares y el desplazamiento de sus residentes originarios, que no pueden costearlo por pertenecer a una clase económica inferior al extrarradio. De forma paralela, los viejos suburbios residenciales decaen y pasan a ser habitados por las comunidades desplazadas del centro.¹¹⁹

Pero con el desarrollo de prácticas inmobiliarias cada vez más agresivas y especulativas este proceso se manipula y acelera desde los centros de poder. Antes de que la clase urbana acomodada se asiente en el barrio deseado, primero realizan la desvalorización del suelo para maximizar las inversiones posteriores. A esta diferencia de precio entre la compra del suelo y su venta se le llama “huevo de renta”. Cuando ese huevo de renta se vuelve suficientemente amplio para permitir a un promotor comprar la vieja estructura, rehabilitarla, pagar los intereses y la hipoteca, y todavía sacar beneficio en la venta o en el alquiler del edificio renovado, entonces el barrio está listo para su *gentrificación*.

¹¹⁶ [En línea] [Citado el: 15 de 7 de 2013.] Disponible en Web: <http://www.cabanyal.com/nou/portes-obertes/?lang=es>

¹¹⁷ Término acuñado por Ruth Glass (1964). El término original, como bien explica tiene un carácter irónico y establece un paralelismo con la estructura social rural británica. La *gentry* era la “clase social que se sitaba justo por debajo de la nobleza. En adelante lo utilizaremos como *gentrificación*.”

¹¹⁸ CANDELA, Iria., *Op.cit.*

¹¹⁹ CANDELA, Iria., *Ibid.*

Previo a la *gentrificación* se precisaba pues de un período de abandono, justo lo que vive el Cabanyal en estos momentos. De este modo los residentes se van marchando o envejeciendo y los pocos que quedan viven en condiciones de precariedad. Los que resisten se irán tarde o temprano por la subida de las rentas, los desahucios, la delincuencia o la especulación.

Diversos artistas han tratado esta cuestión desde el punto de vista del artista analista, como Martha Rosler que pone en conexión directa la *gentrificación* del centro de Nueva York con la proliferación de personas sin hogar por sus calles.

También la obra artística de Krzysztof Wodiczko (Varsovia 1943) nació de la toma de conciencia de todas las implicaciones de estos procesos de *gentrificación* en Nueva York.

Entendemos que una de las características del Arte Público de enfoque ecológico es mantener una postura crítica con el entorno, ya sea el urbano o rural desde la perspectiva de la vida buena, el pensamiento ecosistémico y el reequilibrio. Y eso es lo que se ha tratado de realizar con nuestra pequeña intervención en el Cabanyal. Según Candela¹²⁰ estaríamos en cierto sentido en línea con los situacionistas y su concepto *detournement* término que ya hemos aclarado en el apartado anterior. Un ejemplo de este concepto puede ser la obra de Andy Warhol, *Most wanted men*, aprovechando el contexto del encargo que le hizo el gobierno estadounidense de pintar un muro para la feria Mundial en N.Y Warhol retrató a los hombres más buscados de America para criticar el control de las sociedades contemporáneas. Otro ejemplo son los *Buildings cut* de Matta Clark que sacaba partido de las viviendas abandonadas para hacer sus cortes fotografiarlos y exponerlos como crítica al sistema de vivienda en la ciudad de N.Y. Matta pone en relación en esta obra lo público con lo privado, el deterioro de los hogares privados con las políticas públicas de urbanización.



Fig. 41 Andy Warhol, *Most wanted men*, 1964,1965

En esta línea, aquellas paredes del Cabanyal pintadas por el Ayuntamiento con franjas de tonos marrones y ocres para señalar los solares de su pertenencia

¹²⁰ CANDELA, Iria., *Ibid.*

son tomadas como objetivo de la intervención para “reverdecirlas”. Para ello se reutilizan garrafas de agua de 5 litros como maceta, se rellenan de tierra y se plantan hiedra en ellas. Se ha escogido la hiedra por su gran capacidad de cubrir los muros y extenderse rápidamente y su adaptación al medio siendo muy resistente con pocos cuidados. Se ha tomado la prevención para su supervivencia, de actuar en un muro que esté orientado al Norte.



Fig. 42 Colectivo 22 árboles, *Reverdecer*. *Reapropiación vegetal y cromática de un espacio desalojado* en el barrio del Cabanyal, mayo 2013.

La intención de “poner verdes” esas paredes es realizar una crítica a la política engañosa del Ayuntamiento que hace ver a la opinión pública que está “dando un baño de color al Cabanyal”¹²¹ cuando en realidad lo que está ejerciendo es una presión visual y constante sobre sus vecinos para persuadirlos de que se marchen. Como si de un juego de conquista se tratara, cada solar ganado por el Ayuntamiento se pinta de estas horribles franjas de color elegidas según el Ayuntamiento por un estudio de la colorimetría del barrio. Pretendemos que el color verde de las plantas se rebele contra la imposición de un desarrollo urbano feroz que no tiene en cuenta las vidas de todos los habitantes sino los ingresos económicos. Pero en este caso no se trata de una intervención agresiva como los *Building cuts* de Matta Clark sino más bien una intervención suave, delicada, que usa cómo táctica el camuflaje. Candela citando a J.W. Mitchell,¹²² diferencia en relación al Arte Público contemporáneo, el monumento público que “legitima la violencia”, o “monumentaliza” la violencia, del monumento de resistencia que plantea una “violencia inteligente” contra las imágenes públicas del poder. En este sentido nuestra obra en el Cabanyal sería más bien una actuación de resistencia no violenta pero sí “inteligente” que se rebela contra los colores del poder. Aunque nos consta que como Mitchell dice “todo arte que se introduce en la esfera pública es susceptible de ser recibido como una provocación o un acto de violencia.”¹²³

¹²¹Títular del artículo publicado en las Provincias el 15 de octubre de 2010 por Lola Soriano. Disponible en Web: <http://www.lasprovincias.es/v/20101015/valencia/cabanyal-bano-color-20101015.html>

¹²² CANDELA, Iria, *Op cit.* p 43.

¹²³CANDELA, Iria, *Op cit.* p 46.



Fig. 43 Colectivo 22 árboles, *Reverdecer*. Reapropiación vegetal y cromática de un espacio desalojado en el barrio del Cabanyal, mayo 2013.

3.3.3 Conclusiones

La elección del muro supuso una cuestión delicada pues se trataba de elegir un muro pintado con franjas, visible y localizado en una calle transitada. Varios paseos por el barrio, comentarios de amigos y la consulta a la Plataforma de vecinos *Salvem el Cabanyal* nos dieron ánimos para realizar la intervención en la calle más indicada: una de las peores del barrio con mayor población inmigrante y gitana. En el sentido del Arte Público que perseguimos practicar, contar con el beneplácito de los habitantes del lugar es fundamental. Sin ello, no habríamos actuado. El mismo día de la intervención los vecinos que se acercaron a colaborar nos hicieron las últimas sugerencias para la elección del lugar de intervención. Finalmente el muro escogido cumplía todas las características requeridas. Enseguida, los niños del entorno comenzaron a implicarse en el proceso, adoptando macetas y comprometiéndose a cuidarlas. Sin embargo no creemos que la intensidad de las relaciones creadas en esa intervención fuese suficiente para asegurar el éxito de la pieza. De hecho esa misma tarde cuando volvimos a la inauguración ya habían desaparecido 9 macetas. Podemos decir que nuestras intenciones de cubrir con el tiempo esos muros de verde no fueron cumplidas, pero era algo con lo que contábamos. Aún así decidimos intervenir puesto que el acto reivindicativo que simboliza para la plataforma *Salvem el Cabanyal* que cada año los artistas intervengan en el barrio no se puede frenar por la intolerancia de algunos. Así, el tipo de público que participó fue de los tipos: 2 (colaboración y codesarrollo) ya que son los miembros de la convocatoria *Portes Obertes* los que hacen posible que

intervengamos, 3 (voluntarios y ejecutores) numerosos niños del barrio y amigos colaboraron en la acción de plantación y colgado de este jardín vertical y 4 (público inmediato) pues cada año la convocatoria Portes Obertes aglutina a miles de personas que pasean por sus calles. En resumen, la intervención estaba abocada al fracaso por las características del barrio en cuanto a la permanencia y progreso del proyecto pero no en otros sentidos, pero pensamos que precisamente eso es motivo suficiente para seguir insistiendo en acciones como esta.

3.4 EL ARTISTA ACTIVISTA

El último caso que estudiamos desde el enfoque planteado por Lacy es el del artista activista. Las características de esta tipología según su texto son: práctica artística aplicada al contexto local, nacional o global, público participante activo y propuesta de intervenciones o acciones, construcción de consensos, colaboración, conocimiento profundo del contexto social y las instituciones. El artista se convierte en un “catalizador para el cambio”¹²⁴ y deja la postura individualista de genio creador aislado para cooperar y adoptar un papel multidisciplinar. Es un arte de procesos más que de objetos en el que la producción de significados se hace para, con y desde el público apostando por una introducción del arte en la vida y la vida real en el arte.

A esta visión de Lacy parece oportuno añadir que la pretensión de esta actitud artística es establecer “microcampos”¹²⁵ donde desarrollar nuevos modos de hacer entendiendo al artista, más como un facilitador social y creador de contextos, que como creador de objetos.

3.4.1 Obras de referencia. Colectivo Park Fiction, *Park Fiction*.

Tim Collins y su compañera Reiko Goto trabajan juntos en temas sobre restauración ecológica habitualmente en espacios postindustriales. Ambos son artistas, educadores y teóricos y codirigieron el proyecto *Nine Mile Run*¹²⁶, 2001, junto con Bob Bingham y John Stephen. En colaboración, crearon una

¹²⁴ BLANCO Paloma(ed). Explorando el terreno. *Modos de hacer: arte público, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.p.35

¹²⁵ VARELA, Jorge., *Op. cit.* p.365

¹²⁶ COLLINS, Tim. *Lyrical Expression, Critical Engagement, Transformative Action: An Introduction to Art and the Environment*. [En línea] [Citado el: 06 de 07 de 2013.] Disponible en Web: Collins Goto art and environmental change <http://collinsandgoto.com/publications/lyrical-expression-critical-engagement-and-transformative-action/>.

serie de diálogos comunitarios sobre ecología y ciencia durante tres años. El resultado de este proyecto fue un plan consensuado por la comunidad para restaurar 40.000 m² de tierras postindustriales y un arroyo que las recorría. También han dirigido *3 Rivers 2nd Nature*, un proyecto que integra arte y ciencia en una serie de programas comunitarios y esfuerzos de planificación. Sus autores sostienen que: “Las prácticas de restauración que se asientan firmemente en la fidelidad ecológica y acogen metas culturales y sociales tienen más posibilidades de prosperar y perdurar.”¹²⁷ En nuestras conclusiones nos sentimos muy cerca de estas reflexiones también.



Fig. 44 Mapa de vegetación del proyecto Nueve millas.

Barbara Westfall¹²⁸ y Rene Miller trabajaron con niños de centros comunitarios de barrio en la instalación: *Ourselves, Our Land, Our Community*¹²⁹, en 1994, dentro del programa *the Urban Arts Outreach*. En el jardín botánico UW-Madison, los niños exploraron la restauración ecológica para posteriormente en el Madison Museum of Contemporary Artthey (Wisconsin, EE.UU.) construir una instalación artística con materiales recogidos en el jardín

¹²⁷ COLLINS, Tim. *Ibíd.* p. 17, "restoration practices which hold firm to ecological fidelity and embrace social and cultural goals are much more likely to prosper and endure" traducción de la autora.

¹²⁸ Artista residente en Wisconsin EE.UU. Interesada en la ecología, la restauración, el ecofeminismo y la acción comunitaria que ha trabajado en diversas ocasiones con Rene Miller.

¹²⁹ THOMPSON, Donald E. *Op.cit.*

anterior siendo el tema la relación entre el ser humano y la naturaleza. Este proyecto hace llegar conceptos de ecología y arte a las generaciones futuras, una cuestión fundamental si el mensaje del Arte Ecológico pretende perdurar.



Fig.45 Instalación *Ourselves, Our Land, Our Community* en Museo de Arte Contemporáneo Madison. 1994.

Otro proyecto que explora también la combinación de educación ambiental y arte es *The Chicago urban ecology action group*, de Mark Dion, de 1992. Mark Dion¹³⁰ es un artista que mezcla el arte con el método científico de representación en museos apoyándose en la ironía, el humor y la metáfora. Sus trabajos van desde instalaciones en museos hasta interacciones con grupos fuera de los recintos artísticos clásicos tendiendo lazos con otras disciplinas para acercar el arte a una mayor audiencia y hacer de él un agente de transformación social. En su opinión, el arte puede crear imágenes que reafirmen nuestra conexión con el entorno en lugar de nuestra dominación de él. En este proyecto se seleccionaron solo 15 estudiantes de Instituto de dos centros diferentes de Chicago con la esperanza de poder aumentar así la atención. El proyecto se desarrolló en 3 fases que abordaban un programa de estudios sobre la selva, una expedición a Belize, y su reformulación a la vuelta como un grupo urbano de acción ecológica capaz de lograr cambios en sus contextos en Chicago e investigar los paralelismos entre el ecosistema tropical

¹³⁰ [En línea] [Citado el: 20 de 07 de 2013.] Disponible en Web: http://distributedcreativity.typepad.com/on_collecting/files/Mark_Dion.pdf

y su propio ambiente. De esta forma buscaba que los estudiantes asumieran papeles de liderazgo, de entonces en adelante, influyendo a su vez a otras personas. La culminación de sus actividades fue la creación de una estación experimental que sería lugar para charlas y conferencias y para el público, serviría como una instalación artística, un taller y un centro de información sobre ecología.

Otro ejemplo que estimamos oportuno nombrar es el del arquitecto Santiago Cirugeda¹³¹. Amparándose en las lagunas de las legislaciones urbanísticas y de edificación, Cirugeda propone arquitecturas alternativas parasitarias o simbióticas, que permiten a cualquier ciudadano reinventar la casa o la ciudad gracias al recetario que comparte en su web *recetas urbanas*. Lo que más nos interesa de este activista en relación a nuestra producción es su recurrente recurso a materiales usados. Un ejemplo podría ser el edificio que funcionó como sede, durante 6 años, de la asociación AAAbierta,¹³² de la que hemos sido miembro, en la Facultad de Bellas Artes de Granada y que fue construido casi completamente con materiales reutilizados de una vieja fábrica desmantelada y en colaboración con los alumnos de las facultades de BB.AA. y Arquitectura de Granada



Fig. 46 Autoconstrucción de la sede asociación AAAbierta en Granada, 2006

¹³¹ [En línea] [Citado el: 24 de 07 de 2013.] Disponible en Web : <http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/>

¹³² [En línea] [Citado el: 24 de 07 de 2013.] Disponible en Web: <http://aulabierta.info/>

Actualmente el edificio has sido desmontado transportado y reutilizado como escuela de circo en Sevilla.



Fig. 47 Momentos del montaje en Sevilla por la *Escuela Andaluza de Circo*.

Otro caso español es el del escultor Diego Arribas¹³³ sobre el proyecto en las minas de Ojos negros. Se interesa por la consideración de los espacios industriales abandonados como soporte para la creación artística, especialmente los ubicados en el medio natural, como minas y canteras. El proyecto *Arte, industria y territorio*, en las minas de Ojos Negros es una cita bianual, que Arribas coordina desde el año 2000 en la que reúne a expertos en distintas disciplinas para realizar un congreso y diversas intervenciones artísticas en el entorno de las minas. El proyecto que contó desde el principio con el apoyo, interés y participación de los vecinos (apenas 40 familias que quedaban de los 3000 habitantes que en su día había) ha tenido repercusiones muy importantes en las vidas de estas familias que ponen de manifiesto que las acciones artísticas pueden dar lugar a transformaciones sociales efectivas.

COLECTIVO PARK FICTION, *PARK FICTION*.

Finalmente analizaremos el proyecto del colectivo *Park Fiction* del mismo nombre. Se define como un proyecto de espacialización de la lucha social introduciendo elementos del arte en la políticas emancipatorias y la producción

¹³³ [En línea] [Citado el: 24 de 07 de 2013.] Disponible en Web: <http://www.diegoarribas.com/>

de deseos. *Park Fiction* organiza desde 1995, la producción colectiva del deseo de un parque por parte de la comunidad que habita el barrio de la luz roja llamado *San Pauli* en Hamburgo.¹³⁴

Diseñado por los propios residentes, está localizado frente al puerto, en un lugar significativo que el gobierno local quería vender a inversores privados para construir un costoso edificio, pero la vecindad paralizó el desarrollo en 1997. Los planes fueron parados gracias a una inteligente red creada por la comunidad. En vez de simplemente protestar en contra de los planes del gobierno local, esta red organizó un proceso de planeamiento del espacio paralelo en la comunidad, creando plataformas de intercambio entre personas de diferentes campos culturales: músicos, sacerdotes, cocineros, dueños de pequeños establecimientos, psicólogos, niños, artistas y residentes. En vez de realizar activismo propiamente, *Park Fiction* llevo a cabo la lucha, así como el proceso de planeamiento, como una plataforma de intercambio y producción. Se dieron charlas, debates, exposiciones, proyecciones y demás para intercambiar ideas y para el enriquecimiento de los participantes. Por ejemplo en 2003 *Park Fiction* organizó un Congreso Internacional titulado *Encuentros improbables en el espacio urbano* al que acudieron grupos de todo el mundo que exploran nuevas posibilidades de desarrollo urbano más acorde con principios de conexión del arte con el movimiento social y compromiso con nuevas formas de ciencia como *Ala Plástica* desde La Plata, Argentina, *Sarai* de Delhi, *Maclovio Rojas* de Tijuana, y *Cantieri Isola / OUT- Office for Urban Transformation* de Milán, entre otros.

Se planteó el planeamiento como un juego, en vez de usar folletos explicativos, produjeron un tablero de juego que recogía todas las posibilidades para convertirse en parte del proyecto. Las ideas de los vecinos se materializaron gracias a la colaboración entre ellos y arquitectos del paisaje. Se filmó un corto

¹³⁴ Tiene relación aunque no las pretensiones artísticas de este proyecto, la situación de la plataforma *Salvem el Botanic*, que ha puesto freno a la construcción de un hotel en un solar adyacente al jardín botánico de Valencia, reclamando el espacio para ampliar el jardín botánico.

que recogía las diferentes opiniones y finalmente *Park Fiction* fue invitado a la Documenta 11.



Fig. 48 *Park Fiction* en Documenta, Autor: Werner Maschmann

Después de 10 años de lucha el parque fue inaugurado en 2005 con un picnic contra la *gentrificación* termino introducido en el apartado tercero.

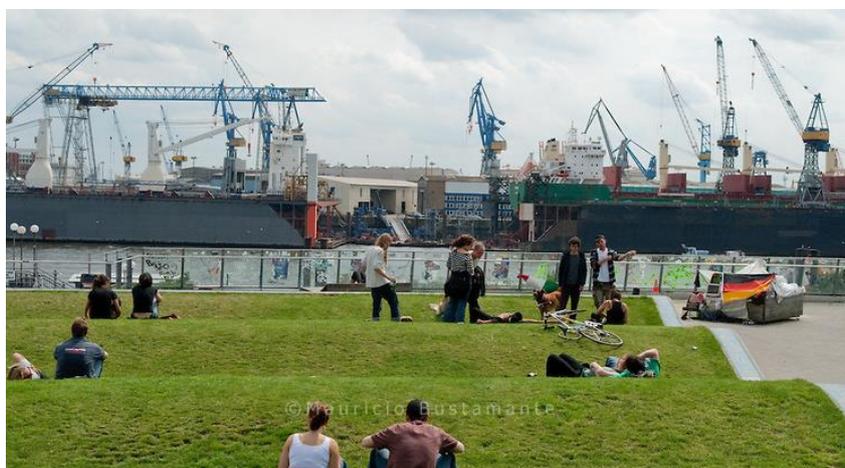


Fig. 49 Imagen del colectivo *Park Fiction*. Fuente: <http://www.parkfiction.org/2006/10/154.html>

Se concluye pues que *Park Fiction* cumple todas las características del tipo de interacción artista-público activista: el público es activo interviniendo en el proceso de toma de decisiones mediante la construcción de consensos; los artistas son facilitadores de información para la transformación social; gracias a la comprensión del funcionamiento de las instituciones y la colaboración con

otras disciplinas se llega a un planeamiento realista que cumple los deseos y necesidades de la comunidad.

Considerar este proyecto como de Arte Público de enfoque ecológico simplemente por el hecho de construir un parque sería confundir el continente con el contenido. Las facetas ecológica y pública residen en plantear una resistencia al sistema de cosmovisión capitalista y atender las necesidades reales de la comunidad en relación con el entorno en ese ecosistema urbano, por encima de las imposiciones del Poder, mediante la actitud de liderazgo de sus habitantes. El público implicado en el proyecto es de todos los tipos descritos por Lacy, desde el origen y la responsabilidad, al público del mito y la memoria, pues seguramente la cuestión de este parque habrá quedado marcada en el recuerdo de este barrio como un hito de capacidad de autogestión de la comunidad. La intención del colectivo quedó por tanto, satisfactoriamente cumplida después de una década de esfuerzos y debidamente mostrada en las instalaciones que se han sucedido a lo largo del tiempo tanto en la Documenta 11, como en otros espacios. En este caso, la consecución de objetivos queda perfectamente materializada en el *lugar* preciso. Pero el valor artístico reside más en los procesos de colaboración, gestión, reencantamiento, toma de poder, y creatividad que en el parque como objeto. Suponemos que la satisfacción de los vecinos al ver cumplido su deseo en contra de todo pronóstico y gracias a la participación activa dejará huella en todos los participantes. Concluimos que una de las mejores maneras de influir y hacer reflexionar es crear experiencia personal y emocional que vincule en un acto creativo común. La experiencia personal individual es importante, pero la sensación de creación colectiva crea lazos muy fuertes entre las personas, crea comunidad como en el caso de AAAbierta mencionado anteriormente. Las personas que se vincularon en ese proyecto constructivo han continuado colaborando en otros proyectos porque sentían un nexo común. La creación colectiva es sin duda una herramienta que bien utilizada asegura la perdurabilidad de la obra. Quizás, nos aventuramos a presuponer, nos haya faltado un equipo creativo como el del colectivo *22 árboles* para el siguiente proyecto propio que presentamos.

3.4.2 Producción propia: *Proyecto AULA-R*

El siguiente trabajo que presentamos es nuestra obra más destacada y a la que más tiempo y esfuerzos hemos dedicado. Nuestro papel como artistas es el de ser un facilitador de contextos, propio de la tipología del artista activista de Suzanne Lacy, pero la clave fundamental que hace funcionar al proyecto es la participación activa del público. En cuanto a sus fundamentos, como se puede deducir de los trabajos ya presentados, nuestra trayectoria artística tiene como eje central establecer puentes entre Arte y Ecología. Desde 2007 venimos realizando proyectos en esta dirección¹³⁵ trabajando en la mayoría de los casos de modo colectivo. Nuestra posición ideológica a lo largo de estos proyectos asienta un pie en la firme creencia en el arte como herramienta de transformación social y en los artistas como agentes o catalizadores del cambio. Por otra parte, somos conscientes del deterioro ambiental creciente y la incapacidad del actual sistema de pensamiento capitalista occidental de alcanzar un desarrollo sustentable en el tiempo y justo para todos. Desde el pensamiento ecosistémico, damos valor a todas las facetas del ecosistema que habitamos y reconocemos su interdependencia. No consideramos posible un desarrollo sustentable de unos pocos a costa de muchos, valoramos la introducción del arte en la vida como una evolución lógica del arte y la relacionamos con la idea de convertir la propia vida en un proyecto creativo de “vivir con sentido” con el objetivo de lograr un equilibrio entre los aspectos emocionales, materiales, sociales, espirituales y ambientales. Estas motivaciones ideológicas nos empujan en nuestra trayectoria artística a realizar obras como la que ahora presentamos. Nos identificamos en este caso con lo que Paloma Blanco citando a Yolanda López comenta sobre los artistas comunitarios.” *en una época en la que el Estado se ha desintegrado hasta el punto de que ya no atiende las necesidades de la gente, los y las artistas que*

¹³⁵ Para ver otros proyectos se puede consultar la web: <http://aulaerre.wordpress.com/>

*trabajan en la comunidad necesitan desarrollar conscientemente capacidades críticas y organizativas entre la gente con quien trabajan.*¹³⁶

En un mundo que cambia constantemente, los individuos y las comunidades debemos cooperar para buscar soluciones a los continuos conflictos a los que nos enfrentamos. Y el conflicto más global que compartimos en este momento es el deterioro del medio ambiente. Ante esto, no basta esperar a que los gobiernos, la tecnología, Hollywood o la Ciencia nos salven. Cada uno desde su ámbito y en su cotidianidad puede colaborar en mejorar la situación. Los artistas desde nuestro medio, tenemos la ventaja de contar con la atención del público y queremos aprovechar este púlpito para lanzar **un mensaje de suficiencia**¹³⁷ **y vida buena como condición para la sustentabilidad** y aportar así nuestra pequeña contribución. Creemos que la actual coyuntura económica y medioambiental exige un cambio en los modos de consumo actuales. El consumismo y el modo de vida individualista en nuestro día a día, son nuestros objetivos a transformar sustituyéndolos por la reutilización y la cooperación entre el colectivo de estudiantes. Este es el motivo por el que hemos planteado el proyecto AULA-R. Consideramos que este proyecto sería un paso en la dirección adecuada que para paliar problemas actuales y prevenir algunos futuros.

La idea parte de la detección de conflictos y necesidades en nuestro entorno inmediato de actuación: la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Propusimos un proyecto similar como asociación AAAbierta en la Facultad de Bellas Artes de Granada en junio de 2012, pero la poca disposición del decanato de la facultad, las fechas ya tardías de la propuesta y las características del espacio

¹³⁶ AA.VV Blanco Paloma (ed). 2011. *Explorando el terreno, en Modos de hacer: Arte Público, esfera pública y acción directa*. Salamanca: ediciones Universidad de Salamanca, 2011.p. 43

¹³⁷La sostenibilidad según Manfred Linz puede perseguirse por tres caminos distintos: eficiencia, coherencia y suficiencia. la eficiencia se refiere a obtener mayor productividad de los recursos naturales. La suficiencia es la adaptación a vivir demandando menos recursos y energía . La coherencia se orienta hacia tecnologías compatibles con la naturaleza. LINZ, Manfred. Sobre suficiencia y vida buena. (Trad) Jorge Riechmann, [En línea] [Citado el: 23 de 07 de 2013.] Disponible en Web: http://www.istas.ccoo.es/descargas/suficiencia_y_vida_buena_Manfred_Linz.pdf

cedido no contribuyeron a que saliera adelante. El detonante para volver a intentarlo fue el hecho de cursar la asignatura de *Tácticas y vinculaciones en la esfera Pública* impartida por el profesor Pepe Miralles. Los contenidos de la asignatura y la disposición mucho más abierta del equipo decanal en esta Facultat nos animaron a plantearlo de modo más serio. El conflicto detectado es el mismo en todas las facultades de Bellas Artes: todos los años los estudiantes deben comprar materiales nuevos para las distintas asignaturas y a la vez, todos los años, tanto los estudiantes como el centro se encuentran durante y a final de curso, con un exceso de materiales que ya no van a utilizar tales como lienzos, pinturas, metales, disolventes, maderas, material de papelería, etc. Esos mismos materiales que a unos estudiantes les sobran, son susceptibles de ser reutilizados por otros alumnos. Es un gasto inútil de recursos y energía volver a fabricar, almacenar y distribuir cada año todos esos productos que no llegan a finalizar su ciclo de vida útil y que son rechazados por el alumnado por falta de espacio o por finalización de sus estudios. La situación económica actual y el coste añadido en materiales que supone un grado o licenciatura en BB.AA. constituyen un gran obstáculo para los estudiantes que sacrifican la calidad de los materiales de sus trabajos por carecer de ingresos suficientes. Además la acumulación de materiales no retirados por los alumnos a final de curso conlleva un gasto para el centro a la hora de gestionarlos como residuos. Las legislaciones ambientales son cada vez más exigentes y estrictas con las instituciones obligando a la recogida selectiva entre otras cosas. Encontramos que el Sistema de Gestión Ambiental (en adelante SGMA) de la UPV justifica el proyecto en los siguientes puntos de su política ambiental¹³⁸ (resaltado en el siguiente texto en **negrita**):

¹³⁸ Sansano del Castillo Irene. *Sistema de Gestión Ambiental de la Universidad Politécnica de Valencia. Guía para los nuevos/as Interlocutores/as Ambientales de la UPV*. [en línea] Universidad Politécnica de Valencia Área de Medio Ambiente, Planificación Urbanística y Ordenación de los Campus. Valencia. Noviembre de 2009. {ref: 1 de diciembre de 2012} disponible en web: www.upv.es

4. Anexo I: Política Ambiental de la UPV.

Aprobada por el Consejo de Gobierno en su sesión de 21 de junio de 2007 y publicada en el BOUPV 06/2007.

*La Universidad Politécnica de Valencia es consciente de la necesidad de **incorporar la ética ambiental a toda su actividad** y ha decidido asumir esa responsabilidad. Se entiende que las universidades, que tienen como objetivos fundamentales la formación de profesionales y la producción de ciencia y tecnología, **han de ser instrumentos de transformación** y desarrollo intelectual y de promoción de la libertad de pensamiento.*

A través de todo ello es posible influir introduciendo mejoras en la actividad humana en su relación con la naturaleza y con la mejor gestión de los recursos que ésta nos proporciona.

*La Universidad asume los contenidos del documento de las Naciones Unidas en la llamada Agenda 21. Asume la responsabilidad de producir formación, ciencia y tecnología bajo principios de solidaridad con todos los pueblos del mundo contemporáneo y **bajo criterios de sostenibilidad para extenderlo hacia las generaciones futuras.***

Como institución de enseñanza superior, pretende fomentar, en todos los miembros de la comunidad universitaria, empleados y alumnos, el sentido de la responsabilidad por la conservación y mejora del medio ambiente. Es consciente de que a través de la formación tiene una responsabilidad excepcional en la transformación de la sociedad.

*Como instrumento para alcanzar esos fines se compromete a implantar un sistema de gestión ambiental homologable al Reglamento Europeo de Ecogestión y Ecoauditoría y **consecuentemente a intentar mantener la mejora continua de sus prácticas ambientales.***

En particular:

Analizando y evaluando las actuaciones desarrolladas en nuestra comunidad, dentro de nuestro campo de actuación, con impactos sobre el medio ambiente.

Propiciando una formación ambiental adecuada a todos los alumnos.

Proporcionando la apropiada formación e información ambiental a todos los miembros de la comunidad universitaria.

Cumpliendo con todos los requisitos legales ambientales aplicables, intentando ir más allá de los mínimos reglamentarios en las actividades en que sea posible.

Racionalizando el consumo de recursos naturales y energía.

Previendo la contaminación y reduciendo al máximo posible las emisiones y los residuos generados en el desarrollo de nuestras actividades.

Este proyecto ayudaría a paliar en parte la actual situación de exceso de residuos e infrautilización de materiales en la Facultad de Bellas Artes de Valencia y está previsto que sirva de experiencia piloto exportable a otras facultades de Bellas Artes. En los siguientes apartados realizamos una descripción más detallada del proyecto, su implantación, metodología y

resultados para finalizar realizando un autoanálisis crítico que establezca los aspectos positivos y negativos del proyecto.

.

Definición del proyecto

El proyecto **Aula R** se basa en la reutilización como herramienta para la introducción, en la vida de la comunidad de la Facultad de Bellas Artes de Valencia, de unas prácticas cotidianas encaminadas hacia un consumo más coherente con la ética ecológica, mediante la colaboración anónima y desinteresada de sus participantes. El artista en este caso es un facilitador de contextos que crea la situación para que se de ese cambio en la vida real de la comunidad.

Materialización de la idea

Para llevar a cabo este proyecto requerimos acondicionar un espacio en la Facultad de Bellas Artes de Valencia para que el alumnado que tenga material artístico (tales como: lienzos, papel, pinturas, maderas, metal, lápices, herramientas, alambre, barnices, telas, etc) del que se quiera desprender y que sea susceptible aún de un buen uso, pueda hacerlo de un modo organizado, libre y limpio para que otros alumnos puedan reutilizarlo. Teniendo en cuenta la gran cantidad de residuos que se generan a lo largo de los estudios en Bellas Artes (en adelante BB.AA) y el gasto que supone para la Facultad gestionar los residuos, para los estudiantes comprar el material y para el medio ambiente el consumo en recursos y energía, la opción de la reutilización de materiales resulta enormemente atractiva y conveniente para todos y todas.

La donación y/o apropiación del material se realiza en condiciones de total gratuidad, de modo racional y respetuoso con los demás usuarios. Para este propósito, el espacio habilitado debe situarse en un lugar fácilmente accesible, teniendo en cuenta a las personas con algún tipo de discapacidad física.

Por otro lado, debe estar abierto en el mismo horario que la facultat para facilitar su uso durante el horario lectivo. Como idea global, este espacio servirá para generar una idea de solidaridad con el medio ambiental y social; evitando la sobreproducción y reduciendo el consumo compulsivo e innecesario. De este modo la comunidad universitaria se hace cargo de la situación de crisis ambiental y económica del estudiante, colaborando en el ahorro en gastos de materiales, en recursos y energía.

El espacio físico ha sido cedido por la Facultad de Bellas Artes de la UPV y los materiales se disponen en orden y clasificados en estanterías y contenedores varios.

Aula R no sólo es un punto de encuentro para esta actividad, si no de concienciación y unión entre los participantes. Otra de sus caras, es la ser un punto de encuentro, donde las personas se pongan de acuerdo, no solo para reutilizar, vender o comprar sino para comprar materiales de segunda mano o de forma común, ahorrando gastos de viajes, exceso de material, etc. Para ello se dispone de un tablón de anuncios situado en el espacio físico que ocupa **Aula-R** y una página pública de facebook.¹³⁹

Objetivos

Con este proyecto se pretende:

- Reutilizar materiales que aún no han terminado su ciclo de vida útil.
- Reducir residuos de actividades artísticas.
- Fomentar una cultura ambiental y un uso más sostenible de los recursos y la energía.
- Dar respuesta a la necesidad del alumnado de disponer de un lugar para el intercambio libre y gratuito de materiales usados relacionados con las prácticas artísticas que en la Facultat se desarrollan.

¹³⁹aulaerre.facebook

- Compartir la situación de precariedad por la que atraviesa la Universidad Pública haciendo frente común.
- Colaborar en paliar las dificultades económicas por las que pasan muchos alumnos en la situación actual española ahorrando en la compra de materiales.
- Actuar como portal de encuentro, donde el alumnado contacte para ponerse de acuerdo, no solo para reutilizar; sino para comprar materiales de segunda mano o de forma común, ahorrando gastos de viajes, exceso de material, etc.

Metodología

Parece obvio (aunque no siempre se da) que antes de implantar un proyecto de carácter público, como éste, se realice un sondeo de opinión entre los usuarios potenciales para conocer cual es el punto de vista de los mismos. No serviría de nada implantar un proyecto que no interesara a nadie por muy buenas que fueran las intenciones. Para ello el método elegido ha sido la realización de encuestas creando un modelo que sea lo más objetivo posible. Se han redactado así preguntas y opciones de respuesta prefijadas de modo que se reduzcan las subjetividades. Es un modelo de encuesta cuantitativo que en general pretende sondear la actitud actual del alumnado con respecto a los residuos sus preferencias de reutilización.

La realización de la encuesta cumple además otros objetivos importantes:

- Despertar en la comunidad estudiantil el deseo de tener un espacio de reutilización de materiales¹⁴⁰

¹⁴⁰ Muchos de los/las estudiantes que han demostrado interés en el proyecto ya lo habían pensado antes pero no sabían cómo hacerlo y otros tantos ni siquiera lo imaginaban. Cuando se hacen las encuestas clase por clase se informa al alumnado que este es un proyecto “de”, “por” y “para” nosotros y si las encuestas demuestran que no hay interés en el mismo no tiene sentido llevarlo a cabo. De este modo ponemos la pelota en su campo y les hacemos pensar que son ellos y ellas los que deciden si quieren o no el proyecto. Podríamos decir que es una táctica de fomento de la aparición del deseo. Al sentirse decisores y decisoras estimulamos un uso más responsable.

- Contactar con posibles colaboradores interesados en la gestión/coordinación del proyecto.
- Dar publicidad previa al proyecto informando no solo al alumnado sino también al profesorado.

A la hora de realizar una encuesta, interesa que nuestros resultados sean fácilmente analizables y extrapolables al resto de la población. Es decir, que sean resultados estadísticamente significativos. Para ello hemos diseñado una encuesta cuantitativa, con tramos de respuesta que reducen la subjetividad, con un margen de error del 5%, un intervalo de confianza del 95% y un índice de respuesta del 100%¹⁴¹ Así, estimamos que una muestra de 300 personas encuestadas nos dará un resultado significativo para con un margen de error del 5%. Finalmente se encuestaron 301 personas escogidas al azar entre todos los cursos de grado, licenciatura y master.

Se puede consultar la encuesta en el Anexo II.

Los siguientes gráficos muestran los resultados de las 301 encuestas realizadas en la Facultat de Belles Arts de Valencia:



Fig. 50 Movimiento de materiales

¹⁴¹ Para determinar nuestro margen de error, intervalo de confianza, índice de respuestas y el número de encuestas que debíamos realizar para obtener resultados estadísticamente significativos, nos hemos basado en los datos facilitados por secretaria de número de estudiantes matriculados (2481) y en las tablas correspondientes de: [en línea]. [Consultado el de 15 diciembre 2012]. Disponible en Web: survey monkey

De los resultados reflejados en este gráfico se deduce que los momentos más interesantes para poner en marcha **Aula-R** son los inicios y finales de cuatrimestre aunque durante todo el curso está asegurado el trasiego de materiales. Además, los materiales que se tiran a final de curso se complementan con la necesidad de comprar materiales a inicios del siguiente curso.

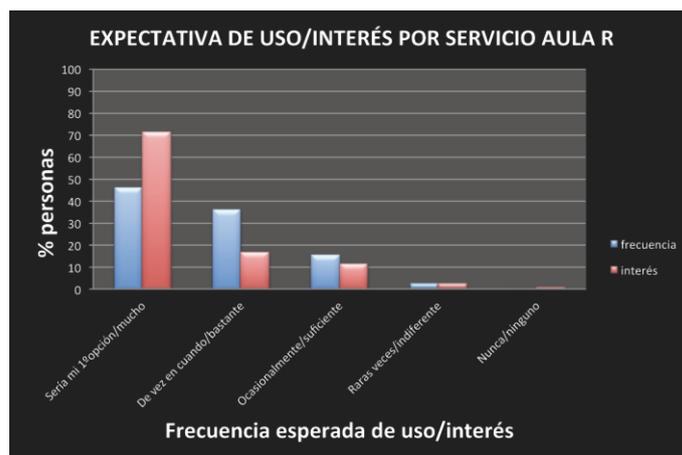


Fig. 51 Expectativa de uso/interés por servicio **AULA-R**

Entre el 65-75% de los estudiantes demuestra mucho interés en que **Aula-R** se formalice en la facultad. Eso significa entre 1600- 1850 personas. Si le sumamos además los que demostraron tener bastante interés (16%) resulta que entre 1850- 2350 personas se muestran bastante o muy interesadas en que **Aula-R** funcione. Es decir más de las tres cuartas partes de los estudiantes. Imaginemos por un momento la cantidad de material evitaríamos que se convierta en residuo.

Por otro lado la gráfica nos habla de cuantas personas pasarían por **Aula-R** como primera opción (antes de comprar): entre el 40 y el 50% es decir entre 1000 y 1250 personas, es decir casi la mitad de la los estudiantes.

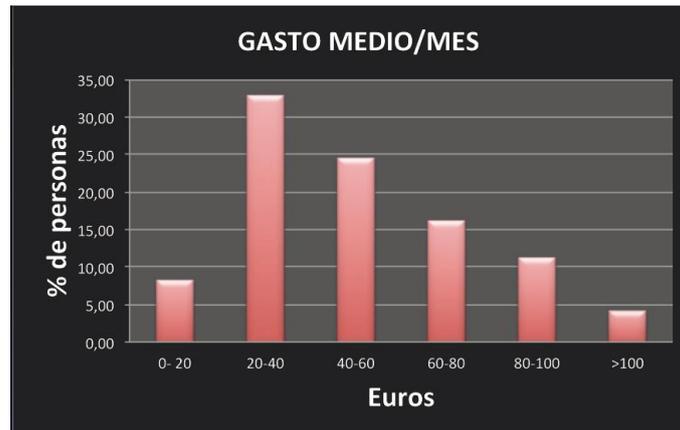


Fig. 52 gasto medio/mes

Según las/los encuestados entre el 38 y el 48% de los/las estudiantes (950-1200) gasta más de 50 euros al mes en materiales. El proyecto supondría un ahorro para un gran número de estudiantes. Además suponemos que podría repercutir en la calidad de sus trabajos ya que al ahorrar en unos materiales básicos podrán invertir en materiales nuevos de mejor calidad o en probar materiales que antes no habrían comprado. Intuimos que también puede servir para que el alumno se atreva a realizar más bocetos preparatorios y probar materiales nuevos para ellos procedentes de otros donantes.

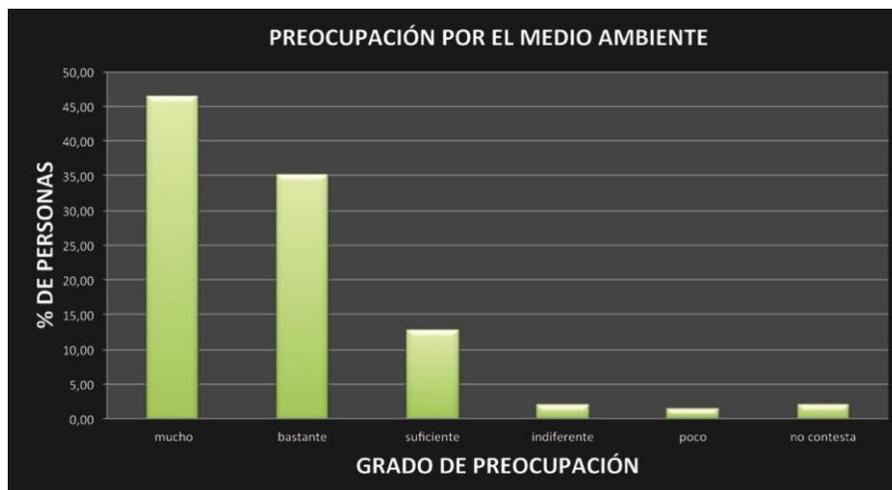


Fig. 53 preocupación por el medio ambiente

Esta gráfica y las 4 siguientes pretenden estudiar hasta qué punto es cierto que la comunidad universitaria se preocupa del medio ambiente y realmente actúa en consecuencia. Los datos resultantes muestran mucha relación. Entre el 76 y el 86% muestran mucha o bastante preocupación por el medio ambiente. Casi

el mismo porcentaje (78-88%) declara separar y reciclar en casa y por último entre el 73 y el 83% arroja los residuos de disolvente en la Facultad en los contenedores apropiados. Esto nos lleva a suponer que las encuestas nos muestran resultados coherentes y que los encuestados de verdad actuarían en consecuencia respecto a lo que dicen.

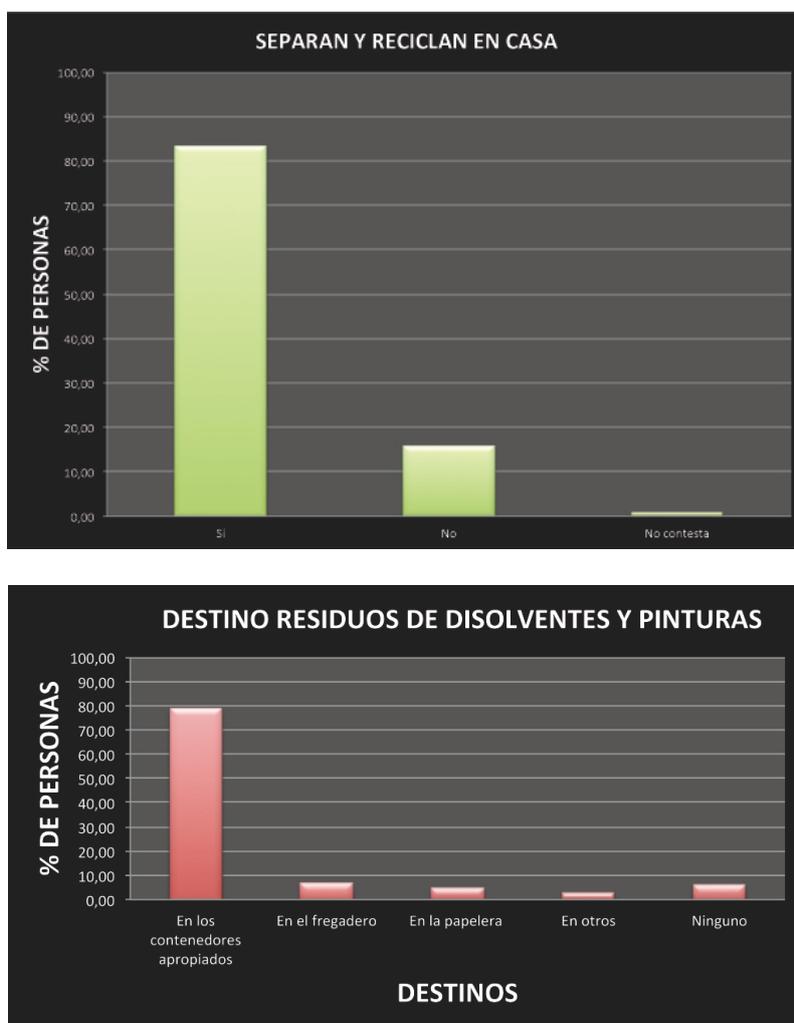


Fig. 54 Separan y reciclan en cada y destino de los residuos de disolventes y pinturas.

Además, como muestra la siguiente gráfica entre el 83 y el 93% de los/las encuestadas han guardado material de un año para otro o lo han reciclado alguna vez por tanto existe esta costumbre ya en los estudiantes, no se trata de implantar algo nuevo sino que ya lo practican a pequeña escala.

Aunque por otro lado, solo entre el 21-31% compra objetos de segunda mano ocasionalmente y entre 18-28% nunca lo hace, es decir, no están dispuestos en

general a gastar dinero en objetos de segunda mano. Esto refuerza la decisión de que el intercambio en **Aula-R** sea gratuito.

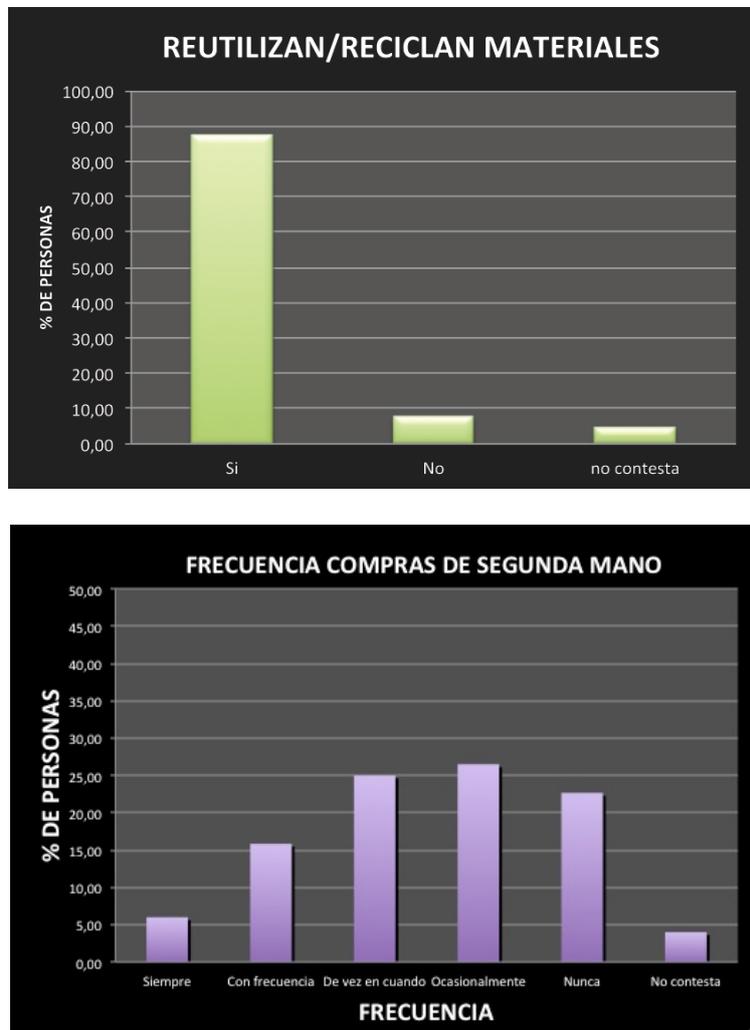


Fig. 55 Reutilizan/reciclan materiales y Frecuencia compras de segunda mano..



Fig. 56 Materiales susceptibles de reutilización

De entre los materiales con más posibilidades de ser reutilizados destacamos por orden de importancia los bastidores, botes de pintura sin terminar, pigmentos, lienzos, papeles y esprays.

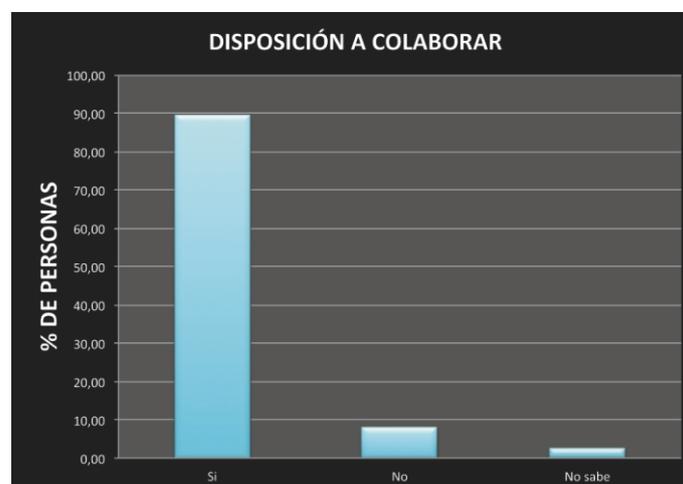


Fig. 57 Disposición a colaborar

Por último, destacar que entre el 85-95% de las/los encuestados está dispuesto a colaborar con **Aula-R** aunque no se especifica qué tipo de colaboración.

Estos datos aportados por las encuestas nos dan una imagen previa de cómo debemos actuar para formentar el buen funcionamiento del proyecto. La idea es que los estudiantes lleguen a tener el nivel de concienciación o por lo menos el interés económico/solidario suficiente para que sea autómo y autogestionado

Localizaciones.

En cuanto a la localización estimamos en principio diferentes opciones, como la utilización de un modulo de obra existente en el patio de la facultad o la utilización de un espacio cedido por el centro dentro del edificio como pasillos o descansillos. Finalmente, la dirección del centro, aceptó la opción de ceder uno de los espacios que propusimos. Así Aula-R quedó situada en la zona de pasillos detrás de la Biblioteca (Fig 58 y 59)



Fig. 58 Pasillos de acceso a los sótanos, los recovecos que crean las paredes son muy aprovechables para acoger estanterías con material. Fuente: la autora.

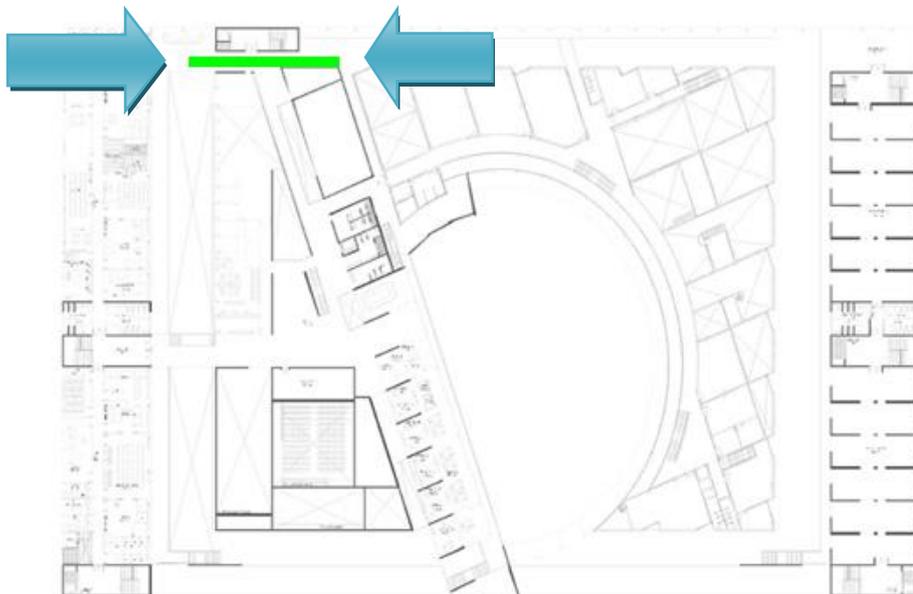


Fig. 59 La localización del espacio **Aula-R** se señala en verde entre flechas.

Materiales y temporalidad

En cuanto a la cuestión económica a tener en cuenta para la adquisición de materiales y puesta en marcha, se solicitó una subvención en noviembre a través de la UPV de modo que el coste para el centro fuera cero o mínimo. La subvención no fue concedida pero aún así el proyecto pudo realizarse gracias a la aceptación de **Aula-R** por parte de la Dirección de la Facultad de BB.AA.

En cuanto a los materiales hemos contado con:

- Estanterías para mantener ordenados y clasificados los materiales. Han sido donadas por la facultad y transportadas por un grupo de colaboradores desde los almacenes hasta la ubicación definitiva. Se tomaron 5 estanterías y un armario metálicos que estaban en desuso en los almacenes del centro.
- Contenedores para materiales sueltos. Fueron donados 10 contenedores de plástico de 30 l de capacidad por la Oficina Verde de la UPV.
- Señalética del espacio. Merece especial atención ya que hace que el espacio esté bien delimitado y ordenado. Se ha utilizado señalética en vinilo verde y negro cedida por el Laboratorio de Recursos Media del Departamento de Dibujo.
- Tablón de anuncios. Delegación de alumnos ha colaborado comprando este tablón.



Fig. 60 Primeros días de AULA-R Fuente: la autora.

En cuanto a la programación de tiempos nuestra intención era ponerlo en marcha cuanto antes, teniendo en cuenta que el curso ya había comenzado. Se escogió un fecha cercana al inicio de cuatrimestre al considerarse más propicia para el trasiego de materiales. La perdurabilidad es otro aspecto que valoramos, pues el objetivo es que el proyecto sea duradero en el tiempo, se implante con éxito e incluso se pueda exportar a otras facultades como ya hemos indicado antes. Así el proyecto se planteó en octubre y se avanzó en él durante los meses de noviembre a enero. El 7 de febrero inauguramos con un pequeño evento al que asistieron unas 40 personas. Pocos días antes de la inauguración de **Aula-R** tuvimos noticia de la iniciativa del proyecto *Cambalache* promovido por el profesor Chema de Luelmo. El día de la inauguración se planeó para que coincidiera con este evento similar en espíritu aunque diferente en cuanto a estrategia. La intención era potenciarnos el uno al

otro ya que perseguimos objetivos similares. El proyecto *Cambalache*, planteó un mercadillo de un día de duración, de venta e intercambio de materiales artísticos. La diferencia de estrategia con respecto a **AULA-R** que presenta resultó negativa para su desenlace. Mientras que en *Cambalache* el momento de la transacción, demanda la presencia del vendedor/donador y el adquirente en el mismo espacio y momento, **AULA-R** plantea una independencia del tiempo total. No importa cuando se donen los materiales para que alguien los adquiera. Tampoco en el caso de venta de materiales pues **AULA-R** cuenta con un tablón de anuncios propio para venta/alquiler de material. El resultado como hemos comprobado funciona mejor cuando hay independencia del factor tiempo para la transacción. Para la inauguración de ambas iniciativas se realizó un cartel conjunto (ver anexo I) pero más bien contribuyó a crear confusión entre los dos proyectos. Consideramos que anunciar dos proyectos conjuntamente fue un error porque hemos detectado que el público confundía **Aula-R** con *Cambalache*.

Mantenimiento y gestión

Este espacio pretende ser de libre tránsito para todo el alumnado durante el período lectivo. Los materiales se encuentran almacenados debidamente en condiciones que permitan ser usados. La gestión ha sido realizada en su totalidad por la autora.

Ante todo añadir que se trata de concienciar a los usuarios de la utilidad de la reutilización y la necesidad de mantener el espacio ordenado y limpio con cada aportación/sustracción que hagan y no de ejercer una labor de guarda y custodia del espacio. Se pretende fomentar la concienciación en el alumnado para que sean los mismos usuarios los que se responsabilicen del **Aula-R** ya que somos todos los alumnos los beneficiarios directos de este espacio y sus recursos. En los inicios de esa concienciación y en cuanto a la gestión, ordenación y clasificación de los residuos existen varias posibilidades:

- Por un lado la persona implicada en el proyecto y que lo presenta se compromete a gestionarlo hasta finales de 2013 por ahora.

- Se podría solicitar la participación a todos los departamentos adscritos del centro para que incluyeran entre las tareas de sus becarios de colaboración aportar una hora a la semana en el espacio. De este modo cada becario colaboraría tan solo una o menos de una vez al mes y todos los departamentos estarían colaborando con el Sistema de Gestión Medioambiental.
- Otra opción es negociar con Delegación de alumnos que se pudiera hacer cargo del adecuado progreso y mantenimiento del proyecto.

El mantenimiento consiste en cuidar del orden y la limpieza de las estanterías y materiales así como realizar un registro de materiales con la intención de llevar un seguimiento del uso. Durante los tres primeros meses se han realizado visitas diarias al espacio para tomar nota de los materiales que eran donados. Salvo anecdóticas excepciones los usuarios están respetando las normas del espacio, el orden y la limpieza. Actualmente se realiza con una frecuencia semanal. Se ha intentado, en la medida de lo posible, poner en cada material aportado a **AULA-R** una pegatina como la siguiente:



Fig. 61 Pegatina realizada para adherir a los materiales y seguir su registro.



Fig. 62 Distintos momentos de **AULA-R**.

De este modo esperábamos recibir información del destino de esos materiales aunque el nivel de respuesta no ha sido el deseado mostramos a continuación dos ejemplos de usuarios que si han enviado su respuesta:



Fig. 63 Material recogido por la alumna Lur C.G. y uso que le otorgó.



Fig. 64 Material recogido por la alumna Mariana Amirom y utilizado para ejercicio en el Master de Arteterapia.

También se ha tomado nota de modo casual de los usuarios que dejaban materiales y su procedencia. La intención de recopilar todos estos datos es la de poder realizar una cartografía que muestre el origen y destino de los materiales, un seguimiento de la historia de esos artículos. Esta cartografía ha servido para una de las instalaciones que hemos realizado sobre **AULA-R** y que comentaremos a continuación.

Difusión

Es imprescindible para este tipo de proyectos realizar una buena campaña de difusión para darlo a conocer. En nuestro caso comprende las siguientes acciones:

- Cartelería para publicitar **Aula-R**: Se intenta en la medida de lo posible que estos medios publicitarios sean respetuosos con el medio ambiente alejándonos de estrategias de cartelería masiva y buscando medios más originales para la publicidad. Así se han impreso solo 25 carteles A3 en color para difusión, 2 carteles A2 en blanco y negro con la normativa del espacio y 4 carteles A4 en blanco y negro anunciando la inauguración. La cartelería ha sido financiada en su mayor parte por el Decanato de la Facultad y Delegación de alumnos también ha financiado una pequeña parte. Para el diseño de la cartelería se ha contado con la colaboración y

el saber hacer de Nayra Pimienta becaria de colaboración del Vicedecanato de cultura.

- Por otra parte, las estrategias de difusión on-line nos parecen más directas, efectivas y ecológicas. Así se han enviado hasta en dos ocasiones (la primera previa a la inauguración y otro recordatorio antes de la finalización del cuatrimestre) correos electrónicos informativos al profesorado y al alumnado desde Decanato de la Facultat (ver anexo I)
- Pegatinas con códigos Qr que conectan con el blog de **AULA-R** y se han dispuesto por la facultad. (Ver Anexo I)
- Blog del proyecto donde se puede consultar y descargar toda la información del proyecto y cuenta con un diario de bitácora del proceso: aulaerre.wordpress.com



Fig. 65 Imagen de la página de wordpress de **AULA-R**

- página de [Aulaerre/facebook](https://www.facebook.com/Aulaerre/) pública del proyecto donde vamos colgando las novedades e informando periódicamente de los materiales que pasan por el **AULA-R** como táctica para llamar la atención sobre el espacio y darle valor.



Fig.66 Imagen del facebook de AULA-R con el tipo de información que se cuelga, anuncios de compra venta de materiales, información de materiales en el espacio y otras informaciones del proyecto como videos promocionales.

- entrevista de prensa: el servicio de la UPV TV realizó un pequeño reportaje al cumplir 3 meses que se puede ver en nuestro [facebook](#)¹⁴² o en el siguiente [link](#)¹⁴³ a la web deUPV.TV, informativos (7.5.2013) a partir del minuto 4'41".

¹⁴² [en línea].[Consultado el 20 de julio de 2013]. Disponible en Web: <https://www.facebook.com/photo.php?v=157537487751276&set=vb.579271762086292&type=2&theater>

¹⁴³ [en línea].[Consultado el 20 de julio de 2013]. Disponible en Web: http://www.upv.es/pls/oreg/rtv_web.ProgFicha?p_id=1&p_idioma=c&p_cap_id=45182



Fig. 67 Fotogramas del video realizado por Madame Cornucopia para **AULA-R**

- video del proceso: la colaboración en este tipo de proyectos es un aspecto clave. La productora [Madame Cornucopia](http://madamecornucopia.wix.com/madamecornucopia)¹⁴⁴ colaboró con **AULA-R** y produjo este video de 9'33''. (ver en CD anexo) dónde se narra el proceso de desarrollo de **AULA-R** y algunas entrevistas a usuarios escogidos al azar que dan su opinión sobre el proyecto.

Por último aunque también dentro de las medidas de difusión queremos destacar las dos instalaciones para promocionar **AULA-R**. Se han realizado dos instalaciones que sirven para dar visibilidad y empuje al proyecto. La primera se realizó del 7 al 13 de mayo de 2013 en los pasillos de la Facultad. La segunda ha sido realizada recientemente del 3 al 10 de julio dentro del marco de actuaciones de SELECTA13.

¹⁴⁴ [en línea]. [Consultado el 20 de julio de 2013]. Disponible en Web: <http://madamecornucopia.wix.com/madamecornucopia>

Instalaciones

En el caso de la primera instalación, al cumplir 3 meses realizamos una acción de promoción del proyecto en los pasillos de la facultad con la colaboración de la doctoranda Almudena Rodríguez Tortajada. El material utilizado fueron algunas de las encuestas contestadas por los alumnos varios meses antes, que suspendidas de hilos, marcaban el camino hacia **AULA-R** desde varias entradas de la facultad. Para esta ocasión la UPV TV realizó el reportaje mencionado anteriormente.

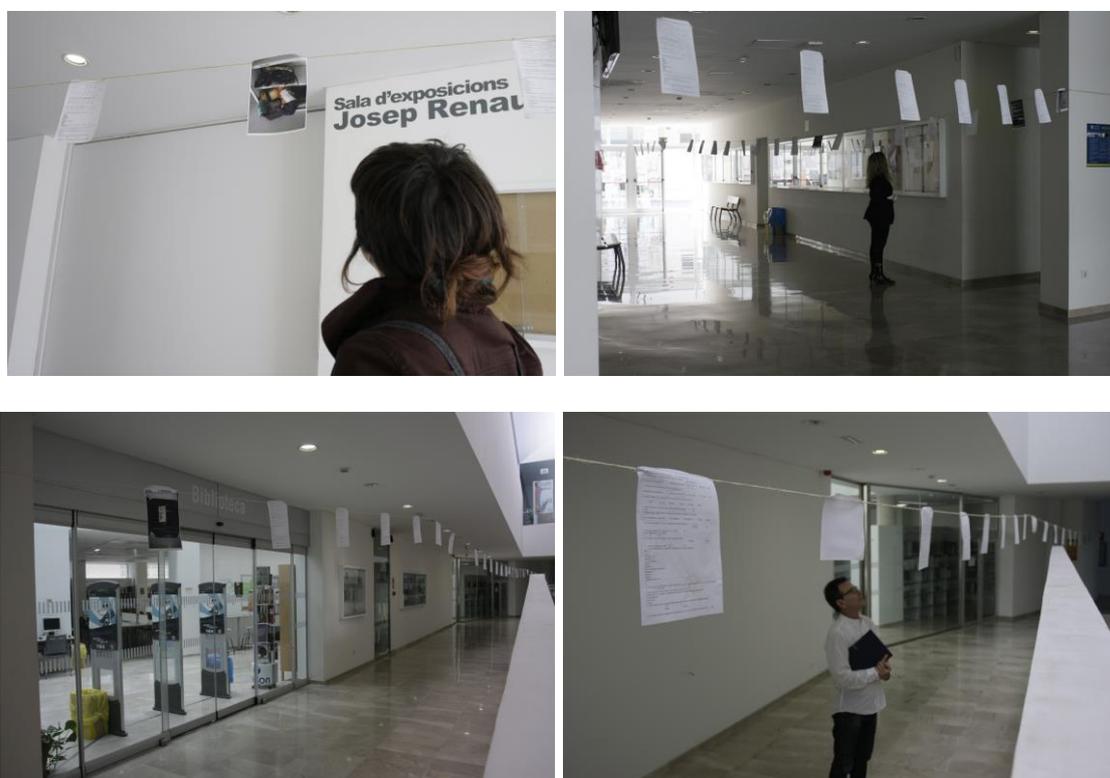


Fig. 68 Instalación con las encuestas realizadas del 7 -13 de mayo 2013.

En el segundo caso, **AULA-R** participó con una instalación en el apartado Tácticas Vinculantes dentro del evento SELECTA 13.¹⁴⁵

¹⁴⁵ Para más información del evento consultar: http://issuu.com/pepemiralles/docs/actividades_selecta-13 coordinado por el profesor Pepe miralles.

SELECTA es un proyecto realizado por la Facultat de Belles Arts de Valencia que tiene como objetivo ofrecer una experiencia de profesionalización al alumnado del Máster Oficial en Producción Artística-UPV

Del 3 al 27 de julio

tácticasvinculantes

La exposición presenta una serie de propuestas que están basadas en la posibilidad real de establecer vinculaciones entre personas (usuarias de plataformas digitales, habitantes de las fronteras, agentes artísticos, espectadores, estudiantes, público del mito y la memoria). Ninguna de estas obras invitan a la participación desde la idea de sometimiento del espectador por el artista. La vinculación también afecta al propio proceso de elaboración de esta muestra y por lo tanto se ha establecido una metodología de comisariado colectivo.

I Aris Spensas I Luis Lisbona I Marco Raineri I Miguel Martín I Nuria Sánchez I Soledad Vilar I

La Mutante. Asociación de cultura contemporánea. C/ Turia, nº 53, Valencia
Inauguración: miércoles 3 de julio a las 19 horas

Fig. 69 Apartado de SELECTA en el que se enmarca la instalación de AULA-R.

La instalación se realizó en la sala *La Mutante* de Valencia y pretende simbolizar en la galería del proyecto original de **AULA-R**. Por cuestiones de relación con el contexto, logística y filosofía del proyecto, **AULA-R** no se puede trasladar a la galería manteniendo toda su funcionalidad. Pero el hecho de que solo tenga sentido completo en el contexto de la facultad no es impedimento para extender la idea por medio de la exposición de la misma. La intención es continuar la idea de reutilización llevándola a la galería y dando para ello una voltereta. Con el aceite reutilizado y recolectado de los compañeros el Master se realiza jabón en un taller colectivo. Ese jabón será después presentado en la galería y puesto a disposición del público que puede apropiarse del jabón tal y como en **AULA-R** los usuarios se

apropian de los materiales. El objetivo de esta instalación pues, será servir de plataforma de visibilización del proyecto y publicidad de la iniciativa para impulsar la participación. La intención es realizar un gesto simbólico representativo de la filosofía de **AULA-R** en el que el espectador sea activo y participante: la reutilización en el contexto público. Es por ese motivo por lo que hemos elegido el jabón como material protagonista de la instalación ya que es un material producto de la reutilización del aceite.

A la hora de planificar la instalación lo primero es definir los dispositivos de interacción con el espectador:

JABÓN: Material efímero, barato, transportable fácilmente, compartible, atractivo, moldeable y sobre todo que reutiliza un residuo. El jabón debe ser formalmente atractivo y representativo del proyecto, es por ello que hemos decidido usar elementos usuales y simbólicos de la reutilización de materiales de la práctica artística como son los tubos de óleo, las brochas, y los difuminos. Con lo que usualmente nos manchamos, en esta ocasión nos limpiamos. Cada día, antes de la apertura de puertas se repondrán los jabones que falten en la estantería proyectada. Calculamos que con 100 piezas de jabón cubriremos los días previstos de apertura. El molde para los jabones ha sido realizado con silicona de masilla. El aceite para producir el jabón ha sido recogido y cecido por compañeros colaboradores en el proyecto algunos de los cuales han participado en el taller que organizamos para aprender a hacer jabón celebrado también en la Facultat dentro de la asignatura de *Instalaciones, espacio e intervención* impartida por las profesoras Pilar Crespo y Sara Vilar. Además, contamos con la experiencia de un proyecto anterior sobre la elaboración del jabón (proyecto Boca-boca en la Facultad de Bellas Artes de Granada).



Fig. 70 Jabón realizado con forma de tubo de óleo con molde de silicona y presentación de la maqueta de la instalación. Fuente: la autora

Para la mejor planificación de la instalación se realizó la maqueta de la imagen. Los números en verde corresponden a los distintos dispositivos de la instalación:



Fig 71 Detalle de la maqueta de la instalación en la sala *La Mutante* con algunos de los jabones realizados.

1. **PROYECCIÓN:** sensación de inmaterialidad, presencia sin inconvenientes de transporte, idea de huella- El espectador puede introducirse entre el proyector y lo proyectado creando una distorsión que manifiesta nuestra acción. La imagen que se proyecta es fija y consiste en una de las estanterías reales del proyecto. Sobre ella, numerosos clavos salientes de la pared sujetan los jabones a disposición del espectador para que se los lleve.
2. **ENCUESTAS E IMÁGENES.** Se exponen algunas de las encuestas iniciales e imágenes de varios días de las estanterías de **AULA-R** con el fin de dar idea de su actividad.
3. **CARTOGRAFÍAS:** Otra motivación que dota de utilidad y sentido a la instalación es la necesidad de mostrar resultados. Las cartografías localizan, visibilizan, cuantifican. En la cartografía se mostrarán las cantidades, fechas, materiales, procedencia, propietarios y destino de los materiales a partir de información recopilada. Al ser un espacio de gestión colectiva y libre, los movimientos de materiales no están controlados y puede dar la impresión de que apenas se dan. Sin embargo, hemos constatado que hay mucho más movimiento de materiales del que parece pero la donación y posterior apropiación se producen de forma tan rápida (unos pocos minutos en muchos casos) que es difícil que se dé acumulación de materiales en el lugar. Sin embargo nos consta que todos y cada uno de los materiales que se han donado hasta ahora han sido adoptados por otros usuarios e incluso hemos seguido la pista de muchos de estos materiales con la intención de mostrar su ciclo de vida en esta instalación.
4. **VÍDEO:** el documental realizado en colaboración con la productora *Madame Cornucopia* es una manera sencilla, rápida y directa de mostrar el proceso y resultados de **AULA-R** Se puede consultar en el anexo.

Con esta instalación buscamos potenciar el uso de **AULA-R** entre los propios artistas y usuarios de la Facultat de Belles Arts mediante una obra efímera que incluya y haga partícipe al espectador. La manera de lograrlo además de mostrar la información acumulada es provocar una inmersión del público en el proyecto mediante la estimulación de la vista (con la información y el video expuestos), el oído (con el video documental del proyecto **AULA-R**), el olfato (el olor que desprenden los jabones se percibe muy claramente en el espacio de la instalación) y el tacto (el espectador es invitado a apropiarse de una pieza de jabón y llevársela lo que servirá como recordatorio del proyecto también).



Fig. 72 Imagen de la instalación finalmente realizada en la sala *La Mutante*.



Leyenda cartográfica:
 Entradas de material:
 Salidas de material:

Estos son algunos ejemplos de donaciones y apropiaciones de materiales:

FECHA	MATERIAL	DONANTE	DIRECCION DONANTE	FECHA	RECEPTOR	DIRECCION RECEPTOR
7/02/2013	TRIP-ODE	JULIA	C/CONDALLA DE RONDA, 11	7/02/2013	DAVID DHONER	C/CONDALLA DE RONDA, 11
14/02/2013	ROPA	CONSERJERIA	FACULTAD DE BELLES ARTS	14/02/2013	JOSE ANSEL MARI RIZ	MADRID
04/03/2013	2 BOLAS DE ESCRYOLA	CARMEN ALVAR BELTRAN	C/ALBICO DE GRAY, MURIO	04/03/2013	JOSE MANUEL OLLER	C/ BENICARIL, BENMACLET
04/03/2013	BOLSA DE ALGINATO	CARMEN ALVAR BELTRAN	C/ALBICO DE GRAY, MURIO	04/03/2013	JOSE MANUEL OLLER	C/ BENICARIL, BENMACLET
04/03/2013	CENA ROJAS ESCULTURA	CARMEN ALVAR BELTRAN	C/ALBICO DE GRAY, MURIO	04/03/2013	MARCO RAMER	C/ ALEGRET, BENMACLET
18/04/2013	TILES JAPONESAS	ALMUDENA RODRIGUEZ TORTAJADA	C/RONDALLA DE RONDA, 11	18/04/2013	KATRINA BURUN	LA PATACANA, COBAYAL
7/05/2013	CARPETA DE DIBUJO	NURIA SANCHEZ LEON	C/ALBICO DE GRAY, MURIO	7/05/2013	JESSICA	PALACIO DE CONGRESOS, BENFERRI
7/05/2013	LISTONES DE MADERA	ALMUDENA RODRIGUEZ	C/RONDALLA DE RONDA, 11	7/05/2013	JESSICA	PALACIO DE CONGRESOS, BENFERRI
7/05/2013	RETALES DE CONTRACHUADO	ALMUDENA RODRIGUEZ	C/RONDALLA DE RONDA, 11	7/05/2013	LUR C.O.	TELEFONA, ALICANTE
7/05/2013	RELOJ		C/RONDALLA DE RONDA, 11	18/05/2013	MARINA JORDAN	BENMACLET
14/6/2013	1 PAJO ESCOBA	TALLER DE FANACION ANA	FACULTAD DE BELLES ARTS	14/6/2013	IBRAHIM MARCO RAMER	LA PATACANA, COBAYAL
3/06/2013	CASA MADERA PARA OLEOS			3/06/2013	MARCO RAMER	C/ ALEGRET, BENMACLET

Fig. 73 Cartografía con algunos datos del origen y destino de los materiales.



Fig. 74 En el centro la proyección de la estantería real de **AULA-R** en la pared sobre la que se sitúan los jabones. A la izquierda las bolsas para llevar los jabones con los datos de **AULA-R**, del jabón e instrucciones de cómo hacer jabón casero en su interior. A la derecha los jabones anclados a la pared dispuestos para que los espectadores se apropien de ellos.

Repercusión y evaluación

Al margen de los objetivos ambientales que se esperan conseguir como reducción de residuos, ahorro de recursos y energía y correcto uso de los mecanismos de desecho de residuos contaminantes; se evalúa en este punto

las repercusiones que el proyecto podría estar teniendo sobre la facultad, los alumnos y profesores. Para todos ellos debiera ser un proyecto atractivo.

Para el Centro:

- Contribuir al lema “LA PÚBLICA FUNCIONA”¹⁴⁶ de una forma efectiva.
- Mejora de su imagen respecto a organismos ambientales, comunidad universitaria y público en general.
- Disminución en la generación de residuos y los costes asociados a su gestión y eliminación.
- Minimización del impacto ambiental de las actividades de la Facultad.
- Posicionamiento puntero e innovador en este campo comparado con otras Facultades en España.
- Punto positivo para mejorar la imagen de la facultad así como de cara a futuras certificaciones ambientales.

Para los docentes:

- Posibilidad de servir como laboratorio para prácticas de clase, se pueden plantear ejercicios que utilicen estos residuos como materia prima objetual para construir piezas artísticas o jugar con el material encontrado para buscarle una solución. De hecho, en el Master de Arteterapia ya se han realizado ejercicios empleando los materiales de **AULA-R**.¹⁴⁷
- Permite la inclusión en la docencia de prácticas específicas de arte y reciclaje.

Para los alumnos:

¹⁴⁶ Lema usado por el Decanato en todas sus comunicaciones.

¹⁴⁷ Como ya mostramos en el apartado de mantenimiento y gestión con la imagen de Mariana Amirom, alumna del Master de Arteterapia, tanto ella como algunos de sus compañeros, encararon la resolución de un ejercicio planteado en el Master (realizar una obra con un objeto encontrado) a partir de los materiales de AULA-R.

- Posibilitar el ahorro en materiales y la compra de otros materiales antes inaccesibles económicamente.
- Ahorrar tiempo a la hora de la búsqueda del material en determinados casos.
- Servir como medida de urgencia cuando se carezca del material necesario para una inminente práctica.
- Favorecer la experimentación ensayando nuevos materiales que de otro modo el alumno no podría adquirir.

Cinco meses después de la implantación de **AULA-R** en la Facultat de Belles Arts de San Carles podemos realizar el siguiente análisis DAFO:

DEBILIDADES

- En principio la localización se escogió por ser un lugar de paso y no estar visible para gente ajena a la facultad evitando así atraer a usuarios oportunistas pero esto parece haber jugado en nuestra contra ya que varios usuarios opinan que es poco visible.
- El espacio no presenta una imagen atractiva y que incite a la participación y el orden y limpieza.
- La rapidez con que se apropian los usuarios de los materiales recién depositados, hace parecer a menudo que el espacio está vacío, lo que resta credibilidad al proyecto.
- El hecho de carecer de un equipo de colaboradores en la creación y origen del proyecto ralentiza las acciones y empobrece los resultados. Como ya se comentó en el apartado de conclusiones de la obra de *Park Fiction*, el hecho de contar con un equipo de colaboradores o coautores que cooperen para un mismo fin con la carga emocional que ello implica, hace crecer, enriquecer y perdurar el proyecto.
- **AULA-R** es poco conocido por los profesores por lo que tampoco lo difunden en sus clases.

AMENAZAS

- La falta de conciencia de algunos usuarios resta limpieza a la imagen del espacio.
- La perdurabilidad del proyecto después de que se marchen sus creadores y responsables está en entredicho. Habría que llegar a acuerdos con el equipo decanal y Delegación de alumnos cuanto antes.
- Si las medidas de difusión y el boca a boca no continúan el próximo curso el proyecto se verá negativamente afectado o en crisis.

FORTALEZAS

- La localización escogida está cerca de las taquillas por lo que muchos alumnos aprovechan para coger/dejar material.
- El proyecto posibilita al alumno el ahorro en tiempo y dinero lo cual es muy apreciado por los usuarios que han hecho un uso efectivo.
- Contamos con el apoyo de Decanato, Delegación de alumnos, Oficina verde, cierta parte del profesorado, gabinete de prensa de la UPV y el boca a boca de los estudiantes que ya empieza a percibirse según informaciones que nos han llegado.
- El apoyo y la paciencia del servicio de limpieza que entre otras cosas respeta la cartelería de **AULA-R** está siendo también importante.
- Hemos podido contar con colaboradores directos en distintas fases del proyecto como la donación del mobiliario por parte de Decanato, la donación de vinilos por parte del Laboratorio de Recursos Media, la creación y financiación de cartelería por parte de Decanato y Nayra Pimienta, el traslado del mobiliario de **AULA-R** y la donación de aceite por algunos compañeros del master, la creación del vídeo por parte de Madame Cornucopia, la instalación de las encuestas y la ayuda en la realización de jabón por parte de Almudena Rodríguez, la donación de 10 bidones a **AULA-R** de la Oficina verde de la UPV, la financiación del tablón de anuncios y fotocopias por parte de Delegación de alumnos,...

OPORTUNIDADES

- El contexto de crisis y la subida de tasas hace que los alumnos sean más propicios a la reutilización que a la compra de materiales nuevos.
- El proyecto favorece la posibilidad de compartir no solo gastos sino también esfuerzos, desplazamientos, energía.
- Según algunos usuarios el proyecto destaca dentro de la frialdad del edificio, como un espacio vivo.
- El aprovechamiento de los materiales influye en la disminución del impacto ambiental de nuestras actividades artísticas.
- En el futuro esperamos poder seguir contando con el apoyo del gabinete de prensa de la UPV y con cada vez más profesorado para su difusión.
- Gracias a la oportunidad brindada por el profesor Pepe Miralles de participar en la exposición de SELECTA13 **AULA-R** ha tenido un escaparate más amplio para su difusión.
- Internet y las redes sociales son una buena plataforma para difundir el proyecto rápidamente.
- Esperamos que los finales y principios de curso sean los momentos álgidos de participación y por lo que hemos comprobado este final de curso, así lo está siendo.

3.4.3 Conclusiones

Nos parece acertada la correspondencia del proyecto con las condiciones del artista activista de Lacy. El artista ha sido en este caso un facilitador de contexto pero la verdadera acción está siendo la realizada a diario por los usuarios. Sin público no hay proyecto. La adecuación al contexto para crear una aportación útil para todos ha sido evaluada en colaboración con los estudiantes mediante las encuestas que han ayudado a la toma de decisiones fundamentales como la de llevar o no a cabo el proyecto. Hemos fallado en contar con la colaboración de expertos de otras disciplinas. Pero esperamos que este pequeño granito de arena, enfocado a la solución problema ambiental, fomente un sentimiento de colectividad entre el alumnado que favorezca el cambio de pensamiento del individualismo imperante hacia una actitud más tendente a compartir y confiar en la comunidad y su fuerza de actuación

El tipo de público implicado ha sido desde los tipos 2 al 5 es decir, colaboración y desarrollo (ya nombrados anteriormente), voluntarios y ejecutores (todos los usuarios), público inmediato (los alumnos que a diario pasan por el espacio), público de los medios de masas (los espectadores de UPV TV y los usuarios de internet).

En cuanto a la intención y efectividad del proyecto, a pesar de lo que las encuestas pronosticaban ya sabemos que el papel aguanta todo tipo de cifras pero la realidad es distinta. La participación ha sido en términos generales mucho menor de la esperada. Aunque no se ha hecho aún un análisis exhaustivo de la misma con encuestas, por considerarlo prematuro, si se ha sondeado la opinión de los usuarios con entrevistas (como se puede ver en parte en el video adjunto). También se ha realizado durante los primeros 3 meses una visita diaria al espacio para tomar nota de los materiales y posteriormente se han tomado anotaciones semanales. No podemos medir la efectividad de un modo objetivo pero en general podríamos decir de que ha sido media - baja en cuanto a cantidad pero media – alta en cuanto a calidad. Es decir, aunque la participación no haya llegado a cumplir las expectativas en cuanto a número de participantes, si lo ha hecho en cuanto a calidad, ya que todos los usuarios que han tenido algún tipo de interacción (donación/apropiación) han quedado muy satisfechos y repetirían. Sin embargo debemos añadir que la mayoría lo hace por razones de ahorro económico en primer lugar, y en segundo por razones solidarias o ecológicas. Por tanto la intención de incidir en la conciencia ambiental no se ha visto satisfecha completamente.

Las causas que nos aventuramos a intuir que disminuyen la efectividad del proyecto son:

- Poca visibilidad del espacio
- Espacio poco atractivo y fácil de desordenar.
- Novedad de la iniciativa, es necesario dejar pasar tiempo para que el proyecto tome forma y los usuarios se habitúen
- Falta difusión

- Poca creencia detectada en el alumnado en que lo colectivo funcione.
- Fuerte inercia cultural individualista.
- Poca conciencia de los usuarios a la hora de mantener el espacio ordenado.
- Necesidad de reestructurar la localización de supuestos materiales y en vista de la frecuencia de usos detectada.

De modo general, nos sentimos muy satisfechos del resultado del proyecto a pesar de no haber cumplido las expectativas que las encuestas prometían aunque ya contábamos con ello. Sin embargo el hecho de haber tenido la oportunidad de realizar el proyecto sin el menor obstáculo por parte de la administración del centro sino más bien, todo lo contrario, ya que nos han ayudado en todo lo que les hemos pedido, supone para nosotros un éxito, sobre todo si lo comparamos con el intento fallido anterior en la facultad de BB.AA. de Granada. Ha sido para nosotros algo excepcional el apoyo y atención prestada desde el primer momento por el equipo decanal, delegación de alumnos, oficina verde y ciertos profesores como Pepe Miralles, Eva Marín, José Albelda, Chema de Luelmo, Sara Vilar, Jaume Chornet y Pilar Crespo entre otros.

Siendo una idea tan simple nos sorprende que continuamente a lo largo del proyecto hayamos oído el comentario de: “¡que buena idea! deberían haberlo hecho antes” y precisamente por eso nos preguntamos, ¿porqué no se ha hecho algo así antes? Una razón que intuimos es una observación hecha tiempo realizada: a menudo buenas ideas (sobre todo cuando implican solicitud de permisos y llamar a puertas) son desechadas de plano sin intentarlo por temor a ser denegados. Algo que en absoluto puede ser un freno para un artista público si queremos de verdad incidir en la esfera pública. Pero no creemos que sea la única razón, el hecho de que hayamos vivido una época de bonanza económica y crecimiento material desviaba la atención hacia otros cauces y por otra parte, el estudiante de BB.AA. siempre ha reutilizado y reciclado material a su manera.

En resumen, lo que hoy es un proyecto piloto con muchas posibilidades esperamos que siga creciendo y ya barajamos nuevas ideas, mejoras y extensiones para un futuro próximo en la facultad de BB.AA. de Valencia y ojalá, en otras facultades de España. Todo dependerá de la concienciación y colaboración del público que es quien ratifica en última instancia el éxito de la idea.

4. ANÁLISIS DE RESULTADOS

A lo largo de este estudio se ha detectado que al menos en el caso del Arte Público de enfoque ecológico se suele mostrar el proceso pero no un análisis de resultados objetivo. De hecho existe una manifiesta falta de interés en realizarlos por parte de algunos artistas. Ya se han explicado en el apartado tercero las razones por las que sería interesante contar con esos análisis. Entre las razones por las que no se cuentan intuimos están, la falta de una metodología de evaluación, el desinterés por el acto de evaluar o la falta de energía para ello cuando se finaliza un proyecto de Arte Público.

Una excepción a esto es el ejemplo del escultor Diego Arribas¹⁴⁸ sobre el proyecto en las minas de Ojos negros. El proyecto, que contó desde el principio con el apoyo, vecinal ha tenido repercusiones muy importantes tales como:

- El Ayuntamiento se decidió a comprar al banco los terrenos del coto minero.
- A raíz del proyecto el ayuntamiento negoció con la entidad bancaria la compra de las viviendas asociadas a las minas y las familias pudieron convertirse en propietarias de sus propias casas por fin.
- Se declara el espacio de las minas Monumento de interés Local.
- Se transforman los edificios de las antiguas oficinas en un albergue y un centro cultural.
- Se convierte la vía del ferrocarril de la mina en una vía verde que atrae el turismo a la zona ayudando a recuperar así el tejido económico de sus habitantes.
- Se aprueba la creación de un parque Cultural.

¹⁴⁸ ARRIBAS, Diego *Minas de Ojos Negros. De espacio degradado a parque cultural.* Conferencia presentada en el *Seminario I+D Prácticas artísticas, ecológicas y colaborativas en espacios marginales*, (Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, abril, 2013) Organizado por I+D de Arte y Entorno de la Facultat de Belles Arts de Valencia.

En este caso, los resultados se pueden identificar fácilmente como hechos ocurridos pero en el caso de otros muchos proyectos el problema no es la falta de interés en los resultados sino la imposibilidad de cuantificarlos objetivamente. ¿cómo medir el cambio de actitud de una persona tras la participación en una obra colectiva? ¿cómo detallar los efectos de sus decisiones después del cambio? ¿qué significa para un artista ser efectivo si es que tiene sentido preguntárselo? La respuesta que Tim Collins¹⁴⁹ da a esta pregunta es que el tiempo y el consenso son esenciales para este tipo de prácticas colaborativas pero son conceptos por lo general ajenos a las prácticas artísticas que se enfocan más en esfuerzos a corto plazo e impacto de las exposiciones. Incluso para Collins, el tema de la efectividad es complicado y expresa: “Si la efectividad se desarrolla a lo largo del tiempo, en diferentes escalas y como un proceso de consenso, será muy difícil de monitorizar.”¹⁵⁰

A falta de una metodología aun por crear (como dijimos hay tesis doctorales en marcha que esperamos arrojen luz en esta cuestión pronto) solo nos podemos aferrar a la clasificación de Lacy, hechos fácticos, impresiones generales y unos pocos datos. Con estas herramientas se ha intentado realizar un análisis comparativo de las obras personales planteadas en función de los cuatro factores indentificados por Lacy: la interacción artista-espectador que se ha valorado en tres categorías, baja, media y alta, el tipo de audiencia, intención del artista y la coherencia de los resultados y la efectividad en cuanto a cambios percibidos (de nuevo diferenciando en bajo, medio y alto) y capacidad de prolongación del proyecto.

¹⁴⁹ COLLINS, Tim. *Op cit.*

¹⁵⁰ *Ibid* p. 14

OBRA	INTERACCIÓN ARTISTA- PÚBLICO	TIPO DE AUDIENCIA	INTENCIÓN/ RESULTADOS	EFFECTIVIDAD
PAISAJE DE MANO	Media-baja	4	La intención supera los resultados en concepto	Baja, la acción no ha perdurado.
PAISAJE INTERIOR	Media	3,4,5	Resultados acordes con la intención	Media, reflexión si perdura
REVERDE CER	Media	1,2,3,4	Resultados pobres pero esperados	Baja, la acción no perdura
AULA-R	Media-alta	2,3,4,5	Resultados acordes con la intención pero menos de lo esperado.	Media, la acción tiene posibilidades de perdurar.

Nota: 1= origen y responsabilidad; 2= colaboración y codesarrollo, 3=voluntarios y ejecutantes; 4=público inmediato; 5= público de los medios de masas y 6= público del mito y la memoria.

Fuente: elaboración propia

Al respecto de la tabla anterior queremos hacer algunas observaciones:

- Suponemos que el hecho de que **AULA-R** tenga los mejores resultados de las cuatro intervenciones se debe a su aplicación al contexto donde se inserta.
- Cuantos más colaboradores participan a un nivel más profundo y cercano al origen y responsabilidad, más rico, diverso y cómodo resulta el proceso.
- Es difícil evitar la subjetividad a la hora de medir los resultados. No podemos dar medidas objetivas comparativas entre los 4 proyectos.

- Cuanto más cercano al activismo esté el artista, más diversidad de públicos tendrá.

En conclusión pensamos que el proyecto mejor valorado y que más datos nos puede ofrecer por sus características es **AULA-R**. Será cuestión de tiempo poder dar números sobre las aportaciones del proyecto o hechos significativos como el caso de Diego Arribas mencionado (salvando las distancias) mencionado. En tanto, nos conformaremos con los datos de la cartografía, una valoración subjetiva y las opiniones de los usuarios entrevistados.

5.CONCLUSIONES GENERALES

Después de introducir el marco teórico en el que se inserta el presente estudio y analizar las obras de referencia y las de producción propia es momento de plantear una serie de conclusiones generales sobre el Arte Público de enfoque ecológico y la aplicación que se ha intentado dar en este trabajo en función de los objetivos planteados.

Revisando los objetivos establecidos inicialmente y las cuestiones planteadas establecemos las siguientes consideraciones:

En cuanto al primer objetivo marcado, continuar el estudio de la relación arte-ciencia-defensa medioambiental, se ha ahondado en la cuestión realizando una revisión histórica del Arte Público y el Arte Ecológico que sirve de valiosa base argumentativa para continuar trabajando en esta dirección.

Respecto al segundo objetivo; reflexionar sobre los modos de actuación de los artistas públicos en el campo de la ecología; se ha ampliado el conocimiento en cuanto a artistas, obras y formas de materializar las ideas en Arte Público de enfoque ecológico a lo largo del apartado 3. En esta dirección, destaca la polémica a la hora de medir cuando una obra es más o menos ecológica. Parece que falta arraigar el terreno conceptual fijo por dónde poder pisar fuerte al respecto. Se concluye que aunque una obra de Arte Público de enfoque ecológico no esté realizada de modo 100% ecológico no quiere decir que no se puede clasificar dentro del Arte Ecológico. Resulta de urgente necesidad en estos tiempos realizar acciones que contribuyan a que la opinión pública se comprometa con las políticas de la sustentabilidad y para ello el arte tiene mucho que aportar sea o no de un modo completamente ecológico.

Continuando con el tercer objetivo, en cuanto a producir obras que conciencien de situaciones medioambientales y ayuden en la medida de lo posible a crear reflexión en torno a ellas, repararlas, restaurarlas, denunciarlas, conservarlas o

protegerlas; se ha tratado de mantener siempre ese trasfondo de concienciación y sensibilización en toda la producción. La sensibilización aporta elementos fundamentales para que las personas se sientan cercanas a los procesos, además de que puedan pensar y reflexionar sobre éstos. El que experimenten sensaciones y emociones como en el caso del territorio de Castril, constituye la base para un conocimiento con raíces sensitivas. Observamos pues que el camino hacia la sustentabilidad, es uno de transformación social que tiene que ver con el proceso emocional de vencer el miedo y la desconfianza del público general, de motivarla y concederle poder de decisión. De este modo los procesos de sensibilización, el empoderamiento, el distanciamiento o el encantamiento, son indispensables. Esto es lo que pretenden conseguir, en nuestra opinión, la producción propia presentada, ya que son capaces de hacer reflexionar, construir nuevos imaginarios y entre todos, a través de la colaboración, construir espacios que no serían posibles de otro modo como **AULA-R**.

La primera de las dos preguntas que se han planteado; ¿cómo los artistas podemos contribuir a paliar la crisis ecológica?; queda contestada e ilustrada a lo largo de la presentación y análisis de los artistas y obras en el apartado 3. Huelga decir que apoyamos la idea de que el arte puede ser un agente de transformación social.

Para responder a la última pregunta planteada al inicio de esta investigación; ¿cómo puede el arte llegar a ser una parte significativa de la experiencia diaria y seguir considerándose arte?; se ha intentado contestar a esta cuestión en el apartado 2.5 mediante la revisión histórica que enlaza el *mínimal* con el arte conceptual y Duchamp continuando con el fluxus, el *performance* y el *happening*, justificando así la introducción del arte en la cotidianidad dentro de la evolución del arte. Para estos casos además, se suele recurrir a la figura de Joseph Beuys, que reclama el potencial creativo de todos nosotros para influir en la esfera pública, lo que sugiere que el Arte Público de enfoque ecológico es un asunto cada vez menos dependiente de un “yo” y cada vez más de un “nosotros”. Por tanto la cuestión de la autoría decrece en importancia para aquellos artistas interesados en lograr un cambio social y ambiental.

Sorprende cierto desacuerdo existente al respecto del Arte Ecológico en su faceta pública incluso en ámbitos artísticos.

Incluso se ha detectado que todavía existe la necesidad de aclarar dónde reside el valor artístico de una pieza de Arte Público de enfoque ecológico como si no se aceptase la evolución del arte de los últimos 50 años.

Por último pero no menos importante como se desarrolló en la introducción del apartado tercero según el texto de Lacy, y apoyándonos en las reflexiones de Carmen Marín, se concluye que es necesario continuar investigando en una metodología de evaluación de resultados de la práctica artística en el campo del Arte Público de enfoque ecológico. Una metodología que sirva a los críticos para realizar un análisis más objetivo, que mejore la comprensión y valoración de este tipo de proyectos, que facilite la inclusión de este tipo de actividades artísticas en la educación artística popular y que estimule la creación y continuidad de los proyectos a la vista de los resultados. Se ha intentado hacer una aproximación a esta metodología a lo largo del análisis de obras en este trabajo pero sigue primando la subjetividad a la hora de realizar la evaluación de la efectividad, intención del artista y coherencia de los resultados. Es necesario seguir investigando en profundidad en estas cuestiones si se desea una aceptación sin reservas del Arte Público de enfoque ecológico.

Para finalizar añadir que el hecho de enfrentarnos a la argumentación y reflexión de todos estos proyectos en el presente escrito, así como su desarrollo durante el Master de Producción Artística nos reafirman en la trayectoria iniciada y nos resultan de gran valor para reforzar y ampliar el campo de nuestras opiniones y formación.

6.ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig.1 Representación gráfica de los modos de hacer del artista en el Arte Ecológico-social.Fuente: Goto y Collins <http://collinsandgoto.com/publications/lyrical-expression-critical-engagement-and-transformative-action/>.

Fig. 2 Christo y Jeanne-Claude, *Running Fence*, Condados de Sonoma y Marin, California, 1972-76

Fuente. Photo: Wolfgang Volz,
<http://christojeanneclaude.net/projects/running-fence#.Ud15CazCSt8>)

Fig. 3 Robert Smithson, *Non-site*, 1967,

Fuente: <http://newabstraction.net/2011/06/16/contained-rocks/>

Fig. 4 Maya Lin, *Viet Nam Veterans Memorial*, 1980

Fuente: <http://guerradevietnam.foros.ws/t1514/vietnam-veterans-memorial/>

Fig. 5 Plano del área que ocupa *Effigy Tumuli*, de Michael Heizer, 1984-85

Fuentes: <http://artgrounded.blogspot.com.es/2013/01/artist-michael-heizer-is-an-of-artist.html>
http://doublenegative.tarasen.net/effigy_tumuli.html

Fig. 6 Alan Sonfist, *Paisajes del tiempo*, 1965-1978 Fuente:

<http://www.greenmuseum.org/c/aen/Images/Ecology/time-l.jpeg>

Fig. 7 Helen y Newton Harrison, *Art Park: Spoils' Pile Reclamation, 1976-1978: Ongoing*

Fuente. http://theharrisonstudio.net/?page_id=131

Fig. 8 Suzanne Lacy.

Fuente:http://danm.ucsc.edu/~dustin/library/Lacy_Debated_Territories.pdf.

Fig. 9 Continuo de roles no fijos para activistas artísticos fluctuando entre la expresión pública y la privada. Fuente: http://danm.ucsc.edu/~dustin/library/Lacy_Debated_Territories.pdf

Fig.10 Grados de compromiso imaginario como una serie de círculos concéntricos, cada uno representa una forma de interacción entre el realizador y el testigo.

Fig. 11 Hans Haacke, *Monument to beach pollution*, 1970, Almería. Fuente: www.theecologist.org

Fig. 12 Nicolás García Urriburu. *Green Venice*, 1968. Fuente:

http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/accion/imagenes/histo/grande/histo3_37b_gr.jpg

Fig. 13 Daniel Canogar, *Vórtice y Caudal*,

Fuente:

http://www.danielcanogar.com/ficha.php?lang=es&year=2011&proyecto=06_vortices&video=0

Fig.14 Hans Haacke, *Krefeld Sewage Triptych*, 1972 Fuente: http://www.ucl.ac.uk/art-history/about_us/academic_staff/dr_tj_demos/Demos-Politics_of_Sustainability.pdf.

Fig 15. Pieza presentada en PAM! Del 24-27 de junio 2013 en Facultat de Belles Arts San Carles de Valencia. Aunque la intención original de la pieza era presentarla en el exterior y anclada a un tronco de árbol o pared, problemas logísticos nos llevaron a optar por esta opción.Fuente: la autora.

Fig.16 Imágenes de la huerta colindante a la Facultad de Bellas Artes.

Fig.17 Fig.17 . Joan Brossa, *Nupcial y Perejaume, El Pallar Jussà i el pallar Sobirà*

Fig.18 Detalle de la servilleta estampada y sello realizado en fotopolímero Fuente: la autora.

Fig. 19 Modelo en cera y corteza de árbol antes de la fundición Fuente: la autora

Fig.20 Resultado final en bronce patinado Fuente: la autora

Fig. 21 Resultado final en bronce patinado Fuente: la autora

Fig. 22 Pieza después de un día de interacción con el público Fuente: la autora

Fig. 23 Newton y Helen Harrison, *Laggon Cycle*, 1972-1982, Fuente:
<http://theharrisonstudio.net>

Fig. 24 Newton y Helen Harrison, *Laggon Cycle*, 1972-1982, Fuente:
<http://theharrisonstudio.net>

Fig. 25 Newton Harrison and Helen Mayer Harrison, *Greenhouse Britain: Where the loss of land due to ocean rise is first expressed*, 2006 Fuente:http://www.ucl.ac.uk/art-history/about_us/academic_staff/dr_tj_demos/Demos-Politics_of_Sustainability.pdf

Fig. 26 Imagen y detalle de *Usted no está aquí I*, óleo sobre lienzo. 120 x 80, 2012. Fuente: la autora

Fig. 27 Cartela *Usted no está aquí I* Fuente: la autora

Fig. 28 *Usted no está aquí II*. Óleo sobre lienzo. 100 x 80 2012. Fuente: la autora

Fig. 29 Cartela *Usted no está aquí II*. Fuente: la autora

Fig. 30 *Usted no está aquí III*. Acrílico y pigmento sobre lienzo. 100 x 80 cm. 2012. Fuente: la autora

Fig. 31 Cartela de *Usted no está aquí III* Fuente: la autora

Fig. 32 *No hay pimienta pa tanto cordero*, óleo sobre lienzo, 120 x 80 cm. 2012. Fuente: la autora

Fig. 33 Postales que se repartieron durante la exposición en octubre 2012. Fuente: la autora

Fig. 34. Reverso de las postales con algunas de las respuestas de los asistentes. Fuente: la autora

Fig.35. Transcripción de algunas de las postales contestadas por los espectadores. Fuente: la autora

Fig. 36 Richard Misrach *Bravo 20: the bombing of the american west*, 1990. Fuente.
http://www.primamateria.org/seminars/public_art/misrach2.html

Fig. 37 NADIR Leyla y PEPERMINT, Cary. Ecoartecht, *Indeterminate Hikes+*, Fuente:
<http://ecoarttech.org/projects/indeterminate-hike>

Fig. 38 NADIR Leyla y PEPERMINT, Cary. Ecoartecht, *Indeterminate Hikes+*. Fuente:
<http://ecoarttech.org/projects/indeterminate-hike>

Fig. 39 HALEY, David. Wild Walk 2, The Three Canals, A Walk On The Wild Side. Manchester. Photo: David Haley, 2005. Fuente: <http://www.field-journal.org/uploads/file/2011%20Volume%204/2%20Ecology%20and%20the%20Art%20of%20Sustainable%20Living%20%20David%20Haley.pdf>

Fig. 40 Colectivo 22 árboles, *Reverdecer. Reapropiación vegetal y cromática de un espacio desalojado* en el barrio del Cabanyal, mayo 2013. Fuente: foto de la autora

Fig. 41 Andy Warhol, Most wanted men, 1964, 1965. Fuente: <http://aleph-arts.org/shock/>

Fig. 42 Colectivo 22 árboles, *Reverdecer. Reapropiación vegetal y cromática de un espacio desalojado* en el barrio del Cabanyal, mayo 2013. Fuente: foto de la autora

Fig. 43 Colectivo 22 árboles, *Reverdecer. Reapropiación vegetal y cromática de un espacio desalojado* en el barrio del Cabanyal, mayo 2013. Fuente: foto de la autora

Fig. 44 Mapa de vegetación del proyecto Nueve millas. Fuente: <http://nmr.collinsandgoto.com/>

Fig. 45 Instalación *Ourselves, Our Land, Our Community* en Museo de Arte Contemporáneo Madison. 1994. Fuente: <http://barbarawestfall.com/downloads/Wisconsin%20People%20&%20Ideas%20article%20by%20Donald%20Thompson.pdf>

Fig. 46 Autoconstrucción de la sede asociación AAAbierta en Granada, 2006
Fuente: <http://www.laboratorioq.com/lugares/lugares-q/la-carpa/>

Fig. 47 Momentos del montaje en Sevilla por la *Escuela Andaluza de Circo*. Fuente: <http://www.laboratorioq.com/lugares/lugares-q/la-carpa/>

Fig. 48 *Park Fiction* en Documenta, Autor: Werner Maschmann. Fuente: <http://www.parkfiction.org/film/index.html>

Fig. 49 Imagen del colectivo Park Fiction. Fuente: <http://www.parkfiction.org/2006/10/154.html>

Fig. 50 Movimiento de materiales. Fuente: la autora

Fig. 51 Expectativa de uso/interés por servicio AULA-R. Fuente: la autora

Fig. 52 gasto medio/mes. Fuente: la autora

Fig. 53 preocupación por el medio ambiente. Fuente: la autora

Fig. 54 Separan y reciclan en cada y destino de los residuos de disolventes y pinturas. Fuente: la autora

Fig. 55 Reutilizan/reciclan materiales y Frecuencia compras de segunda mano. Fuente: la autora

Fig. 56 Materiales susceptibles de reutilización. Fuente: la autora

Fig. 57 Disposición a colaborar. Fuente: la autora

Fig. 58 Pasillos de acceso a los sótanos, los recovecos que crean las paredes son muy aprovechables para acoger estanterías con material.
Fuente: la autora Fuente: la autora

Fig. 59. La localización del espacio **Aula-R** se señala en verde entre flechas Fuente: la autora

Fig. 60 Primeros días de AULA-R Fuente: la autora.

Fuente: la autora

Fig. 61 Pegatina realizada para adherir a los materiales y seguir su registro Fuente: la autora

Fig. 62 Distintos momentos de **AULA-R**. Fuente: la autora

Fig. 63. Material recogido por la alumna Lur C.G. y uso que le otorgó. Fuente: Lur C.G.

Fig. 64 Material recogido por la alumna Mariana Amirom y utilizado para ejercicio en el Masterde Arteterapia. Fuente: Mariana Amirom

Fig. 65 Imagen de la página de wordpress de *AULA-R*

Fig.66 Imagen del facebook de AULA-R con el tipo de información que se cuelga, anuncios de compra venta de materiales, información de materiales en el espacio y otras informaciones del proyecto como videos promocionales.Fuente: la autora.

Fig. 67 Fotogramas del video realizado por Madame Cornucopia para AULA-R Fuente: la autora

Fig. 68 Instalación con las encuestas realizadas del 7 -13 de mayo 2013 Fuente: foto de la autora.

Fig. 69 Apartado de SELECTA en el que se enmarca la instalación de AULA-R. Fuente: http://issuu.com/pepemiralles/docs/actividades_selecta-13

Fig. 70. Jabón realizado con forma de tubo de óleo con molde de silicona y presentación de la maqueta de la instalación Fuente: la autora

Fig 71 Detalle de la maqueta de la instalación en la sala *La Mutante* con algunos de los jabones realizados. Fuente: la autora

Fig. 72 Imagen de la instalación finalmente realizada en la sala *La Mutante*.Fuente: la autora

Fig. 73 Cartografía con algunos datos del origen y destino de los materiales Fuente: la autora

Foto: Carmen Alvar

Fig. 74 En el centro la proyección de la estantería real de **AULA-R** en la pared sobre la que se sitúan los jabones. A la izquierda las bolsas para llevar los jabones con los datos de **AULA-R**, del jabón e instrucciones de cómo hacer jabón casero en su interior. A la derecha los jabones anclados a la pared dispuestos para que los espectadores se apropien de ellosFuente: la autora

7. FUENTES REFERENCIALES

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Naturalmente artificial. El arte español y la naturaleza 1968-2006*. Segovia: Consorcio del Museo de ArTe Contemporáneo Esteban Vicente, 2006.

ALBELDA, José y SABORIT, José, *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts Consellería de Cultura, Educació i Ciència, 1997.

ALBELDA, José, "Arte y naturaleza. Evolución de un vínculo". Madrid: EXITBOOK, 2007.

ARRIBAS, Diego, *Minas de Ojos Negros. De espacio degradado a parque cultural*. Conferencia presentada en el *Seminario I+D Prácticas artísticas, ecológicas y colaborativas en espacios marginales*, (Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, abril, 2013) Organizado por I+D de Arte y Entorno de la Facultat de Belles Arts de Valencia

BALAGUER, Luis, *El jardín de los Inmortales*. Conferencia presentada en el *Seminario I+D Prácticas artísticas, ecológicas y colaborativas en espacios marginales*, (Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, abril, 2013) Organizado por I+D de Arte y Entorno de la Facultat de Belles Arts de Valencia.

BLANCO, Paloma, "Explorando el terreno". en *Modos de hacer: arte público, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

BLANCO, Paloma, "Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa", En VV.AA. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: Edicions de l'Eixample, 2005.

BUTIN, HUBERTUS, *Arte en espacios públicos. Diccionario de conceptos de arte contemporáneo*. Madrid: Abada, 2009

CANDELA, Iria, *Sombras de ciudad. Arte y transformación urbana en Nueva York, 1970-1990*. Madrid: Alianza Forma, 2007.

FELSHIN, Nina, "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo." En BLANCO, Paloma, (ed) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

LAKA, Xavier, *Arte y ecología: la práctica artística entre la urgencia estética y la alarma ecológica*. Conferencia presentada en el *Seminario I+D Prácticas artísticas, ecológicas y colaborativas en espacios marginales*, (Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles, Madrid, abril, 2013) Organizado por I+D de Arte y Entorno de la Facultat de Belles Arts de Valencia.

LIPPARD, Lucy, "Mirando alrededor. Donde estamos y donde podríamos estar," En BLANCO Paloma, (ed) *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

RUSCIO, Rosanna. *Arte y naturaleza: geografía de lo efímero y de la duración*. Conferencia presentada en la *Semana de Movilidad* (Facultat de Belles Arts, UPV, Valencia, 2013) Organizado por Master de Producción Artística UPV.

SENGER, Ana Maria, *Intervenciones artísticas no permanentes en espacios públicos*. Director: José Miralles Crisóstomo. [Trabajo Final de Máster] Universitat Politècnica de València, Facultat de Belles Arts, 2011

RECURSOS ELECTRÓNICOS

COLLINS, Tim, *Lyrical Expression, Critical Engagement, Transformative Action: An Introduction to Art and the Environment*. [En línea] [Citado el: 06 de 07 de 2013.] Disponible en Web: Collins Goto art and environmental change <http://collinsandgoto.com/publications/lyrical-expression-critical-engagement-and-transformative-action/>.

DAVIS, Mike, *The dead west: ecocide in Marlboro country.*, en *New Left Review* 1/200, Julio-Agosto 1993. Disponible en http://www.uky.edu/~tmute2/GEI-Web/GEI/GEI10/GEI%202010%20lectures/GEI%20Global%20Conservation/New%20Left%20Review%20-%20Mike%20Davis_%20The%20Dead%20West.pdf

DEMOS, T.J., *The Politics of Sustainability: Art and Ecology* [En línea] [Citado el: 20 de 5 de 2013.] Disponible en Web: http://www.ucl.ac.uk/art-history/about_us/academic_staff/dr_tj_demos/Demos-Politics_of_Sustainability.pdf. En línea [Citado el: 20 de 7 de 2013.] Disponible en Web: <http://fraenkelgallery.com/publications/bravo-20-the-bombing-of-the-american-westgreenmuseum.org>. [En línea] [Citado el: 15 de octubre de 2012.] Disponible en Web http://www.greenmuseum.org/content/artist_index/artist_id-22.html.

GARCÍA, Ernest, "El cambio social mas allá de los límites al crecimiento: un nuevo referente para el realismo en la sociología ecológica" [En línea] *Aposta revista de ciencias sociales*. Abril 2006 num. 27. [Citado el: 14 de abril de 2013] Disponible en Web: <http://www.bioeticanet.info/ambiente/creccambso.pdf>

HALEY, David, *A walk on the wild side*. [En línea] [Citado el: 20 de 7 de 2013.] Disponible en Web: <http://www.artdes.mmu.ac.uk/profile/dhaley/projectdetails/71>

HARRISON, Newton, HARRISON Meyer, [En línea] [Citado el: 20 de 7 de 2013.] Disponible en Web: <http://theharrisonstudio.net>

KRAUSS Rosalind, *La escultura en el campo expandido*, en [En línea] [Citado el: 9 de abril de 2013.] Disponible en Web: <http://www.visionsofart.org/material/vmontero/Rosalind-Krauss-La-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>

KRUG, Don, *Ecological Restoration Helen and Newton Harrison, The Lagoon Cycle* [En línea] [Citado el: 21 de 7 de 2013.] Disponible en Web: <http://www.greenmuseum.org/c/aen/Issues/harrisons.php>

MARCELLESI, FLORENT, *Ecopolítica*. [En línea] [Citado el: 13 de abril de 2013.] Disponible en Web: http://www.ecopolitica.org/index.php?option=com_content&view=article&id=16:historia-del-movimiento-ecologista-y-verde-parte-i-gsis-y-toma-de-conciencia&catid=15:historia&Itemid=54.

MARÍN, Carmen, "Hacia un método de análisis de las actividades artísticas desde la ecología" [En línea] [Citado el: 04 de 07 de 2013.] Disponible en Web: <http://www.ecologistasenaccion.org/article25345.html>.

NADIR, Leyla, PEPPERMINT, Cary *Indeterminate Hikes+* [En línea] [Citado el: 20 de 7 de 2013.] Disponible en Web: <http://ecoarttech.org/projects/indeterminate-hike>

PICAZO, Luis, *Entropía, Economía y Decrecimiento*. [En línea] [Citado el: 23 de 7 de 2013.] Disponible en Web: No sin mi bici. La vida vista desde el sillín de una bicicleta <http://nosinmibici.files.wordpress.com/2010/12/entropia-economia-y-decrecimiento-luis-picazo-casariago.pdf>

SANSANO, Irene. *Sistema de Gestión Ambiental de la Universidad Politécnica de Valencia. Guía para los nuevos/as Interlocutores/as Ambientales de la UPV*. [en línea] Universidad Politécnica de Valencia Área de Medio Ambiente, Planificación Urbanística y Ordenación de los Campus. Valencia. Noviembre de 2009. {ref: 1 de diciembre de 2012} disponible en web: www.upv.es

SUZANNE, Lacy, *Debated Territory: Toward a critical language for Public Art*. [En línea] [Citado el: 9 de abril de 2013.] Disponible en Web: http://danm.ucsc.edu/~dustin/library/Lacy_Debated_Territories.pdf

THOMPSON, Donald, *The Artist and the Environment: Expanding Upon Fragile Ecologies* [En línea] 1994. [Citado el: 06 de 07 de 2013.] Disponible en Web. <http://barbarawestfall.com/downloads/Wisconsin%20People%20&%20Ideas%20article%20by%20Donald%20Thompson.pdf>.

VARELA, Jorge. *Paisajes de duelo. En los microcampos de la utopía. Arte y colaboración en las prácticas artísticas contemporáneas. Estudio de casos*. [En línea] Academia Gallega de Bellas Arte, Santiago: s.n., 2008-2009 [Citado el: 2 de febrero de 2013.] Disponible en Web: <http://www.academiagallegabellasartes.org/gestor/archivos/14JorgeVarela.pdf>

<http://aulabierta.info/>

<http://aulaerre.wordpress.com>

http://distributedcreativity.typepad.com/on_collecting/files/Mark_Dion.pdf

<http://madamecornucopia.wix.com/madamecornucopia>

<http://www.cabanyal.com/nou/portes-obertes/?lang=es>

<http://www.diegoarribas.com/>

<http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/>

ANEXOS

Anexo I

AULA-R

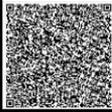
AULA-R es un espacio para la reutilización de materiales en la Facultat de Belles Arts, detrás de la Biblioteca.

Puedes depositar o coger libre, gratuitamente y en cualquier momento material relacionado con las prácticas artísticas, pero siempre con conciencia y respeto a los demás.

Por favor colabora en mantener AULA-R limpia y ordenada, deposita el material en el lugar indicado. Si te interesa cambiar, vender, alquilar o comprar en grupo puedes anunciarte en su tablón.

¡Ya puedes traer el material de Bellas Artes que te sobre y depositarlo en AULA-R o llevarte lo que necesites!

+ info: aulaerre.wordpress.com
y en la pagina de aulaerre en Facebook



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES
Universitat Politècnica de València
Cami de Vera, s/n 46022 (València)

AULA-R

AULA-R es un espacio para la reutilización de materiales en la Facultat de Belles Arts, detrás de la Biblioteca.

Puedes depositar o coger libre, gratuitamente y en cualquier momento material relacionado con las prácticas artísticas, pero siempre con conciencia y respeto a los demás.

Por favor colabora en mantener AULA-R limpia y ordenada, deposita el material en el lugar indicado. Si te interesa cambiar, vender, alquilar o comprar en grupo puedes anunciarte en su tablón.

¡Ya puedes traer el material de Bellas Artes que te sobre y depositarlo en AULA-R o llevarte lo que necesites!

+ info: aulaerre.wordpress.com
y en la pagina de aulaerre en Facebook



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES
Universitat Politècnica de València
Cami de Vera, s/n 46022 (València)

Dos versiones para cartelería de **Aula-R** realizado por la colaboradora Nayra Pimienta en Decanato de la Facultat.

CAMBALACHE

7 DE FEBRERO
DE 9 A 21 HORAS
T4 (Aeropuerto)

¿DÓNDE Y CUÁNDO SE CELEBRA CAMBALACHE?
El primer CAMBALACHE se celebrará el próximo jueves 7 de febrero en el aula contigua situada bajo el edificio de despacho -es, ya sabes, el espacio conocido como T4 a aeropuerto-, en horario de mañana de 9 a 21 horas.

¿QUÉ ES CAMBALACHE?
CAMBALACHE es un tipo de intercambio para que todos aquellos materiales artísticos que ya no empleas (óleos, burlas, bustos, cámaras, etc.) salgan a la luz y cobren vida en nuevas manos. Por una vez nos garantizamos el derecho pero eres tú quien decide cómo va a dar salida a esos materiales: o los vendes o los trucas, o los cedes, o lo de simple.

¿CÓMO FUNCIONA?
CAMBALACHE pone a tu disposición un espacio amueblado con multitud de mesas desde donde puedes exhibir los materiales que desees vender, ceder o regalar. Si llegas tarde y encontramos todas las mesas ocupadas, no te preocupes, porque puedes emplear la superficie del enorme local siempre y cuando no impidas el acceso a la libre circulación.

Y ¿URGO, ¿QUÉ?
Cada participante se compromete a retirar los botes que al término de la jornada no hubiese cedido y a dejar perfectamente limpio el local. No te preocupes que depositaremos en material sobrante en el AULA-R, situada justo en el punto que separa la T4 de la biblioteca de la Facultat. AULA-R es un proyecto continuo de reutilización de materiales que puedes depositar/recoger de forma libre y gratuita. ¡Después de usar AULA-R no quieres algo ni sobre ni en tu habitación!

*En condiciones de venta o canje (precio a valor final, garantía, devoluciones, etc.) son establecidas de mutuo acuerdo por los propios interesados. ¡Atención! cada cual con lo que pide u ofrece. Ten en cuenta que, aunque CAMBALACHE es una iniciativa promovida por la Facultat de BBA, la institución no puede fijar cláusulas ni asumir responsabilidad alguna al respecto. Por cierto, recuerda que en CAMBALACHE no sirven tablas buenas ajeno a la práctica artística ni creaciones artísticas como tales, salvo que sea en calidad de materiales o soportes reutilizables.



**aulaerre
transcend**

Cartelería del evento Cambalache junto a inauguración de **AULA-R**. Pegatinas con código Qr facilitado por el colaborador Transcend en cuyo proyecto participamos. www.collaborativerevolutiontranscend

