

IMAGINAR LA TRANSICIÓN HACIA SOCIEDADES SOSTENIBLES

JOSÉ ALBELDA
CHIARA SGARAMELLA
JOSÉ MARÍA PARREÑO



Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles

José Albelda
Chiara Sgaramella
José María Parreño



Editorial
Universitat Politècnica
de València

Colección UPV [*Scientia*]; serie *Arte y Comunicación audiovisual*

Para referenciar esta publicación utilice la siguiente cita: Albelda, J.; Sgaramella, Ch.; Parreño, J. M. (2019). *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*. Valencia: Universitat Politècnica de València

Editores científicos

José Albelda
Chiara Sgaramella
Jose María Parreño

Obra de portada: Álvaro Tamarit, Carrasca de Tomelloso. Fotocollage analógico sobre tabla (2013)

Equipo de revisión

Carmen Marín Ruíz (Universidad el País Vasco)
Imelda Martín Junquera (Universidad de León)
Lorena Rodríguez Mattalía (Universitat Politècnica de València)

Editorial Universitat Politècnica de València, 2019
www.lalibreria.upv.es / Ref.: 6489_01_01_01

ISBN: 978-84-9048-748-8

Si el lector detecta algún error en el libro o bien quiere contactar con los autores, puede enviar un correo a edicion@editorial.upv.es



Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles / Editorial Universitat Politècnica de València

Se permite la reutilización y redistribución de los contenidos siempre que se reconozca la autoría y se cite con la información bibliográfica completa. No se permite el uso comercial ni la generación de obras derivadas.

EDITORES CIENTÍFICOS

JOSÉ ALBELDA

Doctor en Bellas Artes y Profesor Titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat Politècnica de València, es actualmente miembro del Centro de Investigación Arte y Entorno, donde dirige la línea de investigación sobre arte y sostenibilidad. Pintor y ensayista centrado en el estudio de la relación arte-naturaleza-ecología, es director del Diploma de Especialización en Sostenibilidad, Ética Ecológica y Educación Ambiental en la UPV, e Investigador Principal del proyecto de I+D+i: "Humanidades ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles".

CHIARA SGARAMELLA

Artista e investigadora del Centro de Investigación Arte y Entorno de la Universitat Politècnica de València, estudia las confluencias entre procesos colaborativos de creación y arte vinculado a la ecología en el panorama contemporáneo. Ha sido visiting scholar en el Center for Creative Ecologies de la University of California, Santa Cruz (EEUU). Junto a la actividad académica, desarrolla proyectos artísticos y de gestión cultural relacionados con temas ambientales. Su trabajo ha sido expuesto en muestras de carácter internacional y ha participado en residencias artísticas vinculadas como *The Shifting Place* en la Fundación Pistoletto (Italia) y *New Curriculum* en el contexto del proyecto *Inland* sobre arte y medio rural.

JOSÉ MARÍA PARREÑO

Poeta y crítico de arte. Actualmente es profesor de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Entre 1998 y 2008 ha sido subdirector y director del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia. Ha comisariado numerosas exposiciones, como "Naturalmente Artificial. El arte español y la naturaleza 1968-2006" (Segovia, 2006) o "Parergon" (Lisboa, 2013). Ha publicado libros de poesía, narrativa y ensayo. Es coeditor de *Arte y Ecología* (2016) y *de Humanidades Ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba* (2018).

RESUMEN

Esta publicación incide sobre una problemática crucial de nuestro tiempo: la necesidad de transitar hacia modelos sociales más equitativos y sostenibles frente a la crisis ecosocial contemporánea. A partir de un enfoque interdisciplinar, la monografía pretende resaltar el papel de las humanidades en esta transformación cultural. Aunque históricamente relegadas a un segundo plano en relación con el mayor protagonismo del conocimiento tecnocientífico, la filosofía, la psicología, las artes y la literatura constituyen un imprescindible bagaje teórico-práctico por sus capacidades de imaginar, de redefinir los horizontes éticos y simbólicos, y de diseñar nuevas formas de convivencia. La primera sección del libro se refiere en sentido amplio al ámbito de la ética y de la psicología ambiental. La segunda ahonda en la contribución de la literatura a la creación y difusión de una sensibilidad ecológica. El tercer apartado comprende un conjunto de proyectos artísticos que ilustran la relación entre estética y conciencia ambiental.

Índice

| | |
|--|-----------|
| Imaginar sociedades sostenibles: las artes y las humanidades como vectores de transición..... | 1 |
| <i>José Albelda; Chiara Sgaramella; José María Parreño</i> | |
| Barreras y resistencias psicosociales a la proambientalidad..... | 7 |
| <i>José Antonio Corraliza; Cristina Huertas</i> | |
| Ecología y deseo: hacia una ecología cultural materialista | 20 |
| <i>Jaime Vindel Gamonal</i> | |
| Apuntes sobre el cambio, la consciencia medioambiental y el arte | 23 |
| <i>Ignacio Asenjo Fernández</i> | |
| Símbolo y sostenibilidad en la apreciación estética y del paisaje: abriendo el campo a los sentidos..... | 33 |
| <i>Esther Valdés Tejera</i> | |
| Las aves como elemento estético de reflexión en la transición hacia sociedades sostenibles..... | 43 |
| <i>Víctor M. Díaz Núñez de Arenas</i> | |
| La reivindicación de lo salvaje: Gary Snyder en el ecosistema de la literatura | 53 |
| <i>Nacho Fernández Rocafort</i> | |
| “Winter is Coming”: A Call for a More Eco-Conscious Society in A Song of Ice and Fire | 67 |
| <i>Katsiaryna Nahornava</i> | |
| Sostenibilidad y energía: reflexiones desde “Los Propios Dioses” | 76 |
| <i>Jose Luis Arroyo Barrigüete</i> | |
| Pájaros silenciosos, ballenas cantarina, simios parlantes: la utilización de voces animales para reforzar mensajes medioambientales | 82 |
| <i>Concepción Cortés Zulueta</i> | |

| | |
|---|------------|
| Cambiar todo para que el clima no cambie. Alternativas y posibilidades desde el arte | 89 |
| <i>Blanca De la Torre</i> | |
| Algunas meditaciones atmosféricas. Por orden cronológico..... | 101 |
| <i>Laura F. Gibellini</i> | |
| La práctica del dibujo desde la cosmosis | 111 |
| <i>Verónica Perales Blanco</i> | |
| La conciencia del paisaje | 115 |
| <i>Carmen Andreu-Lara; Juan F. Ojeda-Rivera</i> | |
| Cómo ser musgo | 129 |
| <i>Àngels Viladomiu Canela</i> | |
| Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge hàbitat | 137 |
| <i>Raquel Clausi Rochina</i> | |
| ECO&ART&TECH. Prácticas artísticas eficaces en la era del Antropoceno..... | 147 |
| <i>Bàrbara Fluxà Álvarez-Miranda</i> | |
| Raíces en equilibrio..... | 155 |
| <i>Pilar Soto Sánchez</i> | |
| Transición y psicología ambiental: una aproximación personal..... | 165 |
| <i>Miriam Martínez Guirao</i> | |
| La cabaña para crear | 173 |
| <i>Rocío Arregui; Rosa Vives-Almansa; Rinat Izhak</i> | |
| Territorios de colaboración: arte, paisaje y educación | 181 |
| <i>Lucía Loren Atienza</i> | |
| Colapso. Respuestas artísticas a los desafíos ecológicos..... | 189 |
| <i>Paula Bruna Pérez</i> | |
| Resistencias artísticas y neocolonialismo en México | 199 |
| <i>Beatriz Millón</i> | |

Imaginar sociedades sostenibles: las artes y las humanidades como vectores de transición

Albelda, José

Universitat Politècnica de València

Sgaramella, Chiara

Universitat Politècnica de València

Parreño, José María

Universidad Complutense de Madrid

En los comienzos del siglo XXI se nos presenta un escenario civilizatorio que no apunta a la continuidad, sino que augura grandes retos adaptativos a un entorno de cambio climático y con menor disponibilidad de energía y materias primas, imposibilitando un mayor recorrido del actual modelo desarrollista¹. Nos enfrentamos inevitablemente al reto del decrecimiento en la escala energética, económica y de complejidad de nuestras sociedades, un reto que es, a su vez, una oportunidad para repensar nuestro modelo civilizatorio, replanteándonos los caminos equivocados que nos han llevado a la situación actual.

Ante esta tesitura, existen dos opciones: seguir con nuestro actual modelo de base capitalista neoliberal, forzando la explotación y la producción globalizadas según vayan mermando los recursos biosféricos y fósiles más asequibles, a la vez que vamos respondiendo puntualmente a los desastres climáticos, económicos y geopolíticos que sobrevengan; o bien planificar el inevitable decrecimiento, redimensionando nuestras necesidades vitales y la escala de nuestras sociedades. Para esta segunda opción, sin duda la más razonable y viable a largo plazo, se hace necesario un cambio drástico de actitudes: frente al reto prometeico del crecimiento continuo y la superación de los límites, la mesura y la adaptabilidad de inspiración epicúrea. Pero esto solo será posible a través de una profunda modificación de nuestros objetivos civilizatorios, de los símbolos que nos representan y de la estética que nos acompaña, así como de los relatos culturales que explican y dirigen el sentido de nuestro quehacer. Hablamos, pues, siguiendo al filósofo Jorge Riechmann, de alentar una verdadera revolución civilizatoria, puesto que no se trata solo de mejorar el sistema vigente, sino de sustituirlo por una verdadera cultura de la

¹Al respecto basta con consultar la actualización del Primer informe del Club de Roma sobre los límites del crecimiento: Meadows, Donella; Randers, Jorgen y Meadows, Dennis, *Limits to Growth: The 30-Year Update*. Chelsea Green, 2004; y su reciente revisión por parte de Ugo Bardi: *Los límites del crecimiento retomados*. Los Libros de la Catarata, 2011.

sostenibilidad² radicalmente distinta al modelo de crecimiento continuo que caracteriza a la globalización capitalista. Pese a la complejidad de tal empresa, los avances en este sentido supondrán siempre una minimización de las dimensiones del probable colapso al que nos encaminamos. El mantenimiento del crecimiento sostenido en el consumo de energía primaria, emisiones de carbono y consumo de materias primas, necesariamente nos aproxima al escenario de extralimitación, al cruzarse críticamente en sentido inverso las curvas estadísticas del crecimiento de la demanda y de la disponibilidad de recursos³.

Entre las alternativas posibles, una cultura de la sostenibilidad, basada en la suficiencia, la justicia social y el respeto de los equilibrios ecosistémicos, exige un gran trabajo creativo, pues partimos de bases conceptuales y de objetivos que nada tienen que ver con las actuales matrices desarrollistas ni con su estética del exceso. Es por ello que la transición a la sostenibilidad ha de ser, en primer lugar, “imaginada”, entendiendo aquí “imaginación” como creatividad aplicada a unos objetivos necesarios y concretos de adaptabilidad, decrecimiento y resiliencia, que deben ser eficazmente comunicados para lograr su correcta y extensa comprensión cultural.

Esta tarea, imaginar sociedades sostenibles, creando vectores culturales que las hagan deseables y las conviertan en realidad, es ante todo tarea de las humanidades; y serán la filosofía, la literatura y el arte, entre otras disciplinas, las que ofrecerán las imágenes y los relatos que puedan aglutinar el esfuerzo social para la gran transformación necesaria. Para contribuir al objetivo señalado estamos desarrollando, liderado por la Universitat Politècnica de València y la Universidad de Alcalá de Henares, el Proyecto de I+D+i: *Humanidades ambientales. Estrategias para la empatía ecológica y la transición hacia sociedades sostenibles*⁴, para desarrollar en el ámbito hispanohablante y en el contexto de la Europa mediterránea el tipo de investigación existente desde hace años en el mundo anglosajón. Una transformación que pasa por potenciar la *vida buena* generalizable, acrecentando el respeto hacia la biosfera y trabajando por la equidad social en este nuevo contexto de decrecimiento, es decir, por la suficiencia bien distribuida. Para esta tarea no interesan utopías más o menos fantásticas, sino centrarnos en diseñar las rutas de la transición ecosocial dentro de los parámetros de lo posible. En esta dirección se encamina nuestro libro, con el objetivo de mostrar algunos hilos que pueden contribuir a tejer un nuevo modelo, comenzando por imaginar el diseño de la tela, a través de la creatividad, el pensamiento, el arte y los relatos de una cosmovisión sostenible. Nuestra intención es ante todo propositiva, ofreciendo ejemplos

²Con ello nos referimos a una cultura que priorice la disminución de la entropía de sus procesos metabólicos, reduciendo lo más posible el uso de materiales no renovables, disminuyendo su huella ecológica para tender al equilibrio de la tasa de reposición de los materiales renovables, y minimizando la generación de residuos no reciclables o no asimilables por los sumideros biosféricos. En cualquier caso, una sostenibilidad total de los procesos metabólicos de las sociedades no es siempre posible, véase al respecto: Ernest García; *El trampolín fáustico: ciencia, mito y poder en el desarrollo sostenible*. Valencia: Tilde, 1999.

³Véase al respecto: William J. Ripple, et al.; “World Scientists Warning to Humanity: A Second Notice”, *1028 BioScience*, vol. 67 No. 12, Diciembre, 2017.

⁴HAR2015-67472-C2-1-R. Dentro de dicho proyecto resaltaremos especialmente, en relación a la presente publicación, el congreso: *Imaginar la transición a sociedades sostenibles*, La Casa Encendida, Madrid, octubre, 2017.

de proyectos realizados que a su vez puedan animar otras iniciativas, que sirvan como posibles modelos de transformación. También queremos mostrar las dificultades y cómo enfrentarnos a ellas; no hacerlo, no estudiar nuestras resistencias psicológicas al cambio, nos abocaría quizás a utopías poco realistas.

La publicación se compone de tres secciones, cada una de las cuales incluye al menos cuatro capítulos. La estructura adoptada no sigue una clasificación estricta por disciplinas, puesto que uno de los objetivos principales de nuestro proyecto de investigación es propiciar el diálogo entre diferentes esferas del conocimiento humanista para abordar la complejidad de la crisis ecológica y cultural que vivimos. La primera sección, titulada “Pensar la transición ecosocial”, se refiere en sentido amplio al ámbito de la ética y de la psicología ambiental. La investigación de José Antonio Corraliza y Cristina Huertas explora las barreras psicológicas que dificultan la adopción de comportamientos y estilos de vida ecológicos a nivel individual y social, así como los límites de las formas convencionales de sensibilización proambiental. Fenómenos como la “ecofatiga” (HUERTAS y CORRALIZA, 2016, p. 113) exponen, en efecto, la necesidad de idear otras estrategias de información y educación que permitan superar los sesgos y las resistencias humanas ante los cambios de conducta personal y colectiva. El segundo capítulo, a cargo de Jaime Vindel, analiza las bases teóricas para la creación de un saber materialista en diálogo con los estudios culturales y la ecología política. En el tercer capítulo Ignacio Asenjo describe la evolución histórica de la conciencia ambiental y su relación con el mundo de la creación artística. En el cuarto, Esther Valdés elabora un análisis estético de proyectos artísticos relacionados con el paisaje natural a partir de las aportaciones del filósofo Allen Carlson. El quinto capítulo recoge las reflexiones de Víctor Díaz sobre el papel de las aves en la génesis y desarrollo de la empatía interespecies y de los movimientos conservacionistas.

La segunda sección del libro se titula “Relatos literarios para un cambio de cosmovisión” y ahonda en la contribución de la literatura a la creación y difusión de una sensibilidad ecológica. En efecto, como afirman los historiadores del arte, Tonia Raquejo y José María Parreño, “la apreciación estética, tanto visual como literaria [...] supone una importante vía para la concienciación de los conflictos ambientales y la reclamación de medidas correctoras o reparadoras” (RAQUEJO y PARREÑO, 2015, p.11). El primer capítulo, a cargo del filólogo y traductor Nacho Fernández Rocafort, se centra en la obra de Gary Snyder, poeta y ensayista norteamericano. Partiendo de fragmentos literarios y elementos de la biografía del propio Snyder, el autor destaca la importancia de establecer una relación moralmente inclusiva con el mundo natural y abrirse hacia visiones no occidentales del cosmos para redescubrir el vínculo entre la existencia humana y lo “salvaje” (SNYDER, 2016, p. 13). En el segundo capítulo, Katsiaryna Nahornava examina la postura crítica hacia el antropocentrismo del escritor estadounidense George R. R. Martin en la popular saga *A Song of Ice and Fire*. El libro *Los propios dioses* de Isaac Asimov protagoniza el tercer capítulo. Escrito por José Luis Arroyo, este texto reflexiona sobre uno de los obstáculos más preocupantes frente a la crisis climática actual, es decir la disonancia –ya descrita en la novela de Asimov– entre hechos, creencias y acciones concretas para modificar nuestro modelo social y productivo. Esta sección concluye con un texto de Concepción Cortés Zulueta. A partir de la noción de silencio, tema central en el emblemático libro *Silent Spring* de Rachel Carson, la autora observa cómo las “voces” de animales no humanos se han ido incorporando en las últimas décadas en la creación artística y literaria para reforzar mensajes de corte ecologista.

El texto de la comisaria independiente Blanca De la Torre abre la tercera sección, titulada “El arte y la estética como vectores de transformación cultural”. Mediante un recorrido histórico que describe la relación entre arte, naturaleza y ecología desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, la autora ilustra las múltiples vertientes del llamado *ecoarte*, una praxis artística que “aborda el bienestar de los ecosistemas y los impactos que los seres humanos tienen sobre ellos” (CARRUTHERS, 2009, p.1) y que, en opinión de la autora, constituye una poderosa herramienta para la crítica y el cambio social. Algunas de estas experiencias creativas forman parte de la exposición *Hybris* (17 de junio, 2017 - 7 de enero, 2018), comisariada por De la Torre en el MUSAC de León. Los capítulos que siguen presentan una serie de proyectos artísticos organizados en dos subapartados. El primero recoge propuestas artísticas que reinventan los lenguajes del dibujo, de la pintura, de la fotografía y de la imagen en movimiento para explorar y transformar los vínculos materiales y simbólicos entre seres humanos y sistemas naturales. El proyecto de Laura F. Gibellini, por ejemplo, investiga la relación entre tiempo atmosférico, tiempo cronológico y poética personal mediante el dibujo y la escritura meditativa. De manera análoga, la artista y profesora Verónica Perales propone la práctica del dibujo como herramienta para conocer el entorno natural que nos rodea y repensar nuestra interacción con el mismo. En el tercer capítulo, la pintora Carmen Andreu y el geógrafo Juan F. Ojeda-Rivera describen una metodología de acercamiento a la experiencia del paisaje desde un enfoque transdisciplinar. En la misma línea, la artista e investigadora catalana Àngels Viladomiu conecta arte y ciencias naturales en su proyecto titulado “Cómo ser musgo”. El trabajo fotográfico de Raquel Clausí indaga el paisaje de la huerta como patrimonio eco-cultural de la ciudad de Valencia y como reflejo de la propia identidad. En el sexto capítulo Barbara Fluxá analiza, partiendo de un enfoque más reivindicativo, una serie de iniciativas artísticas y curatoriales que, a través de diferentes medios y lenguajes, pretenden visibilizar las múltiples dimensiones de la crisis ecológica en la época del “Antropoceno”.

El segundo subapartado incluye proyectos artísticos que intervienen directamente el contexto natural y social en el que se desarrollan, exploran el territorio de la acción individual y colectiva, y se orientan hacia un enfoque de tipo procesual. La obra “Raíces en equilibrio” de Pilar Soto, descrita en el primer capítulo, investiga los procesos naturales de crecimiento y germinación como metáfora de la necesaria transformación hacia una conciencia ecológica. La práctica artística de Miriam Martínez Guirao explora los registros de la escultura, la intervención participativa y la performance, conectando la vivencia personal de la naturaleza con el afán por difundir una actitud de respeto hacia el mundo vegetal. En el tercer capítulo, Rocío Arregui, Rosa Vives y Rinat Izhak relatan la experiencia de “La cabaña para crear”, un proyecto de residencia artística en los alrededores del Parque Natural de Doñana, donde se funden procesos de investigación creativa y ecoeducación. Seguidamente, la artista Lucía Loren reflexiona sobre su trayectoria artística, centrándose en particular en los proyectos realizados a partir de una mirada atenta hacia el territorio y basados en la colaboración con la población humana y la comunidad biótica que lo habita. El quinto capítulo, a cargo de Paula Bruna, esclarece las diferencias entre el concepto de “sostenibilidad débil” y la noción de “sostenibilidad fuerte”, analizando propuestas artísticas que se enmarcan en cada una de estas dos vertientes. Esta sección se cierra con un texto de la artista e investigadora Beatriz Millón que examina las dinámicas neocoloniales que caracterizan diferentes regiones de México, y

propone la hibridación entre arte y activismo como estrategia de cambio hacia una justicia social y ambiental.

En los tiempos de urgencia que vivimos, este libro pretende entretener a un tiempo los relatos generales de la transición hacia la sostenibilidad, con ejemplos concretos desde lo cercano y realizable. A su vez, el arte y la creatividad pueden acercarnos la belleza natural que todavía permanece, diseñando proyectos que sean seminales, que tiendan a su propagación y acrecentamiento. Pensar, crear, trazar los senderos de una transición que necesariamente conlleva una estética asociada. La estética no será aquí un simple barniz de acabado, sino un valor central que permite la identificación con una nueva tendencia cultural, buscando aglutinar a la sociedad sobre otros valores de referencia. Una estética vinculada a la sostenibilidad desde claves muy distintas -y en ocasiones antitéticas- al paradigma moderno, por su querencia de la circularidad frente a la linealidad, por su defensa de la diversidad y la multiescala frente al pensamiento único y el crecimiento sostenido, por su reconocimiento de la interdependencia ecosistémica frente al deseo de autonomía antropocéntrica. Finalmente, una estética que propone el reequilibrio y la medida frente a anteriores excesos, basada en una actitud de respeto hacia la biosfera, donde lo humano regrese a su modesto nicho en la compleja trama de interconexiones que sostiene la vida.

FUENTES REFERENCIALES

- BARDI, U. (2011). *Los límites del crecimiento retomados*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- CARRUTHERS, B. (2009). *Art, Place, and the Meaning of Home. Vancouver: The Stanley Park Environmental Art Project*. Disponible en:
https://www.researchgate.net/publication/304778699_Art_Place_and_the_Meaning_of_Home_The_Stanley_Park_Environmental_Art_Project_2009
- GARCÍA, E. (1999). *El trampolín fáustico: ciencia, mito y poder en el desarrollo sostenible*. Valencia: Tilde.
- HUERTAS, C., y CORRALIZA, J. A. (2016). Resistencias psicológicas en la percepción del cambio climático. *Papeles*, (136), 107–119.
- MEADOWS, D., RANDERS, J. y MEADOWS, D. (2004) *Limits to Growth: The 30-Year Update*. Chelsea Green.
- RAQUEJO, T. y PARREÑO, J. M. (Eds.). (2015). *Arte y ecología*. Madrid: Editorial UNED.
- WILLIAM J., RIPPLE, WOLF, C., NEWSOME, T.M. et al. (2017). "World Scientists Warning to Humanity: A Second Notice", *1028 BioScience*, vol. 67 No. 12, Diciembre.
- SNYDER, G. (2016). *La práctica de lo salvaje*. Madrid: Varasek Ediciones.

Barreras y resistencias psicosociales a la proambientalidad

Corraliza, José Antonio

Universidad de Córdoba

Huertas, Cristina

Universidad de Huelva

PALABRAS CLAVE

actitudes ambientales, comportamientos proambientales, percepción social del cambio climático

RESUMEN

El discurso de la proambientalidad pretende promover la implicación social en la defensa del medio ambiente, así como aumentar el consenso social sobre las metas de la sostenibilidad ambiental. En términos generales, el discurso de la proambientalidad goza de una cierta aceptación social; sin embargo, la aceptación social de los contenidos de este discurso no necesariamente se traduce en cambios sociales y personales efectivos consecuentes.

En este texto se analizan algunas de las barreras que dificultan que la aceptación social de la proambientalidad se traduzca en cambios efectivos en la organización social y en los estilos de vida personales. Se analiza que, en efecto, las actitudes y la preocupación ambiental han aumentado en la población, sin que estos cambios actitudinales conduzcan a cambios efectivos de los hábitos humanos. Estas barreras se analizan tomando como referencia especialmente el cambio climático.

En este sentido, destaca especialmente la denominada “paradoja del cambio climático” que explica que, a pesar del aumento de evidencias sobre el cambio climático, en los últimos años ha disminuido la preocupación social por este fenómeno. La conclusión más importante es que para promover un mayor consenso social sobre la proambientalidad no es suficiente con estrategias basadas en la difusión de información sobre los problemas ambientales. Se hace necesario aumentar la información sobre las estrategias de acción proambiental más adecuadas y, al mismo tiempo, promover cambios en la organización social y los estilos de vida.

KEY WORDS

environmental attitudes, pro-environmental behavior, social perception of climate change

ABSTRACT

The objective of the pro-environmental discourse is to engage the society to defend the environment. Also, to increase the social agreement towards environmental sustainability. In general terms, pro-environment discourse enjoys a high degree of social acceptance. Nevertheless, this social acceptance about the message's content does not translate into effective and consequent social or personal changes.

This paper analyzes some of the barriers that hinder pro-environmental social acceptance from switching personal lifestyles and motivating changes into effective social organization modes. Attitudes and environmental concern has significantly increased in the society, nevertheless this attitudinal changes has been prove not drive to effective changes in human habits.

As a representative example, the "climate change paradox" is critically examined here. In the last years, social concern about this environmental phenomenon has decreased. The most consequential conclusion is that dissemination of facts about environmental problems is not enough to promote a higher social consensus about pro-environment action. The key lives on increasing the information about the most suitable strategies for pro-environmental action whilst promoting changes in social organization modes and lifestyles.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende resumir las resistencias ante las informaciones sobre los graves problemas ambientales desde el punto de vista del receptor, destacando los sesgos en la elaboración (vale decir, en la "digestión") de las informaciones que se reciben. El argumento central que queremos defender es que la mera difusión de informaciones sobre los problemas ambientales no necesariamente produce cambios coherentes y racionales del comportamiento humano, de sus aspiraciones y los estilos de vida. Se destaca que, en efecto, la persona elabora y reelabora la información recibida resistiendo la presión para adoptar nuevos patrones de comportamiento. El conjunto de las barreras y resistencias presentes en estas elaboraciones pueden resumirse en tres argumentos básicos: no saber, no poder y no querer. Las estrategias de comunicación deben tener en cuenta los perfiles derivados de estas tres motivaciones básicas si pretenden ser efectivas para promover una mayor implicación personal y social en la proambientalidad. Todo esto se analiza con más detalle en relación al cambio climático, siguiendo las reflexiones que los autores aportan en un trabajo previo (HUERTAS & CORRALIZA 2016).

Como punto de partida, debemos hacer mención a una de las expresiones más habitualmente utilizadas en el discurso de la denominada "crisis ecológica". En efecto, se trata de la expresión (muy equívoca) de "problemas-del-medio ambiente". Fenómenos como la explosión demográfica o procesos de degradación del entorno tales como la disminución de la biodiversidad, la deforestación, la desertización o el derroche de recursos naturales disponibles no resultan descritos con precisión con la expresión de "problemas-del-medio-ambiente". En realidad, son problemas de la humanidad. Esto quiere decir que, tanto en sus causas como en sus consecuencias, los indicadores de la crisis medioambiental son, en realidad, indicadores de las pautas en las que se estructura la vida humana. La crisis ecológica está, pues, estrechamente relacionada más con los modos de vida, la organización social y el comportamiento humano que con dinámicas independientes de la naturaleza.

En el trasfondo de los más graves problemas medioambientales, encontramos, si se supera el nivel de los meros síntomas, un comportamiento humano que incide sobre aspectos sustanciales de los que describen la cuestión ambiental. Consecuentemente, puede decirse que, para hacer frente a estos problemas, deben afrontarse definitivamente cambios en pautas muy ancladas del comportamiento humano y de la organización social. En Psicología Ambiental se plantea una fórmula un tanto tópica, pero muy expresiva: muchos problemas comportamentales tienen soluciones ambientales. También existe la relación inversa: muchos problemas ambientales tienen soluciones comportamentales.

El aumento de población, la extensión de las áreas del planeta urbanizadas, la densificación de las mismas por el aumento de población y el incremento del consumo de recursos naturales y energéticos son algunos de los factores que están en la base de la cuestión ambiental. En una breve, pero sugerente reflexión, el profesor Margalef (1993) argumenta sobre esta cuestión afirmando que el verdadero problema para el equilibrio ecológico reside en el creciente desequilibrio en el consumo de energía. En realidad, el aumento de la desigualdad puede ser analizado como la consecuencia de las diferencias de consumo de energía entre los individuos, grupos sociales, países del globo.

Otro elemento de reflexión introducido por Margalef afecta a la organización social y se refiere a la existencia de una confianza irracional e ilimitada en la bondad de las demandas de la población. Se trata de un mecanismo perverso, según el cual, en relación con los problemas medioambientales, siempre existirán técnicos que encuentren soluciones y políticos que movilicen los recursos para llevarlas a cabo con el fin de satisfacer demandas de calidad de vida de la población: mayor nivel de consumo, mayor demanda de recursos naturales, hasta llegar al ejercicio del dominio absoluto sobre la naturaleza (cuando no su completa "humanización"). Se sabe que esto no es así. En el momento presente, se trata de elaborar un nuevo modelo de relación del hombre con su entorno, y ello pasa por controlar el comportamiento humano y que esté orientado hacia patrones de mayor responsabilidad ambiental y ecológica. Uno y otro efecto exigen en los planteamientos y reflexiones sobre la crisis ambiental y sus soluciones un esfuerzo de rigor y profundidad que vaya más allá del registro de los meros síntomas.

Un ejemplo de las resistencias a la adopción de las exigencias derivadas del compromiso con la proambientalidad la encontramos en un estudio realizado hace algún tiempo en la Universidad Autónoma de Madrid. Este estudio muestra un hecho que intuitivamente resulta obvio: la mayor parte de las respuestas de una muestra representativa de la población española (1798 personas) está altamente sensibilizada, de forma genérica, frente a los "problemas del medio ambiente". En efecto, como conclusión general, en este trabajo se subraya el alto nivel de preocupación e interés de la muestra por el medio ambiente. Tal y como puede apreciarse en la tabla 1, la mayoría de la población (el 63,3%) reconoce estar muy o bastante preocupada por la situación del medio ambiente; sólo un porcentaje muy pequeño (no alcanza el 5%) dice estar nada preocupado. Esta alta tasa de preocupación manifestada por las personas de la muestra, confirma la alta visibilidad de la problemática ambiental, así como el hecho de que, en efecto, en la situación presente se ha alcanzado un alto nivel de "concienciación" frente a la situación medioambiental. Esta tendencia se confirma en el análisis de los datos por grupos de edad, de extracción geográfica y de procedencia según el tamaño del lugar de residencia.

Esta clara tendencia de opinión se ve reducida cuando se utiliza un indicador del juicio sobre la preocupación social por el medio ambiente ("la gente está preocupada por la situación del medio ambiente"). En este caso, la proporción de personas que manifiesta estar muy de acuerdo y bastante de acuerdo sólo alcanza el 38% de la muestra estudiada. Se registra, pues, un efecto según el cual las personas están muy concienciadas, pero no encuentran que la situación social refleje ese grado de sensibilización. De hecho, las proporciones prácticamente se invierten. ¿Cómo interpretar estas diferencias?

Tabla 1. Distribución de la población según el nivel de preocupación por el medio ambiente (En porcentajes; N=1798).

| | Preocupación personal | Preocupación atribuida a los otros |
|-----------------------|-----------------------|------------------------------------|
| Nada de preocupación | 5.6 | 15.2 |
| Algo de preocupación | 30.7 | 46.0 |
| Bastante preocupación | 47.4 | 33.6 |
| Mucha preocupación | 15.9 | 4.4 |
| N.S / N.C | 0.3 | 0.7 |
| Total | 100 | 100 |

Algunos investigadores sugieren que la pregunta indirecta ("el grado de preocupación de la gente por el medio ambiente") es una forma más adecuada para registrar la tasa de preocupación real de una población, compensando, de esta forma, el efecto de la tendencia a responder de acuerdo con una respuesta socialmente deseable. En este caso, estos datos indican que, en efecto, se registra un alto nivel de sensibilización personal frente a los problemas ambientales, pero también un cierto juicio de crítica al grado de preocupación e interés de los otros ("la gente", "la sociedad") en relación con este mismo problema. Esto se convierte en un argumento barrera que ayuda a la persona a mantener unas deseables actitudes de aceptación de la proambientalidad y de preocupación ambiental, pero, al mismo tiempo, no asumir los cambios en su propio comportamiento ambiental y su estilo de vida con el argumento de que resulta inútil cambiar el propio comportamiento teniendo la certeza de que los demás, al no estar preocupados, no lo van a hacer. Es decir, estos datos ilustran una de las primeras trampas que las personas nos hacemos para, aun manteniendo una idea aceptable de compromiso ambiental, no asumir las consecuencias derivadas de tal compromiso. En suma, el registro de una alta tasa de preocupación ambiental, no garantiza por sí solo, un efectivo mayor nivel de conciencia ambiental que implique "estar dispuesto a cambiar" patrones personales de comportamiento ecológico y, en definitiva, a cambiar comportamientos de la vida cotidiana en relación con el medio ambiente.

El caso de los problemas vinculados al cambio climático constituye un buen ejemplo para analizar precisamente las resistencias y barreras a la adopción de pautas de comportamiento proambientales. Como puede verse, en relación con el cambio climático incluso se generan y construyen sistemas de creencias que postulan la no existencia del mismo, como una manera primaria de hacer aún más difícil la asunción de las exigencias derivadas del compromiso con la proambientalidad. Todo ello se ve reflejado en lo que se ha denominado la paradoja psicológica del cambio climático.

PARADOJA PSICOLÓGICA DEL CAMBIO CLIMÁTICO

La identificación de las resistencias al cambio climático, pues, se basan en la existencia de entidades, colectivos y tendencias que pretenden descalificar la relevancia de los problemas vinculados al cambio climático. Aunque en la comunidad científica estas posturas negacionistas son cuantitativamente minoritarias, las posiciones de influencia social de algunos de los actores

representantes de las mismas no dejan de tener su incidencia en la génesis de lo que se ha denominado como “escepticismo”. Entre otros efectos, estas posiciones se traducen en que aún sigue siendo frecuente encontrar en los estudios sobre la percepción de las alteraciones climáticas la opinión de personas que, aun estando de acuerdo con la existencia del cambio climático, piensan que los científicos y políticos más favorables “exageran” los efectos y dramatizan en exceso los escenarios de futuro ligados al cambio climático (WHITSMARSH 2011; POORTINGA et al. 2011). El efecto principal es la existencia de un cierto sesgo de espejismo que se traduciría en el hecho de que mucha gente comparte la preocupación por el cambio climático, pero adoptan una estrategia de juicio moderado en la irracional confianza de que los efectos del cambio climático son un mero reto científico que, con el tiempo, será resuelto sin que requiera ni cambios sustanciales en las rutinas de comportamientos cotidianos ni los correspondientes cambios en la organización social. Margalef, hace dos décadas alertaba de este sesgo fundamentado en un “optimismo irracional” según el cual ya aparecerá un científico que descubrirá un remedio y políticos que movilizarán los recursos necesarios para adoptar estas soluciones meramente técnicas.

Así, cobra especial referencia el análisis de los sesgos y efectos que influyen en lo que Per Espen Stoknes ha denominado “la paradoja psicológica del cambio climático”. Según Stoknes, nunca antes de ahora se habían recopilado tantas evidencias consistentes sobre el peligro del cambio climático; sin embargo, la preocupación por el problema no es coherente con estas evidencias científicas. En sus propias palabras, la paradoja psicológica del cambio climático puede definirse como “la creciente discrepancia entre el aumento de certidumbre científica sobre la interferencia del ser humano en el sistema climático y el descenso en la preocupación y el apoyo público a políticas ambientales ambiciosas y efectivas” (STOKNES 2014, 161).

En suma, la paradoja psicológica del cambio climático hace precisamente referencia al conjunto de sesgos que explican que las personas puedan hacer frente a una contundente descripción de escenarios catastróficos ligados a las alteraciones climáticas y, al mismo tiempo, evitar cuestionar aspectos claves de sus rutinas comportamentales y sus estilos de vida. En otro lugar, y en relación con el ahorro energético, a este conjunto de sesgos se les denominó “trampas” (CORRALIZA 2014), autoengaños y barreras que las personas construyen para evitar la implicación y apoyo a las estrategias para hacer frente al cambio climático. Dichas creencias son, en realidad, argumentos de autoengaño que permiten a las personas mantener sus creencias, estilos de vida y comportamientos a pesar de las amenazas derivadas de las alteraciones climáticas y de su gravedad científicamente mostrada. Es precisamente en este contexto donde tales sesgos se convierten en barreras y resistencias a la implicación personal y social y a la adopción de acciones ambientalmente relevantes frente al cambio climático. Y esta es la propuesta de debate que con este trabajo se pretende abrir. ¿La información sobre el cambio climático es suficiente? ¿Es adecuada?

La investigación sobre este problema se ha extendido. Y, de hecho, en los últimos años, se han realizado estudios empíricos, cualitativos y cuantitativos, en contextos muy variados. Ello ha permitido identificar un conjunto de efectos que explican la resistencia de la población a los mensajes dirigidos a concienciar sobre las estrategias para hacer frente al cambio climático. Los sesgos y barreras detectados tienen en común el fracaso de los modelos basados en la concepción racional del comportamiento humano. Desde esta perspectiva, basada en los

modelos de acción razonada y en la teoría de la acción planificada, se supone que el cambio de comportamiento (en este caso en la dirección de una acción proambiental) está en función de tres tipos de variables:

- a) Las actitudes ante el cambio climático (por ejemplo, las creencias sobre la gravedad del cambio climático, las consecuencias del cambio climático y la importancia atribuida a esas consecuencias).
- b) Las normas sociales que inciden en las acciones relacionadas con el cambio climático (por ejemplo, las creencias sobre lo que los otros esperan de uno o la importancia que se da a las opiniones de los otros).
- c) El nivel de control conductual percibido. Dicho de otra forma, el grado en que una persona cree que el esfuerzo de cambio de la propia conducta tenga un efecto positivo y notable en el cambio climático.

Estas ideas basadas en las teorías desarrolladas por Fishbein y Ajzen (AJZEN 1985), predicen una estrecha relación entre los niveles de información de una persona, sus actitudes y sus intenciones de acción. Implícita o explícitamente estas formulaciones han sido tenidas en cuenta a la hora de definir estrategias de cambios de comportamiento a partir de la información. La figura 1 describe las asunciones implícitas de la mayor parte de las estrategias que pretenden cambiar el comportamiento de las personas en relación con comportamientos proambientales. Como puede verse en esta figura, se supone que la clave para promover la concienciación y la sensibilización sobre el cambio climático depende de los contenidos y niveles de información disponibles para las personas. A su vez, esta idea se asienta sobre la difusión de la información a través de estrategias de comunicación que tendrán como efecto la educación (adquisición de habilidades y motivación suficiente para el cambio de comportamiento) y determinarán la gestión (es decir, la adopción de iniciativas). El efecto de estas acciones de información, comunicación, educación y gestión aumentará la concienciación y sensibilización de la población que, de acuerdo con las predicciones, generará cambios en los patrones de la acción proambiental relacionada con el cambio climático. Hay muchos ejemplos de programas y recursos comunicativos diseñados para promover un mayor consenso social y una mayor implicación social en la lucha contra el cambio climático. Los lectores pueden recordar, por ejemplo, el impacto general y los efectos informativos y comunicativos que, en su día, tuvo la difusión de la película de Davis Guggenheim “Una verdad incómoda” (2006). Dada su extraordinaria difusión, surge la pregunta sobre las razones de que tuviera un impacto reducido en los cambios de comportamientos y la adopción de estilos de vida consecuentes con la información transmitida en ella.

El problema que se plantea en el análisis de las resistencias y las barreras en la percepción del cambio climático es que, en efecto, estos supuestos, aunque tengan el efecto de un óptimo nivel de sensibilización y concienciación de la población general, no siempre producen un consecuente cambio de actitudes, de comportamientos y de estilos de vida. La clave es que estos recursos comunicativos, por mucho que sea su impacto mediático y su alcance, tienen un efecto reducido a la hora de promover cambios en relación con las decisiones que las personas toman en su vida cotidiana y su prevalencia en una población puede verse afectada por otros hechos. Este es el caso que aduce Pablo Meira para explicar el descenso de la relevancia de los

problemas relacionados con el cambio climático entre 2008 y 2012. Según sus datos, en el año 2008 un 14,8% de la población considera el cambio climático como el problema mundial más preocupante. Este porcentaje se ve reducido en el estudio de 2010 (el 6%) y aún menos en el 2012 (3,5%). Y esto ocurre en una población como la española en la que el porcentaje de “negacionistas” es cuantitativamente irrelevante situándose en el año 2012 en torno al 5% (MEIRA 2014).



Figura 1. Síntesis del discurso en el que se basan las estrategias para promover cambios de comportamiento en relación con la lucha contra el cambio climático.

Una de las razones que se han utilizado para explicar estas incongruencias es precisamente el denominado modelo de “déficit de información” (LORENZONI et al. 2007). Desde esta perspectiva, se plantea que, los temas ambientales, en general, y los relacionados con el cambio climático en particular, no forman parte del cuerpo de contenidos de los medios de comunicación y su presencia en las redes es aún escasa. De hecho, por ejemplo, se sabe que el cambio climático ocupa sólo un 0,19% del contenido de los medios de comunicación, mientras que, dada la relevancia del tema, sería esperable una frecuencia de aparición mucho mayor (LEÓN et al. 2013; ECODES 2015). A ello hay que sumar el hecho de que algunas de las informaciones sean confusas y erráticas, dando más importancia a los aspectos más espectaculares del mensaje y no al contenido del mensaje mismo (por ejemplo, cuando se presentan informaciones sobre el deshielo de glaciares u otros efectos ya visibles de las alteraciones climáticas). Igualmente, se registran contenidos marcados por la estridencia mediática cuando se presentan argumentos relacionados con las posiciones “negacionistas” del cambio climático, primando más el hecho de la controversia en sí que el rigor de los argumentos en los que se basa. A ello se añade el déficit de información específica sobre estrategias y recursos para adoptar comportamientos y acciones para reducir la “huella” ecológica personal. En conjunto, pues, el denominado déficit de información debería llevar a reevaluar las estrategias de comunicación en relación con el cambio climático. Los científicos y gestores de la información sobre este complejo fenómeno deberían evaluar permanentemente el efecto de sus campañas y promover estrategias de comunicación que no sólo incluyan información sobre el problema, sino también información sobre estrategias para hacer frente al problema, incluyendo, por supuesto, información sobre los necesarios cambios en el

comportamiento, estilos de vida y en las rutinas de la vida diaria. La cuestión, pues, no reside tanto el déficit de información en sí, sino el tipo de información que habitualmente se maneja y que puede llegar a tener efectos perversos.

A este respecto, deben mencionarse especialmente los efectos relacionados con el uso de información marcadamente tremendista. Como es bien sabido, los escenarios diseñados sobre el impacto del cambio climático no son precisamente halagüeños. Y, sin duda, es responsabilidad de los especialistas alertar sobre los mismos. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que el uso y abuso de este tipo de información “amenazante” tiene efectos psicológicos contradictorios. Por un lado, es obvio que ancla la atención de los receptores del mensaje y, además, resulta honesto e imprescindible difundir estos contenidos. Pero, por otro lado, debe tenerse en cuenta que el uso y abuso de la información sobre los riesgos y amenazas derivados de las alteraciones climáticas no necesariamente conduce a cambios coherentes de conducta ni a promover ineludiblemente un mayor nivel de compromiso con las estrategias y políticas proambientales. Se ha mostrado que la información pretendidamente concienciadora (utilizando contenidos o descripciones alarmantes) no necesariamente tiene los efectos pretendidos. De hecho, en muchas ocasiones produce un efecto de saturación que se traduce en un rechazo de la información misma (y de sus fuentes). Esto se explica tanto por la “ecofatiga” (la tendencia a rechazar asumir la sobre-responsabilidad de los hechos presentados y, consecuentemente, a desconectar de la información emitida), como por los sentimientos de indefensión y el consecuente juicio de ineficacia de cualquier acción personal ante la gravedad y globalidad del problema del cambio climático. Especialmente relevante es la aparición de sentimientos de indefensión que Stoknes ha relacionado con la ya mencionada paradoja psicológica del cambio climático (2014, 162). En efecto, este sentimiento (el contrario del de autoeficacia) se basa en la creencia de que el impacto de la acción individual es reducido y de escaso alcance. Y es uno de los argumentos que, con más frecuencia, las personas esgrimen para, aun manteniendo posiciones y creencias claramente proambientales, rechazar asumir modificaciones de conductas y/o de rutinas, justificándose así la inacción también frente al cambio climático. Un ejemplo ilustrativo de este sesgo es, por ejemplo, el razonamiento que aparece frecuentemente sobre que el hecho de “que yo deje de utilizar diariamente el coche no va a resolver los problemas de las emisiones o de la contaminación”. En realidad, razonamientos de este tipo traducen sentimiento de indefensión y también suponen el desplazamiento de la responsabilidad sobre los problemas ambientales a otras personas u entidades. Como tales, son argumentos que reflejan que la persona asume la gravedad del problema (en este caso, del cambio climático) y, en consecuencia, se siente concienciada pero, al mismo tiempo, justifica ante sí misma mantener inalterable el patrón de su estilo de vida. Los sentimientos de indefensión pueden conducir a posiciones de escepticismo y fatalismo en relación con el cambio climático a partir de asumir la idea de que “el problema es lo suficientemente grande como para que dependa de mí” (SEMENZA et al. 2008, 483). Según los participantes en el estudio mencionado, además, este argumento de resistencia se ve frecuentemente acompañado por la sensación de saturación que se traduce en el juicio según el cual la persona cree que está haciendo todo lo que puede hacer. Se construye, así, una representación mental del cambio climático como un tema de preocupación que, sin embargo, a causa de estos sentimientos, conduce a la inacción.

El resultado es que las personas tienden a elaborar creencias según las cuales se confirman las actitudes fatalistas (“si ellos no hacen nada, nada puedo hacer yo”) y se generan resistencias a asumir cambios de valores y de estilos de vida más proambientales. En suma, la falta de escenarios de participación social de la población general en la definición de objetivos relacionados con la lucha contra el cambio climático hace aún más difícil conseguir un consenso social más amplio que legitime las medidas necesarias para hacer frente a las exigencias de un mayor compromiso con la proambientalidad.

CONCLUSIÓN

Resulta obvio que los sesgos, resistencias y barreras mencionadas no son insalvables. Constituyen retos ineludibles para mejorar la política para promover comportamientos y estilos de vida proambientales. Así, el principal de estos retos es conseguir una mayor movilización y un amplio consenso social para hacer frente a los graves problemas ecológicos. El principal peligro que estas resistencias muestran es la tendencia a la inacción y la inmovilidad, así como las dificultades para adoptar comportamientos nuevos y estilos de vida compatibles con la sostenibilidad.

En este sentido, resulta decisivo realizar una evaluación de la comunicación sobre los riesgos derivados del cambio ambiental global. Se hace necesario que en la elaboración de los mensajes no sólo se tenga en cuenta la información sobre la dimensión de los peligros y amenazas relacionados con el cambio climático (información sobre el problema). Resulta crucial, al tiempo que se informa de ello, transmitir información sobre las acciones posibles y las medidas que se pueden adoptar para mitigar y reducir los riesgos del cambio ambiental global (información estratégica). Frenar los problemas ambientales depende también de la forma en que se cuente y de la estructura narrativa en la que se apoye la descripción de los riesgos ambientales.

Igualmente, se hace necesario seguir analizando el modo de combatir la tendencia a mantener inalterables estilos de vida basados en el derroche de recursos y la aspiración sin límite. Por razones políticas, morales y de justicia ambiental es preciso que las sociedades occidentales y aquellas que mayor gasto energético acreditan asuman un compromiso global cada vez más efectivo en la reducción de las causas que han provocado la crisis ambiental y los riesgos a ella asociados. Sin embargo, se sabe que la tendencia de las estructuras políticas al continuismo de sus líneas de actuación se traduce también en una tendencia a la pasividad de las personas y lo grupos sociales, especialmente en situaciones de amenaza. En este momento, se requieren políticas públicas y actitudes personales innovadoras que reflejen el compromiso por una mayor justicia ambiental en el presente y con las generaciones futuras. Para ello, resulta ineludible cambiar las aspiraciones de las personas y promover modelos de pensamiento críticos e innovadores sobre la existencia humana y la relación de nuestra especie con otras formas de vida del planeta.

Finalmente, se plantea la urgencia de abrir un debate sobre la resistencia psicológica a las exigencias derivadas del cambio ambiental global y de redefinir las aspiraciones personales basadas en la autocontención y la adopción de valores y patrones de desempeño conductual más ajustados a los principios de la responsabilidad en el uso de los recursos vivos e inertes que existen en nuestro planeta, sin trampas, minimizando el efecto de las resistencias

psicológicas. En este sentido, se apela a la necesidad de hacer revivir los principios éticos de la simplicidad voluntaria.

NOTA

Este trabajo reproduce con autorización contenidos que han sido publicados por los autores previamente en la revista *Papeles de Relaciones Ecosociales y Cambio Global* (número 136, páginas 107-119).

FUENTES REFERENCIALES

- AJZEN, I. (1985). From intentions to actions. A theory of planned behavior. En J. Kuhl y J. Beckmann (eds.). *Action Control. From Cognition to Behavior* (cap. 2: 11-39). Berlin: Springer Verlag.
- CORRALIZA, J. A. (2004). Energía y sociedad. Un ámbito de trampas sociales. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 61, 76-80.
- ECODES (2015). *¿Para cuándo el cambio climático en el prime time? Conclusiones Del I Foro Cambio Climático Y Pobreza*. Disponible en: <http://cambioclimaticoypobreza.org/wp-content/uploads/2015/10/Conclusiones-del-Foro-Cambio-Climatico-en-prime-time.pdf>
- HUERTAS, C. & CORRALIZA, J. A. (2016). Resistencias psicológicas en la percepción del cambio climático. *Papeles de Relaciones Ecosociales y Cambio Global*. 136, 107-119. ISSN 1888-0576
- LEÓN, B. et al. (2013). *El periodismo ante el cambio climático. Nuevas perspectivas y retos*. Barcelona: UOC.
- LORENZONI, I.; NICHOLSON-COLEB, S. y WHITMARSH, L. (2007). Barriers perceived to engaging with climate change among the UK public and their policy implications. *Global Environmental Change*, 17, 445–459.
- MEIRA, P. A. (2013). Representaciones sociales del cambio climático en la sociedad española: una lectura para comunicadores. En R. Fernández y R. Mancinas-Chávez (eds.). *Actas de las Jornadas Internacionales Medios de Comunicación y Cambio Climático*. Sevilla: Fénix editora, 45-59.
- POORTINGA, W. et al. (2011). Uncertain climate: An investigation into public scepticism about anthropogenic climate change. *Global Environmental Change*, 2, 1015–1024.
- SEMENZA J. C.; HALL, D. E.; WILSON, D. J.; BONTEMPO, B. D.; SAILOR, D. J. & GEORGE, L. A. (2008). Public Perception of Climate Change. Voluntary Mitigation and Barriers to Behavior Change. *American Journal of Preventive Medicine*, 35, 479-487.
- STOKNES, P. E. (2014). Rethinking climate communications and the “psychological climate paradox”. *Energy Research & Social Science*, 1, 161-170.
- WHITSMARSH, L. (2011). Scepticism and uncertainty about climate change: Dimensions, determinants and change over time. *Global Environmental Change*, 21, 690-700.

Ecología y deseo: hacia una ecología cultural materialista

Vindel Gamonal, Jaime

Universidad Complutense de Madrid

PALABRAS CLAVE

ecología, deseo, materialismo, utopía

RESUMEN

La ponencia explora las bases teóricas e históricas para la constitución de un saber materialista que sintetice las aportaciones de los estudios culturales y de la ecología política. Para ello, rastrea las aportaciones de una serie de referentes e hitos que abarcan desde la utopía literaria moderna al marxismo occidental.

KEY WORDS

ecology, desire, materialism, utopia

ABSTRACT

The paper explores the theoretical and historical basis for the constitution of a materialist knowledge that synthesizes the contributions of cultural studies and political ecology. With that purpose in mind, it tracks the contributions of references and milestones covering from the modern literary utopia to Western Marxism.

En su libro *Realismo capitalista. ¿No hay alternativas?* Mark Fisher (2016), retomó algunas de las tesis planteadas por Fredric Jameson a propósito del estatuto de la cultura en el capitalismo tardío. Uno de los aspectos más interesantes del libro se vincula a las reflexiones del autor en torno a su experiencia como profesor de enseñanza media en Inglaterra. En esos pasajes, Fisher acuña el concepto de “hedonia depresiva” para describir la realidad psicosocial que explica la falta de atención de sus alumnos. La expresión, un aparente oxímoron, es asociada por Fisher con la cultura posliteraria de los estudiantes. La paradoja reside en que, a diferencia de la ausencia de deseo en las manifestaciones depresivas de épocas anteriores, en la actualidad es más bien el mandato materno del goce constante (y no tanto el mandato paterno del deber) el que colapsa las expectativas de aprendizaje, hasta el punto de que el malestar psíquico y la impulsibilidad libidinal de los alumnos tienden a solaparse. Los entornos (pos)mediáticos de las sociedades tecnológicas han generado en ellos una enorme capacidad para procesar *imputs* en forma de datos e imágenes, pero sin embargo esa hiperactividad apenas cristaliza en espacios de conciencia crítica que fomenten su autonomía. Lo que podríamos llamar la hegemonía informacional se inscribe en sus cuerpos de manera similar a cómo la ideología, en el sentido de Althusser, se sedimenta materialmente en el conjunto de las instituciones y los hábitos sociales que configuran la vida cotidiana. En los diferentes ensayos que componen el libro, Fisher prolonga estas y otras ideas para acabar afirmando que ese exceso deseante, provocado en sus alumnos por la sobreestimulación sensorial, es síntoma de un mal extensible al conjunto del cuerpo social. Y en ese punto abre una perspectiva de pensamiento y acción que podría realimentar los debates que se vienen sosteniendo en el ecologismo anticapitalista.

Pienso que el principal reto que tenemos por delante pasa por replantear la relación entre ecología y deseo en una dimensión que prolongue la politización del malestar colectivo más allá de la eclosión de acontecimientos puntuales. A los imaginarios libidinales del consumo, que contribuyen a reproducir los procesos de acumulación capitalista, no debemos contraponer una ascesis que renuncie a dar la disputa en el campo del deseo. Frente a la hedonia depresiva como condición común de nuestro tiempo, la reivindicación de la ascesis debe plantearse como una intensificación colectiva del deseo (de hecho, como el modo de otorgarle duración, profundidad y autonomía), no como su negación. Contra la tendencia de las tradiciones izquierdistas a desgajar la crítica de la economía política, la teoría micropolítica y el ecologismo, la crisis ecosocial en la que ya estamos inmersas nos exige rearticular urgentemente esas tres dimensiones. Según los indicios científicos, lo que nos espera en los próximos años y décadas es una abrupta contracción energética derivada del agotamiento de los combustibles fósiles y una serie de amenazas desencadenadas por el cambio climático. Las consecuencias de esos procesos nos resultan tan inimaginables como el eventual fin del capitalismo. Ante este panorama, ¿qué imaginarios hemos de alentar en el corto, medio y largo plazo para hacer sostenible el metabolismo socioambiental del planeta? ¿Cómo pueden constelarse y corporeizarse en el curso de los conflictos sociopolíticos y de la invención de nuevas formas de vida? ¿Qué ecología de las imágenes puede responder a la enormidad del tiempo histórico que se nos viene encima, en una época caracterizada por el modo en que los *media* dificultan constantemente la percepción de la historicidad?

Resultaría pretencioso presentar aquí respuestas cerradas, pero trataré de aportar algunas claves. Uno de los grandes límites de la izquierda posterior a la caída del muro de Berlín es no

haber desactivado el bloqueo de la imaginación utópica instalado por el anticomunismo de la Guerra fría. La utopía ha quedado asociada a la tiranía sobre lo real de la idea totalitaria, opacando la dimensión emancipadora del concepto. Pienso en la comprensión de la utopía como educación del deseo, delineada en los escritos de autores germinales de la *New Left* como E. P. Thompson o Raymond Williams. Thompson abordó esta temática en el epílogo de su biografía de William Morris (1988). El cruce que Morris representaba entre romanticismo y socialismo permitía a Thompson interpelar la ortodoxia del materialismo dialéctico soviético (*diamat*). Se trataba de alumbrar un nuevo realismo moral que devolviera al marxismo al campo de la imaginación, el deseo y la esperanza frente a la comprensión determinista de la historia. Sin embargo, esa utopía deseante no presuponía que la liberación de la opresión capitalista (el Inconsciente proletario) hiciera aflorar de modo automático un horizonte social virtuoso. A diferencia del inmediatismo que ha caracterizado las filosofías postestructuralistas del deseo, la utopía adquiría en el humanismo marxista de Thompson un carácter modulador, que conectaba con la sensibilidad ecosocial del propio Morris. Por decirlo con las palabras del recientemente fallecido Antoni Doménech, se trataba de generar motivaciones de “segundo orden”, de incentivar una razón erótica que conjugara deseo y capacidad de elección (1989).

Por otra parte, el retorno sobre la figura de Morris se relacionaba con su percepción como un crítico adelantado del socialismo de Estado -en particular, a partir de la discusión del libro de Edward Bellamy *Looking Backward: 2000-1887* (1887). Según destacara Perry Anderson, la utopía era en Morris un antídoto contra el callejón sin salida del reformismo, un modo de tensionar la realidad al desdoblarse mediante la imagen de un futuro alternativo. Lo fascinante de una novela utópica como *Noticias de ninguna parte* (2011) reside en el modo en que la imaginación proyectiva era compatible con la melancolía medievalista y una imaginación estratégica que condujo a Morris a ser uno de los primeros teorizadores del doble poder. Para Morris, la subjetividad política aglutinaba el deseo de formas naturalistas de vida con el análisis coyuntural del proceso revolucionario. Contra el colaboracionismo *tradeunionista*, resaltaba la necesidad de definir la cultura de clase como auto-organización. La articulación entre marxismo moral y crítica ecologista en Morris anunciaba una comprensión materialista de la utopía de carácter abierto, pero con anclaje en las contradicciones de clase de las sociedades capitalistas. Si la cultura como organización de formas ecosostenibles de vida-en-común adoptaba un carácter prefigurativo, lo hacía porque se basaba en valores sustentados en y sustentadores de una organización social y económica radicalmente diferente.

Esta misma tonalidad crítica atraviesa las elaboraciones teóricas de Thompson y Williams en torno a los conceptos de “economía moral de la multitud” o “estructura de sentimiento”. Ya en sus primeros trabajos, *Culture and society* (1958) y *The long revolution* (1961), Williams dedicó páginas de gran brillantez a pensar el papel que el arte había jugado en la modernidad como organizador de la experiencia. Más tarde, abordaría la configuración histórica, social y estética del paisaje británico en *The country and the city* (1973). Sin embargo, me gustaría concluir con el último de los libros que publicó en vida, *Hacia el año 2000* (1984), donde planteaba una evaluación de la perspectiva que él mismo había arrojado en *The long revolution*. Se suele citar el capítulo de cierre, donde Williams, a cuatro años vista de la llegada a Downing Street de Margaret Thatcher, atisbaba las consecuencias de lo que él denominaba el Plan X, el misterioso nombre que proponía para lo que luego hemos conocido como neoliberalismo. Entre otros muchos aspectos, Williams enfatizaba que la única manera de frenar el ataque a los sindicatos,

destinado a preservar la rentabilidad capitalista, consistía en articular las demandas salariales con la elaboración de una “utopía sistemática”: esto es, aquel imaginario del cambio social que inscribiera el antagonismo en modos de vida que afectaran el conjunto de las estructuras sociales. Esta utopía sistemática debía redimensionar la forma de utopía contemporánea prevaeciente: la denominada “utopía heurística”, centrada en la producción imaginativa de deseos y sentimientos que alumbraban estilos de vida alternativos que no siempre trascendían el ámbito de la vida individual o de pequeñas comunidades. El carácter religioso que había impregnado esos sectores de la contracultura era incapaz de inscribirse en la delineación de un proyecto común que rompiera con el orden social existente, resultando a menudo subsumido por los procesos de mercantilización. Williams abogaba por que estas dos formas de utopía se unieran y transformaran mutuamente. Lo que me interesa resaltar es que Williams escribía estas palabras tras el impacto sufrido por las proyecciones sobre el deterioro medioambiental y social del planeta contenidas en el informe sobre *Los límites del crecimiento*, encargado al MIT (Massachusetts Institute of Technology) por el Club de Roma (1972). En un ejercicio intelectual ejemplar, el sociólogo galés se percató de que las conclusiones del informe implicaban alterar en profundidad desde los programas económicos a las formas de organización de los movimientos sociales y los partidos políticos, pasando por la apertura de un proceso constituyente que reformara las instituciones representativas. Esa inquietud conserva plena vigencia a la hora de encarar la recomposición y el alcance de las relaciones entre ecología y deseo, aún más urgente que en la época en que Williams escribió ese ensayo.

FUENTES REFERENCIALES

- DOMÉNECH, A. (1989). *De la ética a la política: de la razón erótica a la razón inerte*. Barcelona: Crítica.
- FISHER, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativas?* Buenos Aires: Caja Negra.
- MORRIS, W. (2011). *Noticias de ninguna parte*. Madrid: Capitán Swing.
- THOMPSON, E. P. (1988). *William Morris: de romántico a revolucionario*. Valencia: Alfonso el Magnánimo.
- WILLIAMS, R. (1958). *Culture and society*. Londres: Chatto and Windus.
- WILLIAMS, R. (1984). *Hacia el año 2000*. Barcelona: Crítica.
- WILLIAMS, R. (1973). *The country and the city*. Londres: Chatto and Windus.
- WILLIAMS, R. (1961). *The long revolution*. Londres: Chatto and Windus.

Apuntes sobre el cambio, la consciencia medioambiental y el arte

Asenjo Fernández, Ignacio

Universidad Complutense de Madrid

PALABRAS CLAVE

cambio global, consciencia medioambiental, arte, antropoceno, noosfera

RESUMEN

El cambio global define al conjunto de cambios ambientales afectados por la actividad humana. Adquirir consciencia ante el problema del cambio global es un acto psíquico por el que la persona se percibe a sí misma en el mundo y posee la capacidad de reconocer la realidad circundante y de relacionarse con ella. El debate sobre el cambio global suele configurarse en términos científicos, económicos y políticos antes que culturales y artísticos. El texto examina el cambio global y se articula en torno a la tríada: cambio, consciencia medioambiental y arte, desde un punto de vista holístico y creativo, sugiriendo algunas perspectivas artísticas a modo de apunte.

KEY WORDS

global change, environmental consciousness, art, Anthropocene, noosphera

ABSTRACT

Global change defines the set of environmental changes affected by human activity. Acquiring consciousness of the problem of global change is a psychic act by which the person perceives himself in the world and has the ability to recognize the surrounding reality and to relate to it. The debate about global change is often presented in scientific, economic and political rather than cultural and artistic terms. The text examine the global change starting from the triad: change, environmental consciousness and art, from a holistic and creative point of view, suggesting some artistic perspectives as a sketch.

LA CELERIDAD DEL CAMBIO GLOBAL

Cambiar es un modo de comprender la realidad, una manera nueva de dirigir la vista a nuestro alrededor para pensar y hallar razones para aprender. Significa dejar una cosa o situación para tomar otra. A veces el cambio está ya aquí, nos rodea, pero no lo sabemos ver o no somos capaces de reconocerlo. En otros momentos, consideramos que el cambio es lo que está por llegar. Está aquí ya con nosotros, pero siempre por venir, nunca dado del todo. Tal vez temamos que el cambio sea disruptivo, o que se manifieste y que finalmente no sea para tanto. Pero el cambio es tan nuestro que nos constituye. Es algo inmanente. Debemos aprender a permanecer activos al cambio y a la espera.

La humanidad se ha cimentado sobre las bases del cambio, un cambio que siempre viene, camina junto a nosotros y va arando las trazas de nuestro existir en la Tierra. No obstante, la Tierra no nos pertenece. El cambio, por el contrario, es algo que pertenece a la propia naturaleza de nuestro planeta que, a lo largo de sus miles de millones de años de historia, ha experimentado cambios mucho más intensos que los venideros. Pero el cambio en el planeta no es el problema a afrontar, es la celeridad de un cambio profundo y global para el que no están preparados ni el género humano ni sus instituciones.



Ilustración 1. Cadáver de pájaro en descomposición. Fuente: I. Asenjo.

El mayor reto que la humanidad ha de afrontar ahora es el problema del denominado cambio global. Carlos María Duarte, profesor de Investigación del CSIC en el Instituto Mediterráneo de Estudios Avanzados, es el coordinador de la obra *Cambio global* (2006). Esta publicación, elaborada por un equipo interdisciplinar de investigadores y científicos, plantea con un lenguaje fácil de comprender pero sin renunciar al rigor científico, el difícil problema del cambio global. Los autores fijan con claridad y precisión el significado de este término: "cambio global define al conjunto de cambios ambientales afectados por la actividad humana, con especial referencia a cambios en los procesos que determinan el funcionamiento del sistema Tierra. Se incluyen en este término aquellas actividades que, aunque ejercidas localmente, tienen efectos que trascienden el ámbito local o regional para afectar el funcionamiento global del sistema Tierra" (DUARTE: 2006). Los autores de esta publicación puntualizan que la

elección de los términos cambio global y cambio climático para referirse a los efectos de la interacción entre los propios sistemas biofísicos entre sí y entre éstos y los sistemas sociales, es desafortunada, puesto que no ha existido constancia global y climática en la agitada historia del planeta Tierra; precisan, sin embargo, que hay dos características del cambio global que hacen que los cambios asociados sean únicos en la historia del planeta: en primer lugar, la rapidez con la que este cambio está teniendo lugar, y en segundo lugar, el hecho de que una única especie, el *Homo sapiens*, es el motor de todos estos cambios.

Los seres humanos empezaron a tener un impacto global en el clima y los ecosistemas terrestres ya hace ocho mil años. Pero el cambio más significativo habría empezado a finales del siglo XVIII con el inicio de la Revolución industrial, el invento de la máquina de vapor, la industrialización con combustibles fósiles, la explosión demográfica y el comienzo del aumento de las concentraciones de CO₂ y metano en la atmósfera. El efecto de este choque es tan profundo que se habla de una nueva era geológica en la historia de nuestro planeta, el Antropoceno, un término propuesto en el año 2000 por el premio Nobel de química Paul Crutzen, junto a su colega Eugene Stoermer, para designar el impacto y el control de la humanidad sobre los procesos fundamentales de la biosfera (CRUTZEN y STOERMER, 2000).



Ilustración 2. Incendio de 2015 en Japón. Trayecto por carretera desde Shirakawa-go a Tsumago-juku. Fuente: I. Asenjo.

Un término íntimamente vinculado al Antropoceno, y que amplía su definición, es el de Noosfera. La diferencia del Antropoceno, que se plantea en una escala temporal, la Noosfera se establece en una escala espacial. La Noosfera es la esfera del conocimiento, el mundo de las ideas, de la inteligencia, una dimensión desde la cual el hombre se convierte en la fuerza geológica más grande. La concepción de la Noosfera plantea que el pensamiento modifica los procesos biológicos y geológicos, como consecuencia del protagonismo humano y del crecimiento de la cultura en la sociedad. La Noosfera se enmarca dentro del contexto de la ciencia. En concreto, el enciclopedista y biogeoquímico ruso-ucraniano Vladímir Ivánovich Vernadsky (1863-1945) fue quien definió las cinco capas de la Tierra a la que concibe como la superposición de estas cinco realidades integradas: la Litosfera, entendida como esfera sólida de la Tierra; la Atmósfera; la Biosfera; la Tecnosfera, el resultado de la alteración producida por

el hombre; y la Noosfera, la esfera del conocimiento, que se viene creando con el protagonismo humano. Vernadsky considera que la humanidad es resultado de la organicidad de la biosfera, su existencia depende de la misma, y en general, el concepto biosfera-noosfera representa un saber integrador sobre el ecosistema global de la Tierra.

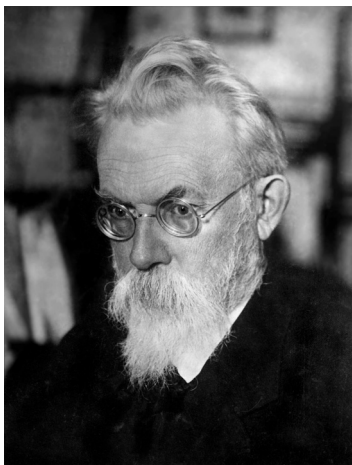


Ilustración 3. Vladímir Ivánovich Vernadsky, 1934. Fuente: *Ensayos sobre la historia del conocimiento geológico*. Moscú: Editorial de la Academia de Ciencias de la URSS. 1963. Vol. 11. C. 7.

ADQUISICIÓN DE CONSCIENCIA MEDIOAMBIENTAL

El ser humano ha de saber adaptar la realidad del cambio global a sus propias necesidades. Con su intervención en la biosfera surgen nuevas formas y procesos naturales, y aparecen propiedades anteriormente desconocidas de la materia viva e inerte. Para conseguir la necesaria capacidad adaptativa e impulsar el desarrollo de actitudes, pautas y pensamientos que permitan afrontar este problema con éxito desde todos los ámbitos de la sociedad, es importante no solo reconocer este problema y tener un conocimiento seguro y claro del mismo, sino también examinar la identidad, naturaleza y circunstancia de sus causas. Se trata, en definitiva, de adquirir consciencia de esta cuestión. Para ello, hemos de abordar este concepto que, si utilizamos las diversas acepciones que la Real Academia Española (RAE) recoge y las aplicamos al fenómeno del cambio global, implica que el ser humano posea: 1) Capacidad de reconocer la realidad circundante y de relacionarse con ella. 2) Conocimiento inmediato o espontáneo de sí mismo, de sus actos y reflexiones en relación con el cambio global. 3) Conocimiento reflexivo del problema, para actuar con plena consciencia de lo que hace. 4) Acto psíquico por el que la persona se percibe a sí misma en el mundo.

Los primeros en adquirir consciencia del fenómeno de la crisis ambiental fueron determinados científicos de la década de los sesenta y comienzos del siglo XX. Sus primeros ensayos de gran divulgación denunciaban aspectos destacados de esta manifestación, la cual se hizo presente a la consciencia de la comunidad científica, la comunidad política y a la opinión pública en general de aquellos años. Con sus publicaciones asumieron una actitud ambientalista militante cuyo propósito era influir en el sistema político-social establecido. Dichos informes supusieron

la socialización anticipada del debate tan presente -aún hoy en día- en torno al medio ambiente. Cabe mencionar las obras de destacados científicos como las de Eugene Odum (1986, 2000), el matrimonio Paul y Anne Ehrlich (1980, 1993), Dennis Meadows (1972, 1992), Fritz Schümacher (2001), Garrett Hardin (1968), Carl Sagan (1992), Barry Commoner (1978, 1992) o James Lovelock (1985, 2007, 2011). Centraremos la atención en los dos últimos.

El biólogo y ecologista norteamericano Barry Commoner (1917-2012) tuvo un papel decisivo en la conformación de la consciencia popular sobre la crisis ambiental. En 1970 dijo: "Estamos en un periodo de gracia, tenemos tiempo -quizá una generación- para salvar al medio ambiente de los efectos finales del daño que ya le hemos causado" (citado en MANES, 1990: 25). Hoy en día se oyen manifestaciones semejantes, pero seguramente el periodo de gracia ya haya pasado. Su libro *El círculo que se cierra* (1973) es su principal legado. El texto razona la relación de los seres vivos con el mundo natural y asegura que las tres causas principales de la degradación del entorno son la superpoblación, el aumento de la riqueza y los avances tecnológicos. En su obra *En paz con el planeta* (1992) plantea asimismo cómo hacer frente a la crisis medioambiental. Sin ignorar los obstáculos político-sociales y los prejuicios culturales a superar, Commoner hace un llamamiento esperanzado a la comunidad internacional y a los gobiernos para iniciar un nuevo camino hacia una economía de paz, sostenible y ecológica.

Por su parte, el nonagenario científico y ambientalista británico James Lovelock (1919), famoso por la hipótesis Gaia, visualiza a la Tierra como un sistema auto-regulado que tiende a equilibrarse. Según dicha hipótesis, es la biosfera, el conjunto de los seres vivos que pueblan la superficie de la Tierra, la encargada de mantener y regular su atmósfera. Gaia, como la diosa griega de la cual procede su nombre, es una metáfora de la Tierra viva. Lovelock, en su reconocida obra *Gaia, una nueva visión de la vida sobre la Tierra*, define Gaia como una entidad compleja que comprende el suelo, los océanos, la atmósfera y la biosfera terrestre, constituyendo en su totalidad "un sistema cibernético autoajustado por realimentación que se encarga de mantener en el planeta un entorno física y químicamente óptimo para la vida" (LOVELOCK, 1985:15). Años más tarde, crítico con su propia teoría, Lovelock (2011) anuncia la situación desesperada de la naturaleza, lo que describe como "el rostro desvaneciente de Gaia", y propone ralentizar su destrucción.

También es posible imaginar modelos de consciencia medioambiental desde el anarquismo. En el escrito anónimo *Desierto. Manifiesto postecologista* (2017) se hace pública una declaración de doctrinas y propósitos anarquistas que analizan la situación actual del capitalismo y su impacto sobre el planeta. En esta obra se pone de manifiesto que el cambio climático global es imparable. En opinión del autor, ello no significa que toda la tierra esté condenada, pues, los climas templados y los polos pueden beneficiarse de este trastorno, abriéndose así nuevos espacios para vivir más allá del orden mundial actual.

ARTE Y CONSCIENCIA MEDIOAMBIENTAL

En la actualidad el arte y la consciencia medioambiental están entrelazados en una esfera de influencias constantes. Al igual que en otros aspectos de la vida cotidiana, en el arte se trata siempre de ir con los tiempos que toca vivir. La sostenibilidad, es decir, "la aseguración de las necesidades actuales sin comprometer la capacidad de las futuras generaciones de satisfacer las suyas", y la ecología, entendida como "la ciencia que estudia los seres vivos como

habitantes de un medio, y las relaciones que mantienen entre sí y con el propio medio" (RAE, 2014), son dos aspectos más de la cotidianidad que repercuten en el arte y sus manifestaciones. Hoy en día un artista es un pensador e interpretador crítico de la sociedad. Lo que el arte hace es encontrar soluciones a problemas que desde otras disciplinas no se encuentran. Así, si el arte deja de resolver problemas, deja de existir.



Ilustración 4. Olafur Eliasson, *Riverbed*. Septiembre 2014.
Fuente: © Louisiana Museum of Modern Art, Dinamarca.

No pretendo aquí establecer una taxonomía de lo que constituye la relación entre el arte y la cultura de la sostenibilidad, tan solo quisiera anotar brevemente algunos apuntes un tanto aforísticos sobre el cambio, el arte y la conciencia medioambiental:

El arte es inteligente, y el discurso crítico es inseparable de cualquier otro material del que esté hecho el arte. Creatividad se identifica con inteligencia, que es la capacidad de entender o comprender, de resolver problemas. El arte adopta la visión de inteligencia como la habilidad para aprender y desarrollar nuevas formas de responder a situaciones que se le presentan. El artista estadounidense Allan Kaprow (1927-2006) proponía integrar arte y vida apelando a la conexión orgánica entre arte y su medio ambiente (KAPROW, 2016). Por su parte, el escultor Ángel Ferrant (1890-1961) escribía: "el arte es un recreo del espíritu. Es una forma viva y cambiante que en las sociedades civilizadas no puede producirse normalmente sin un nexo intelectual" (FERRANT, 1931).

Consideremos el cambio global desde un prisma creativo y artístico. El objetivo del arte, como espacio para experimentar e investigar la conciencia medioambiental, es realizar actividades intelectuales, artísticas y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre esta materia, proporcionando soluciones artísticas a todos sus problemas.



Ilustración 5. Per Kristian Nygård, *Not Red but Green*. Agosto 2014. Fuente: Noplace Gallery, Oslo.

La actividad y el pensamiento artísticos, al igual que otras disciplinas, poseen la cualidad de autorreflexión que les atribuye propiedades de ejecución para conectar, relacionar o unir unas cosas con otras. En el amplio espectro de actividades artísticas existen diferentes formas de interpretar y de re-presentar cuestiones como la sostenibilidad y la ecología. En lo referente a las manifestaciones artísticas que acogen todo aquello relacionado con dichas cuestiones, el reto de autorreflexión lleva consigo enlazar la complejidad de la creación artística (técnica, axiológica, psicológica) con asuntos como la interdependencia, la biodiversidad o los ciclos de las estaciones y de la vida, y también con los protocolos de la sostenibilidad en su triple vertiente (equilibrio entre crecimiento económico, cuidado del medio ambiente y bienestar social).

Por lo pronto considerar que el arte se plantea dos facetas principales. La primera, de carácter crítico-experiencial, tiene que ver con cómo crear objetos artísticos y la segunda, de carácter contextual, con cómo funcionar como artista. Pero el arte vinculado con la consciencia medioambiental tiene que ver también con cómo reflexionar sobre las relaciones de poder - arte político- dentro de las cuales el arte existe, y además ha de intervenir en ellas con espíritu crítico. Su auténtica dimensión ha de ser cómo revelar cosas, por ello, como dije en otro sitio, sus propuestas deberían reducirse a señalar situaciones y entornos de problemas (ASENJO, 2015).



Ilustración 6. David Buckland, *Discounting the Future*. Ice Texts. Artículo 2008.
Fuente: Buckland/Balkin. David Buckland Art © 2017.

En arte, es más coherente crear situaciones relacionales que generen procesos y situaciones desencadenados por una acción, ya sea material o no, que ponga bajo un marco de humor o de subversión, por ejemplo, a todo este entramado (conjunto de ideas, sentimientos, emociones, etcétera). No importa lo creado, sino los nodos que conectan el entramado, el germen conceptual del que se les provee. Lo creado es solo un receptáculo que el artista, a modo de demiurgo o alma universal que crea, dota de contexto.

Como colofón, recordemos a Stéphane Hessel (1917-2013), diplomático, escritor y militante político, en cuyo libro *¡Indignaos!*, de gran popularidad, reclama un motivo de indignación para todos. En esta obra, un alegato contra la indiferencia y a favor de la insurrección pacífica, manifiesta que, pese a encontrarnos en un umbral entre los horrores de la primera década del siglo XXI y las posibilidades de las siguientes, hay que tener confianza y no perderla nunca: "apelemos todavía a una verdadera insurrección pacífica contra los medios de comunicación de masas que no proponen otro horizonte para nuestra juventud que el consumo de masas, el desprecio hacia los más débiles y hacia la cultura, la amnesia generalizada y la competición a ultranza de todos contra todos. A aquellos que harán el siglo XXI, les decimos, con todo nuestro afecto: CREAR ES RESISTIR. RESISTIR ES CREAR" (HESEL, 2011: 47-48). Podemos terminar afirmando que, en la construcción de un paradigma de sostenibilidad, el cambio puede venir desde el trabajo multidisciplinar, que incluye al arte. Es una manera muy positiva de poder conversar diferentes opiniones en torno a un discurso tan amplio como es la cultura y la consciencia medioambiental.

FUENTES REFERENCIALES

- ANÓNIMO. (2017). *Desierto. Manifiesto postecologista*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina [sic].
- ASENJO, I. (2015). "Política y educación artística. El caso de Ángel Ferrant", en PAREDES, T. (Dir.), *Arte político*. Madrid: Asociación Española de Críticos de Arte, 133-148.

- COMMONER, B. (1978). *El círculo que se cierra*. Barcelona: Plaza & Janés.
(1992) *En paz con el planeta* Barcelona: Crítica.
- CRUTZEN, P. J., y STOERMER, E. F. (2000). The "Anthropocene". En: *Global Change Newsletter*. 2000, Nº 41, 17-18.
- DUARTE, C. M. (Coord.). (2006). *Cambio global. Impacto de la actividad humana sobre el sistema Tierra*. Madrid: CSIC.
- EHRlich, P. (1980) *The population bomb*. Nueva York: Ballantine Books.
- EHRlich, P. y EHRlich, A. (1993). *La explosión demográfica. El principal problema ecológico*. Barcelona: Salvat.
- FERRANT, Á. (1931). "Diseño de una configuración escolar. El Estado y las artes plásticas", [Museo Patio Herreriano, Colección Arte Contemporáneo, Fondo Ángel Ferrant (F. F. - TEX Fe 1-735)]
- HARDIN, G. (1968). "The tragedy of the commons", En: *Science*, vol. 162, Nº 3859, Diciembre, 11-12.
- HESSEL, S. (2011) *¡Indignaos! : un alegato contra la indiferencia y a favor de la insurrección pacífica*. Barcelona: Destino S.A.
- KAPROW, A. (2016). *Entre el arte y la vida: Ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay, S. A.
- LOVELOCK, J. E. (1985). *Gaia, una nueva visión de la vida sobre la Tierra*. Barcelona: Orbis, S. A.
(2007). *La venganza de la Tierra*. Barcelona: Planeta, S. A.
(2011). *La Tierra se agota*. Barcelona: Planeta, S. A.
- MANES, C. (1990). *Green Rage: Radical Environmentalism and the Unmaking of Civilization*. Nueva York: Little, Brown and Company.
- MEADOWS, D. L., et. al. (1972). *The Limits to Growth*. Nueva York: A Potomac Associates Book.
(1992). *Más allá de los Límites del Crecimiento*. Madrid: El País/Aguilar.
- ODUM, E. (1986). *Fundamentos de Ecología*. México D.F.: Interamericana.
- ODUM, E. y SARMIENTO, F. (2000). *Ecología. El puente entre ciencia y sociedad*. México D.F.: McGraw-Hill Interamericana.
- RAQUEJO, T. y PARREÑO, J. M. (ed.). (2015). *Arte y Ecología*. Madrid: UNED
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014): *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.) [Consulta: 3 septiembre 2017]. Disponible en: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- SAGAN, C. (1992). *Cosmos*. Barcelona: RBA Editores S. A.
- SCHUMACHER, E. F. (2001). *Lo pequeño es hermoso*. Madrid: Crítica/Alternativas.

VALTUILLE, C. M. (2012). "La noosfera como paradigma civilizatorio de sostenibilidad". En: *Cuaderno Interdisciplinar de Desarrollo Sostenible.*, Nº 8, 65-82.

VERNADSKY, V. I. (1978). *La materia viva*. Moscú: Naúka. [Esta obra de la editorial *Naúka* (Ciencia) está en ruso]. [Consulta: 17 diciembre 2017]. Disponible en: <http://vernadsky.lib.ru>

Símbolo y sostenibilidad en la apreciación estética del paisaje: abriendo el campo a los sentidos

Valdés Tejera, Esther

Real Colegio Complutense, Harvard University

PALABRAS CLAVE

arte ambiental, apreciación estética, estética del entorno, paisaje, Natalia Auffray

RESUMEN

La recuperación del pensamiento sobre la estética de la naturaleza iniciada a finales de los años sesenta del siglo pasado coincidió en el tiempo con las primeras obras de arte en la tierra. La evolución de ambas disciplinas se ha ido impregnando de una conciencia social sobre los problemas del medio ambiente en constante crecimiento desde entonces. Partiendo de los modelos de la estética del entorno descritos por Allen Carlson y Ronald Hepburn se examina una obra de la artista plástica Natalia Auffray. Dicho análisis permite comprender los niveles de configuración en los que se articula la apreciación estética en los entornos naturales y, también, el papel que ejercen los elementos cognitivos y los no cognitivos en la misma. La obra y el paisaje en el que esta se inscribe son utilizados para reflexionar sobre la relación entre el símbolo y la sostenibilidad en este tipo de manifestaciones artísticas.

KEY WORDS

environmental art, aesthetic appreciation, environmental aesthetics, landscape, Natalia Auffray

ABSTRACT

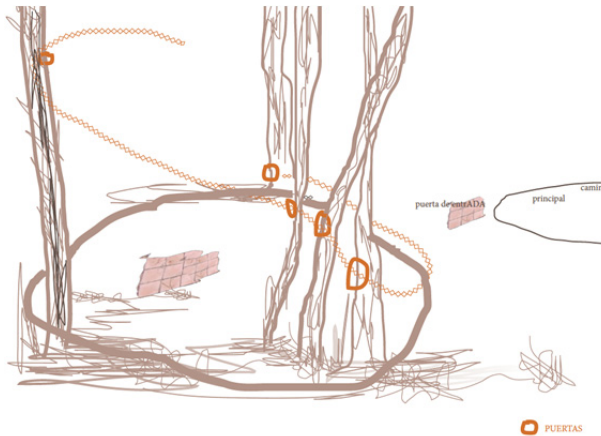
The rehabilitation of the Aesthetics of Nature started in the late sixties of the last century corresponds in time with the first land art works. The development of these two disciplines was influenced by the social awareness about environmental problems that has undergone continuous growth since that time. Based on the Environmental Aesthetics models developed by Allen Carlson and Ronald Hepburn we will examine a work of art by Natalia Auffray. The analysis allows us to understand the levels at which the aesthetic appreciation is presented in natural environments and also, the role of the cognitive and non-cognitive elements in it. The work of art and the landscape it belongs to are used to think about the relationship between the symbol and the sustainability in this kind of artistic manifestations.

abriENDO el campo a los sentidos

MIRAR, OÍR, TOCAR, OLER, GUSTAR... maneras de HABITAR un pinar. Paseamos por el bosque atentos a los rayos de luz que se filtran entre las copas de los árboles, a los colores de las hojas de la vegetación, al olor a resina y a tierra cubierta de acículas recalentadas por el sol. Escuchamos el viento, el sonido de las chicharras, el canto de los pájaros y el crujir de las hojas secas al caminar. Tocamos la rugosa corteza de los pinos y la generosa de los alcornoques, degustamos algunos frutos silvestres. Nos abandonamos a los sentidos e impulsados por la obra de arte nos dejamos llevar por el lugar. Leemos el lenguaje de la tierra, el ciclo vital del pinar y tomamos conciencia de su valor ecológico y ambiental. Al tiempo que observamos el ahí afuera captamos el aquí dentro. Nos reconocemos a nosotros mismos, escuchamos nuestros pasos y nuestra respiración; sentimos la brisa acariciar nuestro cuerpo y formamos un todo dentro del espacio natural que nos lleva a plantearnos cuestiones de tipo metafísico. Este intercambio de papeles entre el objeto y el sujeto, entre la obra y el espectador, nos permite entender el bosque como sistema vivo y reflexionar sobre el presente y sobre nuestro modo de estar en el mundo.

“abriENDO el campo a los sentidos ó maneras de HABITAR un pinar” es una obra de la artista plástica Natalia Auffray¹ realizada en 2015 en el Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental ValdelArte, en el pueblo de Valdelarco ubicado en la onubense Sierra de Aracena. Un rectángulo de baldosas al borde del camino nos invita a pasear por el pinar. Cinco pequeñas puertas, como pequeños libros ensamblados a cinco pinos jóvenes captan nuestra atención. Se sitúan a diferentes alturas y forman una espiral ascendente imaginaria. Podemos situarnos en medio del rectángulo, sentarnos, tumbarnos en él; abrir las puertas y leer, deambular, pensar, sentir, fluir (AUFFRAY, 2015). No es una pieza ensimismada sino un emplazamiento marcado al modo en que lo describiera Rosalind Krauss (1979, p. 41) y podríamos enmarcarla dentro del arte ambiental (ARRIBAS, 2015, p.194). Es una invitación a experimentar el entorno, a participar del espacio natural. Desplaza la atención del arte a la naturaleza, de la obra al lugar. Ahora bien, si tratamos de explicar en qué consiste la apreciación estética de ella surgen muchas preguntas: ¿qué papeles juegan la obra y el bosque en la experiencia vivida?, ¿es un ejercicio cognitivo, imaginativo, emocional?, ¿pueden afectar este tipo de experiencias a nuestro comportamiento futuro? Veamos algunas ideas tomadas de la Filosofía que nos ayudarán a entender un poco mejor estas cuestiones.

¹Mi más sincero agradecimiento a Natalia Auffray y al Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental Valdelarte por las facilidades y el material aportado para esta investigación.



Ilustraciones 1 y 2. Propuesta de intervención y fotografía de la pieza rectangular de la obra. (Fuente: Natalia Auffray)

El inicio de la recuperación de la estética de la naturaleza por parte de la Filosofía a finales de los años sesenta del siglo pasado (TAFALLA, 2011, 2013) abrió un intenso debate sobre la apreciación estética de los entornos naturales y humanizados. En aquellos mismos años surgieron las primeras obras de Earthworks y Land art, y su herencia es reconocible en muchas manifestaciones artísticas actuales. Por su parte, los movimientos ecologistas experimentaron también un importante impulso en los primeros setenta del siglo XX con la celebración de distintas acciones como El Primer Día de la Tierra y las primeras conferencias internacionales sobre medioambiente y desarrollo humano. Los preocupantes datos sobre el calentamiento global y su incidencia en el futuro de los ecosistemas y los pueblos han ido impregnando durante todos estos años la filosofía, el arte y la conciencia de una buena parte de la sociedad. La obra elegida se utilizará para analizar el papel de la obra de arte en nuestra apreciación estética del paisaje donde se inserta y en nuestra comprensión del mismo como sistema ecológico. Explicaremos el proceso perceptivo utilizando dos modelos de la estética del entorno: el cognitivo científico de Allen Carlson ilustrará la interacción entre los sentidos y el conocimiento; el de la imaginación metafísica de Ronald Hepburn servirá para comprender la experiencia estética en sí. Asimismo, a lo largo del discurso iremos resolviendo las cuestiones previamente planteadas.

VALORES ECOLÓGICOS DEL LUGAR

Allen Carlson es uno de los máximos exponentes de la estética del entorno y el que explicó de manera más coherente la superación de los vínculos entre el arte y la naturaleza en la apreciación de esta última (CARLSON, 2000). Valorar el paisaje² como si fuera una pintura o un objeto artístico al modo del Romanticismo (recordemos el descubrimiento del paisaje alpino a partir de las descripciones de los viajeros del Grand Tour o el diseño del jardín inglés siguiendo las pinturas de paisajes) dejaba ligado el entorno a interpretaciones artísticas que poco tienen que ver con el paisaje y mucho menos con el territorio (CARLSON, 2000, p. 6). Distanciar la apreciación del entorno de los aspectos escénicos y artísticos no solo amplía la visión estética sino que permite su compatibilidad con otro tipo de valoraciones ecológicas o patrimoniales. En el arte tradicional, los papeles del sujeto y el objeto, son interpretados por el artista y la obra respectivamente, por lo que siempre sabemos cuál es el objeto de apreciación. Por otro lado, la obra de arte tiene una finalidad estética, cosa que no ocurre en la naturaleza. En los entornos naturales el mundo en su conjunto ejerce de objeto y el sujeto se ve envuelto por él sin existir límites ni criterios de apreciación estética que no sean los culturales. Para Carlson (2000, p. 41) la evaluación de la naturaleza tiene dos puntos de partida que la distancian de la valoración del arte: en primer lugar, en este sabemos «qué apreciar», ya que diferenciamos claramente la pieza artística del resto de cosas que no lo son; en segundo lugar, sabemos «cómo apreciarlo», porque distinguimos los aspectos estéticamente relevantes que nos permiten valorar la pieza: la escuela a la que pertenecen, el momento histórico en el que se realizó, las características de la pintura del artista, etcétera. Con estos puntos de partida definió el filósofo un modelo de apreciación estética que rompía la antigua diferencia entre teorías objetivistas y subjetivistas, proponiendo la posibilidad de emitir juicios objetivos que no dependan solo de las características del objeto sino también, del sujeto que percibe.

Para Carlson (2000, p. 6, 49), los conocimientos científicos sobre la naturaleza que posee un observador son los que le permiten emitir una correcta evaluación de ella. Para apreciar estéticamente el entorno natural por lo que es en sí mismo y por las cualidades que posee es necesario hacerlo, por un lado, como entorno y por otro, como naturaleza. El entorno nos envuelve, es el escenario en el que habitamos y experimentamos a través de nuestros sentidos; no obstante, en muchas ocasiones no le prestamos atención y para juzgarlo adecuadamente deberíamos situarlo en un primer plano. En segundo lugar, la naturaleza no es una obra de arte, no tiene marcos, límites o focos de significación estética como ocurre en el arte, por lo que es necesario juzgarla según sus propias características. Considera el filósofo que si para evaluar estéticamente una pintura o escultura es necesario tener conocimiento de historia y de teoría del arte, para valorar la naturaleza es imprescindible saber cuál es su génesis, su tipo y sus propiedades. Al poseer conocimientos sobre ciencias ambientales como la biología, la geografía o la ecología basaremos en ellas nuestros juicios, y podremos evaluar la naturaleza en su justa medida.

²Cuando hablamos de paisaje lo entendemos según la definición del Convenio Europeo del Paisaje: cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos.



Ilustración 3. Imágenes de las puertas que componen la obra. (Fuente: Natalia Auffray)

Como hemos dicho, el modelo de Allen Carlson está pensado para evaluar espacios naturales, pero veamos qué ocurre si lo aplicamos al caso que nos ocupa. En la obra de Natalia Auffray no hay vistas escénicas enmarcadas, ni grandes juegos formales en las pequeñas puertas. La obra marca la entrada al bosque y nos invita a percibir, a sentirnos inmersos, a reflexionar y valorar la naturaleza según su propia esencia, no de forma artística. Aceptamos la invitación y nuestros sentidos nos informan de las dinámicas naturales al tiempo que lo percibido se mezcla con lo conocido: nos encontramos en el extremo occidental de la Sierra Morena, cuyas formaciones geológicas y sistemas hídricos han favorecido la declaración del Parque Natural Sierra de Aracena y Picos de Aroche. Su interés faunístico y comunidades vegetales han hecho que forme parte de la Reserva de la Biosfera Dehesas de Sierra Morena y que esté protegido como Zona de Especial Protección de Aves (ZEPA) y como Zona de Especial Conservación (ZEC) por la Red Natura 2000. Ponemos atención al entorno. Los colores de la tierra informan de la composición del suelo; la vegetación habla de abundantes lluvias, de clima cálido y de ecosistemas alterados que mezclan el estado natural con los antiguos usos agrícolas. Advertimos el rastro de pequeños roedores, vemos un milano sobrevolando en lo alto y pensamos en el papel de los pinos como sumideros de carbono³. Todo ello nos permite intuir

³La cantidad de CO2 absorbido por los árboles varía de unas especies a otras. Un ejemplar maduro de pino

los procesos ecológicos del ecosistema y el ejercicio sensitivo-cognitivo se convierte en reconocimiento de la importancia que los bosques tienen para la vida. La obra de arte se hace pequeña para dar protagonismo al pinar y se activa la parte cognitiva de nuestra percepción emitiendo juicios objetivos sobre el entorno natural. Dichos juicios son, según Carlson, los únicos capaces de romper con las posturas antropocéntricas que dificultan la valoración estética objetiva de la naturaleza, los que colaboran con la ética y ofrecen razones estéticas para proteger los entornos naturales. Coincidimos con el filósofo en que la ciencia es la mejor aliada para entender los procesos naturales y la que nos hace más conscientes de la importancia de su conservación. Sin embargo, no creemos que los datos científicos por sí solos sean capaces de provocar una experiencia estética significativa.

VALORES ESTÉTICOS

En 1966, Ronald Hepburn escribió el artículo seminal que abrió el debate sobre la estética del entorno. Treinta años después sentó las bases del modelo de la imaginación metafísica (2004) que utilizaremos para explicar los aspectos intangibles de esta obra. El modelo está basado en la idea de que la apreciación estética del entorno es capaz de conducirnos a profundas meditaciones que nos conducen a plantearnos la esencia del mundo natural y nuestro propio lugar en él. Explicaba Hepburn (2004, p. 127), que la apreciación estética es una experiencia en la que los componentes puramente sensoriales (olores, colores, sonidos) son capaces de provocar divagaciones metafísicas profundas. En este proceso podemos reconocer y contextualizar los componentes que existen en el lugar, y nuestra imaginación establece relaciones formales entre ellos. En una vivencia de la naturaleza de este tipo pueden intervenir elementos tangibles como piedras, hojas o nubes, y otros abstractos que captamos y asociamos a los anteriores. Hepburn define la imaginación metafísica como el elemento de interpretación necesario que ayuda a determinar la experiencia global en una escena natural (2004, p. 128); un tipo de imaginación capaz de conectar el carácter metafísico de lo que percibimos con los componentes sensoriales que producen dicho carácter. El conflicto entre el individuo y la naturaleza queda en suspenso cuando, sin abstraernos de nuestra propia realidad, nos identificamos con el resto del mundo natural gracias a las propiedades comunes que compartimos. La imaginación metafísica nos recuerda que somos naturaleza y puede provocar experiencias estéticas intensas que deriven en sentimientos de empatía (ALBELDA y SGARAMELLA, 2015).

“¿Qué significa, entonces, ser uno con la naturaleza? [...] estamos presentes en la escena y formamos con ella un cuerpo continuo. Su vida es nuestra vida, respiramos su aire; nos mantiene calientes el mismo sol. Una estética distintiva y tremendamente particular, en cuya contemplación percibimos analogías entre nuestra vida y la de la escena que tenemos ante nosotros: esquemas de tallos y hojas ramificados como ramificados son nuestros vasos sanguíneos; suave ritmo de las olas que se acercan tranquilas a la playa similar al calmado ritmo de nuestra respiración. [...] Las cualidades emocionales pueden acentuar nuestra aceptación y resignación: naturaleza y observador unidos en una única manifestación de vida-inevitable-muerte.” (HEPBURN, 2004, p. 133, trad.a.)

carrasco puede consumir cerca de 50 toneladas en un año, lo que equivale a las emisiones producidas por 30 utilitarios que recorran 10.000 Kilómetros cada uno durante ese mismo periodo de tiempo. Una encina, por su parte, consume en torno a 5 toneladas al año.

Con estas palabras explica Hepburn la experiencia estética de la naturaleza. Algo similar podría ocurrirnos cuando aceptamos la invitación de Auffray. Ingresar en el pinar con todos los sentidos alerta nos permite leer el lenguaje de la tierra, sentir su cadencia y su respiración. La obra nos abre la puerta del bosque y al entrar se produce un intercambio de papeles en el que dejamos de ser nosotros para convertirnos en una pieza más del entorno natural. El observador se convierte en elemento observado y su propia toma de conciencia como elemento de la naturaleza le permite dejar de ver el bosque como otredad. Al abandonarnos a ese sentimiento reflexionamos sobre nuestra forma de estar en el mundo. Es el momento de la experiencia estética en el que el tiempo parece detenido y sentimos nuestro propio yo formando parte de un todo universal. Nos reconocemos como elementos la naturaleza y nos identificamos en sus cadencias y en sus debilidades. Olores, sonidos, colores o texturas despiertan nuestra imaginación metafísica en la que lo sensible y lo suprasensible se entrelazan igual que lo hacen lo efímero y lo inmortal en nuestra propia existencia. El sentimiento espiritual de la naturaleza nos envuelve y el ejercicio de empatía nos reconcilia con el mundo y nos carga de energía, permitiéndonos intuir la grandeza del universo al tiempo que experimentamos nuestra propia finitud.



Ilustración 4. Copas de los árboles desde el centro de la obra. (Fuente: Natalia Auffray)

CONCLUSIONES

Hay obras de arte ambiental que juegan con nuestros sentidos, nuestro conocimiento y nuestra imaginación, y permiten hacer lecturas ecológicas y simbólicas que combinadas actúan como revulsivos para el cambio. Se mueven entre lo artístico y lo sostenible y difícilmente pueden ser analizadas bajo las antiguas categorías estéticas. Sin embargo, la estética del entorno va más allá de la teoría y ofrece la posibilidad de estudiar el proceso perceptivo completo en este tipo de obras. Al hacerlo vemos que el conocimiento científico apela a la ética de la tierra, y la imaginación metafísica lo hace a la estética. Cuando el conocimiento y la experiencia significativa del arte se retroalimentan entre sí, resultan más eficaces a la hora de mover al individuo para provocar un cambio de actitud hacia el mundo natural. En un tiempo como el presente, en el que todas las acciones son pocas para combatir los problemas del calentamiento global, el arte es una herramienta poderosa de toma de conciencia sobre la necesidad de cuidar la tierra.

FUENTES REFERENCIALES

- ALBELDA, J. y SGARAMELLA, C. (2015). Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico. *Ecozon@* [en línea] vol. 6, nº 2. [consulta: 10 de mayo de 2016] Disponible en: <http://ecozona.eu/article/view/662>. ISSN: 21719594
- ARRIBAS, F. (2015). Arte, naturaleza y ecología. En: RAQUEJO, T. y PARREÑO, J. M. (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. 190-216. ISBN: 97884362695
- AUFFRAY, N. (2015). *abriENDO el campo a los sentidos) ó (maneras de HABITAR un pinar*. (Memoria de participación en el Proyecto ARTIERRA intervenciones en el Territorio) Valdelarco, Huelva: Valdelarte, 11
- CARLSON, A. (2000, 2007). *Aesthetics and the environment: The appreciation of nature, art and architecture*. London: Routledge. 2000. ISBN: 041530105X
- CONSEJERÍA de Medioambiente y Ordenación del Territorio de la Junta de Andalucía. Sierra de Aracena y Picos de Aroche. [consulta: 24 de febrero de 2018] Disponible en: <http://www.juntadeandalucia.es/medioambiente/site/portalweb/menuitem.7e1cf46ddf59bb227a9ebe205510e1ca/?vnextoid=cb225cc339e25010VgnVCM1000000624e50aRCRD&vnextchannel=5179b924931f4310VgnVCM2000000624e50aRCRD>
- CONSEJO de Europa. *Convenio Europeo Del Paisaje*. Florencia, 20 de octubre de 2000. BOE nº 31 de 2 de febrero de 2008., 6259-6263
- HEPBURN, R. (2004). *Landscape and the Metaphysical Imagination*. En: CARLSON, Allen y BERLEANT, Arnold (eds.). *The Aesthetics of Natural Environments*. Toronto: Broadviews Press, 127-140. ISBN: 1551114704
- HEPBURN, R. (1966). Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty. En WILLIAMS, Bernard y MONTEFIORI, Alan (eds.). *British Analytical Philosophy*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 285-310. ISBN: 9780710022974
- KRAUSS, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, vol.8, Spring, 30-44. ISSN: 01622870
- MINISTERIO de Agricultura, Pesca, Alimentación y Medio Ambiente Homepage. Red Natura 2000. [consulta: 24 de febrero de 2018] Disponible en: <http://www.mapama.gob.es/es/biodiversidad/temas/espacios-prottegidos/red-natura-2000/>
- PARREÑO, J. M. (2015). Arte y Ecología en España: notas para una guía. En: RAQUEJO, T. y PARREÑO, J. M. (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 249-273. ISBN: 97884362695
- RAQUEJO, T. (2015). La ficción en la construcción de la consciencia ecológica: correspondencias entre las dinámicas psíquicas y el planeta Tierra. En: RAQUEJO, T. y PARREÑO, J. M. (eds.). *Arte y ecología*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 56-92. ISBN: 97884362695

TAFALLA, M. (2013). La apreciación estética de los entornos naturales. En: PÉREZ CARREÑO, Francisca (ed.). *Estética*. Madrid: Tecnos, 27-52. ISBN: 9788430957668

TAFALLA, M. (2011). Rehabilitating the Aesthetics of Nature: Hepburn and Adorno. *Environmenthal Ethics*. Vol. 33 (spring). University of North Texas, 45-56. ISSN: 01634275

VALDELARTE, Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental Homepage. [consulta: 23 de febrero de 2018] Disponible en: <http://valdelarte.com/>

Las aves como elemento estético de reflexión en la transición hacia sociedades sostenibles

Díaz Núñez de Arenas, Víctor M.

Universidad Complutense de Madrid

PALABRAS CLAVE

aves, sombrerería, ecologismo, Ignacio Meco, música interespecies

RESUMEN

Las aves son quizá el elemento de la naturaleza con el que más fácilmente nos resulta empatizar a nivel estético. Unos seres que vuelan, cantan, bailan y poseen espectaculares colores en sus plumajes. Es sencillo ver el paralelismo entre los elementos que motivan parte de nuestra experiencia estética y su apariencia, pero, yendo un poco más allá, recientes estudios neurológicos demuestran que compartimos algo más: la capacidad de aprender a cantar; y puesto que disponen de esa capacidad ¿qué les impide cantar o bailar tal como lo hacemos nosotros, por puro placer? Teniendo en cuenta todos estos elementos propicios para la empatía entre seres humanos y aves, planteamos un recorrido por diferentes momentos de las sociedades del pasado siglo y su uso de los recursos tomando como síntoma su relación con las aves, para desembocar en la música interespecies como muestra de una actitud empática propia de las sociedades en transición hacia lo respetuoso.

KEY WORDS

birds, millinery, environmentalism, Ignacio Meco, interspecies music

ABSTRACT

Birds are perhaps the element of nature with which we find it easier to empathize aesthetically. These creatures fly, sing, dance and have spectacular colors in their plumage. It is easy to see the parallelism between the elements that motivate part of our aesthetic experience and its appearance, but, going a little further, recent neurological studies show that we share something more: the ability to learn to sing and since they have that ability What prevents them from singing or dancing as we do, out of pure pleasure? Taking into account all these elements conducive to empathy between humans and birds, we propose a journey through different moments of the societies of the past century and their relationship with resources taking as a symptom their relationship with birds to lead to interspecies music as a sample of an empathic attitude typical of societies in transition towards the respectful.

EL COLONIALISMO Y LA “SOMBRERERÍA ASESINA”

La historia canónica considera el arranque del capitalismo dependiente de los combustibles fósiles en los inicios del siglo XX (PALMER y COLTON 1980, 373 y ss.), cuando el modelo colonial e imperialista va dando paso a un comercio mundial controlado por el capital que financia la obtención de materias primas, espoleado por los avances en el transporte ultramarino. En este contexto, el de las grandes compañías que comerciaban con los recursos de los territorios coloniales, arrancamos nuestro relato con la primera especie de la que hablaremos, las aves del paraíso (*Paradisaeidae*) que, como otras, de ultramar y continentales, fueron víctimas de lo que la Doctora Merle Patchett, en una magnífica exposición titulada *Fashioning Feathers: Dead Birds, Millinery Crafts and the Plumage Trade*¹ ha denominado “el boom de las plumas”, fenómeno que abarcó la primera década del pasado siglo (PATCHETT y GOMEZ 2011, PATCHETT 2012).

El comercio de plumas muestra la manera de relacionarse que tiene una sociedad justa, basada en toda la justicia que el liberalismo puede proporcionar a todos los seres, en comparación con una sociedad libre (BOOKCHIN 1999, 125-142). La bandera de Papúa Nueva Guinea² tiene en su zona inferior un ave del paraíso como trasposición al simbolismo occidental de lo que siempre estuvo en su imaginario colectivo como una ancestral relación: una parte de los nativos de la isla celebran distintos rituales tocados con hermosos sombreros, decorados con plumas de ave del paraíso³. Con la colonización de la isla, los occidentales trasladaron aquella llamativa y exótica manifestación a sus centros de ocio y a sus propios rituales sociales, basados en la ostentación de las nuevas fortunas realizadas a costa de someter, civilizadamente, a todo lo salvaje.

En este momento inicial de colonización capitalista se produce un punto de inflexión en lo relacionado con el comercio de plumas⁴. Al inicio del siglo, se disparan las ventas de especies

¹Comisariada por la Doctora Merle Patchett y la Doctora Liz Gomez en colaboración con el Material Culture Institute of the University of Alberta, la primera muestra de la exposición tuvo lugar, del 17 de mayo al 11 de junio de 2011, en la FAB Gallery de la Universidad de Alberta, como parte del Simposio *Material Culture, Craft & Community: Negotiating Objects Across Time & Place*. Meses después, el 24 de marzo de 2012 era presentada en el Royal Alberta Museum. Con motivo de la exposición en el Royal Alberta Museum, la revista *Antennae: the Journal of Nature in Visual Culture* dedicó un número especial con sus contenidos (Patchett 2012).

²Aunque desde el siglo XVI, españoles y portugueses visitasen Nueva Guinea, no sería colonizada hasta bien entrado el siglo XIX, con la ocupación de la mitad occidental hasta los 141° 20' de longitud al este del meridiano de Greenwich por parte de los holandeses (1828). Años más tarde, en 1873, la corona inglesa tomará posesión de la península este con la intención de ocupar toda la isla, al tiempo que los alemanes hacían lo propio con la costa norte, completando la colonización de Nueva Guinea. La parte occidental fue incorporada, no sin tensiones que todavía hoy permanecen, al estado indonesio en 1969. La parte oriental fue declarada estado independiente en un proceso que culminó en 1975, conociéndose desde entonces como Papúa Nueva Guinea, adoptando la bandera mencionada en el texto (fuente: Wikipedia).

³La caza de aves del paraíso con fines estéticos entre los nativos de Nueva Guinea está relacionada con el papel de portadoras de espíritus de antepasados que tienen para ellos. Tradicionalmente, la caza se producía en un contexto ritual que incluía sacrificios a esos antepasados para garantizar su éxito y obtener con ella la protección de los ancestros. Para una idea de la relación entre aves del paraíso y nativos de Nueva Guinea, véase Healey 1993 y Strathern 1997.

⁴Sobre el comercio de plumas en Europa pueden consultarse: Aberaya Stein 2007a y b, Hornaday 1913, RSPB 1911, Simmonds 1885.

tropicales, llenando las cabezas de las damas de coloridas plumas y cuerpos de colibríes o aves del paraíso disecados. Aunque no todo puede ser felicidad en la devastación. La ilustración 1 muestra un sombrero decorado con un ave del paraíso teñida de negro, signo indudable de la alta tasa de mortalidad masculina que el colonialismo suponía: no iba a dejarse de lucir el precioso sombrero por una más que frecuente viudedad de la portadora, reduciendo el simbolismo del ave a la mera demostración de un nuevo y dominante estrato social.



Ilustración 1. Gran Ave del Paraíso (*Paradisaea apoda* L.) en un sombrero de felpa de seda. La etiqueta indica que el sombrero data de 1935 y fue comprado en una subasta por 50 \$. Colección de ropa y textiles de la Universidad de Alberta (UACTC). Foto: Merle Patchett.

Fuente: <<https://fashioningfeathers.info/birds-of-paradise/>>

Esta conducta, en las antípodas de la manifestada por la sociedad libre de los nativos guineanos, tuvo su lógica reacción. La tabla 1 muestra los espeluznantes datos de ventas en los mercados londinenses, durante el mes de octubre de 1911, de plumas, pieles y cuerpos completos para los talleres de sombrerería.

Tabla 1. Datos de ventas, durante el mes de octubre de 1911, del mercado de plumas de Londres. Tomada de la obra de William T. Hornaday, *Our Vanishing Wildlife* (1913).
Fuente: <<https://fashioningfeathers.info/murderous-millinery/>>

| LONDON FEATHER SALE OF OCTOBER, 1911 | | | | | |
|--------------------------------------|--------|--------|-----------------------------------|-------|--------|
| <i>Sold by Hale & Sons</i> | | | <i>Sold by Dalton & Young</i> | | |
| Aigrettes | 1,020 | ounces | Aigrettes | 5,879 | ounces |
| Paradise | 2,209 | skins | Heron | 1,608 | “ |
| | 10,040 | “ | Paradise | 2,850 | skins |
| Bustard | 28,000 | quills | Condors | 1,500 | “ |
| | | | Eagles | 1,900 | “ |
| <i>Sold by Figgis & Co.</i> | | | <i>Sold by Lewis & Peat</i> | | |
| Aigrettes | 1,501 | ounces | Aigrettes | 1,680 | ounces |
| Hérons | 140 | “ | Hérons | 400 | “ |
| Paradise | 318 | skins | Birds of | 700 | skins |

Las sociedades científicas de estudio de las aves, que veían cómo se ponían en peligro especies antes de poder ser conocidas, no pasaron por alto la masacre. En julio de 1911, la Royal Society for Protection of Birds (RSPB), con apenas unos decenios de existencia, desencadenó una de las primeras campañas conservacionistas de la historia. La ilustración 2 muestra unos *hombres anuncio* contratados al efecto para trasladar a la calle su protesta contra la “sombrerería asesina”. Piden respeto para la *garceta grande* (*Egretta alba*), una especie que estuvo a punto de desaparecer de los ríos europeos por causa de la sombrerería y que hace apenas veinte años, todavía era un exotismo en ellos (HORNADAY 1913, PATCHETT 2012, PATCHETT y GOMEZ 2011, RSPB 1911).

La protesta se llevó también a los hogares, dando a las mujeres un papel protagonista en ella al hacerlas agentes activos en la lucha contra los sombreros emplumados y aquellas que los lucían. El resultado fue la prohibición del comercio de casi todas las especies exóticas y de aquellas europeas en peligro, siendo las plumas de avestruz prácticamente las únicas disponibles para adornar aquellos pomposos sombreros.



Ilustración 2. *Sandwich-board men* protestando contra la matanza generalizada de garzas, patrullando las calles de Londres en julio de 1911 como parte de la campaña de la Royal Society for the Protection of Birds. Tomada de la obra de William T. Hornaday, *Our Vanishing Wildlife* (1913).

Fuente: <<https://fashioningfeathers.info/murderous-millinery/>>

EL SIGLO DE LOS HUMANOS VOLADORES

Cuando los humanos aprendimos a volar con cierta seguridad comenzó el desastre. Y el primer síntoma se dio en las dos grandes guerras, sobre todo en la segunda, donde la aviación tuvo un papel fundamental. Una de las consecuencias de esas dos guerras, además de la generalización del transporte aéreo, lo que supuso una nueva vuelta de tuerca para el consumo de recursos en aras del civilizado y justo comercio, fue el traslado del campo de batalla al campo de cultivo de la industria química. Los productos que inicialmente servían para aniquilar al enemigo servían ahora para paliar cualquier sombra de amenaza sobre los prósperos cultivos, fueran hierbas inconvenientes, osados insectos o desprevenidos pájaros que consumían plantas y animales envenenados.

Una primavera sin pájaros, silenciosa⁵, es la metáfora que sirve para abrir uno de los capítulos fundacionales del ecologismo contemporáneo. La lucha de Rachel Carson inauguraba un nuevo panorama: no solo eran otras especies, nuestra vida sobre el planeta corría peligro si se insistía en el uso indiscriminado de aquella ponzoña en campos y ciudades. La obra vinculada a la naturaleza del artista Ignacio Meco⁶ se desarrolla en este nuevo sentimiento ecologista que, en

⁵La primera edición de *Silent Spring* se publicó el 27 de septiembre de 1962. Pueden consultarse algunos datos sobre el asunto que luego daría pie a la obra fundamental de Rachel Carson en Johnson 2016, Romero 2016 y Steen 2001. También en la introducción a la primera edición del libro de Murray Bookchin *La ecología de la libertad* se menciona la creciente preocupación existente en los años setenta del siglo XX ante los efectos del uso indiscriminado de productos químicos en la agricultura (Bookchin 1999, 15-32).

⁶Hay un análisis más detallado sobre la obra de Ignacio Meco en Díaz Núñez de Arenas 2016. Puede verse una muestra tanto de su obra dedicada a la naturaleza y a la ecología, como del resto en *Ignacio Meco. Antológica* (VV. AA. 2002). Las estampas del libro de bibliofilia *Doñana* fueron regalo de estado del Gobierno español a los jefes de estado que visitaron la Expo 92 de Sevilla y fueron expuestas en el Pabellón de Alemania y en el del World Trade Center.

España, florecerá en paralelo al fin del régimen franquista⁷. A inicios de los años ochenta del pasado siglo, Meco traslada su residencia de Madrid a la aldea del Rocío, en el Parque Nacional de Doñana. Allí, realizará un trabajo de campo sobre las especies y paisajes emblemáticos del humedal recogido en el volumen para bibliófilos *Doñana*.

Iniciados los noventa, traslada su residencia al Parque Nacional de Las Tablas de Daimiel y su obra cambia de registro. Reflexiona sobre los materiales mientras se construye la casa taller de Molemocho. De las excursiones para obtener material de construcción reutilizable nacen unos personajes ensamblados donde las aves, sobre todo los búhos, son protagonistas. Puede apreciarse, de una manera sintomática, la evolución estética de un mismo tema en paralelo a la evolución del ecologismo en nuestro país: las piezas ensambladas se inician en el momento en el que arrancaron muchos de los desmanes que ahora muestran sus peores consecuencias.



Ilustración 3. Ignacio Meco. *Flamencos*, 1982-1992. Aguafuerte, aguatinta con asfalto y buril sobre cinc, 13 x 32 cm; *Búho cíclope*, 1997. Pintada al óleo sobre madera reutilizada, 60,5 x 32,5 x 19,5 cm.
© Herederas de Ignacio Meco; © Luis Asín

⁷Una parte de la historia de los inicios del ecologismo en España está brillantemente narrada en primera persona en Costa Morata 2011. No puede obviarse la notable influencia para la conservación de la naturaleza que en los últimos años del régimen y en los inicios de la democracia tuvo la serie de televisión *El Hombre y la Tierra*, dirigida y protagonizada por Félix Rodríguez de la Fuente.

MÚSICA INTERESPECIES

El actual siglo trae nuevas formas de conocimiento de la naturaleza que nos obligan a plantearnos nuestro papel en ella. Más allá de la toma de conciencia de nuestra responsabilidad como especie en la alteración de los procesos fundamentales del planeta, está trazar el camino de nuevas estrategias, basadas en esos conocimientos, que nos permitan revertir la actual situación ecosocial, encontrando nuevos elementos de relación con el resto de seres con los que compartimos la vida.

El trabajo del Doctor David Rothenberg muestra cómo se han aplicado esas necesidades al campo de las manifestaciones estéticas, señalando una nueva faceta en el síntoma inicialmente indicado: cómo puede verse en los pájaros y en su canto el modo en el que afrontamos la relación con el resto de los seres, humanos y no humanos, que conforman nuestro ámbito de relación social. Citando el trabajo de Peter Marler, Masazaku Konishi, Fernando Nottebohn y Erich Jarvis, Rothenberg afirma que la música es el camino para establecer cierto nivel de comunicación entre pájaros y humanos. Se basa en un poderoso argumento: solo ellos y nosotros somos capaces de aprender melodías e interpretarlas hasta que quedan a nuestro gusto simplemente por eso, por el puro placer de hacerlo. Durante sus viajes junto con el músico y artista Michael Pestel, Rothenberg ha logrado tocar con especies como el ave lira de Alberto (*Menura alberti*), cuyo canto fascinaba y pudo escuchar en directo el que fue otro punto de inflexión en la historia de la música del pasado siglo, Olivier Messiaen (ROTHENBERG 2006, 175-197). Esta es una clara muestra del nuevo modo que tenemos de relacionarnos con la naturaleza y abre un amplio campo de intercambio empático y bidireccional con uno de los elementos más significativos de la relación estética que el ser humano mantiene con la naturaleza. David Rothenberg, por cierto, no se limita a tocar con pájaros: también lo hace con ballenas, cigarras y, últimamente, con arañas⁸.

Acabamos citando *Historias de Cronopios y de Famas* de Julio Cortázar. El encuentro entre un cronopio y una flor es una preciosa imagen de lo que debería ser el proceso empático de transición hacia sociedades sostenibles (CORTÁZAR 2002, 140):

Un cronopio encuentra una flor solitaria en medio de los campos. Primero la va a arrancar, pero piensa que es una crueldad inútil y se pone de rodillas a su lado y juega alegremente con la flor, a saber: le acaricia los pétalos, la sopla para que baile, zumba como una abeja, huele su perfume, y finalmente se acuesta debajo de la flor y se duerme envuelto en una gran paz. La flor piensa: «Es como una flor».

⁸Como marco general de lo que entiende como música en la naturaleza puede consultarse Rothenberg 2001. Recientemente, el elenco de seres con los que aventura una posible comunicación musical se amplía a las arañas, tal como se recoge en Rothenberg 2018.

FUENTES REFERENCIALES

- ABREVAYA STEIN, S. (2007a). "Falling into Feathers": Jews and the Trans-Atlantic Ostrich Feather Trade. *The Journal of Modern History*, vol. 79, nº 4, 772-812. Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/521065>>. Fecha de acceso: 26/02/2018.
- ABREVAYA STEIN, S. (2007b). Mediterranean Jewries and Global Commerce in the Modern Period: On the Trail of the Jewish Feather Trade. *Jewish Social Studies*, vol.13, nº 2, (New Series), 1-39. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/article/219813>>. Fecha de acceso: 26/02/2018.
- BACHELARD, G. (2005). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BOOKCHIN, M. (1999). *La Ecología de la Libertad. La emergencia y la disolución de las jerarquías*. Móstoles, Madrid: Nossa y Jara editores.
- CARSON, R. L. (2001). *Primavera silenciosa*. Barcelona: Crítica.
- CORTAZAR, J. (2002). *Historias de Cronopios y de Famas*. Madrid: Alfaguara
- COSTA MORATA, P. (2011). *Ecologizada (100 batallas): medioambiente y sociedad en la España reciente*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- DÍAZ NÚÑEZ DE ARENAS, V. M. (2016). *Ignacio Meco*, en Díaz Núñez de Arenas, V. M (ed.) *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos*. Daimiel, Ciudad Real: Cultura de Ribera.
- HEALEY, CH., (1993). Folk taxonomy and mythology of birds of paradise in the New Guinea highlands. *Ethnology*, vol. 32, nº 1, 19-34.
Disponible en:
<<https://search.proquest.com/docview/1298060278/fulltextPDF/63595850854A4665PQ/1?accountid=14514>>. Fecha de acceso: 26/02/2018.
- HORNADAY, W. T. (1913) *Our Vanishing Wildlife*. New York: Charles Scribner's Sons. Disponible en: <<https://archive.org/details/ourvanishingwild00horn>>. Fecha de acceso: 26/02/2018.
- JARVIS, E. D. *et al.* (2005). Avian brains and a new understanding of vertebrate brain evolution. *Nature Reviews. Neuroscience*, vol. 6, nº2, 151-159.
Disponible en: < <https://www.nature.com/articles/nrn1606>>. Fecha de acceso: 26/02/2018
- JARVIS, E. D. (2004). Learned Birdsong and the Neurobiology of Human Language. *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 1016, nº1, pp. 749-777. Disponible en: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1196/annals.1298.038/epdf>>. Fecha de acceso: 26/02/2018.
- JOHNSON, T. (2016). Nitrogen Nation: The Legacy of World War I and the Politics of Chemical Agriculture in the United States, 1916-1933. *Agricultural History* vol. 90, nº 2, 209-229. Disponible en: <<https://search.proquest.com/docview/1788306315?pq-origsite=summon>>. Fecha de acceso: 26/02/2018.

- MARLER, P. y SLABBEKOORN, H. (eds., 2004). *Nature's Music*. San Diego, CA: Elsevier.
Disponible en: <<https://www.sciencedirect.com/science/book/9780124730700>>.
Fecha de acceso: 26/02/2018.
- PALMER, R. y COLTON, J. (1980). *Historia contemporánea*. Madrid: Akal.
- PATCHETT, M. (ed., 2012). Alternatives Ornithologies. *Antennae: The Journal of Nature in Visual Culture* nº 20 [online]. Disponible en: <<http://www.antennae.org.uk/back-issues-2012/4583477699>>. Fecha de acceso: 26/02/2018.
- PATCHETT, M. y GOMEZ, L. (com., 2011). *Fashioning Feathers: Dead Birds, Millinery Crafts and the Plumage Trade* [online]. Disponible en: <<https://fashioningfeathers.info/>>.
Fecha de acceso: 26/02/2018.
- ROMERO, A. M. (2016). Commercializing chemical warfare: citrus, cyanide, and an endless war. *Agriculture and Human Values*, vol. 33, nº 1, 3-26.
Disponible en: <<https://link.springer.com/article/10.1007%2Fs10460-015-9591-1>>.
Fecha de acceso: 26/02/2018.
- RSPB (1911). *Feathers and facts. A reply to the Feather-trade, and review of facts with reference to the persecution of birds for their plumage...* London: RSPB y Withersby Co.
Disponible en: <<http://hdl.handle.net/2027/uc2.ark:/13960/t80k29q17>>.
Fecha de acceso: 26/02/2018.
- ROTHENBERG, D. (2006). *Por qué cantan los pájaros*. Benasque, Huesca: Barrabés Editorial.
- ROTHENBERG, D. (2001). Music in nature. *Alternatives Journal*, vol. 27, nº 2, 30-31. Disponible en: <<http://0-search.proquest.com.cisne.sim.ucm.es/docview/218769325?accountid=14514>>.
Fecha de acceso: 26/02/2018.
- ROTHENBERG, D. y SARACENO, T. (2018). Spider Music. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 40, nº 1, 31-36. Disponible en: <<https://muse.jhu.edu/article/684575>>.
Fecha de acceso: 26/02/2018.
- SIMMONDS, P. L. (1885). Feathers, trade in. *Journal of the Society of Arts*, 19 de julio, 848-850.
Disponible en: <<https://search.proquest.com/docview/1307241930?pq-origsite=summon>>.
Acceso: 26/02/2018.
- STEEN, K. (2001) Patents, Patriotism, and "Skilled in the Art" USA v. The Chemical Foundation, Inc., 1923-1926. *Isis*, vol. 92, nº 1, 91-122.
Disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/237328>>. Acceso: 26/02/2018.
- STRATHERN, M. (1997). Prefigured features: A view from the New Guinea Highlands. *The Australian Journal of Anthropology* vol. 8, nº1, 89-103.
Disponible en: <<https://search.proquest.com/docview/212651938?pq-origsite=summon>>.
Acceso: 26/02/2018.
- VV. AA. (2002). *Ignacio Meco. Antológica*. Catálogo de exposición. Ayuntamiento de Daimiel.

La reivindicación de lo salvaje: Gary Snyder en el ecosistema de la literatura

Fernández Rocafort, Nacho

Centro de Estudios Internacionales de la Fundación Ortega Marañón

PALABRAS CLAVE

salvaje, bosque maduro, bioregionalismo, culturas nativas

RESUMEN

El poeta y ensayista Gary Snyder (San Francisco, EE UU, 1930) goza de un sólido prestigio literario en el ámbito de la poesía contemporánea en lengua inglesa desde la segunda mitad del siglo pasado. Se le reconoce a su obra una singularidad ideológica, la que supone la reivindicación de nuestra pertenencia, como individuos y como especie, al mundo natural, e incluso más allá de esto, a la condición de lo salvaje. Se podría afirmar que su literatura está enraizada en un sustrato ideológico y moral colmado de proposiciones valiosas y cuerdas sobre la transición a una actitud de mayor camaradería hacia el mundo vivo, sustrato que también alimenta su conocimiento y estudio de las formas de vida de culturas primigenias constituidas fuera de la órbita de la civilización occidental. Esta conferencia pretende ahondar en elementos de esa temática para detenernos en algunos de ellos: la relación del autor con los bosques maduros del noroeste norteamericano, el interés en las formas de vida y conocimiento de las culturas amerindias, el sentido del lugar y su decantación en el movimiento bioregionalista o el anclaje moral que le proporciona la práctica y el conocimiento del budismo.

KEY WORDS

wild, old growth forest, bioregionalism, native cultures

ABSTRACT

The poet and essayist Gary Snyder (San Francisco, USA, 1930) enjoys a solid literary reputation in the realm of poetry written in English since mid twentieth century. His work is recognized by an ideological singularity, that which asserts our membership both as individuals and as a species, to the natural world, and even further, to the order of the wild. It could be stated that his literary oeuvre is rooted in ideological and moral grounds plenty of valuable and sane propositions towards the existing living world, ground that also nourishes its research and awareness of primary cultures constituted outside the orbit of Western Civilization. This talk intends to delve in some of the themes of his poetry and essays, in particular the relationship of the author with the old growth forests of western North America, his interest in the habits of life and understanding of Native American cultures, sense and responsibility of place and how it becomes formulated in bioregionalism, or the moral anchoring that comes with the understanding and practice of Buddhism.

**Para el muchacho que era
vigía forestal en Dodger Point
hace quince años**

*(en una excursión a pie con mi primera mujer por las
Montañas Olímpicas, atravesamos la cuenca del Dosewallips
para descender hasta el Elwha y el Goldie, vadearlos,
y ganar de nuevo la alta montaña. Recorrer el Elwha
en solitario desde el valle del Queets, años más tarde,
me lo recuerda.)*

El tenue humo azul de nuestro fuego
en la musgosa ribera
de brezo y flores
a tres kilómetros de tu torre.
El lago de nieve fundida, y Alison
bañándose hasta la cintura como
Dama Cisne, adorable desnuda,
rodeada de abetos alpinos y
brillantes picos nevados.
Habíamos venido sin senderos,
tú llevabas mucho tiempo solo.
Hablamos media hora allí
arriba sobre valles frondosos
y torrentes de espuma, en nuestro
mundo de flores y nieve.
No sé dónde está ella ahora;
nunca pregunté tu nombre.
En este mundo turbio, falso,
y encharcado de sangre
ese sereno encuentro en las montañas

fresco y amable como los hocicos de tres

alces, me ayuda a seguir cuerdo. (SNYDER 2016a, p. 57)¹

He sido invitado para dar una introducción a un poeta y ensayista, Gary Snyder, que goza de gran reconocimiento literario, sobre todo en la poesía contemporánea en lengua inglesa desde la segunda mitad del siglo pasado hasta el presente, y que también ha desarrollado una obra ensayística que complementa las múltiples direcciones imaginativas de su poesía.

Empezar por este poema me da varias oportunidades: la primera, agradecer a otro poeta, José María Parreño, la invitación para hacerlo, y hacer extensivo también ese agradecimiento a La Casa Encendida, una institución que siempre se ha interesado por él, y que le trajo aquí en el año 2010.

El poema también me ayuda porque establece de alguna forma el tono de lo que voy a tratar. Conozco al autor sobre todo a través de la dedicación a la traducción de una parte de su obra, y por empezar hablando de ese oficio literario, la traducción es un ámbito de resultados plurales, donde los originales son únicos pero no así las traducciones, que cambian casi siempre dependiendo de quién las realice. Por tanto hoy no escucharemos textos de Gary Snyder *per se*, sino traducciones de Gary Snyder, lo cual es un detalle importante. En ese sentido, este poema en concreto incorpora dos versos de una versión previa al castellano que hicieron Miguel Ángel Bernat y el propio J.M. Parreño, que yo utilicé en la mía porque creo sinceramente que no los hubiera traducido mejor:

ese sereno encuentro en las montañas

fresco y amable como los hocicos de tres

alces, me ayuda a seguir cuerdo.

La obra de Gary Snyder—un autor que hoy tiene 87 años— es, sin duda, una invitación a la cordura. Cordura en el establecimiento de una relación moralmente inclusiva con el mundo natural, por un lado, y por otro, una constante reivindicación de nuestra pertenencia, como individuos y como especie, a ese mundo, e incluso más allá de esto, a la condición de lo salvaje. Podríamos decir que una de las razones que hacen de Snyder un autor de gran interés es el sustrato ideológico en el que su obra echa raíz, en los nutrientes de los que se alimenta, que cubren un recorrido intelectual muy amplio y, después, por descontado, lo que le convierte en un autor mayor es cómo esa temática se decanta en poesía y ensayos.

En esa línea, lo que pretendo es establecer algunas relaciones entre la obra y las ideas, no solo las que las sustentan sino también a las que da lugar; mencionar cuatro o cinco líneas de fuerza de esa temática apoyándome tanto en poemas como en fragmentos de ensayos. Los temas que voy a tocar son la relación con los bosques húmedos del Pacífico norteamericano, la recuperación del pasado humano —en particular de las culturas amerindias— como una fuente viable de información cualitativa, la responsabilidad con el lugar y una pincelada sobre la vinculación al budismo como argumentación y soporte moral en el pensamiento del autor.

Por no abandonar la metáfora del título, la que habla del “ecosistema de la literatura” se puede afirmar que, históricamente, en Estados Unidos aparece un *ecosistema* nuevo con respecto a la literatura escrita en inglés, es decir, la que se establece como continuadora de la tradición que llega de Europa. Una “nueva” literatura que refleja la naturaleza con la que se encuentran los colonizadores en este continente: vasta, en ocasiones espectacular y mucho menos dañada que la que los europeos estaban dejando atrás. Esto ha constituido un género, o un subgénero literario en Estados Unidos desde el siglo XVIII, una tradición cuyo inicio podríamos ubicar en las primeras observaciones de la naturaleza americana y también con los relatos de viajes de exploración hacia el Oeste. Snyder es por tanto parte de una tradición, que entronca, por ejemplo, con un autor del XIX como Henry David Thoreau, en cuya escritura se funden la contemplación y el disfrute de la naturaleza con la necesidad de recuperar nuestro vínculo con los espacios salvajes, tanto exteriores como interiores. Ya en el siglo XX, Snyder incorpora a esa tradición la particularidad de la reivindicación ecológica. Su sesgo contemporáneo es que ya no puede obviar el deterioro que ha supuesto la colonización, el capitalismo avanzado y el estado actual del mundo en términos de sostenibilidad. No es el único autor que ha hecho esto, hay ejemplos previos en la literatura de ensayos, por ejemplo, Aldo Leopold o Rachel Carson, pero su particularidad está en la integración de ese ideario en un ámbito tan sutil como es el de la poesía.

CÓMO LLEGA LA POESÍA HASTA MÍ

Llega tropezando sobre los
peñascos de noche, se detiene
asustada fuera del
halo de mi fogata,
acudo a su encuentro
en el lindero de la luz. (SNYDER 2016a, p. 145)

América es muy grande. Pasando a la concreción geográfica, Snyder es un nativo de lo que se denomina el Pacífico Noroeste: un tramo amplio de costa que va desde el estado de Oregón hasta la Columbia británica canadiense, y que forma parte de un litoral mayor que se extiende desde el sur de Alaska al norte de California y que tiene características climáticas comunes: es una zona de temperaturas suaves, temperadas por la cercanía del océano, con pluviometría abundante (con mucha lluvia) y con una particularidad natural extraordinaria que son –o eran– los bosques costeros húmedos. Especies arbóreas como las tsugas del Pacífico, el abeto del Pacífico, el abeto de Douglas, las tuyas gigantes o las tan conocidas secuoyas del norte de California conformaban bosques maduros, con árboles muy grandes de cientos de años de antigüedad, hasta la llegada de la colonización.

En términos generales, aquí la colonización llega más tarde que a la Costa Este o al Medio Oeste y la capitalización de los recursos madereros es bastante más tardía que en las sierras del este, como los Apalaches. Decía Gonzalo Rojas que los poetas “son niños en crecimiento tenaz”, lo que es decir que la infancia es particularmente constitutiva para un poeta. Snyder se cría en los años treinta del siglo XX en un entorno rural, en una granja lechera

posdepresión, que tenía a la puerta el resultado de lo que en inglés se llama en terminología forestal *Clearcutting* y en español “tala rasa”. Es decir, una tala total sin gestión silvicultora a futuro, una tala absoluta. Estas talas se dieron desde principios de siglo en el lugar en el que vivía y el autor relaciona su empatía primaria con la naturaleza con esta experiencia de la niñez. Así lo cuenta en la introducción de *El gran magma*:

“Como amante de la naturaleza, cuando era un chaval profesaba un fanatismo particular y sesgado, y no sé de dónde venía. Los grandes tocones de los bosques primigenios de abetos de Douglas y tsugas del Pacífico del estrecho de Puget rodeaban la granja lechera de mi familia. El bosque junto al que crecí estaba formado por enormes tocones, pequeños cedros y abetos jóvenes, una floresta espesa de arbustos leñosos como la cáscara sagrada y el arce enredadera, unos pocos avellanos salvajes y un sotobosque de zarza naranja, mahonia, *gaultheria* y moras silvestres nativas. Trepaba con asiduidad a bastante altura por un viejo gran cedro rojo del Pacífico que no estaba lejos del vallado trasero del prado de nuestras vacas. Alguien me preguntó una vez cómo había llegado a ser tan animista, y contesté que creía que me habían radicalizado los fantasmas de los árboles primigenios que todavía rondaban sus tocones, contándome lo que allí había sucedido. Tenía serias dudas, en cualquier caso, sobre la dirección que parecía tomar el sueño americano, construyendo más casas por todos lados, así que me abrí a otras perspectivas, como la idea de que los seres no humanos eran merecedores de consideración moral.” (SNYDER, publicación en preparación)

Snyder se declara aquí “animista”, por lo que era solo cuestión de tiempo que su búsqueda intelectual y moral le condujera hasta las sociedades primigenias de su propio entorno. Pero no se trata de una reivindicación ni romántica ni nostálgica de las culturas amerindias, sino de poner en valor los modos de vida de comunidades que estaban más integradas en los procesos naturales, y donde estos procesos tenían “sitio”. Dicho por él mismo, en una frase que no consigo encontrar, así que cito de memoria: “Todos sabemos lo que las culturas primitivas no tenían, pero se trata de entender lo que sí tenían”. Una de las propuestas más interesantes que hace este poeta es la recuperación de un imaginario donde el mundo animal y natural está fundido completamente con el devenir individual y colectivo de las comunidades humanas. Y eso es algo que tiene que ver con el pasado. Menciono aquí a otro autor porque me parece muy atinada su observación. John Berger decía, en relación al arte paleolítico de la cueva de Chauvet, en Francia, que puede datar de 40.000 años atrás, que “en el mundo no había animales, el mundo eran los animales”.

En las narraciones orales de origen amerindio recogidas a principios del siglo XX en el Pacífico Noroeste, aparecen, por ejemplo, historias de matrimonios entre personas y animales, donde la frontera entre uno y otro dominio es permeable y donde los afectos caen unas veces de un lado, y otras de otro. Snyder ha tratado este tema literariamente, y publicó en los años sesenta un poema basado en un mito de trasgresión entre especies, el de una muchacha que se casa y tiene hijos con un oso.

Este poema es para oso

“En cuanto a mí, soy hijo del dios de las montañas.”

Una osa bajo los riscos.

Está comiendo arándanos

ya maduros.

Pronto llegará la nieve, y ella

o quizá él, se meterá en un agujero

a dormir. Puedes ver

arándanos en cagadas de oso si

miras; en esta época del año

si me acerco por sorpresa

gruñirá y saldrá corriendo.

Las demás habían bajado

de las zarzas de moras, pero a una niña

se le cayó la cesta, y recogía sus

moras a oscuras.

Un hombre alto apareció entre las sombras, cogida del brazo

la llevó a su hogar. Era un oso.

En una casa bajo la montaña

ella dio a luz a niños pardos y tersos

de dientes afilados, y vivió en la montaña

excavada muchos años.

Atrapa a un oso: llámalo para que salga:

tragón de miel

manzana silvestre

pie ligero

viejo con abrigo de piel, ¡Oso! ¡sal!

¡Muere de buena gana!

¡Abuelo comida negra!

esta niña se casó con un oso
que gobierna en las montañas, ¡Oso!
has comido muchas bayas
has cogido muchos peces
has asustado a mucha gente.

Doce especies desde el norte de México
lamiéndose las zarpas durante el largo invierno
desgajando plataformas atadas a los árboles
gimiendo, llorando, masturbándose
(Ulises era un oso).

Los oseznos mordían los blandos pechos
ojos apretados y crujir de dientes,
pero les dejaba.

Hasta que sus hermanos encontraron el lugar
persiguieron a su marido barranco arriba
lo acorralaron contra las rocas.

Canción del oso atrapado:

“Dame mi cinturón
mi muerte está cerca.
vengo de las cuevas de montaña
en los manantiales,
allí los pequeños arroyos
están todos secos.”

—Creo que iré a cazar osos.

“¿cazar osos?”

Y una mierda Snyder,
¡Tú no le darías a un oso en el culo
ni con un puñado de arroz!” (SNYDER 2016a, pp. 47-51)

Otro tratamiento de esta historia se da a través de un ensayo sobre el mismo tema “La mujer que se casó con un oso”, escrito más tarde:

“Los osos son tan tranquilos y poderosos. Al mismo tiempo son los animales más cercanos al hombre. Todo el mundo lo dice: ‘Cuando le sacas el abrigo a un oso, es igual que un hombre’. Y actúan como humanos: juegetean, educan a sus oseznos –que son traviesos y curiosos– y recuerdan. Confían en sí mismos. Engullen un pequeño bocado o tumban a un alce con la misma elegancia. Sus zarpas son delicadas y precisas: pueden coger un fruto entre dos uñas. Hacen el amor durante horas. Son gruñones después de la siesta. Pueden recorrer más de ciento cincuenta kilómetros en una noche. Parecen indestructibles. Saben qué está pasando, a dónde ir y cómo llegar allí. No son rencorosos. Pueden ponerse furiosos, y cuando pelean es como si no sintieran dolor. No tienen enemigos ni miedos, pueden ser cómicos y tienen un gran corazón. El mundo es su casa. Les gustan los seres humanos, y decidieron hace tiempo dejar que los humanos les acompañaran en los ríos salmoneros y en los campos de bayas. [...]

Esta joven mujer ya había crecido, y recogía bayas con su familia. Los osos sabían que estaba allí. Cuando se quedó atrás para recoger las bayas que se le habían caído de la cesta, un hombre joven se aproximó para presentarse y ayudarla. Llevaba su mejor ropa, vestido como alguien que va de visita. Para ella era un ser humano, y así se adentró en un mundo intermedio, no del todo humano, no del todo animal, donde la lluvia puede parecer fuego y el fuego puede resultar lluvia. Y él la asentó allí con más firmeza y severidad dándole una palmada en la cabeza para que olvidara. Se adentraron bajo la maraña de ramas, y cuando salieron habían cruzado una cadena de montañas. Cada día es un mes, o años.

Pero no se olvidó del todo. Siempre estamos en ambos mundos, porque no son realmente dos (...). (SNYDER 2016a, pp. 286-287)

Todo el mundo lo dice: ‘Cuando le sacas el abrigo a un oso, es igual que un hombre’. Esto hace referencia a que un oso sin piel se parece mucho a un hombre, pero debe ser un pedazo de conocimiento circumpolar, porque siempre que lo leo me acuerdo de una historia que escuché en Asturias, la de un vecino que ve a un oso a lo lejos salir a un camino y dice: “A dónde irá Lolo con ese gabardinón”.

Los mitos amerindios de la costa pacífica fueron recogidos, en gran medida, por antropólogos lingüistas de la escuela de Franz Boas a principios de siglo XX, pero en muchos casos han sido reivindicados después como fuentes literarias de primer orden, por Snyder y otros. Por decirlo de una manera heterodoxa, “todas las comunidades humanas tienen una cultura clásica”, no solo la occidental o la mediterránea. La posible implicación de este mito, que es a la que se acoge nuestro autor, sería que este ser humano entra en el mundo de los osos y así aprende reglas y observancias que tienen que ver con el respeto y la convivencia entre especies. Esta reivindicación del pensamiento salvaje no solo puede llegar a través de comunidades culturales que para nosotros son distantes, sino también de la recuperación colectiva de esa verdad en nuestro pasado. A mí me gusta mucho la afirmación de Snyder que dice que un poeta verdadero tiene que acompañar una experiencia que se retrotraiga 40.000 años, es decir, ser capaz de pensar imaginativamente en términos que lleguen a la de los comienzos del arte simbólico en las comunidades humanas, que está lleno de presencias de animales. En ese sentido es muy

imaginativa la idea de la datación de muchos de sus textos, que toman esa fecha como inicio; es decir, hoy estaríamos en el año 42.017.

Los osos, en cualquier caso, son una fijación literaria de este autor, pero también lo que los biólogos de la conservación llaman “fauna carismática”, es decir, que tiene un fuerte atractivo popular. Podemos compensar el poema sobre un animal grande con este tan hermoso sobre una libélula, que nos mete de lleno en el ámbito de los procesos de la vida, la muerte y la reproducción.

LIBÉLULA

Libélula,
muerta sobre la nieve
¿cómo llegaste tan alto?
¿dejaste la semilla de tu retoño
en una poza de montaña
antes de morir?

Cuenca Evolución, IX, 69 (SNYDER 2016a, p. 141)

En el año 1974, Snyder publica el libro más reconocido de su carrera –no sé si el mejor, pero si el que le da más fama, titulado *La isla de la tortuga*– con el que gana el Premio Pulitzer de poesía. Está completamente traducido al castellano por José Luis Regojo. Es un libro que se mueve en una reivindicación ecológica muy contundente, y que nos sirve para hablar de otra decantación literaria que no se apoya en el pensamiento mítico, sino en la atención a consideraciones e información de carácter científico y político. Incluye un poema realmente notable por lo que enseña en cuanto a la capacidad del autor para transformar el lenguaje científico e incluso numérico en materia poética. Este poema se llama “Para los niños”, y responde en contenido el resultado del informe del Club de Roma sobre los límites del crecimiento, publicado en 1972, y que como seguro saben alertaba sobre la capacidad de carga del planeta y la ausencia de recursos frente al crecimiento demográfico y la huella ecológica humana. Pero el poema también responde formalmente al informe, es decir, en su propia estructura, por el hecho de que el ritmo de sus versos reproduce –por aproximación, por supuesto– el de las curvas de los gráficos que incluye el estudio del Club de Roma.

PARA LOS NIÑOS

Las altas colinas, las cuestas
de estadísticas
Están ante nosotros.
la subida escarpada
de todo, sube,

mientras todos nosotros

bajamos.

El siglo que viene

o el siguiente,

dicen,

habrá valles, pastos,

Nos podemos encontrar allí en paz

Si llegamos.

Para subir estas cumbres venideras

una palabra para ti, para

ti y para tus hijos;

estad juntos

aprended las flores

id ligeros (SNYDER 2017, p. 181)

Una idea central de la obra de Snyder que nace en este libro y se fecunda en otros posteriores, como *Mangos de hacha*, es la llamada a la atención y la responsabilidad con el lugar. Esta idea es como una flecha que a mi entender se inserta en el centro del blanco y cuyo astil no ha dejado de vibrar desde que se formula; es la de la reivindicación del aprendizaje y la experiencia del territorio local –el que se puede recorrer andando– como fuente de información cualitativa y de responsabilidad primera. Esto, en otras palabras, vendría a decir que hay que conocer el espacio geográfico que ocupamos en detalle y hacernos plenamente responsables de él. Es esta una idea difícil de atrapar para una sociedad cuyos vínculos con la movilidad física son tan grandes y desdibujan cada vez más una relación plena con nuestro entorno inmediato. En esta visión, Snyder no es nada dualista, por lo que pasa por encima de cualquier división campo/ciudad o naturaleza *versus* espacio urbano. Y la idea se decanta también en una propuesta de carácter político denominada bioregionalismo, que apoyándose en la ciencia de la biogeografía –que se ocupa de las fronteras naturales y biológicas– defiende la ordenación sociopolítica del territorio atendiendo a divisiones naturales y, en particular, a las cuencas fluviales, y no a fronteras arbitrarias o políticas.

Este es un texto de *La práctica de lo salvaje*:

El mundo de la cultura y la naturaleza, siempre real, es hoy casi un mundo de sombras, y un mundo insustancial de soberanía política y economías enrarecidas pasa por ser real. Vivimos tiempos retrógrados. Podemos recuperar una ligera impresión de aquella vieja pertenencia descubriendo la ordenación primordial de nuestra tierra y guiándonos por ella –al menos en el

territorio propio y en el de la imaginación— y no por las fronteras arbitrarias de naciones, estados y provincias. [...]

... Los biomas, las divisorias de aguas, los accidentes geográficos y las elevaciones del terreno no son más que algunas de las características que conforman una región. [...]

... Un criterio posible para delimitarla sería, por ejemplo, la flora. Es el caso del abeto de Douglas de la costa del Noroeste del Pacífico. Lo conocía íntimamente porque crecí en una granja entre el lago Washington y el Estrecho de Puget. Los *snohowish*, nativos locales, lo llamaban *lukta tciyats*, que significa “agujas anchas”. [...]

La presencia de este árbol revela un rango de temperaturas y precipitaciones, lo que sirve de indicativo para saber cuáles podrían ser los cultivos, qué inclinación deberían de tener los tejados y qué tipo de impermeable es aconsejable. No hace falta conocer tantos detalles para arreglárselas en ciudades modernas, pero si sabes lo que enseñan las plantas y el clima estarás en la onda y te sentirás realmente en casa. (SNYDER 2016b, pp. 59-60)

Esta es una llamada no solo a una reordenación política que tenga en cuenta el entorno natural, pero también a activar un forma particular de conocimiento y de pensamiento imaginativo. Si prestamos atención a factores específicos como la flora, entonces estamos atendiendo a procesos naturales de largo recorrido, que también llaman a políticas de largo recorrido, planes de gestión forestal a cien años vista, por ejemplo, que tan bien le vendrían a todas las zonas del arco climático mediterráneo como Grecia, el sur de Galicia, el norte de Portugal o California, que están sufriendo incendios forestales incontrolados desde hace una década. Esta visión se refleja en poemas que hablan de presencias específicas con un sentido de tiempo largo como este, que se titula, “entre ellos”.

ENTRE ELLOS

Pocos abetos de Douglas crecen en estos pinares

hay un abeto entre pinos ponderosa orientados al sur,

cada otoño muchos pequeños brotes le nacen

alrededor

Y cada verano durante la larga sequía, mueren.

Una vez cada cuarenta años o así

llueve en julio.

Hace dos veranos sucedió,

los brotes de abeto vivieron aquel año.

El año siguiente fue seco,

unos pocos abetos salieron adelante.

Este año, con hondas raíces, viven dos.

habrá un abeto de Douglas entre estos pinos.

En la cota de los 3.000 pies

al norte del tributario sur

del río Yuba (SNYDER 2016a, p. 107)

Voy a terminar mencionando una idea que nos vincula de nuevo al primer texto que hemos escuchado, y donde se mencionaba la consideración moral que merecen los seres no humanos. Una relación concatenada de sugerencias llevará a Snyder a interesarse por Asia Oriental y a vivir durante casi diez años en Japón en los años cincuenta, vinculado a la práctica, incluso monástica, del budismo zen, cuando esto era realmente una rareza en Occidente. Podría parecer que este apunte biográfico no tiene una relación directa con el pensamiento ecológico, pero en su caso no es así, al haber encontrado en el budismo una dimensión ontológica donde anclar una visión moral inclusiva. Snyder se refiere con frecuencia a *Ahimsa*, el mandamiento moral principal del budismo, que es una palabra sánscrita que es posible glosar como “causar el menor daño posible”. Esta es una llamada donde se incluye el ámbito de todo lo vivo, no solo lo humano. Tampoco debemos llevarnos a engaño pensando que las culturas orientales o budistas tengan *de facto* hoy en día una respuesta más benevolente con el mundo natural que la nuestra, pero sí una cosmovisión más inclusiva. Como el propio autor mencionaba una vez en una entrevista sobre la relación de Japón con el budismo: “recibieron la carta, pero no abrieron el sobre”. El poeta y traductor Andrés Fisher creo que atina con una intuición crítica cuando dice que Snyder “no escribe sobre budismo, sino que escribe budista”. Esto implicaría, entre otras cosas, una visión que no dramatice en exceso nuestra realidad, y que acepte que todo, algo en lo que el budismo incide especialmente, es inconstante y está llamado a cambiar. Snyder afirma que justo porque la condición de nuestro mundo es grave, no podemos permitirnos el mal humor ni las malas maneras. Implicarnos en la búsqueda de cambios ecológicos y sociales es también, o incluso más que una cuestión de necesidad, un forma de ser elegantes.

Una forma de “escribir budista”, con el foco puesto en los procesos ecológicos, y que nos serviría de colofón para esta conversación sería por ejemplo este precioso poema:

ONDAS EN LA SUPERFICIE

“Las ondas en la superficie del agua

eran salmones plateados que pasaban debajo, distintas

a las ondas de la brisa.”

Un penacho de espuma surcando la ola:

una ballena jorobada

emerge alzándose en el aire

engullendo arenque.

La naturaleza; no un libro, sino una *representación*, una
antigua y elevada cultura

Eventos siempre frescos
raídos, borrados y usados, usados de nuevo,
los trenzados cursos de los ríos
ocultos bajo praderas de hierba.

La vasta selva,
la casa, sola.

La casita en la selva,
la selva en la casa.

Las dos olvidadas.

No hay naturaleza

Las dos juntas, una gran casa vacía. (SNYDER 2016a, p. 157)

FUENTES REFERENCIALES

SNYDER, G. (en preparación). *El gran magma, memorias y apuntes sobre naturaleza en Asia Oriental*, trad., Nacho Fernández Rocafort. Madrid: Varasek Ediciones.

SNYDER, G. (2017). *La isla de la tortuga*, trad. José Luis Regojo. Barcelona: Kriller71 ediciones.

SNYDER, G. (2016a). *La mente salvaje, (Nueva antología)*, ed., Nacho Fernández Rocafort, Madrid: Árdora Ediciones.

SNYDER, G. (2016b). *La práctica de lo salvaje*, trad. de Nacho Fernández R. y José Luis Regojo. Madrid: Varasek Ediciones.

“Winter is Coming”: A Call for a More Eco-Conscious Society in A Song of Ice and Fire

Nahornava, Katsiaryna

Universidad de Granada

PALABRAS CLAVE

crisis medioambiental, antropocentrismo, sostenibilidad, *Canción de hielo y fuego*, George R.R. Martin

RESUMEN

La saga *Canción de Hielo y Fuego* de George R.R. Martin invita a sus lectores al apasionante mundo de fantasía que tiene lugar en los continentes Poniente y Essos, los cuales están a punto de enfrentarse a una catástrofe medioambiental (el invierno junto con el ejército de hielo y los caminantes muertos que les acompañan), que amenaza con la extinción tanto de los humanos como del mundo más allá de la humanidad. Este trabajo analiza la saga como narrativa de la crisis medioambiental y se centra en las soluciones propuestas para combatir o prevenir la catástrofe ecológica. Con este fin, este estudio explora el papel que las filosofías antropocéntrica y biocéntrica juegan en la saga y en la batalla contra el próximo invierno, e intenta demostrar que el antropocentrismo y tanto el escepticismo como la negación del cambio climático se ven severamente criticadas en la saga. Mientras tanto, una actitud más biocéntrica y sostenible hacia la naturaleza no sólo es beneficiosa para los personajes que la siguen, sino también es presentada como la única solución posible al inevitable desastre medioambiental, señalando así la necesidad de abandonar la filosofía antropocéntrica en favor de la creación de una comunidad holística y sostenible.

KEY WORDS

environmental crisis, anthropocentrism, sustainability, *A Song of Ice and Fire*, George R.R. Martin

ABSTRACT

George R.R. Martin's saga *A Song of Ice and Fire* immerses its readers into an exciting fantasy world taking place on the continents named Westeros and Essos, which are about to face a huge environmental catastrophe – winter and the ice army of the dead that comes with it – which threatens to cause the extinction of both human and more-than-human nature. This paper analyses the saga as a narrative of ecological crisis and focuses on the proposed solutions to the coming environmental threat. In order to explore these, this research deals

with the role the anthropocentric and biocentric worldviews play in the saga and in the battle against the dead, eventually demonstrating that anthropocentrism, and its consequent climate change skepticism and denial, is severely criticized in the saga and leads to powerlessness. Meanwhile, a more biocentric attitude towards nature is not only rewarding for the characters who follow it, but is also presented as the only solution for the coming disaster, pointing at the need for abandoning anthropocentric philosophy and creating an extended familial natural system with more-than-human nature.

While sailing through the pages of *A Song of Ice and Fire*, a reader gets trapped in a pseudo-medieval world created by George R.R. Martin, which, interestingly enough, portrays an arrogant and corrupted society - reminiscent of our own - separated into families and clans who fight for the Iron Throne. The main characters, as well as the reader, are blinded by the pursuit of wealth, power, glory and revenge. Nevertheless, it eventually becomes evident that this battle is no more than “a summer game of a child”, as Eddard Stark would call it (*A Game of Thrones* 223) and that both the characters and the reader “lost sight of the true enemy” - an unavoidable environmental catastrophe (*A Storm of Swords* 418). Among other themes, George R.R. Martin’s saga deals with an inevitable ecological and human crisis, which, as I said before, is almost entirely ignored or even denied. Yet, as promised by the Starks, “winter is coming” to Westeros and brings to life “ice” and cold in form of the Others, an extremely dangerous ancient race of nonhuman ice creatures, who unpredictably reappeared beyond the Wall and with the help of the dead march towards Westeros to destroy life. On the other hand, the continent of Essos witnesses Daenerys Targaryen resurrecting the dragons, who were believed extinct for centuries and whose uncontrollable fire now means an important threat for all living beings. This sudden atavism - the resurrection of “ice” and “fire” in the bodies of the Others and the dragons - indicates the important climatic changes that both continents suffer and which leave humanity on a disadvantageous side in this game of natural forces. However, not only does the saga portray humanity as inevitably doomed, cynical and bleak, as Leederman notices (189), but also, as I will show in this paper, there is a way out of such impenetrable darkness, which is a creation of a sustainable life community, whose members’ main purpose is the maintenance of the ecosystem.

George R.R. Martin’s *A Song of Ice and Fire* is a complex work, which retells the different stages of the development of human civilization, from the most primitive humanoid races like the Giants and the Children of the Forest, through the first pagan and environmentally friendly Men, to the most technologically advanced social groups of the Seven Kingdoms. The turning point in the history of Westeros was the arrival of the Andals, the originators of the current Seven Kingdoms, who came to Westeros guided by their sacred book *The Seven-Pointed Stars*, in search of the promised wealth in foreign lands. Interestingly enough, the way the Faith of the Andals conquered Westeros resembles the Christian crusades to combat paganism and heresy. Along with the military forces of the Noble and Puissant Order of Warrior’s Sons and The Poor Fellow, the Andals came “indomitable by their faith” (*The World of Ice and Fire* 515), with “the seven-pointed star of the new god on their chests” (*A Game of Thrones* 2011, 739), marking the conquered territory by carving seven-pointed stars on stones. The Andals “burnt out the weirwood groves, hacked down the faces, slaughtered the Children where they found them, and everywhere proclaimed the triumph of the Seven over the old gods” (*A Game of Thrones* 739).

Nonetheless, not only did the Andals destroyed the sacred woods of the Children and the First Men, but most importantly, they promoted the attribution of a special status to humanity. The Faith, as well as *Genesis* does, states that God created men in his own image. Catelyn Stark, for instance points out that “[t]heir [God’s] faces were as familiar as the faces of her parents” (*A Game of Thrones* 2011, 23). “The Crone [was portrayed] with her pearl eyes and the Father with his gilded beard” (*A Clash of Kings* 2011, 145). “The Mother smiled, loving and protective. The Warrior had his sword sketched in beneath his face, the Smith his hammer. The Maid was

beautiful, the Crone wizened and wise” (*A Clash of Kings* 2011, 495-6). In contrast with the silent and wild Old Gods, The Seven aspects of God are anthropomorphic, because, somehow, the Seven are “projections of their worshippers” (WITTINGSLOW 2015, 117). As a consequence, being both physically and morally reflected in the aspects of God, humans are perceived closer to the divine than any other living or inert being, which provides them with unique and special status, thus granting them with a feeling of superiority to the more-than-human world.

It is safe to claim that the emergence of civilisation, thus, is closely bound to the development of the idea of human exceptionalism and mastery of nature. The world depicted in *A Song of Ice and Fire* is anthropocentric, one in which humanity is considered the centre of life, and humans the only intrinsically valuable beings. The Faith not only allows, but even imposes a human-centred lifestyle. This monotheistic anthropomorphic religion promotes human exceptionalism, the perception of humanity as the superior species, for whose sake everything in the world has been created, thus allowing and even justifying the exploitation of natural resources and deliberate anthropogenic extermination of more-than-human species (like dragons or heart-trees, for example). Though sometimes, human hubris goes even further the genuine mastery of nature; the maesters of the Citadel – a scientific centre of Westeros – see themselves as creators, who are in control of even natural events, such as the change of the season. Therefore, it is not officially autumn or winter until the Citadel says so. Archmaester Marwyn tells Sam that “the world the Citadel *is building* has no place in it for sorcery or prophecy or glass candles, much less for dragons” (*A Feast for Crows* 2011, 975, my italics). This quote not only points at the fact that humanity sees the world as being something under their control, something they create, but also at the total detachment from more-than-human nature. Not only is there no place for magical creatures, neither for more-than-human nature in general, where the instances of other-than-human nature (for instance, gardens or animals) are man-created and man-controlled, where the cities are overpopulated and life in general is unsustainable.

The already discussed anthropocentric positioning leads to a dualistic, binary perception of the world, an artificial division into human and nonhuman, civilisation and wilderness, culture and nature, etc. As Simon Estok claims in his article “Theorising in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia”, the anthropocentric positioning, which seeks to separate humanity from the more-than-human world by force, and which promotes a need for human control over everything that exists, leads to “the contempt and fear of the agency of the natural environment”, or in other words, to ecophobia (207). In the saga, we can see that the human need to subjugate more-than-human nature leads not only to ethical or hierarchical separation, but also to physical isolation from more-than-human nature that cannot be controlled. The Wall can be seen as a tangible barrier that divides Westeros into a “safe” human dominated territory – South of the Wall, and the Wilderness – North of the Wall, “the trackless dark beyond” (*A Clash of Kings* 2011, 344), a haunted forest full of terrors. The Wall is thus shown as the end of civilisation, delimiting the land where human laws rule. However, this physical isolation from the more-than-human world does not truly protect humanity from any danger coming from Beyond the Wall, the wildlings and the Others, but, I would say, it makes humans especially weak and even hopeless in the environmental battle still to come.

Throughout the pages of *A Song of Ice and Fire*, we come across a constant opposition between natural and human-centred values such as religion (the Old Nature Gods vs. The Faith), knowledge (wargs and greenseers vs. maesters) and power (magic vs. politics), with a clear move towards anthropocentrism and even egocentrism. Human cynicism and arrogance reign in Westeros, not allowing any more-than-human truth to exist. Nonetheless, the Starks’ words “winter is coming” clearly point at the powerlessness of humanity in the cycle of life, ultimately putting humans at the mercy of nature, along with the Others and the death that these will bring. Yet, all the human-centred sources of power, such as the Faith, the Maesters, law and weapons, not only fail to defend them from the coming winter, but most significantly, they depict them blind to admitting that such a problem even exists.

The most knowledgeable men in Westeros – the maesters – are clearly ridiculed in the saga, because their wisdom in form of metal chokers hanging from their necks is “chained”, pulling them to the ground and preventing them from envisioning any reality other than the tangible one. Albeit all their knowledge of History and other sciences, they seem not to have learnt anything from them, because they cannot apply this knowledge to real life (Cowlshaw 2015, 61). In fact, due to their scepticism, they constantly fail to predict or solve problems. According to Maester Cressen, for example, “the dragons cannot come to life” (*A Clash of Kings* 4). Maester Luwin states a similar idea, convinced that “the dragons are no more, the giants are dead, the children of the forest forgotten with all their lore” (*A Clash of Kings* 442). Hence, if the maesters do not believe that the Others or dragons still exist, they are incapable of foreseeing the imminent ecological cataclysm related to those phenomena, much less do anything to act, if possible, upon it.

The unsustainable human-nature relationship portrayed in *A Song of Ice and Fire* leads to complete isolation of humans from more-than-human nature, where untamed nature is seen as the source of fear and destruction, which is better avoided and hidden beyond the Wall. Although up to this point in the narration it is not clear that the ecological crisis of Westeros and Essos is anthropogenic, it is evident that humanity has influenced the more-than-human world and is responsible for the extermination of various more-than-human creatures. In *A Dance with Dragons*, Leaf (the Child of the Forest) tells Bran that “in the world that men have made, there is no room for [giants, mammoths, great lions, unicorns], for us” (487). Apart from that, it is the fact that human arrogance and selfishness (sustained by an anthropocentric positioning) is a big impediment for the solution to this crisis. And it is through the eyes of Bran Stark, among few others, that the reader realises that nature is not only the source of destruction and fear, but most importantly the source of deep knowledge, which, however, is only available for those who break the artificial wall that separates the human from nonhuman world and chooses to live in harmony with nature. Jojen Reed tells Bran that he has a third eye, which requires uncovering. “With two eyes you see my face. With three you could see my heart. With two you can see that oak tree there. With three you could see the acorn the oak grew from and the stump that it will one day become. With two you see no farther than your walls. With three you would gaze south to the Summer Sea and north beyond the Wall” (*A Clash of Kings* 2011, 370). This quote points at the need to open our eyes to nature, of abandoning the idea of human superiority and becoming more environmentally conscious. Once this gate towards nature is open, the character is provided with an extraordinary “wisdom deep as the roots of ancient trees” (*A Dance with Dragons* 2011, 503), which, in

contrast to the limited and blind knowledge of the maesters, enables the character to “fly” (*A Game of Thrones* 160-4). It becomes possible to “see what the trees have seen, be it yesterday, last year or a thousand ages past” (*A Dance with Dragons* 2011, 503). While the Citadel, with its anthropocentric positioning, leads towards human-nature dualism and misunderstanding or neglect of the ecological crisis, the wisdom that nature gives access to not only highlights the need for human nature reunion, but also uncovers the possible solutions to the impending environmental threat. History shows that only the alliance between the Children and the First Men could put an end to the Long Night (*The World of Ice and Fire* 372). Only the weapons used by the Children of the Forest and the ancient Valyrians, forged in the depth of the volcanoes, almost extinct and well forgotten by men, “fire [and obsidian] will dismay” the Others (*A Dance with Dragons* 110). This emphasises the need for humanity to look for natural powers, and that only if humans open their eyes to the more-than-human world and put aside their anthropocentric values in favour of the creation of a holistic biocommunity, where every living and inert being plays an indispensable role, will they be able to survive not only in the battle against the coming threats, but also, and most importantly, in the cycle of life itself. Eventually it becomes clear that the past, the original environmentally friendly sustainable way of life is the gate towards the promising future. As Quaithe told Daenerys once, “[t]o go forward you must go back” (*A Clash of Kings* 2011, 583).

REFERENTIAL SOURCES

- BRENNAN, A. and LO, Y. S. (2010). *Understanding Movements in Modern Thought: Understanding Environmental Philosophy*. Acumen.
- COWLISHAW, B. (2015). “What Maesters Knew: Narrating Knowing”. In: BATTIS, Jes and JONSTON, Susan (eds.), *Mastering The Game of Thrones: Essays on George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire*. McFarland & Company, Inc., Publishers, 57–69.
- ESTOK, S. C. (2009). “Theorizing in a Space of Ambivalent Openness: Ecocriticism and Ecophobia”. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. Vol. 16, no. 2, 203–225. DOI 10.1093/isle/isp010.
- EVANS, J. C. (2005). *With respect for nature: living as part of the natural world*. New York: State University of New York Press.
- LEEDERMAN, T. A. (2015). “A Thousand Westerosi Plateaus: Wargs, Wolves and Ways of Being”. In: BATTIS, Jes and JONSTON, Susan (eds.), *Mastering The Game of Thrones: Essays on George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire*. McFarland & Company, Inc., Publishers, 189–203.
- MARTIN, G. R. R. (2011). *A Game of Thrones*. New York: Bantam Books.
- MARTIN, G. R. R. (2011). *A Clash of Kings*. New York: Bantam Books.
- MARTIN, G. R. R. (2011). *A Storm of Swords*. New York: Bantam Books.
- MARTIN, G. R. R. (2011). *A Feast for Crows*. New York: Bantam Books.

MARTIN, G. R. R. *A Dance with Dragons*. New York: Bantam Books, 2011.

MARTIN, G. R. R., GARCÍA Elio M. and ANTONSSON, Linda. *The World of Ice and Fire: the Untold History of Westeros and the Game of Thrones*. New York: Bantam Books, 2014.

WHITE, L. “The Historical Roots of Our Ecologic Crisis”. *Science*. October 1967. Vol. 155, no. 3767, 1203–1207. DOI 10.1126/science.155.3767.1203.

WITTINGSLOW, R. M. “‘All Men Must Serve’: Religion and Free Will from the Seven to the Faceless Men”. In: BATTIS, Jes and JONSTON, Susan (eds.), *Mastering The Game of Thrones: Essays on George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire*. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2015, 113–130.

Sostenibilidad y energía: reflexiones desde “Los Propios Dioses”

Arroyo Barrigüete, Jose Luis

Universidad Camilo José Cela

PALABRAS CLAVE

Isaac Asimov, Los Propios Dioses, energía, sostenibilidad

RESUMEN

Partiendo del actual paradigma de sostenibilidad en sus tres dimensiones, este trabajo analiza el papel central de la energía como su eje vertebrador. La formalización de esta realidad, expresada mediante la identidad de Kaya, da paso a una reflexión sobre el futuro, que se articula en torno a la idea de transición vaticinada por la escala de Kardashov, y a los riesgos inherentes a la misma. Tomando como base la emblemática novela *Los propios dioses* de Isaac Asimov, se identifica y analiza lo que probablemente hoy sea el nudo gordiano de la sostenibilidad: una ceguera selectiva a las consecuencias de nuestros actos cuando abrir los ojos implica aceptar sacrificios. La solución Asimoviana es, en nuestro caso, inaplicable, pero pone de manifiesto hasta qué punto resulta extraordinariamente difícil modificar esta tendencia social. El trabajo concluye con una reflexión sobre la disonancia entre opinión y acción que la sociedad demuestra, y que observamos con nitidez en recientes estudios sobre el tema, algo que probablemente sea incluso más peligroso que la negación directa del problema, y donde deberíamos situar el foco de nuestros esfuerzos.

KEY WORDS

Isaac Asimov, The Gods Themselves, energy, sustainability

ABSTRACT

Starting from the current paradigm of sustainability in its three dimensions, this paper analyzes the central role of energy as its backbone. The formalization of this reality, expressed through Kaya's identity, gives way to a reflection on the future, which is articulated around the risks of transition predicted by the Kardashov scale. Based on Isaac Asimov's emblematic novel *The gods Themselves*, we identify and analyze what is probably the Gordian knot of sustainability today: a selective blindness to the consequences of our actions when opening our eyes implies accepting sacrifices. The Asimovian solution is, in our case, inapplicable, but it shows how extremely difficult it is to change this social trend. The work concludes with a reflection on the dissonance between opinion and action that society demonstrates, and that we clearly observe in recent studies on the subject, something that is probably even more dangerous than the direct denial of the problem, and where we should place the focus of our efforts.

INTRODUCCIÓN

El actual paradigma en sostenibilidad incluye tres dimensiones íntimamente relacionadas: económica, social y medioambiental, y los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de Naciones Unidas inciden en cada una de estas dimensiones. Sin embargo, el principal debate político en materia de sostenibilidad está relacionado con la energía, lo que puede parecer, en un primer momento, una simplificación excesivamente reduccionista del problema. No obstante, una mirada más atenta nos muestra que la energía es, ciertamente, la base del problema actual y por ende, la clave para encontrar una solución. El sector energético es responsable del 68% del total de emisiones de Gases de Efecto Invernadero (GEI) de origen antropogénico (International Energy Agency, 2016b). En esta misma línea, y con la reciente excepción de economías muy desarrolladas, existe una clara correlación entre crecimiento económico y consumo energético, fenómeno que se observa a nivel mundial (European Environment Agency, 2015). Adicionalmente, otros graves problemas, como la escasez de agua, están íntimamente relacionados, en tanto que existe una relación directa entre ambos (International Energy Agency, 2016a: 347). Por estas y otras razones, un análisis en profundidad demuestra que efectivamente abordar el problema energético ha de ser una prioridad en el ámbito de la sostenibilidad. En este sentido, la conocida identidad de Kaya, así como la versión más reciente popularizada por Bill Gates, fundador de Microsoft, establece una relación directa entre el volumen de emisiones de GEI y cuatro variables: población, nivel económico (PIB per cápita), intensidad energética (cociente entre energía y PIB) e intensidad en emisiones (emisiones de GEI por cada unidad de energía producida).

En base a esta ecuación se comprenden perfectamente las principales corrientes de pensamiento que encontramos en relación al ambientalismo. En primer lugar encontramos las teorías del decrecimiento, que pretenden incidir en el segundo factor, combinando medidas políticas, innovación tecnológica y concienciación social. De hecho, una combinación de todas ellas sería imprescindible para soslayar la conocida paradoja de Jevons. Por otra parte, las corrientes económicas más ortodoxas apuntan a los dos últimos factores: desacoplamiento energía – crecimiento, algo que como se ha indicado ya está sucediendo en los países más desarrollados, y desacoplamiento energía – emisiones, mediante la introducción de tecnologías limpias, esto es, la conocida electrificación verde de la economía.

Lo cierto es que, al margen de las posibles soluciones que puedan plantearse, el diagnóstico es claro: tal y como señalan el profesor Johan Rockström y otros científicos especialistas en medioambiente (STEFFEN, RICHARDSON, ROCKSTRÖM *et al.* 2015), cuatro de las nueve fronteras planetarias ya se han sobrepasado como consecuencia de la actividad humana, poniendo en riesgo el equilibrio natural de nuestro planeta. No parece casual, sino más bien una consecuencia esperable de una civilización, en este caso la humana, que, de seguir la tendencia actual, en un periodo relativamente corto realizará su transición de Tipo 0 a Tipo 1 en la escala Kardashov¹. Se especula con que esa transición es especialmente compleja para cualquier civilización, y en palabras del conocido físico teórico Michio Kaku, “Quizá una razón

¹Escala desarrollada por el astrofísico Nikolái Kardashov en 1964 para evaluar el grado de desarrollo tecnológico de una civilización. En su opinión, la métrica clave venía dada por el volumen de energía consumida. Actualmente somos una civilización tipo 0, y en unos 150 años podríamos pasar a ser una tipo 1, esto es, una civilización que consume el equivalente a la totalidad de luz solar que incide en la tierra.

de que no veamos civilizaciones tipo I en la galaxia es que nunca hicieron la transición, por ejemplo, se autodestruyeron. Quizá algún día, cuando visitemos otros sistemas estelares, encontremos los restos de civilizaciones que se destruyeron de una forma u otra, por ejemplo, sus atmósferas se hicieron radiactivas o demasiado calientes para albergar vida” (KAKU, 2010: 163). Resulta muy interesante (y reveladora) la convergencia de opiniones desde disciplinas aparentemente alejadas, como el medioambiente y la astrofísica/física teórica.

LOS PROPIOS DIOSES

La obra de Asimov, en lo que a sus novelas de ciencia ficción se refiere, no trató con especial interés el problema energético. Su saga más emblemática, *Foundation*, que desde una perspectiva holística podemos considerar compuesta por un conjunto de quince libros, trata el tema de un modo superficial, mostrando un apoyo apenas velado a la energía nuclear. Este conjunto de novelas y relatos sí que trata en detalle otras cuestiones de índole filosófica, como el transhumanismo, y de hecho hacia el final de la saga, en las dos últimas novelas, se aprecia una cierta preocupación por el equilibrio medioambiental, que queda reflejado en sus reflexiones sobre el planeta Gaia, en una clara alusión a la conocida hipótesis Gaia de James Lovelock.

Sin embargo, sí existe una curiosa novela de Asimov en la que el problema de la energía constituye su eje vertebrador, *The Gods Themselves* (1972), ganadora de los premios Hugo y Nebula. Y decimos curiosa porque, en primer lugar, es de las escasísimas novelas en las que la fuerza nuclear fuerte² juega un papel esencial en la trama. Por otra parte, el título de la novela es una frase del drama *The Maid of Orleans* escrito por el dramaturgo Johann Christoph Friedrich Schiller: “Against Stupidity / The Gods Themselves / Contend in Vain”, añadiendo a la cita original una interrogación, de modo que encajase con el final optimista de la novela (PATROUCH, 1977: 171). Adicionalmente, la obra se estructura como un juego autosemejante, tipo fractal: según señala Hark (1979), la novela se compone de tres partes, en cada una de ellas hay tres personajes principales, y la solución final pasa por el bombeo de electrones entre tres universos paralelos. Como indicaciones adicionales, los nombres de los protagonistas de la segunda parte, Odeen, Dua y Tritt, son fonéticamente muy similares a *one, two, three*.

En la primera parte, titulada “Against Stupidity”, se narra el descubrimiento accidental de una fuente de energía inagotable, limpia, barata y aparentemente exenta de otros efectos negativos: la bomba de electrones. Su funcionamiento está basado en la transferencia de tungsteno-186 y plutonio-186 entre nuestro universo y otro paralelo (el parauniverso), con unas leyes físicas parecidas excepto en lo que se refiere a la intensidad de la fuerza nuclear fuerte, siendo precisamente esta diferencia la que permite generar energía mediante la transformación de un elemento químico en otro. Sin embargo, y más movido por el rencor personal que por un interés altruista, un científico descubre que esta bomba de electrones genera un inesperado efecto secundario, al modificar la intensidad de la fuerza fuerte en nuestro universo. La consecuencia de ello sería la transformación del sol en una supernova,

²Junto a la fuerza nuclear débil, la electromagnética y la gravitatoria, constituyen las cuatro interacciones fundamentales de la física. En el caso de la fuerza nuclear fuerte, es la responsable de mantener unido el núcleo atómico.

que con su explosión destruiría completamente el sistema solar. El prestigio del inventor de la bomba, así como la reluctancia de la sociedad a renunciar a una energía abundante y barata, lleva a que sus advertencias sean ignoradas y silenciadas.

La segunda parte, “The Gods Themselves”, se desarrolla en el parauniverso, siendo sus protagonistas unas extravagantes criaturas, artífices reales de la bomba de electrones gracias a su superior conocimiento científico. Una de ellas descubre que la bomba de electrones va a provocar la transformación de nuestro sol en supernova, y empatizando con los humanos, trata de evitar su utilización. Finalmente descubre que ese efecto secundario era plenamente conocido por los científicos de su raza, a los que no parecía importarles en absoluto. Su intento fracasa y parece que el destino de la humanidad está sellado por la falta de escrúpulos de unos y la inconsciencia de otros.

La tercera parte, titulada “Contend in Vain?”, otro científico terrestre trata de desarrollar una solución al problema, convencido de que los peligros de la bomba de electrones solo serán aceptados por la humanidad si se les ofrece una solución alternativa. Es decir, que la sociedad está dispuesta a obviar la inminente destrucción de la tierra y todo el sistema solar con tal de no renunciar a una fuente de energía barata y abundante. Finalmente halla la solución, que de hecho no implica renuncia alguna, basada en un bombeo inverso a otro universo paralelo, lo que equilibra la intensidad de la fuerza nuclear fuerte y permite continuar obteniendo energía. Un final muy propio de Asimov, una de cuyas características es precisamente su enorme fe en la ciencia y la tecnología.

LA DISONANCIA ENTRE HECHOS, CREENCIAS Y ACCIONES

Asimov parecía comprender bastante bien ciertas tendencias sociales que ya se daban el siglo pasado y que, desafortunadamente aún se mantienen vivas. Resulta muy interesante reproducir algunos de los diálogos de la novela, que recordemos se escribió en 1972, mucho antes de que la comunidad científica comenzase a entender la gravedad de nuestra actual crisis medioambiental: “It is a mistake, he said, to suppose that the public wants the environment protected or their lives saved and that they will be grateful to any idealist who will fight for such ends. What the public wants is their own individual comfort” (ASIMOV, 2011: 50). En otro momento de la novela, y siguiendo la misma línea se abunda en esta misma idea: “Lamont won’t convince anyone. [...] They don’t want to give up the Pump, and it’s a lot easier to refuse to accept Lamont’s theory than to try to do something about it” (ASIMOV, 2011: 214).

Tal y como anticipó Asimov, la sociedad se resiste a creer aquellos hechos que le resultan desagradables. Sin embargo, en relación a la actual crisis medioambiental, este no es el mayor problema. Un reciente trabajo del Pew Research Center (POUSHTER y MANEVICH, 2017) sobre un conjunto de 38 países estableció que el cambio climático era percibido como la segunda mayor amenaza global para la seguridad, únicamente por debajo del grupo terrorista ISIS. Por tanto no parece que la concienciación sea el mayor obstáculo, pues el verdadero problema es que estas creencias están lejos de convertirse en acciones. El meta-análisis de Johnson y Nemet (2010: 1) sobre lo que la ciudadanía estaría dispuesta a pagar para frenar el calentamiento global (willingness to pay - WTP), arroja un resultado chocante: “We recalculated WTP estimates on an equivalent basis across 27 studies and found a range for WTP of \$22-\$437/household annually, with a median of \$135.” Merece la pena poner en contexto estas

cifras. El Banco Mundial afirma que “to effectively support at least a 2°C goal, [the CO₂ price] has been estimated to be between \$80/tCO₂ to \$120/tCO₂ in 2030” (World Bank, 2016). En el caso de España, se estima que un hogar medio emite 12,5 tCO₂/año (Roca Jusmet, Alcántara, Arto *et al.* 2013). Considerando el precio de las emisiones más bajo, \$80/tCO₂, el coste por familia y año sería de \$1.000, muy por encima de la mediana calculada por Johnson y Nemet. La conclusión es que el WTP está sensiblemente por debajo del necesario para poder adoptar medidas realmente eficaces. La ciudadanía es consciente del problema, pero los sacrificios que está dispuesta a asumir son inferiores a los que la realidad requiere.

CONCLUSIONES

Cuando Asimov escribió *Los Propios Dioses* en 1972, dio con dos de las claves de nuestra actual crisis medioambiental: la energía como núcleo central del problema y la resistencia social a creer en hechos desagradables, especialmente cuando su aceptación implica sacrificios. Sin embargo existe un matiz, sutil pero muy relevante en el contexto actual: del problema inicial, disonancia entre hechos y creencias, se ha pasado a otro aún más complejo de gestionar, la disonancia entre creencias y acciones. Cuando al comienzo de este trabajo se analizó la identidad de Kaya, se indicaba que distintos planteamientos económicos propugnaban incidir en diferentes términos de la ecuación. Pero en última instancia, sea cual fuere la propuesta, la conclusión a la que se llega es la misma: no basta con aceptar el problema, sino que es preciso asumir sacrificios proporcionales a su relevancia. Y es aquí donde las humanidades pueden jugar un papel esencial, contribuyendo a elaborar un discurso que permee en la sociedad.

FUENTES REFERENCIALES

- ASIMOV, I. (2011). *The gods themselves*. USA: Spectra. Edición de Kindle. ASIN: B004JHYRP4.
- EUROPEAN ENVIRONMENT AGENCY (2015). *SOER 2015 - The European environment - state and outlook 2015*. Disponible en: www.eea.europa.eu/soer
- HARK, I. R. (1979). “Unity in the composite novel: Triadic patterning in the Asimov’s *The Gods Themselves*”. *Science Fiction Studies* 19, disponible en: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/19/hark19art.htm>.
- INTERNATIONAL ENERGY AGENCY (2016a). *World Energy Outlook 2016*. Disponible en: <https://www.iea.org/newsroom/news/2016/november/world-energy-outlook-2016.html>
- INTERNATIONAL ENERGY AGENCY (2016b). *CO₂ emissions from fuel combustion*. Disponible en: www.iea.org/publications/freepublications/publication/CO2EmissionsfromFuelCombustion_Highlights_2016.pdf
- JOHNSON, E. y NEMET, G. F. (2010). *Willingness to pay for climate policy: a review of estimates*. La Follette School Working Paper No. 2010-011. Disponible en: <https://ssrn.com/abstract=1626931>
- KAKU, M. (2010). *Física de lo imposible*. España: Ed. Debolsillo. ISBN: 9788499085067

- PATROUCH, J. F. (1977). "Asimov's most recent fiction". En *Isaac Asimov*, 159-173. Olander, J. D. y Greeberg, M. H. (ed.). New York: Taplinger Publishing Company
- POUSHTER, J. y MANEVICH, D. (2017). *Globally, People Point to ISIS and Climate Change as Leading Security Threats*. Pew Research Center, August, 2017. Disponible en: <http://www.pewglobal.org/2017/08/01/globally-people-point-to-isis-and-climate-change-as-leading-security-threats/>
- ROCA JUSMET, J., ALCÁNTARA, V., ARTO, I., PADILLA E. y SERRANO, M. (2013). *La responsabilidad de la economía española en el calentamiento global*. Madrid: Ed. Los Libros de la Catarata. ISBN 978-84-8319-849-0
- STEFFEN, W., RICHARDSON, K., ROCKSTRÖM, J., CORNELL, S. E., FETZER, I., BENNETT, E M., BIGGS, R., CARPENTER, S. R., VRIES, W., de WIT C. A., FOLKE, C., GERTEN, D., HEINKE, J., MACE, G. M., PERSSON, L M., RAMANATHAN, V., REYERS, B., SÖRLIN, S. (2015). "Planetary boundaries: Guiding human development on a changing planet" *Science*, vol. 347, Issue 6223. DOI: 10.1126/science
- WORLD BANK (2016). *State and trends of carbon pricing*. Washington: World Bank. DOI: 10.1596/978-1-4648-1001-5.

Pájaros silenciosos, ballenas cantarinas, simios parlantes: La utilización de voces animales para reforzar mensajes medioambientales

Cortés Zulueta, Concepción

Universidad de Málaga

PALABRAS CLAVE

aves, ballenas jorobadas, voces animales, primavera silenciosa, ruido antropogénico

RESUMEN

El título del libro *Primavera silenciosa*, publicado por Rachel Carson en 1962, auguraba una poderosa ausencia auditiva resultado de la desaparición de las aves y de sus canciones debido al abuso de pesticidas y herbicidas. Dicho silencio exponía el impacto de ciertas acciones humanas en el entorno, y en nuestro panorama sensorial y emocional cotidiano. Ya en los setenta, al éxito y difusión de esta advertencia le seguiría el descubrimiento de las canciones de las ballenas jorobadas, cetáceos que pasaron de ser vistos como meros barriles flotantes de carne y aceite a ser celebrados como la voz de los océanos, cantantes y artistas únicos dignos de ser protegidos. Durante mi investigación, centrada en la presencia y agencia de animales no humanos en el arte y la cultura visual contemporáneas, he encontrado varios casos de cambios de actitud relacionados con la exposición a lo que podrían considerarse como voces de otros animales. Me referiré a algunas de ellas en esta comunicación, desde las ya mencionadas canciones de pájaros o ballenas a las llamadas de alarma de los perritos de las praderas, pasando por los mensajes gestuales de los grandes simios. Estas voces nos acercan a los mundos sensoriales y emocionales de esos animales, que entrelazamos con nuestros propios sentidos y emociones. En ocasiones, distorsionamos los mensajes que transmiten, los falseamos o antropomorfizamos, y su impacto no siempre es necesariamente positivo. Sin embargo, al igual que se buscan y se muestran las voces de las minorías humanas para denunciar un abuso, con frecuencia también se utilizan las voces de otros animales para transmitir o reforzar ciertos mensajes medioambientales, para concienciar y tratar de producir cambios en las actitudes humanas. Y en ocasiones, esas voces animales nos hacen más difícil ignorar los problemas que éstos sufren en sus hábitats.

KEY WORDS

birds, humpback whales, animal voices, silent spring, anthropogenic noise

ABSTRACT

The title of the book *Silent Spring*, published by Rachel Carson in 1962, foretold a powerful auditory absence: the silence resulting of the songbirds disappearance due to the abuse of pesticides and herbicides. This silence exposed the impact of certain human actions in our sensory and emotional day-to-day panorama. Along the 1970s, the success and dissemination of this warning was followed by the discovery of humpback whales' songs, as these cetaceans went from being considered as mere floating oil and meat barrels to being celebrated as the voice of the oceans, unique singers that deserved to be protected and cherished. During my research, focused on the presence and agency of non human animals in contemporary art and visual culture, I have come across several instances of attitude changes linked to the exposure to what might be considered as the voices of other animals. I will refer to some of them in this paper, from the already mentioned whale or birds songs to the alarm calls of prairie dogs, or the gestural messages of signing great apes. These voices bring us closer to the emotional and sensory worlds of those animals, which become intertwined with our own senses and emotions. At times, we distort the messages they convey, we falsify or anthropomorphise them, and the impact of those messages is not always necessarily positive. However, just like the voices of human minorities are sought after and shown in order to denounce an abuse, the voices of other animals are often used to convey and reinforce certain environmental messages, to raise awareness and to try to bring about changes in human attitudes. And at times, these animal voices make it harder for us to ignore the problems they endure in their habitats.

En 1962 se publicó el libro *Silent Spring* (Primavera Silenciosa), de Rachel Carson (CARSON 1962), que advertía sobre los graves riesgos derivados del abuso de insecticidas y herbicidas, y cuya popularidad inauguraría el movimiento medioambiental moderno en Estados Unidos (LYTLE, 2007). A menudo se han señalado las connotaciones poéticas tanto del título como de la escritura de Carson, puesto que ambos empleaban imágenes poderosas para transmitir realidades científicas¹. Pero en el libro la imagen central no era visual, sino aural, sonora, y conseguía hacer patentes los efectos acumulativos y tóxicos de una serie de productos químicos, que no resultaban aparentes de inmediato.

El primer capítulo se inicia evocando una pequeña ciudad estadounidense que sufre esos efectos dañinos, y cuya primavera ha enmudecido porque no quedan aves, ni cantos. Se trataría de una "primavera sin voces" (CARSON, 2001, 18), que turba y desconcierta a los seres humanos. A lo largo del libro, se insiste en esta imagen poética de silencio y quietud. Especialmente, con respecto al petirrojo americano (*Turdus migratorius*), cuya canción Carson equipara con la llegada de la primavera. La autora cita cartas al director que contienen estas mismas ideas. Como la de una mujer de Wisconsin, preocupada por las muertes de aves tras una campaña de fumigación concebida para proteger a los olmos: "También debemos salvar a nuestros pájaros. ¿Puede nadie imaginar algo tan triste y lamentable como una primavera sin el canto de un petirrojo?" (CARSON, 2001, 67). U otra de una mujer en Alabama, que después de una serie de fumigaciones masivas contra las hormigas de fuego (*Solenopsis*) describe la experiencia de una mañana silenciosa, sin sonidos de aves, y la califica como espeluznante, aterradora (CARSON, 2001, 90).

A través de la habituación psicológica, tendemos a dejar de prestar atención a los sonidos que siempre están de fondo, que damos por sentados; como sucede con los cantos de los pájaros en áreas rurales o suburbanas. Esto podría explicar en parte la eficacia emocional del llamamiento de Carson, a pesar de que éste se dirigiera sobre todo a los suburbanitas, y no tanto a los trabajadores afectados o a los habitantes de áreas más urbanas o degradadas (SACKMAN, 2010, 21, 154 y 476). Para estos suburbanitas, *Primavera Silenciosa* explicaba los misteriosos silencios que algunos de ellos habían notado, al tiempo que dibujaba un escenario plausible y perturbador para el resto, horrorizado ante la posibilidad de perder los sonidos y criaturas que habían dado por sentados.

Como pionera del ecologismo, Carson enfatiza las redes de la vida que recorren la naturaleza y nos hacen una parte de ella. Opta por destacar algunos de sus nodos para fortalecer su mensaje, como los petirrojos y sus canciones. Pero no insiste en el silencio de las abejas y otros insectos, aunque cita a un apicultor preocupado por dicho silencio y ausencia (CARSON, 2001, 131). Sí se refiere, en cambio, a otras consecuencias sensoriales de la ausencia de las abejas, como la desaparición de flores de colores que poder contemplar, o de frutas tentadoras que degustar. Esto quizás se deba a que no solemos considerar los zumbidos como igual de agradables que las canciones de las aves. Aunque es posible que también sea porque, ahora más que entonces, estos zumbidos resultan demasiado sutiles como para escucharlos. Nuestro

¹Como decía la sobrecubierta de la edición de 1962 de Houghton Mifflin Co.: "As a professional writer she uses words to reveal the poetry – which is to say the essential truth and meaning – at the core of any scientific fact. As a trained scientist she has never lost the poet's sense of wonder".

paisaje sonoro cotidiano era y es ruidoso, y nos impide oír muchas cosas. Y este ruido no sólo afecta a los humanos. Por ejemplo, las aves huyen de entornos ruidosos o se adaptan a ellos cantando de un modo distinto (GENTRY, MCKENNA y LUTHER, 1-17). El ruido también dificulta que encuentren comida, que puedan escucharla y capturarla.

Aquí existiría una contradicción entre la imagen de silencio usada por Carson y el problema de la contaminación acústica. Nos importan las canciones y voces de los pájaros, nos preocupa su silencio. Pero, simultáneamente, parece no preocuparnos tanto la contaminación acústica en sí. Quizás porque tendemos a funcionar según cierta jerarquía de los sentidos, basada en razones culturales y biológicas. En términos generales, asociamos la audición con lo oral, la emoción, poesía, música. Asimismo, y además de con otros sentidos como el olfato, tendemos a asociar a los demás animales con dimensiones sonoras y emocionales, y favorecemos, por encima de todo, las emociones humanas proyectadas sobre ellos más que las de los animales en sí mismos. Mientras, damos prioridad a determinados aspectos de la visión entre los otros sentidos y la vinculamos con lo humano, lo escrito, lo conceptual, la razón, etc. Por tanto, nos conmueven las voces individuales de los animales, pero conceptualmente y en la práctica no comprendemos ni asumimos cómo se integran e interactúan en mundos auditivos, ni su importancia. Así que acabamos protegiendo y favoreciendo el paisaje visual (*landscape*) frente al sonoro (*soundscape*).

Esta jerarquía de los sentidos también se aprecia respecto a las canciones de las ballenas. Su hábitat submarino y sus paisajes sonoros habían permanecido inéditos hasta que el hecho de escuchar sus voces y canciones enmarcadas de una manera concreta cambió nuestras actitudes hacia ellas. Sus mundos sensoriales, más sonoros que visuales, nos fascinan; pero subestimamos lo dañino que es el ruido en un entorno oceánico, y no actuamos.

Si en 1962 *Silent Spring* denunciaba una temible ausencia (la de las aves canoras), en 1970 el disco *Songs of the Humpback Whale* reveló una presencia, la de las ballenas cantarina. Por entonces, el número de ballenas se había reducido de manera drástica, pero casi nadie las echaba de menos. Su ausencia visual no era tangible y además, dado que todavía estaban marcadas por el marco cultural de la caza de ballenas, o bien se las veía como mercancías, meros barriles flotantes de carne y aceite; o bien eran consideradas criaturas peligrosas y malvadas que hundían barcos y ahogaban marineros. Asimismo, carecían de una voz, algo que pronto cambiaría (ROTHENBERG, 2010, 1-24).

Entre 1953 y 1964, el ingeniero Frank Watlington realizó grabaciones subacuáticas de las migraciones de primavera de las ballenas jorobadas desde una estación militar en las Bermudas. Intrigado por los sonidos, le proporcionó una copia al biólogo Roger Payne quien en 1971, publicaría un artículo junto con Scott McVay en *Science* acompañado por sonogramas que delataban su estructura (PAYNE y MCVAY, 1971, 585-597). Previamente, en 1970, Payne había lanzado el ya mencionado álbum *Songs of the Humpack Whale*. Fue un gran éxito, y cuando en 1979 la revista National Geographic distribuyó por millones un disco flexible como una de sus páginas, las canciones de las ballenas se convirtieron en un fenómeno global (PAYNE, 1979, 24). Tanto el artículo de *Science* como los textos incluidos en los discos, insisten en que "canciones" era la palabra correcta para referirse a las vocalizaciones de las ballenas jorobadas, equiparables a las canciones de los pájaros debido a su estructura y patrones, a su belleza y a las emociones que despertaban en los humanos. Como estas canciones eran

novedosas y extrañas, el disco de 1970 también contenía unas "Instrucciones de escucha" que recomendaban el uso de auriculares para potenciar la inmersión en el mundo oceánico y de ecos de las ballenas, y en las que también se apuntaba el incipiente problema de la contaminación acústica submarina, debida a los motores de los barcos.

No todos aceptaron a las ballenas jorobadas como a la voz redescubierta de los océanos. Algunos tachaban sus vocalizaciones de ruido, y las equiparaban con ronquidos de motores o chirridos (ROTHENBERG, 2010, 1-24); para otros seguían siendo seres traicioneros. Roger Payne, al que a menudo le preguntaban si grabar ballenas era peligroso, atribuía tales preguntas a las historias de los balleneros². Este tipo de preguntas nos pueden resultar chocantes ahora que estamos acostumbrados a ver vídeos de avistamientos de ballenas en los que sonrientes turistas intentan tocarlas sin temor alguno. Hemos pasado, pues, de sentirnos amenazados por las ballenas a querer tocarlas; de temer a esas enormes criaturas a percibir las como frágiles y vulnerables.

Curiosamente, esta transición coincidió en el tiempo con la exploración lunar, dado que en 1969 la humanidad había logrado caminar sobre la luna. Desde allí, la Tierra parecía una diminuta canica. El tamaño era relativo, y al igual que el inmenso pero pequeño planeta azul, las enormes ballenas también necesitaban protección. Y para las segundas, fueron sus canciones las que marcaron la diferencia. Durante los setenta, estos cetáceos fueron adoptados por movimientos ecologistas y contraculturales, y comenzaron asociarse con viajes mentales y espaciales. De hecho, en 1977 se lanzaron canciones de ballenas jorobadas junto con saludos en idiomas humanos como parte de los discos dorados que van a bordo de las sondas Voyager³.

Si yuxtaponemos *Silent Spring* -el libro- con *Songs of the Humpack Whale* -el disco-, aves junto a ballenas, comprobamos cómo en ambos casos las voces de los animales se emplearon para despertar una emoción y causar una reacción. Sin embargo, habría diferencias significativas. En el libro de Carson, las aves son las voces de la primavera y de la vida terrestre, y su silencio sería un síntoma de la enfermedad que aflige al planeta, en una retórica de pérdida construida en un sentido negativo. En el disco de Payne las ballenas se presentan de manera más optimista, como un descubrimiento asombroso ahora accesible gracias a la tecnología, y como promesa de todo lo que quedaría por explorar. En aquel momento, tanto las profundidades oceánicas como los mundos sonoros de las ballenas eran como un misterio desconcertante listo para ser científica, cultural y emocionalmente contextualizado y reconstruido. Como resultado, debido a sus vocalizaciones las ballenas jorobadas se convirtieron no sólo en representantes de todas las especies de ballenas sino también en la voz de los océanos, en cantantes y compositores únicos, en insustituibles artistas. Por ello, con las ballenas la tendencia parece ser enfatizar más la protección de cada una de ellas, de cada artista. Mientras, con las aves -cuyas canciones solemos percibir como cotidianas más que como

²Ver las declaraciones de Payne incluidas en el disco *Songs of the Humpback Whale* de 1970.

³Voyager - The Golden Record. Consultado: 17 enero 2018]. Disponible en: <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/>.

excepcionales- se suelen destacar más las poblaciones, los ciclos, las redes de la vida... tal y como hace Carson.

Se trate de pájaros o de ballenas, tanto Carson como Payne encajan las voces animales en discursos humanos, tienden a fijarse en las emociones e interpretaciones humanas en lugar de en los posibles contenidos y significados para esos animales. Lo cual puede llegar a implicar que sus mensajes y emociones se distorsionen, y acaben sirviendo a los intereses y emociones humanos en lugar de a los suyos propios. O a nuestras jerarquías sensoriales, aquéllas que nos hacen subestimar la contaminación acústica.

Para ilustrar este punto, concluiré con un encuentro entre grandes simios y perritos de las praderas. En un anuncio de la organización Rainforest Action Network se muestra una conversación en lengua de signos, por videoconferencia, entre una orangután hembra y una niña sorda que está con su madre⁴. La orangután les cuenta que su comida está destruyendo su hogar, la jungla, debido a la industria del aceite de palma. Se nos muestra a esta orangután hablando, con voz, pero inmediatamente después el anuncio nos informa de que "los orangutanes no pueden hablar por sí mismos"⁵, que lo que acabamos de ver es ficción. Como si los animales carecieran de voz. Sin embargo, anuncios como éste o campañas como la protagonizada por la gorila Koko⁶ para la cumbre del clima de París (COP21, 2015), se basan en realidades como la de Koko u orangutanes como Chantek (1977-2017), grandes simios capaces de hablar usando variantes de lenguas de signos. De hecho, en un vídeo vemos al desaparecido Michael (1973-2000) -gorila compañero de Koko- describiendo, aparentemente, la muerte de su madre a manos de cazadores furtivos, con sus propios gestos-palabras, de forma arracimada y emocional (CORTÉS ZULUETA, 2015, 118-130). Tiene sentido, porque Michael era un *bushmeat orphan*, un huérfano a consecuencia del comercio de carne y crías de gorila. Puede que su mensaje no sea tan articulado, en términos humanos, como el de la ficticia orangután del anuncio. Pero tiene voz, y con ella transmite un mensaje relacionado con las amenazas que acechan a los gorilas en sus hábitats.

Por otra parte, Michael había aprendido un lenguaje humano, algo que no es factible para muchos animales. Así que, ¿qué dicen otros animales en sus propios lenguajes o formas de comunicación? Como ha mostrado Con Slobodchikoff, mediante sus llamadas de alarma los perritos de las praderas se avisan unos a otros de quién se acerca a sus montículos (coyote, perro, ave rapaz, humano), describen al individuo (pelaje, tamaño, incluso color de la camiseta), y si es un humano, hasta de si lo han visto disparar un arma (SLOBODCHIKOFF, PERLA y VERDOLIN, 2009, 75-77). Los perritos, pues, son conscientes de lo que los amenaza. Paradójicamente, muchos humanos los consideran una plaga, pero a su vez los perritos nos identifican como su plaga, sobre todo si estamos armados. Podríamos prestar atención a este mensaje, y según Slobodchikoff, las personas están más dispuestas a escuchar y a replantearse

⁴RAINFOREST ACTION NETWORK. *AMAZING! Orangutan asks girl for help in sign language*. [Consultado: 17 enero 2018]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=G32YehcdUAW>.

⁵Transcripción y traducción de la autora.

⁶NOÉ ONG. *Koko the gorilla is the voice of Nature at COP21*. [Consultado: 17 enero 2018]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FVuNTiqHys0>.

sus actitudes cuando se les explica que hay alguien del otro lado que tiene voz, como los perritos, y que en el futuro quizás sea posible mantener algún tipo de conversación con ellos y con otras especies (SLOBODCHIKOFF, 2012, 4).

Aves, ballenas, grandes simios, perritos de las praderas... He tratado de mostrar que estos animales tienen voces y también cómo podemos acercarnos a ellas. Tanto en *Silent Spring* como en *Songs of the Humpack Whale*, la presencia o ausencia de esas voces se utilizó de manera eficaz para lograr cambios en las actitudes humanas hacia estos animales y el medio ambiente. Sin embargo, debido a cuestiones como nuestra jerarquía sensorial o la brecha que situamos entre otros animales y nosotros, solemos distorsionar dichas voces y las interpretamos en términos más humanos que animales. Nos centramos en su impacto emocional sobre nosotros, pero menospreciamos su contenido, o incluso lo negamos. Por ejemplo, enviamos canciones de ballenas jorobadas en una sonda espacial a modo de saludo a pesar de que ignoramos su significado. Por lo que (no) sabemos, esas vocalizaciones podrían ser líricas canciones cetáceas, o estar describiéndonos como una amenaza o peligro en un mensaje dirigido a... seres extraterrestres. No sería una mala premisa para una película apocalíptica de ciencia-ficción. Además, que otros animales nos describan como una amenaza no resulta tan inverosímil si pensamos en cómo el gorila Michael articulaba su experiencia traumática, causada por humanos, o cómo los perritos de las praderas emiten alertas ante la presencia de humanos armados.

De acuerdo con las conceptualizaciones jerárquicas y dicotómicas de la percepción, comunicación, voces..., parecemos aceptar sin problemas las superficies de los animales, sus cuerpos, movimientos y dimensiones emocionales. Pero a menudo descartamos por irrelevantes o inexistentes sus mensajes, los significados para los propios animales. Es como si concibiéramos a otros animales como huecos o carentes de ciertas capacidades, y tratáramos de llenar ese vacío proporcionándoles una voz o mejorando la que ya tienen en términos humanos. Pero en realidad no están incompletos, no se trata de sumar o restar sino de diferencias, de diversidad. Y es esta diversidad la que intentamos preservar. De acuerdo con lo anterior se diría que, en la medida de lo posible, tiene más sentido recurrir a sus propias voces en lugar de silenciarlas, o de hacer que digan lo que nosotros queremos decir. No parece necesario forzar el que otros animales transmitan las emociones que queremos que transmitan, que digan lo que queremos que digan, sustituyendo así sus voces por las nuestras. Sería mejor que nos limitáramos a escuchar, algo tan simple y complejo como eso.

FUENTES REFERENCIALES

CARSON, R. (1962). *Silent spring*. Boston: Houghton Mifflin Co.

CARSON, R. (2001). *Primavera silenciosa*. Barcelona: Crítica.

CORTÉS ZULUETA, C. (2015). "Nonhuman Animal Testimonies: A Natural History in the First Person?" En: S. NANCE (ed.), *The historical animal*. Syracuse: Syracuse University Press, 118-130.

- GENTRY, K.E., MCKENNA, M.F. y LUTHER, D.A. (2017). "Evidence of suboscine song plasticity in response to traffic noise fluctuations and temporary road closures". *Bioacoustics*, 1-17.
- LYTLE, M. H. (2007). *The gentle subversive: Rachel Carson, Silent spring, and the rise of the environmental movement*. Nueva York: Oxford University Press.
- PAYNE, R. S. y MCVAY, S. (1971). "Songs of Humpback Whales". *Science*, vol. 173, no. 3997, 585-597.
- ROTHENBERG, D. (2010). *Thousand Mile Song: Whale Music in a Sea of Sound*. Nueva York: Basic Books.
- SACKMAN, D. C. (2010). *A companion to American environmental history*. Malden: Wiley-Blackwell.
- SLOBODCHIKOFF, C. N. (2012). *Chasing Doctor Dolittle: learning the language of animals*. Nueva York: St. Martin's Press.
- SLOBODCHIKOFF, C. N., PERLA, B. S. y VERDOLIN, J. L. (2009). *Prairie dogs: communication and community in an animal society*. Cambridge: Harvard University Press.

Cambiar todo para que el clima no cambie. Alternativas y posibilidades desde el arte

De la Torre, Blanca
Comisaria independiente

PALABRAS CLAVE

sostenibilidad, cambio climático, ecología política, hybrisceno

RESUMEN

Las prácticas artísticas se presentan como una herramienta muy válida para abordar las problemáticas ecológicas del difícil momento en que nos encontramos. El arte contemporáneo puede leerse en clave de ecología política y contribuir al pensamiento eco-estético como una forma de debate público sobre políticas de sostenibilidad. Tanto a través de propuestas que trabajan desde una perspectiva más pragmática, como de las que operan en un plano más simbólico, se presenta un escenario que promueve el pensamiento hacia futuros posibles donde el arte se presenta como un poderoso recurso para el cambio.

KEY WORDS

sustainability, climate change, political ecology, hybriscene

ABSTRACT

Artistic practices can be considered as a valid tool to address the ecological problematics of the difficult times we face. Contemporary art can be read in terms of political ecology and contribute to eco-aesthetic thinking as a form of public debate on sustainability policies. Both through proposals that work from a more pragmatic perspective, as well as those that operate on a more symbolic level, a scenario that promotes thinking is granted towards possible futures where art is presented as a powerful resource for change.

¿Cómo enfrentarse desde el arte al “capitalismo del desastre”, ese que Naomi Klein señala como consecuencia de la introducción de políticas neoliberales y sistemas de explotación – natural y social- que pueden rastrearse hasta la época colonial? (KLEIN, 2015, 215). Linda Weintraub en *To Life!: Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet* (WEINTRAUB, 2012, xiii) señala motivos suficientes para la necesidad del ecoarte, entre los que destaca las dotes de comunicación de los artistas para difundir estrategias ecológicas de mejora y preservación, la capacidad de inspiración del arte que puede activar cambios de comportamiento y la inventiva creativa, que puede dirigirse a solucionar problemas de mantenimiento de la vida. El caso es que comprender los datos y hechos científicos nunca ha sido ni es suficiente.

Entre los múltiples precedentes que pueden considerarse pioneros de las prácticas que nos ocupan, me gusta recuperar al grupo de los neoimpresionistas, porque creo que la historia del arte ha sido un tanto injusta con ellos dejando de lado su reivindicación de la naturaleza e ideales anarco-comunistas. Un caso particular es la obra, de Paul Signac de 1893 titulada originalmente *In the Time of Anarchy* cambiado por *In the Time of Harmony* debido a la prohibición de las ideas anarquistas del momento. Los neoimpresionistas constituyen un interesante precedente para apuntar algunas de las teorías del decrecimiento, como la reevaluación del ocio, la reestructuración del aparato de producción, la reivindicación de las periferias o la reconceptualización de la idea del trabajo. Otro precedente es la *Dymaxion House* de Buckminster Fuller, quien a finales de los años veinte ya hablaba de la importancia de no derrochar el presente para construir un mañana. El arquitecto plantea una vivienda fácil de construir y centrada en el ahorro de agua, que gastaba solo una taza de agua por día en su sistema de ducha. El último ejemplo precoz que señalo es *Delphiniums Blue (and White and Pink, Too)* realizado por Edward Steichen en el MoMA en 1936. El reconocido fotógrafo era también horticultor e hibridaba flores, como las que mostró en el museo. Es curioso que en la nota de prensa se incide en la presencia de las flores reales y no en la representación de éstas: “cabe señalar que se mostrarán en el museo las delphiniums reales, no pinturas ni fotografías de ellas. Será una «aparición personal» de las flores mismas”.

Hasta aquí solo una brevísima introducción para entender el cambio que supone pasar de imágenes como la pintura de Signac, hasta ejemplos más radicales del momento, como las acciones del colectivo Liberate Tate, que surge con el objetivo de realizar obras de arte para presionar a la Tate para que deje de estar esponsorizada por compañías petroleras. Este cuestionamiento en el patrocinio del arte es solo una de las posibles incoherencias a las que tenemos que enfrentarnos en esta profesión, ya que el simple hecho de realizar exposiciones que aborden estas problemáticas es, como apunta TJ Demos, de por sí cuestionable, ya que éstas contribuyen al propio problema del calentamiento global con su huella de carbono, transporte de obras, climatización e impresión de catálogos (DEMOS, 2009, 19).

Teniendo presentes estas contradicciones comisarié *Hybris*, en el MUSAC de León, una exposición que hablaba de ecología política a partir de las miradas de una cuarentena de artistas, internacionales, nacionales y locales, y como no podía ser de otra manera, la mitad de ellas mujeres. La metodología de selección curatorial estuvo deliberadamente condicionada por los modos de hacer y para ello establecí unas directrices a seguir, tales como criterios de cercanía en la selección y huella ecológica del transporte, utilización de materiales ecológicos,

reciclaje de dispositivos y materiales expositivos, rechazo a la utilización de vinilos o derivados del petróleo y eliminación de la construcción de paneles, muros, etc.

La exposición se dividía en tres capítulos, cada uno de los cuales compuesto por dos apartados temáticos. Bajo el título Soluciones la primera sala reunía por un lado las conocidas como *Prácticas de recuperación*, ('Restorationist Aesthetics', 'Remediation Art' o 'Land Reclamation'), en intrínseca relación con un segundo bloque, *Ecovention*. A pesar de que este término, acuñado por Sue Spaid y Amy Lipton, incluía ambas categorías bajo un mismo paraguas, a mí me gusta establecer una distinción: las Prácticas de recuperación se desarrollan en contextos contaminados, industriales o degradados, mientras que me gusta reservar el segundo término para las invenciones no necesariamente ligadas a un lugar concreto. El siguiente espacio, *Reutilizaciones*, agrupaba por un lado artistas que trabajan con materiales encontrados, reciclados y basura, junto a los que utilizan materiales naturales como base de sus propuestas artísticas. Finalmente, en el capítulo dedicado a las Acciones, pueden verse obras relacionadas con la Performance que entran en diálogo con las conocidas como Prácticas colaborativas.

El primer bloque abarca desde pioneros como Alan Sonfist y su *Time Landscape*, un parque de Manhattan donde recupera las plantas endémicas de época precolonial; los espacios degradados recuperados por Patricia Johanson como el *Fair Park Lagoon* en Dallas, Texas; Las icónicas *Survival Pieces* y *Península Europe*, de Helen Mayer y Newton Harrison, quienes llevan más de cuarenta años desarrollando proyectos artísticos colaborativos que buscan soluciones reales a problemas ecológicos. Son además fundadores del *Centro para el Estudio de la Fuerza Mayor*, con sede en la Universidad de California, que reúne a artistas y científicos para diseñar proyectos de adaptación de ecosistemas en regiones críticas de todo el mundo en respuesta al cambio climático. Y por supuesto no podía faltar aquí el material de archivo de la icónica *7.000 Robles* que Joseph Beuys realizó, para la Documenta en 1982.

También nuevas propuestas como la de Lucía Loren, *Api Sophia*, para reflexionar sobre la apicultura urbana, integrando un dispositivo de polinización creado por unas esculturas-colmenas y un jardín de melíferas; la instalación de trajes confeccionados por Zigor Barayzarra a partir del tipo de fieltro al que se aplican técnicas de cultivo hidropónico; las bici-huerto de Santiago Morilla que permiten regar las plantas mientras se hace ejercicio; o artistas de media carrera como Amy Balkin y su idea de crear un parque en la atmósfera a partir de la compra y retirada de compensaciones de emisiones en los mercados de emisiones reguladas, haciéndolos inaccesibles a las industrias contaminantes, junto a sus intentos de incluir a la Atmósfera dentro del Patrimonio de la UNESCO.



Ilustración 1. Lucía Loren. *Api Sophia*. 2017. Cortesía de la artista

En el apartado de las *Reutilizaciones*, quise rescatar a otro pionero que además vivió mucho tiempo en nuestro país. Se trata de Herman Prigann, que enlaza con los proyectos de recuperación, en este caso de una zona industrial degradada en el alemán Valle del Ruhr, con la particularidad de que el artista lo convierte en un parque de esculturas para las cuales reutiliza restos del propio lugar, con el fin de mostrar la importancia de los rastros de la degradación causada por la industrialización. Frente a éste se encuentra el *Banco de Memoria de Agricultores* que lleva años creando Carma Casulá, banco de semillas y de memoria, para preservar no solo el aspecto material de los cultivos tradicionales, sino también su sistema de vida y su cultura. Las intervenciones de musgo de Andy Goldsworthy, los icebergs de Katie Paterson o las *Reconstrucciones arqueológicas* de Bárbara Fluxá son otros de los ejemplos que se encuentran en este apartado, que se cierra con la masiva instalación del colectivo Basurama a modo de corte estratigráfico creado a partir investigación y recogida de los procesos de desecho de León.

En la última sala se muestran performances de los años setenta, donde el cuerpo de las artistas señalaba la importancia de entender la naturaleza de un modo mucho más holístico, como Ana Mendieta, Fina Miralles o Teresa Murak. Esta actitud es retomada por artistas como Regina José Galindo, quien con su acción *Mazorca* se resistía ante la Ley Monsanto que pretendía instaurar el gobierno de Guatemala.



Ilustración 2. Regina José Galindo. *Mazorca*. 2014.
Cortesía de la artista y Prometeo Gallery de Ida Pisani, Milán

Estas performances dialogan con prácticas colaborativas como las de Agnes Denes y su proyecto realizado en Finlandia por el que crea una montaña artificial a partir de la plantación de 11.000 árboles por 11.000 personas; o el proyecto de Amor Muñoz: *Yuca-Tech Energía* hecha a mano, un laboratorio de tecnología comunitaria, desarrollado con un grupo de artesanas de Yucatán, para crear celdas solares textiles. En el museo el espectador puede recoger un póster con las instrucciones para la realización de los paneles solares. El último ejemplo que destaco de la exposición es el del artista japonés Hiroshi Sunairi: *Tree Project*. Sunairi recoge semillas de los árboles supervivientes del bombardeo en 1945 de su ciudad natal Hiroshima, conocidos como hibaku-jumoku [árboles bombardeados / árboles supervivientes], cuyos brotes supusieron un halo de esperanza en esta ciudad. El artista recupera y distribuye las semillas de estos árboles a lo largo de todo el mundo, y realiza el seguimiento de los participantes: más de cuatrocientos a lo largo de veintitrés países diferentes. En la exposición incluyo uno de los árboles originales que planté cuando conocí al artista hace una década.

En una tónica similar, realicé en el centro de arte contemporáneo LAZNIA en Gdansk, Polonia la exposición *Imbalance*, asentada sobre las bases de que nuestras concepciones de naturaleza tienen que ser reexaminadas a fin de reconocer que la situación de "ecocidio" depende del modo en que hemos instrumentalizado nuestro entorno. La muestra estaba formada por 25 artistas y estructurada en cuatro capítulos interconectados a lo largo de dos plantas, aunque aquí solamente se muestra un ejemplo de cada uno de los capítulos. Las obras se articulan en torno a la *Mesa de negociación* de Antoni Muntadas, cuyas patas de diferentes alturas son niveladas por libros y está cubierta por doce mapas iluminados que remiten a las distintas representaciones del reparto de la riqueza en el mundo. El primer capítulo se titula "Domesticación del paisaje, políticas de uso del suelo y otros procesos dialécticos con la Naturaleza", y cuestiona las formas descontroladas de la acción antropogénica, los escenarios como resultado de la urbanización imparable, la ocupación de la tierra y varios ejemplos de domesticación del paisaje. El video *Frog's Island*, de Kamila Chomicz trata de la desaparición de

Granary Island, una isla en mitad de la ciudad de Gdansk, que tenía un importante ecosistema salvaje y patrimonio arquitectónico, destacando una gran diversidad de ranas que podían escucharse desde el centro de la ciudad, ahora convertida en un lugar para el turismo.

La artista hizo la película justo antes de ese cambio, cuando los planes estaban siendo discutidos, y se enfoca en las ranas como un símbolo de resistencia. El segundo episodio es *Catástrofes ambientales y problemáticas como consecuencia del Capitaloceno*. Para este título me apropio del término Capitaloceno, usado a menudo por autores como Donna Haraway, quien lo toma de Andreas Malm y Jason Moore, para apuntar a la era del capitalismo, en contraposición al Antropoceno, un concepto generalizador que elude la intrincada red de implicaciones coloniales, ecológicas y políticas del deterioro del planeta. Un ejemplo representativo es la obra *Black Tide* que Allan Sekkula realizó sobre la catástrofe ocasionada por el Prestige en tierras gallegas. Un tercer apartado aborda la *Gestión de recursos y hábitos de consumo* que aquí se ilustra con el contenedor de ruedas de bronce de Chus García-Fraile, criticando el modelo de crecimiento industrial que produce montañas de residuos y ha normalizado la utilización de los países del sur como colonias de basuras.

Este capítulo entra en relación con el último: *Mirando al Sur Global*, inspirado en algunas de las teorías del llamado *Ecologismo de los Pobres*, una corriente que aúna la ecología política y la economía ecológica y que tiene a Joan Martínez Alier como uno de sus máximos pensadores, quien analiza cómo la mayor parte de los impactos medioambientales recaen de manera desproporcionada sobre ciertos grupos humanos. Este capítulo se ilustra muy bien con la aportación de Superflex, un trabajo en colaboración con ingenieros africanos y daneses. *Supergas*, consistió en construir una unidad móvil capaz de producir suficiente gas, a partir de desechos orgánicos en energía, para las necesidades de un núcleo familiar. En 1997, Superflex puso en marcha el proyecto piloto de aplicación del biogas en la parte central de Tanzania y el experimento resultó todo un éxito. Esto me sirve como excusa para continuar la charla enfocada hacia el mencionado *Ecologismo de los pobres* así como hacia el *Ecofeminismo*, dos corrientes muy relacionadas entre sí, que aunque por razones de extensión no puedo desarrollar, de alguna manera están como telón de fondo de gran parte de mis propuestas curatoriales.

DERECHOS DE LAS CAMPESINAS Y CAMPESINOS

El colectivo *Critical Art Ensemble* desarrolló *Cuencas Laboratory*, una serie de encuentros que proponen alternativas a la agricultura industrial que podría permitir a la clase campesina tradicional repoblar la zona, y trabajar hacia la reforma agraria y la eliminación de la agricultura multinacional. Es un modelo que me recuerda, a Campo Adentro, con sede en una aldea reconstruida en Asturias. Su manifiesto son tres palabras, arte-agricultura-territorio y promueve las células en lugares rurales específicos al tiempo que operan en diferentes países para afectar la política agraria y cultural en Europa.

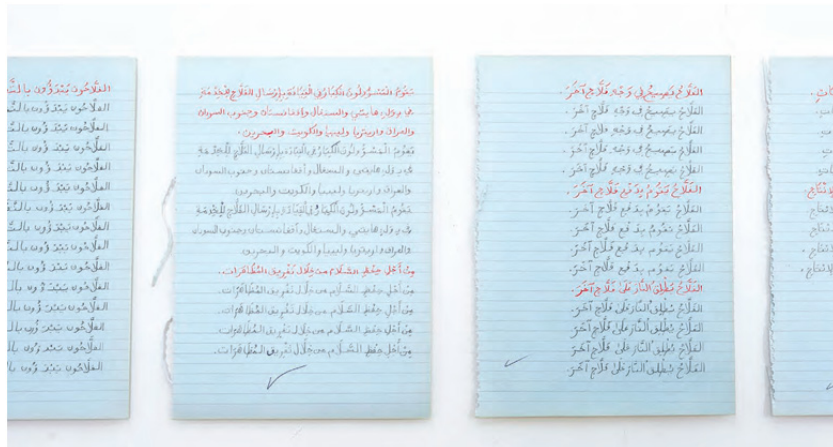


Ilustración 3. Asunción Molinos Gordo. *El Fella Ando Fes –El campesino tiene un azadón–*. 2014. Instalación de 25 hojas de papel. Trabajo producido en colaboración con *Darat Al Funun*, Ammán. Cortesía de la artista

El trabajo de Asunción Molinos Gordo siempre ha tenido el campesinado como foco de investigación. *El Fella Ando Fes*, (El campesino tiene un azadón), es un trabajo que forma parte de la exposición que realicé en el museo ARTIUM de Vitoria y Carrillo Gil de México, *Cartografías Líquidas*, donde los artistas, tomando como base algunas teorías del fallecido Zigmud Bauman, desarrollaban conceptos como hábitat, sostenibilidad o límite y frontera entre otros. Asunción explora con este trabajo la transformación laboral del campesinado contemporáneo en Jordania a través de la recreación de un ejercicio de caligrafía; a través de su lectura podemos ver cuál es el impacto que tienen las políticas de privatización del agua o las operaciones de mercado abierto sobre la actividad agraria de los pequeños productores.

MOVIMIENTOS DE JUSTICIA AMBIENTAL URBANOS

Tras el Huracán Katrina, el artista Mel Chin desarrolla *Operation Paydirt* y el *Fundred Dollar Bill Project*, por el que se manufacturaron millones de billetes, por un lado para apoyar la reconstrucción de Nueva Orleans tras el Huracán, pero especialmente tras comprobar los altísimos grados de contaminación por plomo de la población infantil de la ciudad.

En solidaridad: viviendo y haciendo juntos, fue un proyecto desarrollado por Marjetica Potrč en el MUCA-Roma de Ciudad de México, que enfatizaba el valor de la colaboración, la coexistencia y la producción local, invitando a reflexionar sobre el predominio de la hegemonía global neoliberal y el potencial de la creatividad y la cooperación como poderosas herramientas de resistencia.

PETRÓLEO Y GAS....

Ken Saro-Wiwa fue un activista del grupo indígena Ogoni del Delta del Níger, que realizó una campaña contra la empresa petrolera Shell, y fue ejecutado en 1995 por orden del gobierno nigeriano. Desde 1996 el colectivo Platform, se centra en los impactos sociales, económicos y

ambientales de la industria petrolera mundial realizando acciones artísticas como el envío del *Battle Bus* -en memoria de Ken Saro-Wiwa y los Ogoni 8- a Ogoniland. El bus retomaba las palabras por las que Saro-Wiwa fue asesinado: "Acuso a las compañías petroleras de practicar genocidio contra el pueblo Ogoni". Platform trabaja con grupos como Art Not Oil y Liberate Tate para liberar el arte y la cultura de los programas de patrocinio del petróleo, a través de acciones públicas de denuncia.

Operando en un plano más simbólico está la pieza de Mauricio Orduña que también forma parte de *Cartografías Líquidas*. En este mismo proyecto, Elena Lavellés, con *Patrón de disolución* explora la explotación de recursos humanos y naturales, utilizando como núcleo los tres modelos de oro negro: petróleo, carbón y oro.

Black Sea Files de Ursula Biemann, formó parte de la trilogía de exposiciones *Violencia Invisible* que co-comisarié junto a Zoran Eric y Seamus Kealy, iniciada en Serbia en varios espacios del MOCAB, el Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado.

Biemann centraba su investigación en la zona de extracción petrolera más antigua del planeta, tomando como base el oleoducto subterráneo que tiene su origen junto al Cáucaso para bombear hacia Occidente el crudo del mar Caspio. Biemann presentaba una geografía humana más extensa, que pone el foco sobre una multitud de actores secundarios: operarios del sector, campesinos, refugiados y prostitutas que viven en las inmediaciones del oleoducto. En esa misma exposición se mostró *Condensate*, de Nikola Radić Lucati, sobre la introducción en Serbia del gasoducto *South Stream*, que implica la expropiación de tierras y la dependencia económica. Radić sigue la ruta del proyectado gasoducto mientras invita a los afectados locales a reclamar el uso de la palabra revelando sus reacciones emocionales más espontáneas.

MINERÍA

En el vídeo *La encomienda*, Edgardo Aragón crea un coro barroco en una mina abandonada que ejecuta una composición compuesta a partir de los eslóganes de protesta en contra de las compañías mineras en varios países de Latinoamérica.

De nuevo Ursula Biemann pero ahora en colaboración con Paulo Tavares, miembros de *World of Matter*, una plataforma colaborativa que reúne investigación ecológica, justicia social y activismo, realizan *Forest Law* en la frontera de la Amazonía ecuatoriana, actualmente bajo la presión de la expansión de las actividades de extracción a gran escala. La obra es una recopilación de testimonios que expone las múltiples dimensiones del bosque tropical como una entidad física, jurídica y cosmológica, en la línea de la nueva constitución aprobada en Ecuador en 2008.

BOSQUES

Es inevitable comenzar este apartado mencionando el movimiento Chipko o de abrazadores de árboles que surge en 1973 en Gopeshwar, en el Himalaya, para resistirse a la tala indiscriminada. Como parte de la exposición *Imbalance*, la acción de Cecylia Malik fue una respuesta ante una nueva ley en Polonia que permite talar árboles sin solicitar ningún tipo de permiso. El proyecto se conectó con uno anterior por el que la artista trepó a 365 árboles y, tras notar que algunos habían sido talados, comenzó a hacer fotos de sí misma sentada sobre

sus troncos amamantando a su hijo y publicándolas en las redes sociales. La acción se hizo viral y, poco después, madres de toda Polonia comenzaron a unirse, convirtiendo el proyecto de la artista en una acción colectiva.



Ilustración 4. Cecylia Malik. *The Polish Mother on the Tree Stumps*. 2017. Cortesía de la artista

SELVA

El movimiento seringueiro o de los caucheros, en el estado amazónico de Acre, luchaba por una reforma agraria y los derechos de los campesinos brasileños y los pueblos indígenas. Uno de sus principales activistas, Chico Mendes, fue asesinado en 1988 por sicarios de los fazendeiros. Uno de estos caucheros fue uno de los máximos exponentes de las artes plásticas que Acre ha tenido, Hélio Melo (1926-2001), autodidacta, músico y escritor. Lamentablemente, no puedo incluir aquí las imágenes de un artículo de la revista que edita José Roca en Flora, Bogota, que fue quien me dio a conocer a este artista. Y fue entre los caminos del Amazonas que Melo aprendió a tocar de oído varios instrumentos y llenó sábanas blancas con dibujos que combinaban lápices y tinta extraída del jugo de una planta. (ROCA, 2015, 20-31)

ISLAS

La Alianza de Pequeños Estados Insulares (AOSIS) es una coalición de 44 países insulares particularmente vulnerables a la subida del nivel del mar. Están unidos por la amenaza que el cambio climático representa para su supervivencia y fueron los primeros en proponer un proyecto de texto durante las negociaciones sobre el Protocolo de Kyoto.

Re-Locate Kivalina es un proyecto dirigido por artistas en colaboración con miembros de la comunidad de Kivalina, Alaska, comunidad ballenera Inupiaq que se enfrenta a una reubicación inminente. La idea es desarrollar prácticas para trabajar con comunidades desplazadas por el clima en todo el mundo. En esa línea, *A People's Archive of Sinking and Melting* de Amy Balkin, es un proyecto colaborativo en forma de un archivo de objetos heterogéneos de lugares donde el cambio climático está implicado, que la artista ha estado desarrollando desde 2011 (TORRE, 2017, 151-157).

Balkin da voz así a algunas de las víctimas de lo que David Harvey ha venido a llamar como “acumulación por desposesión” o a las víctimas de lo que Rob Nixon llama “violencia lenta” o *Slow Violence* (NIXON, 2013, 2).

Esto nos lleva a la figura del “refugiado climático”, una categoría aún no reconocida por ACNUR. Según la Organización Internacional para las Migraciones, alcanza los 200 millones la estimación más citada de migrantes ambientales para 2050, ya sea dentro de sus países o a través de las fronteras. Razmig Keucheyan, en la *Naturaleza es un campo de batalla* nos recuerda que las migraciones relacionadas con el clima siempre existieron, como nos relataba John Steinbeck en *Las uvas de la ira*, retratando la migración del suroeste durante el Gran Depresión, víctimas de las tormentas de polvo (RAZMIG, 2016, 172).



Ilustración 5. Amy Balkin. *A People’s Archive of sinking and Melting*. 2012-ongoing. Cortesía de la artista

SEMILLAS Y TRANSGÉNICOS

Se abre aquí un capítulo amplísimo que ya desarrollé en mi ensayo *La semilla como materia política* (TORRE, 2017) que puede leerse en línea en la revista *Campo de Relámpagos*. Por ello mencionaré solo brevemente una obra en relación al algodón, *White Gold*, de Uwe H. Martin, también del colectivo Word of Matter. Martin propone una reveladora radiografía sobre el coste real de este tipo de mercados de ropa barata. Para este tema también recomiendo el visionado del documental *The True Cost*, de Andrew Morgan.

AGUA

El problema del agua es uno de los más abordados por el ecofeminismo, y el más dominante desde los años 80 en las luchas por la supervivencia en lugares como la India y África. Consciente de esta problemática Navjot Altaf Nalpar, desarrolló una serie de proyectos colaborativos de bombas de agua, que ha planteado para diferentes lugares de la India.

Vandana Shiva en “Women and the Vanishing Waters” señala cómo en las regiones donde la vida no era sustentada por un río, el agua se proveía de forma sostenible desde pozos, tanques y estanques, conservados durante siglos por las mujeres de la India rural. Hoy en día, la mayoría de éstos están secos debido a la sobreexplotación para alimentar monocultivos. Dado

que las mujeres son las proveedoras del agua, la desaparición de las fuentes ha implicado caminatas más largas para las mujeres para recolectar agua, así como más trabajo y menos opciones de supervivencia (SHIVA, 1988, 179).

CONCLUSIÓN

La manera de demostrar una coherencia con todo lo planteado anteriormente requiere no solamente poner sobre la mesa la importancia de hablar de sostenibilidad, sino integrar el concepto de lo sostenible en cada una de nuestras acciones y medir también la llamada “mochila ecológica” de los procesos de producción. Mi propuesta consiste en trabajar tanto en concepto como en modos de hacer, que contribuyan a la construcción de un mundo más habitable.

FUENTES REFERENCIALES

DEMOS, T. J. (2009). “The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology”. En *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*. Londres: Barbican Art Gallery, 19.

KLEUCHEYAN, R. (2016). *La naturaleza es un campo de batalla. Ensayo de ecología política*. Madrid: Clave intelectual, 172.

KLEIN, N. (2015). *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*. Barcelona, España: Paidós, 215.

ROCA, J. (2015). “Todo acre cabe en un solo árbol”. En *Florestania. Florae*. Bogota FLORA ars+natura, Agosto, 20-31.

SHIVA, V. (1988). „Women and the Vanishing Waters“. En: *Staying Alive: Women, Ecology and Survival in India*. Londres: Zed Books Ltd, 179.

THE MUSEUM OF MODERN ART. [En línea]. 22 de junio de 1936. [consulta: 5 de octubre 2017]. Disponible en:
https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/331/releases/MOMA_1936_0027_1936-06-18_18636-17.pdf?2010&_ga=2.253354057.1743738122.1513270431-131927622.1513270431

TORRE, B. de la. “La semilla como materia política”. En *Campo de Relámpagos*. 8 de Octubre 2017. Disponible en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/7/10/2017>

WEINTRAUB, L. (2012). *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, xiii.

Algunas meditaciones atmosféricas. Por orden cronológico

F. Gibellini, Laura

School of Visual arts, New York

PALABRAS CLAVE

Dibujo, proceso, práctica artística, tiempo, condiciones atmosféricas

RESUMEN

Este documento formaliza, a modo de diario, el proceso de creación de un cuerpo de trabajo artístico que vengo desarrollando desde el año 2014 en torno a la posibilidad de visibilizar las condiciones atmosféricas de un determinado lugar (mediante dibujo y video) y a su relación con la medición del tiempo. Se pretende así arrojar luz sobre una práctica, revelando el amplio y caótico arco temporal en que ha sido desarrollada. Con todo ello se busca exponer la posibilidad de imaginar nuevos contextos ambientales que incluyan la complejidad del mundo en que nos vemos inmersos.

KEY WORDS

Drawing, process, art practice, time, atmospheric conditions

ABSTRACT

Following a diary format, this document exposes the thinking process behind a body of work that I have been developing since 2014 and that reflects upon the possibility of visualizing the atmospheric conditions of a given site (through drawing and video) and the relationship of those to time. The presentation aims to shed light on an artistic practice, revealing the broad and chaotic temporal arc in which it has unfolded. It looks to expose the possibilities of imagining new environments that include the complexities in which life unfolds.

INTRODUCCIÓN

Toda práctica artística funciona dentro una red de relaciones plásticas cambiantes y en contextos espacio-temporales amplios en los que los hechos no encajan entre sí de un modo predeterminando. Timothy Morton (2016) utiliza el término hyperobjeto (el cambio climático sería uno de ellos) para describir aquello que se encuentra tan masivamente distribuido en el tiempo y en el espacio como para trascender su propia dimensión espacio-temporal: no es que los objetos ocupen un lugar primordial, sino que están atrapados en un campo pre-ocupado espacio-temporalmente por otras entidades. A su vez, si consideramos el tiempo desde una perspectiva topológica (el espacio-tiempo), atmosférica y meteorológica, caótica, turbulenta e impredecible más allá de como una medición métrica y lineal (SERRES, 1995), podríamos concluir que nuestra existencia no se encuentra necesariamente determinada por la causalidad. Si concebimos el arte como una forma de conocimiento no predeterminada ni auto-contenida sino en continua relación con un entorno cambiante, en el devenir del mundo, parecería fundamental detenerse a observar los procesos de generación de sentido específicos de la práctica artística porque por su imprevisibilidad, por el desajuste que ofrecen entre lo que es (caótico) y lo que parece ser (lineal), permite imaginar lugares y posiciones inexploradas. Este documento busca arrojar luz, desde un contexto espacio-temporal amplio y formalizado a modo de diario, sobre mi propia práctica artística; una que reflexiona sobre la posibilidad de visibilizar las condiciones atmosféricas de un determinado lugar y de la relación de dichas condiciones con el tiempo.

22 de abril de 1915:

Segunda batalla de Ypres: el ejército alemán utiliza gas venenoso contra las tropas aliadas por primera vez. El aire dejó entonces de ser un elemento que simplemente se respiraba para ser algo que podía sentirse. Y que podía ser eliminado. Ese 22 de abril el aire se hizo explícito, pasando a formar parte del sistema (aire-) acondicionado que, desde entonces, posibilita la vida (Sloterdijk, 2004).

1 de enero de 1950:

Marca el origen de la datación por radiocarbono. Es la fecha utilizada en arqueología y geología para determinar cuándo ocurrió un evento del pasado. Se considera el comienzo del tiempo presente. Las masivas pruebas nucleares de los años 50 alteraron la proporción de carbono de la atmósfera de modo tal que dicha datación pasó a ser inexacta. En 1950 las condiciones atmosféricas del planeta habían afectado de un modo irrevocable nuestra consideración del tiempo.

21 de abril de 2014:

El Museo de Los Sures me invita a realizar una propuesta específica para su espacio. El Museo, fundado por inmigrantes de origen puertorriqueño, se constituye como un espacio de resistencia frente a la inminente gentrificación del barrio de Brooklyn en el que se sitúa.

25 de julio de 2014:

Inicio mi investigación para Notes on a Working Space. La imposibilidad de acceder al espacio hace que me centre en los elementos básicos que favorecen la vida, el aire y el agua, tal y como

se manifiestan en el entorno de El Museo. Me limito a utilizar los elementos mínimos de la representación: el punto, la línea y el color.

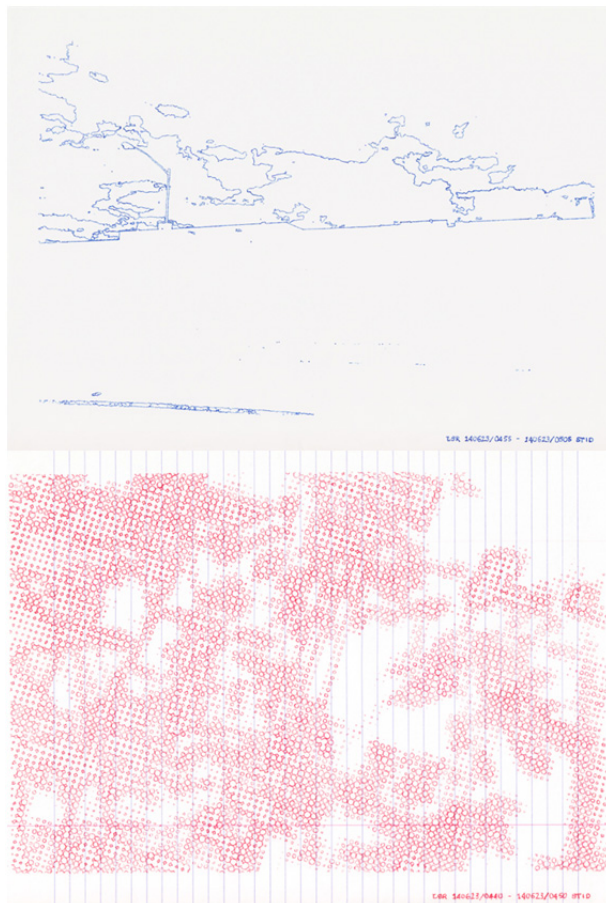


Ilustración 1. *Landscape 3: South 1st Street and Kent Avenue. 11249. 25.07.2014-15.08.2014. / Tree 1: 120 South 1st Street. 11249. 26.07.2014-11.08.2014. Dibujo sobre papel. 21,6 x 28 cm. El Museo de Los Sures. NY. 2014.*

3 de septiembre de 2014:

Comienzo a filmar fragmentos de Mediterráneo, que retomaré entre diciembre de 2014 y abril de 2015.

5 de marzo de 2015:

Comienzo a filmar fragmentos de East River, que retomaré entre marzo y abril de 2015. Me centro, aquí, en la nieve al caer sobre el río, que es en verdad el océano, y que ahora me parece compartir el agua con aquel que ya filmé, mucho más meridional. Esa nieve al caer, esos copos

blancos en forma de líneas sobre el océano surgen como la perfecta materialización del aire, y del agua. Desde entonces y hasta el 30 de diciembre de 2016 adoptaré esta forma de marcar, de hacer líneas, en mis dibujos.

4 de abril de 2016:

Inicia Meditaciones Atmosféricas. Antes del Presente (338-U- 710 U), que se compondrá de varios dibujos en gran formato, unas piezas en cristal, una instalación de video y una publicación del mismo nombre.

24 de febrero de 2017:

Meditaciones Atmosféricas. Antes del Presente (338-U- 710 U), el libro, o cuaderno de trabajo, tiene su aparición pública.

1 de mayo de 2017:

La instalación de las piezas, concebidas en su inicio como paneles de contornos diferenciados con lleva ahora, tras mi paso por Roma y Canadá (aún no hemos llegado a ello y sin embargo ya nos afecta), una intervención de color en los muros de la galería. El proyecto se inaugura el 4 de mayo de 2017.



Ilustración 2. *Meditaciones Atmosféricas. Antes del Presente (338 U-710 U).* Dibujo y pintura sobre cartón-yeso. 120 x 250 cm. Vista de instalación en Slowtrack. Madrid. 2017.

1 de febrero de 2017:

Primer (re)encuentro con el Panteón de Agripa en Roma. Éste, junto los magníficos pinos mediterráneos de la ciudad, será el objeto de mi investigación romana.

17 de febrero de 2017:

Primera visita a la meridiana de Santa María degli Angeli e dei Martiri, que fue mandada construir por el papa Albani, Clemente XI, con el fin de confirmar la fecha exacta de la celebración de la Pascua cristiana.

6 de octubre de 1702:

Se inaugura la meridiana. Desde entonces y hasta 1847 el paso del sol sobre ésta determinará la hora exacta en toda Roma.

Un día indeterminado de 1847:

El papa Pio IX decide instaurar el cañonazo que todavía hoy y desde el Janículo marca la hora exacta del mediodía romano, sustituyendo a la meridiana. Todos los campanarios de la ciudad siguen, desde entonces, sincronizándose con él.

20 de febrero de 2017:

La luz surge como un elemento de articulación de la realidad fundamental en Roma. Su visibilización aparece como vehículo de materialización del aire lo que me lleva a constatar: 1. que la luz viaja en línea recta y 2. que lo hace de un modo radial—los rayos de luz parten de un centro y se distribuyen en línea recta. Son las interrupciones en su continuidad las que hacen que los objetos se muestren o no visibles. A partir de aquí utilizaré esta forma de hacer marcas (siguiendo un sentido radial de rectas interrumpidas) en mis dibujos.

5 de marzo de 2017:

Llego a Banff y me encuentro con un paisaje incomprensible para mí. De origen glaciar, el valle de Banff es el resultado de una ausencia. La de la gran masa de hielo, del glaciar que, a su paso, horadó las montañas dejando un gran espacio vacío. Ante la imposibilidad de comprender lo que percibo, comienzo a: 1. filmar mi entorno. 2. hacer un dibujo por día de cada una de las montañas que constituyen el valle. El color aparece de acuerdo a la visibilidad del día y al nivel de deshielo de la nieve sobre las montañas.

13 de marzo de 2017:

La (in)visibilidad de aquel hielo original será el motor de mi proyecto. Comienzo a pensar en el valle invertido y en cómo corporeizar el glaciar.

26 de marzo de 2017:

Kenny y yo conseguimos que la tecnología se ponga de nuestro lado y vemos el glaciar por primera vez.

21 de marzo de 2017:

Los abetos que constituyen el paisaje observado durante semanas surgen indefectiblemente como los elementos mínimos de la representación que utilizar aquí. Entre el 21 y el 26 de marzo varios de estos elementos se materializarán, constituyéndose como la clave de mis dibujos.

27 de marzo de 2017:

Otra preocupación paralela es la aparición paulatina del color que conlleva el deshielo de la nieve en el valle. Esta será el origen de mi proyecto más actual, mientras reviso estas líneas el 26 de enero de 2019.

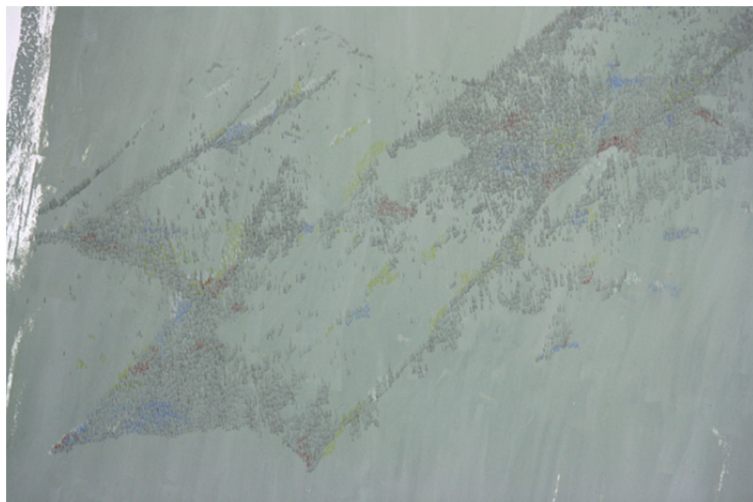


Ilustración 3. *Boundary of (In)Visible Ice*. Dibujo y pintura sobre pared. 180 x 130 cm. Vista del dibujo en The Banff Centre for Arts & Creativity. 2017 (Detalle de la pieza).

28 de marzo de 2017:

A su vez, y por la ausencia de límite en el paisaje observado, comienza a apremiar la voluntad expresa de abandonar el marco de la representación y de romper la frontalidad de la imagen. Lo que me lleva de nuevo al 1 de mayo de 2017 y a la extensión del color más allá del cartón yeso que contenía mis paisajes—hecho que aún no ha sucedido y que sin embargo ya hemos vivido.

12 de abril de 2017:

*Comienza la recopilación de diagramas que expresan, geométricamente, el modo en que el ángulo de incisión del sol sobre la esfera terrestre permite contabilizar el tiempo con precisión. Diversos de estos mecanismos serán realizados sobre cristal como parte de *Atmósferas e Interrupciones*.*

14 de abril de 2017:

Me encuentro, en Roma, con luciérnagas por primera y última vez. Es lo que aparece sobre los fragmentos azules en la imagen (Ilustración 4.3).

15 de abril de 2017:

Desconozco el modo de abarcar lo ocurrido en Banff, la ruptura del marco y del espacio frontal de representación. Empiezo a realizar maquetas de las tres instalaciones en gran formato que constituirán mi investigación. Cada una de ellas sigue el modo radial de expansión de la luz y contiene diversos instrumentos de medición del tiempo. Cada una se enfrenta a un espacio de representación: el panteón (ilustración 4.1), los pinos (4.2) y las luciérnagas (4.3).

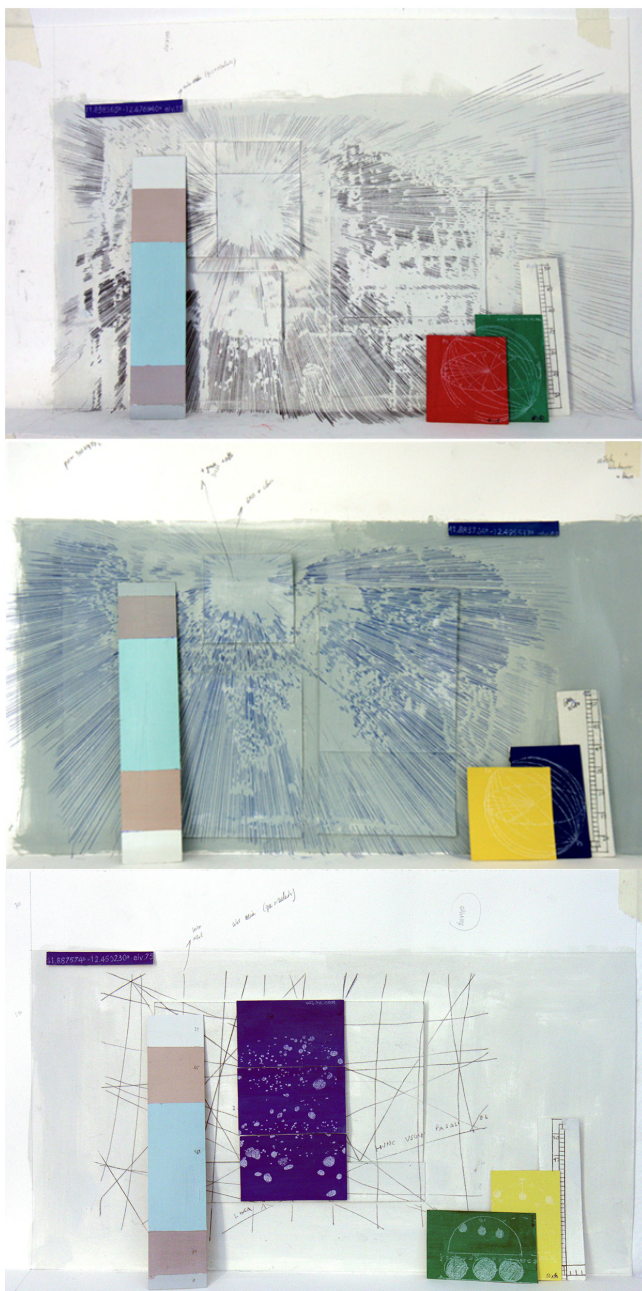


Ilustración 4. Maquetas para *Atmósferas e interrupciones I, II y III*. Dibujo y pintura sobre papel. 23 x 45 cm. Real Academia de España en roma. 2017.

16 de junio de 2017:

*Comienza la materialización final e im-permanente de **Atmósferas e Interrupciones II** en la sala de exposiciones de la RAER.*

2 de abril de 2010:

*Comienza la materialización final e im-permanente de **Atmósferas e Interrupciones I** en el Centro de residencias artísticas de Matadero Madrid.*

Hoy:

Continúo dibujando.



Ilustración 5. *Atmósferas e Interrupciones II*. Dibujo sobre cartón yeso, pared y cristal.
Dimensiones variables 3.5 x 5 m. Vista de instalación en La Real Academia de España en Roma, 2017
y en Matadero Madrid, 2018.

FUENTES REFERENCIALES

- BOHM, D. (2012). *Wholeness and the Implicate Order*. Londres, Nueva York: Routledge.
- CRITCHLEY, S. (2010). "The Infinite Demand of Art". *Art and Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, 3 (2).
- LATOUR, B. (2015). Air. En JONES, C. (coor.) *Sensorium*, Cambridge, Mass: MIT Press, pp. 104-107.
- GIBELLINI, L. (2016). *Atmospheric Meditations. Before Present (338 U-710 U)*. Hudson: Publication Studio, 2016.
- GIBELLINI, L. (2015). "Approximations to a Working Space. El Museo de los Sures". *Int|AR: Interventions + Adaptive Reuse* 6, pp. 12-17.
- MEILLASSOUX, Q. y LONGO, A. (coor.). (2014). *Time Without Becoming*. Milán: Mimesis International.
- MORTON, T. (2016). *Stuff Can Happen. Miracle Marathon*. Serpentine Gallery. Londres. [consulta: 12 de mayo 2017].
Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=xkP7cf0YDTM>.
- MORTON, T. (2012). *The Ecological Thought*. MA: Harvard University Press.
- MORTON, T. (2009). *Ecology Without Nature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- NÖE, A. (2005). *Experience of the World in Time*. *Analysis* 66 (1), pp. 26-32.
- SERRES, M. y LATOUR, B. (1995). *Conversations on Science, Culture, and Time*. University of Michigan Press.
- SLOTERDIJK, P. (2004). *Sphären III. Schäume*. Frankfurt: Suhrkamp.
- VALTTERI, A. y LLOYD, D. (coor.). (2014). *Subjective Time: The Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Temporality*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

La práctica del dibujo desde la cosmosis

Perales Blanco, Verónica

Universidad de Murcia

PALABRAS CLAVE

dibujo, cosmosis, identidad ecológica, reflexividad

RESUMEN

Desde mi posición firme como artista ecologista sostengo que la práctica del dibujo es una potente herramienta de conexión y empatía con ese cuerpo cósmico al que pertenecemos. Dibujar es aprehender. Es un medio que nos lleva a entrar y reflexionar en y desde lo otro; la línea nos transporta por los puntos del tejido global. Este preciado potencial puede utilizarse para cultivar la empatía, hacia los seres vivos y la totalidad de esta suerte de ente vivo que componemos (la Tierra), participando del cosmos.

KEY WORDS

drawing, cosmosis, ecological identity, reflexivity

ABSTRACT

From my solid position as an ecological artist, I maintain that the practice of drawing is a powerful tool of connection and empathy with that cosmic body to which we belong. Drawing is capturing. It is a means that leads us to enter in and reflect on and from the other; the line transports us through the stitches of the global fabric. This precious potential can be used to cultivate empathy towards living beings and the totality of this living entity that we are part of (Earth), participating in the cosmos.

La Monte Young, compositor norteamericano que se dio a conocer en el marco del Fluxus por sus obras sonoras generalmente extremas y desconcertantes para el gran público, realizó en 1960 la obra *Composition 1960 #10: Draw a straight line and follow it*. Coetáneo de Cage, Paik y Yoko Ono dice que el enunciado de esta obra es una premisa que sigue siempre en sus creaciones. Lo cierto es que, a través de esa dirección inmutable, La Monte Young desafía el tiempo e interpela nuestros oídos, sumergiéndonos en el arte de la escucha. Es como tirar del hilo que nos conecta a la sonosfera: tiras de él y una burbuja sonora se te viene encima. Conceptualmente el enunciado es provocador, e interpretado desde el punto de vista del dibujo, considero que es extremadamente brillante. Si sigues la línea (la que dibujas), por un extremo llegas al modelo u objeto de representación, por el otro te encuentras a ti mismo. El trazo es nexa, nos une con el todo. La punta de grafito me prolonga, devenimos tejido, me posiciona en un plano. Otros trazos pasan por el punto del que partí.

Bernard Andrieu sostiene que la cosmosis es una experiencia de fusión de uno mismo en el mundo de los elementos naturales y la comunidad de seres naturales. Dice: “el yo no se resiste a la penetración del mundo en él [...] la permeabilidad de la piel se une a la porosidad del mundo” (2017:11). Andrieu describe tres efectos que son producidos en nosotros en tanto que individuos a través de la cosmosis. Destacaré el que define como “una modificación de la representación de sí mismo, de los otros y de su entorno que inicia una (nueva) estimación de sí y un reequilibrio de la percepción ecológica” (2017:14). Este cambio nos llevaría pues a reconsiderar nuestro impacto y también nuestro rol en el medio en el que vivimos, desde una posición renovada (revisada, reevaluada). Esta nueva posición se espera parta del encantamiento en cuanto a que, el reencuentro con el medio nos aportará respuestas sobre nosotros mismos; “re-enchantment explicitly means reconceptualizing science content in a way that meets the human need for meaning” (BLUNDELL, 2009: 82).

Blundell define trece principios de cosmosis y hace un estudio sintético de los usos que se hacen tanto en la práctica artística como en la comunicación cultural. En este ensayo únicamente nos centraremos en uno de esos principios, por la conexión directa que el efecto producido (reflexivity) tiene con las prácticas de dibujo a las que aludimos. Es el principio de Ecological Identity. Según Blundell “Ecological (or relational) Identity encompasses a broad range of “systems” principles (...) but calls specific attention to the personal aspect (or lived-experience) of being an integral part of an expansive ecosystem. Ecological Identity is a relational identity: the understanding that we are defined by our relationships, not just by what we know cognitively. Ecological identity is the phenomenological essence of reflexivity (feeling connected and unified to the biosphere and cosmos as a lived-experience). Ecological identity is about seeing the self in the other and the other in the self. It is about FEELING, embodying, and enacting this empathy as the reality that it is” (2017: 9).

Este principio es considerado como uno de los dirigidos a objetivos primarios. Una cuestión importante relativa a cómo integramos este principio en las prácticas artísticas es que no se trata de llegar a adquirir un conocimiento sino más bien a suscitar un sentimiento. La identidad ecológica podría definirse como el encuentro con uno mismo en una globalidad, en la visión global del mundo, “feeling and integral worldview that operates at a deep systemic level” (idem).

En los ejercicios de dibujo en los que apelamos a la reflexividad emerge la fractura existente en relación a la escala de las cosas. Puede que nuestro cuerpo sea ilimitado gracias a un sentimiento de pertenencia al medio en el que existimos, pero para el medio, nuestro cuerpo es un pulso extremadamente fugaz. Timothy Morton expone claramente la paradoja que se da cuando proyectamos nuestra existencia en la línea temporal del planeta y, más allá, del cosmos. Nos resulta muy difícil pensar en acciones que se rigen por escalas de cien, o mil, incluso diez mil años. Suceden, dice, dos cosas: por un lado, a esa escala, nada en particular sobre uno mismo parece significativo (estadísticamente o de cualquier otra forma) y, por otra parte, cualquier mínima acción que realicemos será importantísima, y posiblemente se amplifique, de aquí a diez mil años. De manera que se da ligera paradoja: yo mismo no importo, pero todo lo que hago sí que importa. Se genera pues dice Morton, una pequeña brecha entre la persona que creo que soy y la persona que soy en realidad, en la medida en que afecto a otras entidades, humanas y no humanas (2016).



Ilustración 1. Dibujos realizados por Fred Adam (izq) y Celia Gradín (dcha), en este segundo el papel ha sido perforado por un lápiz; una nota por detrás dice “La chispa de la luz sagrada atraviesa los planos” (2017)
Fotografía realizada por Verónica Perales Blanco.

Cuando miramos a las grandes figuras de la historia del arte, genios y virtuosos de las técnicas (técnicas de dibujo u otras), descubrimos que el objetivo final de esa producción artística poco tiene que ver con sentirse parte de algo sino más bien, con diferenciarse del resto, alimentando la figura de artista-genio. En la práctica artística que se plantea aquí, el resultado final (obra material) tiene muy poca importancia, lo que da sentido al ejercicio es cómo resolvemos la ecuación a nivel conceptual. Pongamos como ejemplo un ejercicio concreto. Después de haber paseado por un espacio natural, escuchado la fauna del lugar, apreciado los diferentes cambios de olores, temperaturas, dominancias sonoras con la puesta de sol, después de haber estado suspendidos en hamacas durante algo menos de una hora, proponemos a un grupo de participantes trabajar -desde la experiencia vivida- una imagen. Cada uno recibe un sobre transparente que contiene un pequeño papel de 15x15cm, y el siguiente enunciado: “Dibuja en este papel tu cuerpo ilimitado. Usa únicamente un lápiz. No utilices otro papel, no hay ejercicios fallidos, todos son acertados”. Estos ejercicios han sido

planteados por el momento en grupos de personas reducidos, con inquietudes culturales y medioambientales previas a la práctica, y siempre vinculados a experiencias más amplias en espacios naturales. Durante el mes de junio de 2018 están previstas varias sesiones en diferentes emplazamientos con perfiles similares en adultos y una ampliación de ejercicios análogos para un público más joven (entre 8 y 12 años).

La puesta en común de los resultados forma parte del aprendizaje. Algunos de los dibujos realizados hasta el momento son realmente sorprendentes, no tanto por su calidad plástica, como por los procesos internos desencadenados que podemos ver reflejados (Ilustración 1).

Según Tonia Raquejo, “[a]ccording to the Noosphere our minds are connected to the planet following the holistic relations of organisms studied by ecology (...) [t]his holistic experience, not only leads to the birth of a consciousness -where the boundaries between mind and environment are more than blurred- but also inspires artistic projects” (2015: 57). Parece una evidencia, pero a veces no es fácil para personas que no son muy conscientes de nuestro vínculo con el medio; diría que hemos convertido una falsa independencia del medio en un “privilegio”, como si fuese posible vivir ajeno a lo que ocurre contigo, al mismo tiempo que tú y como parte de lo que eres. Subrayemos que, “whether you like it or not, you are utterly part of Gaia, biologically, psychologically and spiritually. Our very bodies, our dreams, our creativity, our imagination all come from her, and in end the matter that we are made will return to her when our lives are done” (HARDING, 2006: 253). Más allá de la afirmación de que somos ecodependientes e interdependientes, somos la materia misma de un ente complejo y cambiante, materia cósmica. Las prácticas grupales en entornos naturales en los que exploramos, experimentamos, sentimos, compartimos y dibujamos, nos hacen conscientes de nuestras interconexiones; de la fugacidad y la infinitud de nuestra existencia, encontradas.

FUENTES REFERENCIALES

- ANDRIEU, B. (2017): *Se fondre dans la nature. Figures de la cosmose*. Cosmotique 1. Edit. Liber, Montreal, Québec
- BLUNDELL, R. (2017): *The Principles of Cosmosis. A synopsis of research findings with guidance for practical application in cultural communication*. Retrieved from: <https://independent.academia.edu/RichBlundell>
- HARDING, S. (2006): *Animate Earth*. Devon: Green Books
- JIMÉNEZ DE CISNEROS, R. (2016): “Timothy Morton: una ecología sin naturaleza” (entrevista a Timothy Morton). Accesible en: <http://lab.cccb.org/es/timothy-morton-ecologia-sin-naturaleza>
- RAQUEJO, T. (2015): *La ficción en la consciencia ecológica: correspondencias entre las dinámicas Psíquicas y el planeta Tierra*, en: Raquejo, T.; Parreño, J.M.: *Arte y Ecología*, UNED

La conciencia del paisaje

Andreu-Lara, Carmen

Universidad de Sevilla

Ojeda-Rivera, Juan F.

Universidad Pablo Olavide

PALABRAS CLAVE

arte, geografía, aridez, agua, paisaje

RESUMEN

Con este texto se pretende aplicar un método compartido y hermenéutico de lectura del paisaje, que facilite el diálogo transdisciplinar necesario para aprehender y comprender el complejo papel del agua en paisajes áridos y transmitirlo interpretando sus significados.

Ética y profesionalmente, se parte de la convicción de que una aproximación dialogada y creativa al papel del agua en la diversidad de paisajes áridos y semiáridos podría ser un detonante para sensibilizar a la sociedad y a las instituciones públicas sobre la responsabilidad colectiva en la valoración y el respeto patrimonial hacia estos paisajes y a sus exigencias de adaptación vital y cultural.

Rememorando el clásico relato confuciano del paisaje como síntesis de estética y de ética (*el hombre bueno se alegra con el paisaje*), nuestra intención aquí es mostrar que la convergencia de ciencia y creación, en la comprensión de adaptaciones biogeográficas y el disfrute con bellezas paisajísticas relacionadas con la escasez de agua, podría ayudar a “imaginar la transición hacia sociedades sostenibles”, en ámbitos donde el agua -como bien de la naturaleza y elemento indispensable para la vida- es cada día más escasa y, por lo tanto, se convierte en conciencia del paisaje.

KEY WORDS

art, geography, aridity, water, landscape

ABSTRACT

The text intends to apply a shared hermeneutic method of reading the landscape. This method facilitates the transdisciplinary dialogue necessary to understand the complex role of water in arid landscapes and try to spread it by interpreting its meanings.

Ethics and professionalism are two reasons of the conviction of that the creative approach to the role of water in the diversity of arid and semi-arid landscapes could be a cause to sensitize

society and public institutions about collective responsibility in the valuation and patrimonial respect towards these landscapes and their demands for vital and cultural adaptation.

Recalling the classic Confucian's story of the landscape as a synthesis of aesthetics and ethics, our intention here is to show the convergence of science and creation, in the understanding of biogeographical adaptations and enjoyment with the landscape. Beauties related to water lack could help to "imagine the transition towards sustainable societies" in areas where the water -as a good of the nature and indispensable element for life - is becoming scarcer every day and, therefore, it becomes landscape awareness adaptation.



Fig. 1. *Los balbucesos del agua*

INTRODUCCIÓN

Decía Unamuno que "(...) *el agua es como la conciencia del paisaje; las alamedas de las orillas del río, las alisedas, los saucedales, se ven a sí mismos en el agua y se reconocen; y hasta un mogote de roca, un berrueco de granito, se ve y adquiere conciencia de sí en una charca que duerme a su pie*" (UNAMUNO, 1966: 330). Pero el agua es sobre todo conciencia del paisaje en los territorios donde escasea. En los paisajes áridos, donde no abundan ríos ni charcas, el agua en su escasez ha generado formas de vida y culturas adaptadas al bajo consumo, a la captación y la distribución justa de un bien preciado. Hoy, cuando el cambio climático ya se reconoce, los paisajes áridos son conciencia de una civilización que ha tratado los recursos como si fueran inagotables.

Entendemos el paisaje como **un espacio experiencial**, una realidad dinámica y trayectiva entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo exterior y lo interior, entre lo individual y lo socialmente compartido. Esta perspectiva no concibe el paisaje como aquello que está delante del ser humano, como un objeto para mirar o transformar, sino, por el contrario, como una dimensión misma del ser. Si el paisaje forma parte de nuestro estar-en-el-mundo, si es uno de los elementos constitutivos, incluso fundantes, de nuestras identidades personales y colectivas se hace necesario buscar una nueva metodología para abordar el paisaje más allá de los límites de las distintas disciplinas, una metodología que podría basarse en lo que Basarav Nicolescu llamó la relación transdisciplinar. La transdisciplinariedad se refiere a "lo que es a la vez entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina" (NICOLESCU, 2002). Nicolescu, físico cuántico de formación, explica que existen distintos niveles de realidad que se rigen por distintas leyes y conceptos y requieren también diferentes niveles de percepción. Conocer de manera transdisciplinaria significa que nos conectamos de múltiples formas –de manera emocional, cognitiva, imaginativa, sensorial- con una realidad, en este caso el paisaje, que es a la vez realidad material, mental, sensorial, espiritual, mística y simbólica.

Tratamos, pues, de jugar metafóricamente desde los intersticios de nuestras respectivas disciplinas, como geógrafo y creadora, dejando que sea el agua misma -en su fluir, gotear, rociar, penetrar, mojar, empapar, de manera diferenciada, el papel y los materiales áridos distribuidos en él (arenas, carbonato cálcico y piedra pómez)- quien configure imágenes que condensen el sentido de los territorios o países áridos y semiáridos, que quedarán así "artealizados" y metamorfozados en "**paisajes del agua en la aridez**". El diálogo transdisciplinar entre geografía y pintura ha ido modelando nuestra compartida aportación, en la que una primera lectura o desentrañamiento geográfico induce a pintar y la pintura solicita nuevas explicaciones que, a su vez, matizan y hacen repetir el proceso pictórico hasta que va apareciendo ante nuestros ojos el núcleo de sentido o carácter del paisaje que intentamos leer y comprender para que evoque su función geomorfológica y ecológica. Todas las imágenes de este artículo son por tanto obras originales de sus autores realizadas en técnica mixta sobre papel de 50 x 70 cms.

Rememorando el clásico relato confuciano del paisaje como síntesis de estética y de ética (*el hombre bueno se alegra con el paisaje*), nuestra intención aquí es mostrar que una aproximación dialogada y creativa sobre la adaptación vital y cultural de los paisajes áridos y semiáridos a la escasez de agua podría ayudar en este intento de "imaginar la transición hacia sociedades sostenibles", constituyéndose en detonante para sensibilizar a la sociedad y a las

instituciones públicas acerca de nuestra responsabilidad colectiva sobre el agua como elemento indispensable para la vida y bien cada vez más escaso.

1. CLAVES ESPACIALES DE LOS PAISAJES ÁRIDOS Y SEMIÁRIDOS

Al analizar algunas de las claves espaciales de los paisajes áridos constatamos que el agua - aunque frecuentemente no está visible- juega un papel especialmente relevante en ellos.

1.1 GEOMORFOLOGÍA TALLADA Y PINTADA POR EL AGUA

Escasa hoy, aunque torrencial, el agua ha sido la principal herramienta escultórica del modelado de estos países áridos y semiáridos ya que, actuando a modo de cincel o buril a lo largo del tiempo, ha ido labrándolos y “artealizándolos in situ” hasta convertirlos en paisajes (ROGER, 1997). La emoción emerge con facilidad ante todo un variado muestrario de formas de meteorización, erosión y sedimentación, de diversa envergadura, espectacularidad, perfección e interés.

La erosión puramente mecánica se expresa en una primera instancia en:

- **Conos de derrubios**, ligados a la gravedad de las acciones torrenciales.



Fig. 2. Derrubios

- **Rambias** o “lechos naturales de las lluvias copiosas” (CORRIENTE, 1999), que recogen aguas de los barrancos de sus cabeceras erosionando y transportando.
- **Cursos superficiales de agua** -aquí caprichosos y espasmódicos “wadis”- de escasas y torrenciales pluviosidades, que configuran valles, gargantas o cañones y portan sedimentos transfiriendo grandes cantidades de material sólido a los llanos de inundación y al mar. Estos cursos de agua -permanentes, estacionales u ocasionales-

completan los procesos mecánicos de erosión, transporte y sedimentación, generando especiales ecosistemas.

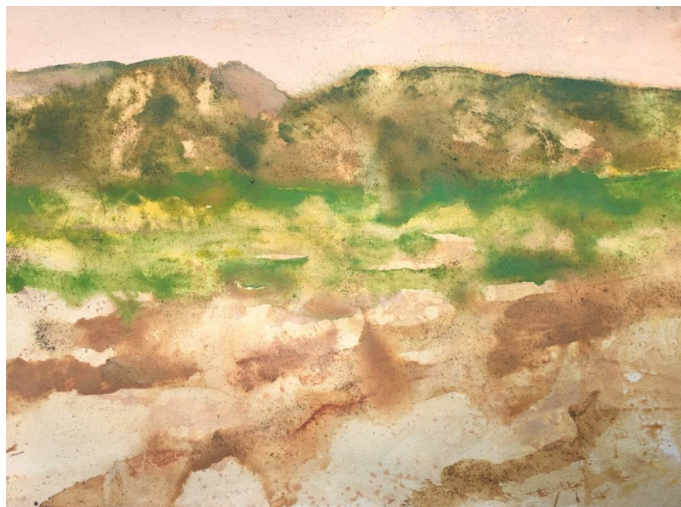


Fig. 3. *Wadis*

El aprecio a estos paisajes áridos es dificultoso y se complejiza cuando intervienen procesos no sólo mecánicos, sino también químicos, que requieren el esfuerzo de descifrar el lenguaje secreto de una naturaleza modelada por el lento y escondido quehacer del agua sobre las rocas carbonatadas: lapiazes, dolinas o torcas, simas y cavidades, además de los puntos de descarga o emisión de acuíferos que los enigmáticos paisajes kársticos albergan.



Fig. 4. *Enigmas kársticos*

1.2 BIODIVERSIDAD ESCONDIDA Y ENDÉMICA



Fig. 5. *Endemismos*

La escasez de agua exige una especialización adaptativa vegetal cuyos mecanismos tienden a repetirse en todas las zonas áridas del mundo, aunque sus respectivas especies no guarden relación entre sí. Los sistemas de adaptación fisiológicos y morfológicos de estas plantas son muy variados: desde su limitación en número a desarrollo de sistemas para captación de humedades ambientales como raíces largas o tallos con espinas que condensan el agua atmosférica.



Fig. 6. *Paisaje efimero*

En estos ámbitos áridos y semiáridos, el agua –como bien gratuito de la naturaleza- contribuye especial, directa y evidentemente al mantenimiento de la biodiversidad local:

- Generando puntos de alta productividad biológica e importantes en las redes tróficas de entornos áridos.
- Funcionando, mediante cursos y ramblas, como corredores ecológicos que conectan distintos entornos naturales.
- Dando lugar a un contraste paisajístico, especialmente valioso en la monotonía de la aridez.

Podría decirse que no solo crea vida, sino que también pinta de color y diversidad cromática una naturaleza monocromática en la que predomina la diversidad textural.

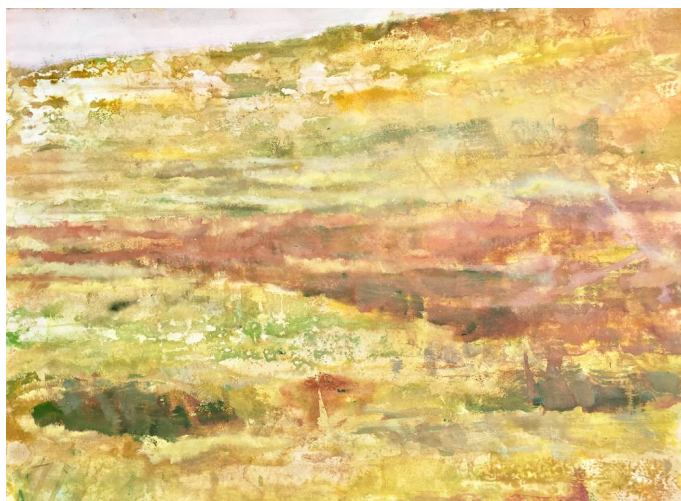


Fig. 7. *El cromatismo de la aridez*

2. CLAVES TERRITORIALES DE ADAPTACIONES CULTURALES A LA SEQUEDAD: EL DOMINIO INTELIGENTE DE LAS LIMITACIONES Y SUS FORMAS Y MODOS PATRIMONIALES

En su lucha por la subsistencia en estos espacios áridos, tan hermosos y frágiles pero a la vez tan hostiles y limitantes, el ser humano fue desarrollando el ingenio para sobrevivir cotidianamente mediante una estricta "economía del agua". Conscientes de la trascendencia que el suelo y el agua tenían en sociedades de base agrícola en medios con horizontes edáficos poco desarrollados y precipitaciones escasas y concentradas en el tiempo, conservar suelos y acumular aguas son preocupaciones básicas desde la antigüedad hasta nuestros días que irán favoreciendo usos inteligentes y sostenibles. Cada cultura de la escasez fue desarrollando formas y modos de captación, almacenamiento, aprovechamiento y transporte de aguas, muy sofisticados y adaptados a sus contextos, que guardan siglos de experiencia y van modelando estos paisajes con estructuras e hitos de gran valor:



Fig. 8. *Economía del agua*

- a) Los túneles que recogen la escasa agua pluvial o de veneros, para conducirla por gravedad hacia tierras que la necesitan, llamados foggaras, khattara, falaj madjrat, minas de agua o qanats.
- b) La natural estrategia xerofítica, adaptada culturalmente, da lugar a aljibes, tanques, charcas, albercones, alcojidas, balsas y estanques que guardan agua para la población, el ganado y el riego.



Fig. 9. *Madre*

- c) Madres, canales, acequias, regueros, regatas... constituyen un sistema complejo y jerarquizado de acueductos, que termina transportando y repartiendo aguas hasta depósitos y parcelas agrícolas y haciendo recircular las aguas sobrantes.



Fig. 10. *Economía*

- d) Todo aquel complejo e inteligente proceso termina en formas concretas de aprovechamiento agrícola con producciones muy especializadas y primorosas: arenados, jables, toscas, turbas, gavias y navazos, que no sólo permiten optimizar el agua subálvea y su humedad circulante en parcelas agrícolas canarias (SABATÉ BEL, 2011), levantinas (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2013) y andaluzas (OJEDA y LUGINBULH, 2011), sino también abastecer a mercados urbanos exigentes.

Los modos culturales de responder sencilla e ingeniosamente al duro sol, al fuerte viento y a la escasa agua constituyen un patrimonio histórico, arqueológico y cultural de incalculable valor en un contexto de alerta por el aumento de las dificultades para disponer de agua dulce, pues aportan información sobre unas tecnologías que permiten adaptar el desarrollo socioeconómico a los recursos hídricos de cada ámbito geográfico de manera sostenible.

3. EL AGUA CONCIENCIA DEL PAISAJE QUE APELA A LA ÉTICA

Nuestra civilización empieza en los márgenes del mayor desierto del mundo, pero se habla poco de la preservación de las zonas desérticas (YI FU TUAN, 2015). Quizás porque el valor de las calidades visuales, estéticas, ambientales, educativas de tales espacios áridos no es comprendido por una gran parte de la sociedad, ya que la mayoría de los habitantes y usuarios del planeta tenemos una marcada preferencia o reacciones afectivas por lo verde, la vegetación frondosa (fitofilia o verdolatría) y con abundancia de agua en movimiento (hidrofilia), y un rechazo de lo árido (aridifobia). Resulta paradójico tal rechazo por sus mismos pobladores pese a su familiaridad con ellos, lo que indica que el habituarse o acostumbrarse a lo árido y semiárido no es garantía de aprecio (LÓPEZ BERMÚDEZ, 1999).

No obstante, como especial conciencia de estos paisajes áridos, el agua apela a una ética comunitaria basada en los siguientes comportamientos:



Fig. 11. *Desherencia*

- *Los stocks de reservas no renovables no son susceptibles de uso intensivo.* Los recursos hídricos visibles son escasos en las zonas áridas, pero pueden existir importantes reservas de agua subterránea, acumuladas durante largos periodos de tiempo. En las últimas décadas la presión sobre tales reservas ha aumentado considerablemente, tanto por la utilización de tecnologías más eficientes en su extracción (ya sea de aguas superficiales y subterráneas) como por el sensible aumento de los distintos usos (abastecimiento urbano, agricultura intensiva, industria y turismo en continuo crecimiento). El consumo intensivo de estas reservas no renovables permite mantener durante un cierto tiempo un elevado crecimiento económico y termina generando la percepción errónea de que no existen limitaciones críticas para el desarrollo socioeconómico. En principio, se evidencia una merma considerable en la calidad del agua (salinización de estos acuíferos; contaminación de las aguas superficiales y subterráneas), pero las consecuencias negativas más dramáticas se difieren en el tiempo hacia las siguientes generaciones (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, 2006).
- *La forma inteligente de gestionar el agua en zonas áridas es adaptarse a su limitación.* Abusar del concepto de “escasez de agua”, suele introducir confusión en el discurso de su gestión, exagerando los índices de estrés hídricos y de cuencas deficitarias y apelando a una “ecología del miedo” y a unas soluciones ingenieriles, que naturalizan y tecnocratizan un debate que debe ser sustancialmente político y cuya clave es la igualdad y no la libertad, que solo poseen los que tienen poder (DEL MORAL, 2016). Las actuales situaciones críticas de ciertos ámbitos parecen conducir a la necesidad de rememorar las descritas formas tradicionales de gestión del agua en zonas áridas.

- *El desierto es bello e incluso podría ser sublime, pero nunca será sosteniblemente fértil.* Los valores nucleares de las civilizaciones judeocristiana e islámica responden, sin duda, a unas adaptaciones culturales al desierto y a sus limitaciones (WATSUJI, 2006). Así, el desierto se concibe dialécticamente como un lugar de desolación, frecuentado por espíritus malignos -más allá del alcance de Dios- y, también, como un lugar de ascesis, de privaciones que purifican y elevan el ánimo, de encuentro con la parte mejor de uno mismo (BODEI, 2008). Escasa y en la mayoría de las veces oculta, el agua, como decía el principito de Saint Exupéry, embellece el desierto, abre la puerta a la diversidad y nos recuerda el prodigio de la vida.

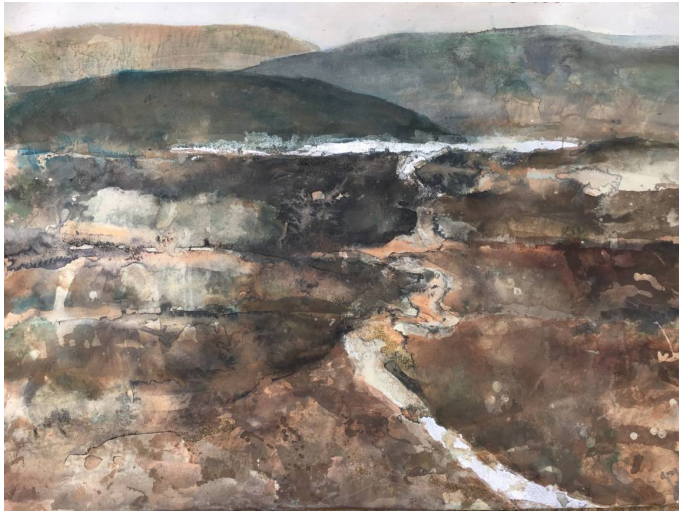


Fig. 12. *La conciencia del paisaje*

En definitiva, el agua no es sólo conciencia directa del propio paisaje (haciéndole descubrir, según Unamuno sus bellezas) sino que también queremos que sea –con nuestra dialogada “artealización”, conciencia ética de nuestro compromiso ciudadano con su uso responsable y sostenible.

FUENTES REFERENCIALES

BERQUE, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca nueva.

BODEI, R. (2008). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Siruela.

CORRIENTE, F. (2003). *Diccionario de arabismos y voces afines en iberoromance*. Madrid: Gredos.

- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, M. y MORALES GIL, A. (2013). Los aprovechamientos tradicionales de las aguas de turbias en los piedemontes del sureste de la península ibérica, en *Boletín de la AGE*, 63, 105-123.
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/34087/1/2013_Hernandez_Morales_BolAsocGeogrEsp.pdf (consulta10/09/2017)
- LÓPEZ BERMÚDEZ, F. (1999). Indicadores de la desertificación: una propuesta para las tierras mediterráneas amenazadas, en *Murgetana*, 100, 113-128.
- (2007). Los paisajes geomorfológicos en *Atlas Global de la región de Murcia*, Murcia: La verdad multimedia, <http://www.atlasdemurcia.com/>
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J. (2006). Agua y sostenibilidad: algunas claves desde los sistemas áridos. *Polis*, 14[En línea], <http://polis.revues.org/5096>
- MORAL ITUARTE, L. del. (2016). Discursos sobre el agua en la cuenca del Segura: raíces, históricas, continuidades y cambios recientes. En: *Paisaje, cultura territorial y vivencia de la Geografía*. Alicante: Instituto Interuniversitario de Geografía, 1071-1099.
- MUÑOZ MUÑOZ, J. A. (2000). Cultura del agua. Aprovechamiento hidráulico integral en un entorno tradicional de extrema aridez. Campos de Níjar (Almería) en *Narria*, n: 89-90-91-92, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/8601/46048_2.pdf?sequence=1
- NICOLESCU, B. (2002). *Manifesto of Transdisciplinarity*. New York: State University of New York (SUNY) Press, Translation in English by Karen-Claire Voss.
- OJEDA RIVERA, J. F. y LUGINBÜHL, Y. (2011). "Paisajes de Sanlúcar de Barrameda", en RUBIALES, Javier (Coord.) *El Río Guadalquivir*. Vol. II: *Del mar a la marisma*. Sanlúcar de Barrameda. Sevilla: Junta de Andalucía, 37-48.
- ROGER, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- SABATÉ BELL, F. (2011). *El país del pargo salado. Naturaleza, cultura y territorio en el sur de Tenerife (1875-1950)*. Tenerife: Instituto de Estudios Canarios.
- SAINT-EXUPÉRY, A. de (2002). *El principito*, Madrid: Alianza, (1943).
- ROMERO DÍAZ, A.; ALONSO SARRIÁ, F. (coord.) (2008). *Atlas global de la Región de Murcia*, Murcia: Cátedra de Historia Contemporánea, Universidad de Murcia.
- YI-FU TUAN. (2015). *Geografía romántica. En busca del paisaje sublime* Madrid: Biblioteca Nueva.
- UNAMUNO, M. de (1966). *Obras completas. I. Paisajes y ensayos*. Madrid: Escelicer.
- WATSUJI, T. (2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sígueme.

Cómo ser musgo

Viladomiu Canela, Àngels

Universitat de Barcelona

PALABRAS CLAVE

proyecto artístico, botánica, cohabitantes, relación sostenible, empatía

RESUMEN

Este texto presenta el proyecto artístico *Plantas raras (Plec de treball, Farrera)*, realizado con la beca a la creación 2014 concedida por el Centre d'Art i Natura de Farrera (Pallars Sobirà, Lleida). Así mismo, nos permite conocer las diferentes fases del proyecto a través del libro de artista resultante de este.

Plantas raras indaga sobre el espacio de encuentro entre las plantas y las personas, y en qué manera descubrimos cómo esa vida vegetal reducida a su mínima expresión es de gran relevancia y puede convertirse en reflejo, indicador y paradigma de nuestra existencia.

Se trata de un trabajo de investigación entorno al musgo, en el que se desvela la figura de la botánica pionera Creu Casas i Sicart (1913-2007) y su hallazgo de un inusual musgo en el valle de Farrera. Descubrimos la naturaleza gregaria del musgo, su discreción y habilidad de acomodarse a los lugares. El musgo nos enseña una manera de estar en el mundo, en este sentido comparte con los habitantes de Farrera una actitud arraigada y sostenible con su entorno.

El libro de artista se despliega a modo de una particular guía etnobotánica, que registra la experiencia de la artista que adopta la actitud del naturalista y recoge el testimonio del lugar, generando descripciones poéticas del universo social y vegetal a manera de homenaje a los cohabitantes de Farrera: los musgos y las personas.

KEY WORDS

artistic project, botany, cohabitants, sustainable relationship, empathy

ABSTRACT

This article presents the artistic project *Rare Plants (Working fold, Farrera)* developed with the creation grant (2014) awarded by the Centre d'Art i Natura (CAN), Farrera, Pallars Sobirà. It allows us to get to know the different phases of the project through the resulting artist's book.

Rare plants explores the meeting point between plants and people, and the way we discover how plant life reduced to its minimal expression is of great relevance and can become a mirror, an indicator and a paradigm of our existence.

This is a research project about moss, in which the figure of the pioneer botany Creu Casas i Sicart (1913-2007) is revealed and her discovery of an unusual moss in the valley of Farrera. We discover the gregarious nature of the moss, its discretion and ability to adapt to its location. Moss teaches us a way of being in the world. In this sense it shares with the inhabitants of Farrera an ingrained and sustainable attitude with their surroundings.

The artist's book unfolds as a special kind of ethnobotanical guide, that records the experience of the artist, who adopts the attitude of the naturalist and collects the testimony of the place, generating poetic descriptions of the social and plant life universe as a tribute to Farrera's cohabitants: mosses and people.

Aunque el título de esta presentación se formula a la manera de guía de autoayuda, no pretende dar las claves de cómo adoptar una “existencia vegetal”. Sin embargo, el proyecto artístico que presentaré a continuación sí nace del pleno convencimiento de que el mundo de las plantas y su relación con la humanidad está aún hoy en día infravalorado. Quizás sí que deberíamos cultivar ciertos modos de estar. Tal y como ya en los años 70 el libro *La vida secreta de las plantas* sugería, seguramente la revolución más trascendental que podría salvar o destruir el planeta puede venir desde nuestro jardín.



Ilustración 1. Herborización de musgos en Farrera, agosto 2014

Ilustración 2. Diversidad de musgos, Farrera, junio 2015. Fotos: Àngels Viladomiu

El punto de partida del proyecto se sitúa en la fascinante encrucijada entre las plantas y las personas, y en concreto se trata de una “planta rara” localizada en el valle de Farrera por una mujer “rara avis”¹, es decir, poco común para su tiempo. Se trata de Creu Casas i Sicart (1913-2007), botánica, farmacéutica, pionera y especialista apasionada de la flora briófitas (musgos y hepáticas) de Cataluña. Casas herboriza y documenta en 1969 una especie de musgo llamada *Oedipodiella australis* var. *catalaunica* que presenta unas características anómalas para su especie y que, además, tiene como única localización conocida en Europa el Cap de Creus, si bien misteriosamente también crece en el Pirineo Central. Otro rasgo curioso de esta planta, tal como describe Casas en su artículo, es que crece entre las piedras de los muros, y por tanto está estrechamente asociada a las costumbres de los habitantes del valle (CASAS, 1970, 13-15).

¿Pero cómo llegó a la Vall Farrera esta especie originaria del África Meridional y que fue adoptada por Cataluña? Este hecho, aunque aparentemente insignificante e irrelevante, es sin duda el motivo inicial del proyecto, el *McGuffin* como diría Hitchcock. A partir de aquí, se inicia una búsqueda tras los pasos de esta planta y de esta brióloga, que me llevarán a contactar con diversos científicos. En julio de 2014, con el fin de documentar el musgo *Oedipodiella*, contacté con Neus Ibáñez, conservadora del Herbario del Instituto Botánico de Barcelona. Ella había localizado esta especie en otro centro, y así es como me redirigió al Laboratorio de Briología de

¹El uso reiterado en este proyecto del adjetivo “raro” no debe entenderse de manera peyorativa. Al contrario, es empleado para denominar una planta, persona o cosa extraordinaria, poco común, excepcional o difícil de encontrar, al igual que se utiliza la expresión *rara avis*.

la Universidad Autónoma de Barcelona. Este Laboratorio, justamente fundado por Creu Casas, está emplazado dentro del laberinto de edificios del campus universitario de Bellaterra. Su Brioteca (Herbario BCB) tiene un archivo de unos 43.000 especímenes de musgos. Allí la brióloga Montserrat Brugués, estrecha colaboradora de Casas, me recibió y explicó que el musgo *Oedipodiella* var. *catalaunica* no existía propiamente, que en su momento Casas lo había identificado, pero más tarde se habían dado cuenta de que no era un ejemplar lo suficientemente diferenciado y por tanto su clasificación no era válida. A pesar del escepticismo de Brugués ante mi interés, accedió a mostrarme el ejemplar de *Oedipodiella* herborizado el año 1969 por Casas y que todavía hoy se conserva en la Brioteca. Considerable fue mi sorpresa cuando, dentro del sobre que custodiaba este valioso musgo, no había nada que apreciar más allá de unos restos de tierra seca.

¿Me pregunto cómo Casas consiguió herborizar este musgo invisible el año 1969? En este primer encuentro con *Oedipodiella* tomé conciencia que, para conocer lo que verdaderamente esconden los musgos, no solo se requiere una lupa sino también una mirada experimentada y minuciosa. Brugués me proporcionó el nombre de otro briólogo residente en Farrera, Francisco Lloret. Paco, como se le conoce en Farrera, accedió a introducirme en el fascinante mundo del musgo. Aquel verano había llovido mucho y el musgo crecía por todas partes por lo tanto, no fue necesario ir muy lejos para hacer una recogida de especímenes diversos. El trabajo del naturalista es peculiar, exige gatear por el suelo, trepar por las paredes, remojarse en los charcos, pero sobre todo acortar las distancias con el fin de afinar la exploración. La creación de un herbario de musgos aparentemente no tiene misterios. Primero se depositan las muestras para su secado en sobres realizados con papel de periódico, se anotan los datos de herborización, una vez completado su secado se trasladan a sobres definitivos, para finalmente identificar y clasificar. Esto último ya es otra historia que reclama la actitud paciente y metódica del científico.

Mientras explorábamos los musgos del territorio, Paco me contaba todo lo que veía en el interior de este microcosmos y de repente, levantó la lupa y dijo: “el musgo te ayuda a ver el mundo de cerca” y continuó hurgando por el suelo. Supongo que a Paco le debió sorprender que llegara alguien a Farrera tras los pasos de Creu Casas, esta mujer generosa con una memoria prodigiosa, que había sido directora de su tesis doctoral. La Dra. Casas, me explicó Paco, veraneaba en la próxima Ribera de Cardós y había recorrido toda la región. De modo que, es más que probable, que en algún momento el pueblo de Farrera fuera objeto de sus exploraciones y herborizaciones de algunos ejemplares de *muscus populus farrerinensis*.

En todo caso, este ecólogo comprometido me había comentado que seguramente, solo dentro del núcleo del pueblo de Farrera, crecían aproximadamente una cuarentena de especímenes de musgo diferentes. Este dato me impresionó, sobre todo al contrastar que era equiparable a los residentes, es decir casas de Farrera, motivando la idea de crear un *Icono Plantarum Rariorum* de Farrera (libros con ilustraciones y descripciones botánicas de aquellas especies raras, exóticas y poco conocidas hacia el 1800).

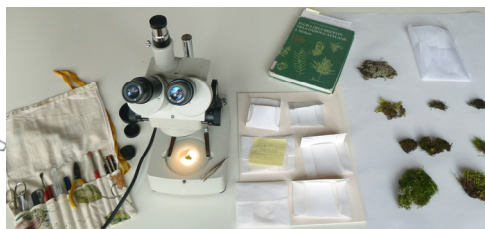
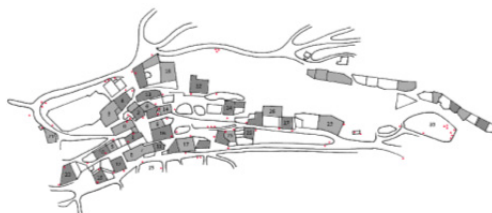


Ilustración 3. Mapa de farrera, casas y musgos, puntos de herborización

Ilustración 4. Identificación de los musgos con la lente binocular, La Bastida, Centre d'Art i Natura, Farrera, 2015.
Fuente: À. Viladomiu

El antropólogo Bruno Latour mediante la expresión “el parlamento de las cosas” subraya que “los fenómenos naturales hablan en la medida que los científicos hablan de ellos. La naturaleza y sus recursos son hoy lo que las masas obreras fueron en el S. XIX una fuerza de trabajo explotada sin su consentimiento. Una fuente de riqueza sin voz propia” (LATOUR, 2013). Es difícil imaginar en qué manera la naturaleza puede tener voz propia, justamente cuando la idea de Naturaleza que tenemos hoy nos viene impuesta desde la ciencia mediante el laboratorio como lugar de culto. En todo caso lo que si parece evidenciarse es que los procesos de empatía juegan un papel muy importante en esta relación sostenible entre personas humanas y no humanas que habitamos este planeta.

Volviendo a los musgos, a estos seres curiosos, minúsculos y raros, existe una rica variedad de especímenes con características morfológicas de lo más diferentes. Requieren y reclaman una mirada ampliada por la lupa. Bajo la seductora apariencia de una alfombra aterciopelada esconden un microcosmos mágico. Son gregarias por naturaleza y se agrupan por afinidad, como también son selectivas en su emplazamiento. Su ciclo vital es apasionante y de una gran complejidad, difícil de entender, donde se entrecruzan gametofitos, esporofitos, anterozoides, arquegonios para terminar en una lluvia de esporas. El musgo hiberna en tiempos de sequía y revive con la lluvia. Nos fascina su discreción y facultad de acomodarse a los lugares. Consigue pasar desapercibido entre las rendijas que dejan los humanos. Su preciosismo todo lo embellece. En definitiva, el musgo nos enseña una manera de estar en el mundo.



Ilustración 5. Mesa de trabajo, Estudio, La Bastida, Centre d'Art i Natura, Farrera, agosto 2014

Ilustración 6. Página del *Plec de Treball*. Farrera. Collage y herbario de musgos. Fuente: À. Viladomiu

El libro de artista *Plantes rares* que presento aquí, está dividido en tres partes bajo una sola cubierta, el tejado de la iglesia San Roque de Farrera. La primera parte introduce el proyecto y aporta la documentación más significativa. La segunda parte consiste en un catálogo ilustrado de plantas raras de Farrera *Plantarum Rariorum* y el emplazamiento donde han sido herborizadas: en los muros de piedra, en las pizarras de los tejados, en las fuentes y abrevaderos, en el cementerio, en jardines y huertas e incluso en el interior de algunas casas. Las fotografías de los musgos han sido realizadas con la ayuda de una lente binocular. Finalmente, la tercera parte reproduce a modo de facsímil las páginas más significativas del *Plec de treball* realizado en Farrera. Este recurso artístico personal utiliza la estrategia procesual del collage y adopta el formato de un pliego de herbario.

Justamente en el “*Plantarum Rariorum* (horti muscus populus farrerensis)” es donde se establece una estrecha relación entre casas y musgos de Farrera. Las fotografías realizadas con una lente de aumento nos introducen en el universo íntimo de los musgos difícilmente reconocible a simple vista. Esta aproximación a la vida interna de los musgos, al mismo tiempo, nos habla de la manera de vivir armoniosa con su entorno de las personas que habitan Farrera. El comportamientos de los musgos transcurre en paralelo a la de los habitantes.



Ilustración 7. *Plantes rares* (*Plec de treball*, Farrera). Libro de artista, 2017. 100 ejemplares firmados. Edición: Àngels Viladomiu & Centre d'Art i Natura, Farrera. Fuente: propia

Este libro, desde su polimorfismo, ofrece un espacio híbrido donde registrar la experiencia del artista que adopta el papel de investigador de campo y recoge el testimonio de un espacio: el espacio de encuentro entre los musgos y las personas. En cierto modo adquiere el aspecto de una particular guía de etnobotánica, aunque sin rigor científico siempre lo hace en clave artística. Estas concesiones desde el arte apuntan a generar descripciones poéticas de los universos sociales y vegetales de Farrera. En definitiva, se convierte en un discreto homenaje a sus cohabitantes: musgos y personas.

FUENTES REFERENCIALES

CASAS, C.; BRUGUÉS, M.; CROS, R. (2001). *Flora dels briòfits dels Països Catalans*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

CASAS, C. (1970). “*Oedipodiella australis* (Wag.et Dix.) Dix. Var. catalúnica P. de la V. en Vall Farrera”. *Acta Phytotaxonomica Barcinonensia* 6: 13-15.

LATOUR, B. (2013). *Políticas de la Naturaleza: por una democracia de las ciencias*. Barcelona: RBA Libros.

MANCUSO, S.; VIOLA, A. (2013). *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

TOMPKINS, P.; BIRD, C. (2016). *La vida secreta de las plantas*. Madrid: Capitan Swing Libros, S.L.

Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat

Clausí Rochina, Raquel

Universitat Politècnica de València

PALABRAS CLAVE

identidad, historia, tiempo, lugar, proceso

RESUMEN

Se narran visualmente retazos de mi lugar de origen, un espacio de la huerta valenciana, una cultura que es a su vez evolución de otras que la precedieron y dejaron su huella física sobre el territorio. A través de la fotografía voy recogiendo aquello, viajo hacia el pensamiento que las produjo y me reencuentro con espacios de mi pasado, transformados actualmente, que forman parte de mi memoria vital pero de los que no poseo memoria gráfica. Es entonces cuando me pregunto, ¿podría la fotografía como documento reflejar la historia y la identidad de un lugar y establecer una relación dialógica con la propia realidad representada?.

KEY WORDS

identity, history, time, place, process

ABSTRACT

I tell with pictures a part of my origin landscape, a space of valencian orchard, a culture that is evolution of another cultures, leaving a physical print on this territory. Through photography I'm going picking up that wich points to the intangible, to the thought that made them. I meet again with spaces of my past, currently transformed, that are part of my vital memory. But I don't have graphical memories of them. At that moment I asked myself...could photography as a document reflects history and identity of a place and to establish a dialogical relationship with the represented reality?

INTRODUCCIÓN

El origen del proyecto

“Creación significa, ante todo, emoción.”

José Antonio Marina

Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge hàbitat surge de una sensación de reencuentro con mi lugar de origen, l'Horta Nord de Valencia. Nací y crecí junto a este paisaje cultural habitado. Es en un colegio que existía en la huerta dónde decidí con tres años que quería dedicarme a crear imágenes. También donde, en un instituto junto a los campos que ahora son carretera, descubrí la fotografía. Y revelé unas primeras instantáneas con película en blanco y negro cursando mis estudios en este campus de la Universitat Politècnica de València, ubicado sobre antiguos terrenos agrícolas.

Después de unos años por otras latitudes, regresé a mi lugar de origen y me reencontré con una huerta en degradación galopante, por el abandono de los campos y el expolio urbanístico. Ya no tuve esa sensación de paisaje agrícola donde caminar con libertad, y sentí que quería reconocer mi lugar de nuevo. La implicación y conexión con lo fotografiado, así como mi memoria visual sobre l'Horta, convierten el enfoque del presente proyecto fotodocumental en autobiográfico, de reencuentro, cuyas imágenes surgen a partir de lo que José Antonio Marina denomina “La Memoria Creadora” (2002), pues como señala “un organismo sin memoria no podría ni siquiera percibir: vemos, interpretamos y comprendemos desde la memoria”. Y participo así, desde dentro, en la creación de sentido de la realidad representada.

El título del proyecto *Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge hàbitat*, hace referencia a la zona de l'Horta Nord que recorro mientras fotografío, siendo el paisaje una metáfora de lo personal, interrelacionado con el cuerpo a través del gesto cultural, como indicio gráfico de la evolución de la identidad. Con cada imagen, me construyo también como sujeto, construyo un significado “Somos lo que somos en las fotos que generamos”, siendo el “yo” la suma de todos los actos realizados a través de mis posibilidades (*res gestae*)” (FLUSSER, 2001:163). Estos caminos, según me alejo de la ciudad, pasan a llamarse calles, Avenida, Polígono y finalmente Autovía del Mediterráneo, como un indicio nominal de la transformación cultural de la sociedad del lugar.

Investigación gráfica

“La imagen, lugar del pensamiento y cristalización de la historia de la cultura.”
Ana García Varas

Con el fin de situar *Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat* en su contexto visual e histórico, comienzo investigando la evolución del retrato fotográfico en la huerta valenciana a través de imágenes de archivo¹. Es en esta fase de la investigación cuando me planteo la siguiente cuestión: ¿El cómo nos vemos y vemos la huerta influye en cómo la representamos y en nuestras acciones en relación al lugar?

Realizo una lectura comparativa entre las imágenes del pasado y las del presente, partiendo de fotografías de la década de 1950 aproximadamente para evidenciar y contrastar los cambios culturales y tecnológicos que se muestran en las imágenes, en correlación con cada momento histórico.

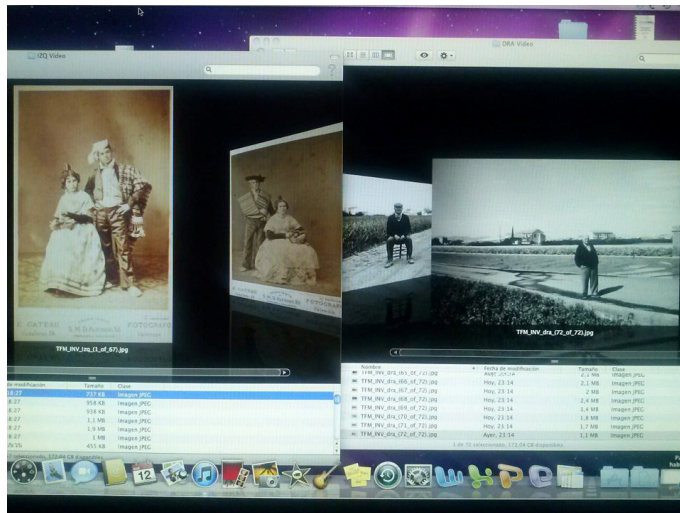


Figura 1. Edición comparada sobre el archivo gráfico del retrato en la huerta valenciana

Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge hábitat. Una proposta de fotodocumentalismo mediterráneo

En la propuesta desarrollada lo esencial, el acto representado, es el gesto como instante último de toda una herencia cultural, último eslabón de una cadena histórica. Y a partir de estas imágenes, el proyecto artístico toma un carácter híbrido, en el que se combinan la fotografía, el video, el texto, el arte público, *la performance* a través de la práctica del caminar y la instalación.

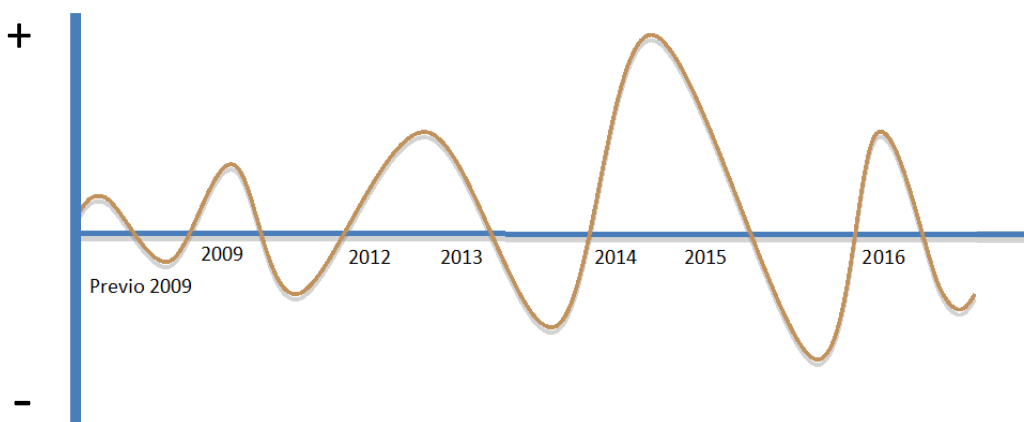
¹El © de las imágenes es de sus autores, y éstas se han utilizado únicamente con fines académicos en el proyecto.

Así, la propuesta artística parte de una revisión vista desde una perspectiva de la modernidad según la ideología del “sur” o “mediterránea”, parafraseando a Antonio Saura: “la modernidad es una revisión radical de la historia; significa iluminar el pasado para buscar las razones del presente”.

Metodología

El gesto corporal, “la forma pictórica de la conciencia histórica.”
Jeff Wall

El proyecto se ha desarrollado temporalmente en distintas fases, en las que, de modo paralelo, se daban circunstancias vitales que se aproximaban al contenido de cada una de las partes:



Gráfica 1. Intensidad/Tiempo de desarrollo proyecto Camins al Mar.
Fuente: elaboración propia

En 2009, regreso a mi lugar de origen en l’Horta Nord, y surge la motivación.

En 2012-2013, me matriculo en el Master de Producción Artística y, mientras vivo en el centro histórico de Valencia, realizo la investigación fotográfica sobre el retrato en la huerta.

En 2014-2015, realizo la mayor parte de las fotografías, caminando desde la carretera de Barcelona hacia la playa, pues mi siguiente residencia se encontraba allí en esta ocasión. Leo la mayor parte de los textos y referencias bibliográficas recomendadas, tanto referentes del trabajo como “coincidentes”, textos hallados al azar en los que encuentro respaldo teórico y conceptual de la práctica que ya estaba desarrollando.

Participo a su vez en la producción creativa de alguno de los referentes del trabajo: Fundació Assut “Poemes a l’Horta” y I Congreso Internacional Sociedad, Territorio y Regadío Tomas F. Glick, celebrado en la Ciutat Politècnica de la Innovació, presentando un poster.

En 2015-2016, vuelvo diversas circunstancias a mi residencia natal, y es aquí donde escribo el texto final y creo el mapa visual junto a la propuesta expositiva.

Caminar durante la etapa de realización de las fotografías, y hacerlo al azar, me permite explorar visualmente el paisaje de un modo empático, de la misma manera que lo hicieron durante siglos los hortelanos que habitaron el lugar, antes de la aparición del automóvil. Voy encontrando por los caminos a los retratados, que participan en la creación del mapa visual con su imagen y con su testimonio y experiencia sobre la huerta.

La técnica utilizada está correlacionada con la intención de crear un efecto ventana al mundo, para diluir visualmente los límites entre la huerta y la ciudad:

- Utilizo un objetivo de 50 mm, en la mayoría de los casos, con un ángulo de visión de 45º, similar a la visión humana.
- Realizo retrato documental de cuerpo entero en contexto, con la mirada dirigida al espectador, recogiendo los testimonios de cada persona. Esto me permite observar que el uso del lenguaje nativo, el valenciano, está relacionado con el gesto captado sobre el territorio. Así, el idioma y la cultura transmitida producirían una acción directa sobre la conservación del paisaje construido a través de los gestos corporales.
- Empleo el *rapport* fotogràfic en la toma de retrato documental, adoptando con mi cuerpo una posición corporal y un punto de vista similar a la persona retratada. Se sitúa así al espectador en sintonía con la imagen, con el otro.
- Capto la huella humana en el paisaje, como *punctum* histórico de una presencia ausente, vínculo invisible de la identidad de un colectivo, a través de las resonancias del pasado.

En *Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge hàbitat* hay:

Retrato documental, fotografías de signos, carteles y arquitectura.



Figura 2. Arquitectura y signos



Figura 3. Retrato de Vicen

Los rastros del pasado y su huella en las imágenes en el presente.



Figura 4. La huella del paso y recorrido en tren

Un viaje al origen, fotografía e identidad.



Figura 5. Autorretrato en el origen

Habitantes del lugar en actitudes cotidianas.



Figura 6. Retrato de vida diaria

El camino hasta mis playas, “espigolando” algunas de las imágenes que me ofrece la huerta.



Figura 7. Autorretrato en campo de patatas y frente al mar

Fotografía, memoria e identidad contemporánea del lugar. Rastros humanos, dos mentalidades culturales que se encuentran sobre un mismo territorio en transición.

“¿Cómo producimos un arte que fomente el diálogo en lugar de afirmaciones acríicas y pseudopolíticas?” Allan Sekula.

La visibilización de mis recorridos fotográficos por la huerta es la esencia del mapa visual del proyecto. Y por una cuestión surgida durante el desarrollo del trabajo, la intención que subyace es trasladar la práctica artística del caminar a la acción social.

¿Podría llevarse la práctica del caminar la huerta a la ciudadanía como acción de sensibilización, generando conciencia medioambiental y fomentando así la recuperación del territorio?

RESULTADOS

Tomando como punto de partida la Fotografía Documental Contemporánea para visibilizar personas, en este proyecto de ciclo largo prima la libertad creativa, la emoción, la reflexión y la actuación participante apelando a la función activa del receptor. Mostrando la complejidad de la realidad de mi entorno vital, mi relación con el paisaje caminado y la co-creación con quien me encuentro al azar, deriva hacia el Arte Público Colaborativo, con la finalidad de preservar el medioambiente y mostrar la identidad cultural. Se trata de un retrato de la colectividad formado por historias individuales, donde “lo personal es político”. Es un retrato de un lugar, una fotografía de fotografías. Metafóricamente, el rostro de un paisaje, en el pasado, en el presente, en el futuro.

PASADO

Se muestra el pasado como camino al presente a través de un audiovisual en el que las fotografías y las imágenes de archivo (de 1870 al 2000 aprox.) dialogan, siendo el hilo narrativo el devenir histórico sobre la huerta, las personas, la sociedad. Todo el relato es un *flashback* que a la vez que retrocede, también avanza hasta el momento actual y nos vincula a la historia del lugar.



Figura 8. Imágenes de archivo del audiovisual *Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat*

PRESENTE

El mapa visual lo conforman las experiencias en el paisaje de 70 personas, creándose sinergias entre el lenguaje visual de las imágenes y el lenguaje oral de los testimonios, aumentando la experiencia icónica de la interpretación, en la que “en la imagen, algo se hace visible como algo” (GARCÍA VARAS 2011: 156). En este caso, el gesto corporal, el lenguaje y la acción sobre el territorio, y mi mirada. Escucho al otro en los retratos. Me escucho a mí misma, cuando camino. Escucho el paisaje, sus huellas culturales en el territorio. Decido fotografiar incluyendo el azar. ¿Qué nos descubre el azar? Introduce la performance, el acto personal, la aleatoriedad y, con ella, permite lo cotidiano y descubre las líneas de relación, los vínculos que se desvelan. “Lo que se muestra señala hacia otra cosa” (GARCÍA VARAS, 2011: 167). Se apunta a través del gesto representado a la herencia cultural manifestada con el cuerpo.



Figura 9. Mapas visuales del intangible cultural al *Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat*

FUTURO

En una futura exposició, se prevé un muro donde el espectador escriba su intención respecto a la realidad mostrada. Cada palabra, cada juicio, es el límite de la obra, el límite histórico de la cultura milenaria de la huerta, creándose una relación dialógica con la realidad a través del Arte.

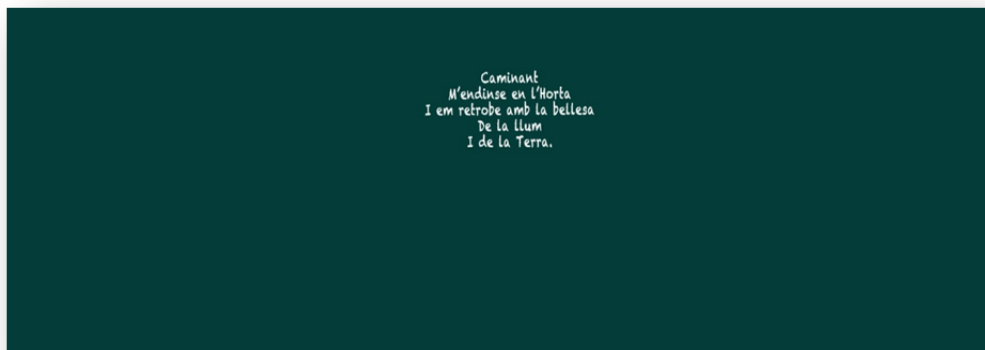


Figura 10. Mural participativo de *Camins al Mar. Retrat fotogràfic d'un paisatge habitat*

FUENTES REFERENCIALES

FLUSSER, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis.

FONTCUBERTA, J. (2008). *Historias de la fotografía española, escritos 1977-2004*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L..

GARCÍA VARAS, A. (2011). *Filosofía de la Imagen*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

MARINA, J. A. (2002). *Teoría de la Inteligencia Creadora*. Barcelona: Compactos, Editorial Anagrama.

WALL, J. (2007). *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona: Ed. GG mínima.

ECO&ART&TECH. Prácticas artísticas eficaces en la era del Antropoceno

Fluxá Álvarez-Miranda, Bárbara

Universidad Complutense de Madrid

PALABRAS CLAVE

antropoceno, ecología, prácticas artísticas contemporáneas, innovación tecnológica

RESUMEN

En el año 2000, los expertos anunciaron que, debido a la magnitud de las transformaciones detectadas en las esferas terrestres, el planeta Tierra había entrado en una nueva era geológica caracterizada por la hegemonía de la humanidad sobre la naturaleza: la era del Antropoceno. En el siglo XXI, el globo terráqueo se encuentra envuelto en una nueva esfera, la tecnosfera, en donde la tecnología a escala planetaria lo organiza todo. Más allá de los debates científicos, lo que aquí nos interesa es la capacidad de esta innovación conceptual para cuestionar los límites no sólo del planeta sino también del propio ser humano como especie. Dentro de este cambio radical de paradigma, hablaremos sobre algunos pensadores, artistas y comisarios quienes, a través de la experimentación y reflexión sobre las nuevas oportunidades tecnológicas, proponen proyectos artísticos y curatoriales muy eficaces para generar un cambio de conciencia ecológica y visibilización de la crisis sistémica medioambiental: Ursula Biemann, David Buckland, Tomas Saraceno, Bruno Latour, Ansel Franke, entre otros.

KEY WORDS

antrophocene, ecology, contemporary art practice, technological innovation

ABSTRACT

In the year 2000, the experts announced that, due to the scale of the transformations detected in the terrestrial spheres, Earth had entered a new geological era characterized by the hegemony of humanity over nature: the Anthropocene era. In the 21st century, the globe is wrapped in a new sphere, the technosphere, where technology on a global scale organizes everything. Beyond the scientific debates, what interests us here is the opportunity of this conceptual innovation to question the limits not only of the planet but also of the human being

as a species. Within this radical change of paradigm, we will talk about some thinkers, artists and curators who, through experimentation with new technological languages, propose very effective artistic and curatorial projects to generate a change of ecological awareness and visibility of the crisis environmental system: Ursula Biemann, David Buckland, Tomas Saraceno, Bruno Latour, Ansel Franke, among others.

A principios del presente siglo, siguiendo la estela de los textos del Club de Roma sobre los límites del crecimiento (BARDI 2012), decenas de expertos en las ciencias de la tierra¹ anunciaron una inquietante teoría en la que se afirmaba que, debido a la magnitud de las transformaciones detectadas en nuestro hábitat, el planeta Tierra había entrado en una nueva era geológica caracterizada por la hegemonía de la humanidad sobre la naturaleza, la cual denominaron la era del Antropoceno². Las investigaciones científicas daban suficientes indicadores objetivos (marcadores estratigráficos y biológicos) para certificar, sin lugar a especulaciones, que el ser humano ha sido y es el principal agente transformador responsable del cambio global eco-sistémico terrestre. Más allá de los debates científicos sobre la pertinencia o no de estas teorías, lo que aquí nos interesa de la innovación conceptual que nos propone el Antropoceno es su capacidad para cuestionar los límites no solo del planeta sino también del propio ser humano como especie, generando con ello un cambio radical de paradigma en la sociedad del siglo XXI. Dicho de otro modo, hoy por hoy, todos sabemos que nos encontramos inmersos en la era atómica, la era digital, la era de los hidrocarburos. El globo terráqueo se encuentra envuelto en una nueva esfera, acuñada como Tecnosfera³, en donde la tecnología a escala planetaria (desde las construcciones de hormigón hasta el espacio virtual inmaterial) lo organiza todo a través de sus códigos algorítmicos matemáticos⁴. Vivimos dentro de un sistema técnico de innovación y desarrollo constante que, aunque ha sido creado por nosotros, posee unas fuerzas globales dinámicas casi autónomas, que muchos creen se nos están escapando de las manos.

Debemos tener presente que nuestro modelo de vida y modo de pensamiento están basado en la abundancia de energía y agua dulce baratas y, tal y como anuncian los expertos en cambio climático, este escenario se acaba. Es este, precisamente, el potencial que posee la teoría del Antropoceno, cuando compara el poder de transformación de la humanidad con el de una fuerza geológica. Nos hace cuestionarnos las problemáticas que se nos presentan cuando continuamos viendo el mundo en términos de dominación y colonización irresponsable. No procede seguir considerando el planeta como el fruto de una creación propia y a nosotros mismos como intocables dioses, cuando en palabras del filósofo francés Michel Serres, “...la Tierra nos habla en términos de fuerzas, de lazos y de interacciones, en donde cada uno de los miembros en simbiosis debe al otro, de derecho, la vida, so pena de muerte” (SERRES, 1990: 71). Gracias a esta trascendental toma de conciencia estamos revisando tanto la concepción

¹Me refiero a los científicos que comenzaron a investigar las huellas antropogénicas en el planeta en torno al IGBP (International Geosphere-Biosphere Programme) desde 1995 al 2015, y que posteriormente se agruparon en torno al IPCC (International Panel Climate Change). http://www.ipcc.ch/home_languages_main_spanish.shtml (consultada en febrero de 2018)

²Término acuñado por Paul J. Crutzen, Premio Nobel de Química 1995, por sus estudios sobre el agujero de ozono.

³Este neologismo, de uso bastante frecuente en nuestros días, fue propuesto por Vladímir Vernadski (1863-1945) en su célebre libro *La biosfera* (1926), a partir del cual es considerado el padre de la visión moderna del sistema Tierra.

⁴Desde el año 2014, se ha puesto en marcha, en Berlín, en el centro de arte contemporáneo y nuevos medios Das Haus der Kulturen der Welt, un proyecto experimental interdisciplinar en torno a las teorías de la tecnosfera: <http://technosphere-magazine.hkw.de/> (consultada en febrero de 2018)

que tenemos de nuestra propia especie como la propia noción de naturaleza; así como el modo en que debemos plantearnos, a partir de ahora, nuestra relación con el entorno en el que vivimos. Ello implica, como primer paso, cambiar la concepción instrumental de la naturaleza, propia de la cultura occidental, que se ha encargado de justificar con multitud de teorías la superioridad del *Homo Sapiens* frente al resto de las formas de vida del planeta, para separarlo de la naturaleza desde tiempos inmemoriales.

Al hilo de este debate, dentro del campo de las prácticas artísticas contemporáneas, en los últimos años asistimos a una profusión de propuestas relacionadas con estos asuntos que, sin pretender dar soluciones concretas, están muy sensibilizadas e implicadas en la visibilización de las consecuencias del cambio sistémico ecológico, bajo la aceptación del Antropoceno, como una herramienta útil de concienciación. Comisarios y artistas proponemos la reflexión y exploración artística en torno a las huellas antropogénicas diseminadas por todo el planeta para encontrar un nuevo modo de pensar sus problemáticas. Nuestros nuevos materiales de trabajo son los residuos radioactivos en los sedimentos terrestres debidos a los experimentos atómicos, la variación en las temperaturas de las corrientes marinas y el deshielo de los glaciares polares por el cambio climático, la inundación de pueblos y valles por la construcción de grandes presas, o la desviación de los rayos de luz solar por el efecto invernadero⁵. Nuestra estrategia se sitúa en torno a lo que los teóricos llaman la estética investigativa de las ciencias, incluida la estética forense⁶, las metodologías de laboratorio (LADDAGA, 2010) y los dispositivos expositivos de archivo, memoria e historia que nos ofrecen los nuevos estudios culturales y sociales.

De entre la multitud de propuestas curatoriales en torno a estos asuntos, que actualmente existen en exhibición por el mundo entero, voy a presentar aquí brevemente dos proyectos por su relevancia y actualidad. El primero, *Reset Modernity!* comisariado por el filósofo y antropólogo francés Bruno Latour en el ZKM - Center for Art and Media Karlsruhe, en Alemania, en 2016⁷. Y, el segundo, *World of Matter*, que es una plataforma colectiva multimedia transdisciplinar promovida por la artista filmica suiza Ursula Biemann, desarrollada en el mundo entero desde el año 2013. Ambos son dos casos ejemplares para valorar el potencial que tienen las nuevas estrategias artísticas investigativas para generar nuevos contextos culturales híbridos con capacidad de concienciación, reflexión y transformación social.

⁵Consultar el proyecto de investigación y arte internacional interdisciplinar *Anthropocene Curriculum* llevado a cabo en The HKW, en Berlín (2014/2016). <http://www.anthropocene-curriculum.org/> (consultada en febrero de 2018)

⁶Consultar la exposición comisariada por Anselm Franke en The HKW, en 2014, titulada *Forensis*: https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2014/forensis/ausstellung_forensis/forensis.php (consultada en febrero de 2018)

Así como la exposición comisariada por Rosario Güiraldes en el MACBA, en 2017, titulada *Forensic Architecture. hacia una estética investigativa*: <http://www.macba.cat/es/expo-forensic-architecture> (consultada en febrero de 2018)

⁷Visitar la web de la exposición de ZKM: <https://zkm.de/en/event/2016/04/globale-reset-modernity> (consultada en febrero de 2018)

La provocadora propuesta de Latour para su exposición *Reset Modernity!* parte del recurso –hoy ya cotidiano– de “resetear o reiniciar” nuestros aparatos tecnológicos cuando algo falla para restablecerlos a su estado inicial. En el texto introductorio del catálogo publicado para la exposición, se interpela al espectador de este modo “¿Qué haces cuando estás desorientado, cuando la brújula de tu teléfono inteligente se vuelve loca? Lo reinicias. En la exposición ¡Reiniciar la modernidad! te proponemos hacer algo similar con la situación actual: reiniciar algunos instrumentos de localización para que nos permitan ver mejor algunas de las confusas señales de nuestra época” (LATOURE, 2016: 12). El comisario propone, a través de un complejo dispositivo expositivo multidisciplinar, “reiniciar la modernidad”, resetearla, mapearla, mirarla con detenimiento utilizando las herramientas tecnológicas propias del siglo XXI para, en definitiva, cuestionar el proyecto moderno y saber cuándo y dónde fallamos. En el horizonte de toda la muestra, en un momento de profundo cambio sistémico, en donde existe gran desconcierto e incertidumbre sobre el futuro de la sociedad y del planeta, sobrevuela la invitación hacia el espectador a detenerse a pensar. Parece lógico, dado el caos, detenernos el tiempo necesario para encontrar la orientación correcta. El reinicio como reivindicación ética para posicionarnos y así poder recalibrar los instrumentos que determinan correctamente dónde estamos y a dónde queremos ir. Aunque irónicamente, en el folleto de sala, se advierte al público que no hay garantías de lograrlo tras la visita a la exposición, ya que tan solo se trata de un dispositivo experimental.

Nos encontramos ante un exitoso experimento expositivo que condensa todo tipo de artefactos culturales, desde obras de arte clásicas y contemporáneas, libros históricos, películas emblemáticas, textos y grabados antiguos, hasta objetos de gran valor arqueológico. El *display* a modo de *atlas warburgiano* se plantea como un montaje expositivo expandido e interdisciplinar, en donde se entremezclan en cada uno de los espacios del centro artefactos culturales de toda índole. La película experimental celeberrima *Powers of Ten: A Film Dealing with the Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding Another Zero* (1977) de Charles and Ray Eames convive con una versión realizada para la ocasión en formato *performance* instalativa con título *Superpowers of Ten* del arquitecto español Andrés Jaque. La instalación escultórica a modo de estación climatológica surreal de Sarah Sze titulada *Model for a Weather Vane* (2012) dialoga con fotografías hiperrealistas de paisajes en conflicto, fotografías documentales del trabajo de campo de la ciencia o escenas de laboratorios científicos de artistas como Thomas Struth, Armin Linke o Jeff Wall. Un registro fotográfico contaminado con restos radioactivos procedentes del desastre de Fukushima del joven francés Fabien Giraud titulado *Tout monument est une quarantaine* (Japón, 2012–14) se relaciona con un paisaje distópico descorazonador de la artista británica Tacita Dean con título *Quaternary* (2014). Las peceras y terrarios con seres vivos extraños y siniestros del artista Pierre Huyghe titulados *Nymph.as Transplant* (2014) conversan con unas vasijas arqueológicas del Museo Victoria & Albert. Y, para cerrar, destacaría la instalación fotográfica monumental con título *Museum of Oil* del colectivo Territorial Agency donde muestran con herramientas de topografía satelital las cartografías de explotación de hidrocarburos a nivel global y planetario.

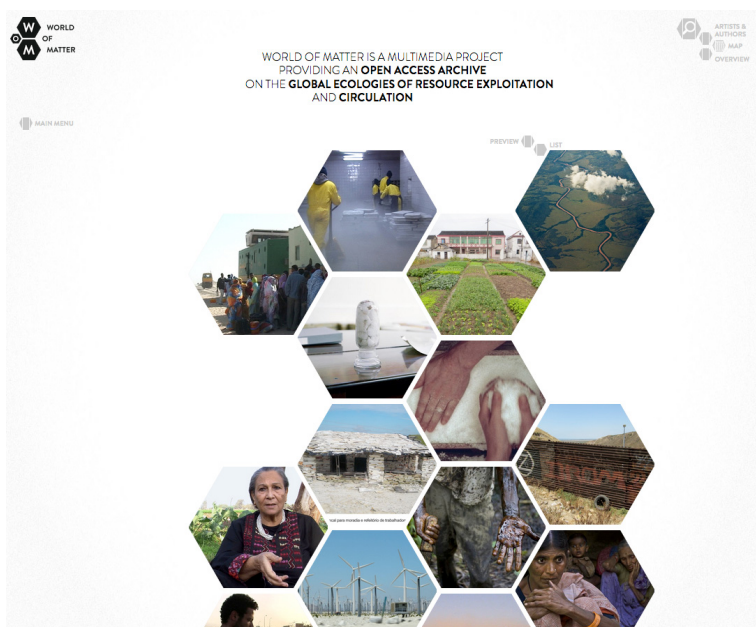


Ilustración 1. Captura de pantalla de la web del proyecto *World of Matter*.

World of Matter dirigido por la artista suiza Ursula Biemann es un proyecto colectivo internacional de investigación multidisciplinar, exposición y divulgación cultural en torno a las ecologías en conflicto, generadas por el comercio y el tráfico de materias primas en nuestro planeta: agua, carbón, petróleo, etc. La plataforma acoge proyectos de toda índole en torno a la explotación de los recursos naturales, como parte esencial del funcionamiento de nuestras sociedades y economías globalizadas. La explotación de oro en Brasil, la extracción de petróleo de las arenas bituminosas de Canadá, el cultivo de arroz y algodón en el sudeste asiático, la recuperación de tierras cultivables en Egipto, la pesquería en el Mar del Norte, el comercio de azúcar en Nigeria o la minería del carbón en el Ruhr son solo algunos de los casos de estudio de este complejo proyecto. Iniciado desde una perspectiva artística por Biemann y otros artistas, desde el principio se integraron otros lenguajes y disciplinas como el periodismo, el activismo ecologista, la teoría colonial, o la investigación antropológica y científica. El enfoque general del proyecto se sitúa en torno a la explotación de los recursos, para hablar de la instrumentalización global de la naturaleza por parte de la sociedad actual. Se hace especial hincapié en la extendida privatización del territorio a nivel mundial para la comercialización de las materias, en la mayoría de los casos, por parte de los poderes políticos y económicos en torno a esas tierras. Con un claro sesgo reivindicativo, ético y político *World of Matter* no permanece neutral ante los escenarios donde lleva a cabo sus investigaciones de campo. Los artistas y demás colaboradores implicados *in situ* desarrollan su trabajo permaneciendo en las localizaciones durante semanas o meses en las que, en ocasiones, pelagra su seguridad. El objetivo final del colectivo es generar un gran archivo panorámico de paisajes antropizados, en

donde se puedan establecer interconexiones, yuxtaposiciones y sinergias para poder entender en toda su dimensión el complejo mundo en el que vivimos y la realidad de su estado actual.

Los distintos miembros del proyecto *World of Matter*, de forma individual o colectiva, muestran por los museos e instituciones del mundo entero, con gran movilidad y dinamismo, el resultado de los trabajos de campo. Generalmente, las exposiciones van acompañadas de charlas o seminarios donde se abordan las cuestiones concretas de cada materia y su paisaje cultural, social y económico desde otros ángulos disciplinarios, más teóricos o discursivos⁸. Con ello se logran fructuosas sinergias y diálogos entre los distintos profesionales, fomentándose aún más si cabe la transdisciplinariedad inicialmente planteada. De todos los artistas y proyectos que han participado en la plataforma: Mabe Bethonico, Ursula Biemann, Uwe H. Martin & Frauke Huber, Helge Mooshammer & Peter Mörtenböck, Emily E. Scott, Paulo Tavares, Lonnie van Brummelen & Siebren de Haan; destacaré, como ejemplo paradigmático, a la propia artista Ursula Biemann y su videoinstalación con título *Forest Law* (2014) realizada junto al arquitecto Paulo Tavares en plena Amazonía ecuatoriana. Esta región de Ecuador es una de las zonas más ricas en biodiversidad y minerales de la Tierra, ahora en peligro bajo la presión de la expansión de las actividades extractivas petrolíferas y mineras a gran escala. La obra está formada por dos ensayos fílmicos, distintos fotomontajes con textos y un libro de artista en torno a un proceso de investigación interdisciplinar que excede el ámbito del arte y se sumerge en un histórico proceso comunitario de reivindicación social y política de los pueblos indígenas de Sarayuku basado en la defensa de su cosmología del bosque vivo. En conjunto, la recopilación de testimonios personales y evidencias expuestas en la obra exponen las múltiples dimensiones del bosque tropical como una entidad física, legal y cosmológica. Surge de los diálogos entre los artistas y sus prácticas (artísticas y arquitectónicas), la cámara de cine y el hábitat del bosque y, lo que es más importante, los artistas y las personas con las que se encontraron al viajar por la Amazonía en noviembre de 2013. Por otra parte, es significativo comentar que *Forest Law* se ha realizado a través de un estrecho acercamiento al libro de Michel Serres titulado *El Contrato Natural*⁹, en donde se encuentran argumentos filosóficos y éticos suficientes para apoyar, desde la cultura occidental, la consideración indígena de entender el bosque como un ser vivo al que, como tal, se debe de dotar de derechos y por tanto de protección legal. Una apuesta artística, política y social particularmente compleja, que le ha sido recientemente reconocida en los tribunales de Ecuador a los pueblos indígenas, activistas y ONG que abogaban por el derecho de la naturaleza a ser respetada y conservada como un ser vivo esencial para la vida en el planeta ¿acaso se puede pedir más?

⁸Se recomienda visitar la web para ver el programa de acciones y eventos: <http://events.worldofmatter.net/> (consultada en febrero de 2018)

⁹Ibidem.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Imagen de pantalla de la web oficial de la artista Ursula Biemann sobre el proyecto *World of Matter*: <http://www.worldofmatter.net/>

FUENTES REFERENCIALES

- BARDI, U. (2012): *Los Límites del crecimiento, retomados*. Madrid, Catarata.
- GUATTARI, F. (1990): *Las tres ecologías*. Valencia, Pre-Textos.
- HARARI, N. Y. (2015): *Homo Deus. Breve historia del mañana*. Barcelona, Debate.
- HARAWAY, D. J. (2015): "Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco". Traducido por Alexandra Navarro y María Marta Andreatta. Año III - Volumen I, junio, 2016. "Revista Latinoamericana de estudios Animales". Versión digital/electrónica. Ver: <https://www.revistaleca.org/> (consultada en febrero de 2018)
- JONAS, H. (1973): *El principio de la responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica*. Barcelona, Herder.
- LADDAGA, R. (2010): *Estética de laboratorio, estrategias de las artes del presente*. Cambridge-Massachusetts-London, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- LATOUR, B. (2005): *Re-ensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires, Manantial.
—(ed.) (2016): *Reset Modernity!*. Londres, The MIT Press & ZKM.
- LIPPARD, L. R. (2013): *Undermining. A Wild Ride through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*. New York, The New Press.
—(1997): *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicultural Society*. Nueva York, The New Press NY.
- MIGNOLO, W. D. (2003): *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, Akal.
- MORTON, T. (2010): *The Ecological Thought*. Harvard, Harvard University Press
— (2009): *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard, Harvard University Press.
- SERRES, M. (1994): *Atlas. Madrid*, Cátedra.
— (1994): *El contrato natural*. Barcelona, Pre-textos.
— (2013): *Pulgarcita*. Buenos Aires, FCE.

Raíces en equilibrio

Soto Sánchez, Pilar

Universidad de Granada

PALABRAS CLAVE

arte, ecología, conciencia medioambiental, transformación, equilibrio

RESUMEN

Desde mi propia experimentación artística, consciente del desequilibrio ecológico, este texto expone uno de mis últimos proyectos: *Radici in equilibrio*. Obra con la cual se muestran las fases de creación de una posible estrategia artística de concienciación ecológica en la actualidad. La creación contemporánea atiende a los procesos ecológico-sociales, hibrida en los nuevos escenarios de la transición hacia la sostenibilidad y se transforma en un elemento vivo, un productor de conciencias capaz de florecer en los territorios fértiles que emergen del estado de crisis socioambiental.

KEY WORDS

art, ecology, environmental awareness, transformation, balance

ABSTRACT

Through my artistic experimentation, facing the ecological crisis, this text exposes and analyses one on my last project "Radici in equilibrio". Art piece with which I've been able to go deep into the creation phases of an artistic strategy to create ecological consciousness. Contemporary creation can handle ecological-social processes, hybrid into new transitional scenarios through sustainability and transform itself into a live element, a consciousness producer able to grow in fertile territories that arise from the social and environmental crisis condition.

INTRODUCCIÓN

Algo se mueve en las conciencias y, a pesar de las acciones contrarias, aquellas personas que han despertado del letargo están poco a poco generando una onda de propuestas y conocimientos que activa conciencias ante el desequilibrio ecológico, acercándonos hacia el respeto de nuestro hábitat y volviendo a anudar las conexiones perdidas con la naturaleza. Como hemos podido comprobar en la diversidad de comunicaciones y conferencias expuestas en el congreso *Imaginar la transición hacia sociedades sostenibles*, hoy por hoy, existe un amplio abanico de posibilidades que trabajan para activar desde la práctica artística la tan necesaria conciencia ecológica. Experiencia que nos sirve para corroborar una vez más que están aumentando las propuestas que actúan interconectando disciplinas para sugerir nuevos imaginarios, visibilizar las problemáticas o generar soluciones¹.

Aparecen cada vez más propuestas artísticas que reaccionan ante la crisis ecológico-social, y no solo actúan desde el potencial de su campo simbólico sino que también trabajan hibridando en los escenarios de la transición para activar lugares y comunidades desde el respeto de los ecosistemas y en beneficio de éstos. Estas prácticas trabajan los residuos tanto materiales como espaciales, convirtiéndolos en mensajes y oportunidades. El arte así se transforma en un generador de sinergias y nuevas conexiones en equilibrio entre los individuos y la naturaleza. Tales reflexiones toman forma en la experiencia personal, que será descrita a lo largo de estas páginas a través del proceso de creación y la obra *Radici in equilibrio*². Un proyecto que nos sirve de canalizador para esclarecer ciertas claves de creación dentro de nuestro contexto de crisis socioambiental.

1. SEÑALES

En primer lugar resulta imprescindible la observación del entorno desde la mirada consciente, desde la sensibilidad y la empatía. A pesar del ritmo acelerado en el que andamos arrastrados en las grandes áreas urbanas y dado el desequilibrio ecológico que estamos causando con nuestra expansión, ahora más que nunca es necesario aminorar la marcha y atender a las señales que nos muestran las consecuencias de nuestra desconexión con la naturaleza y nuestra falta de conciencia sobre el medio que nos da la vida. Una de las principales causas, que han plagado la tierra generando ecosistemas humanizados insostenibles, es el *sobredesarrollo* urbano, el cual comporta, entre otras acciones devastadoras, la tala de árboles, la destrucción de hábitats naturales con la consecuente pérdida de biodiversidad, la implantación de monocultivos o la obsesión general por cementar cada centímetro de tierra para nuestra “comodidad”. La expansión de las ciudades ha artificializado tanto el entorno como nuestra forma de percibir y pensar la naturaleza, por ello, ahora es el momento de

¹En éste sentido escribí mi tesis doctoral, la cual recoge y analiza una amplia variedad de propuestas artísticas que desde los años sesenta hasta la actualidad han trabajado para volver a crear vínculos de respeto y conciencia entre el ser humano y su entorno. (Véase SOTO SÁNCHEZ 2017)

²*Radici in equilibrio* es un proyecto ideado y realizado por primera vez en Milán para en la cuarta edición del certamen *Ecoismi* (2015). Sobre un análisis profundo del proceso de creación y la trayectoria de la obra *Radici in equilibrio* (SOTO SÁNCHEZ 2018)

despertar y observar con atención. La mirada consciente, crítica y poética es capaz de empatizar con el mundo que le rodea y hallar, en las señales que aparecen entre las grietas, la inspiración para crear soluciones hacia el tan deseado cambio. El cambio de mirada es el primer paso para la acción.



Ilustración 1. Señales de resiliencia encontradas en las ciudades de Weimar y Milán, 2013- 2015

Tras las grietas aparecen plantas, las ramas engullen rejas, los alcorques esculpen raíces, y los árboles dejan caer sus hojas para volver a la tierra. Es en la resiliencia donde se encuentran las raíces de la transformación en la actualidad. Si existe algún camino adecuado para trabajar hacia la conciencia ecológica desde el arte, debe partir de esa mirada profunda para actuar. Así como lo hacen las especies silvestres urbanas, debemos aprovechar las grietas que aparecen en la quiebra de un sistema insostenible para generar nuevas formas de convivir.

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

2. RESIDUOS

Hemos saturado el planeta y por ello no podemos seguir contribuyendo con el sistema lineal de producción-consumo, puesto que la biocapacidad de la Tierra no puede ni con nuestras demandas ni con nuestros residuos. La consciencia de esta realidad aparece en las creaciones de muchos artistas contemporáneos, los cuales trabajan interdisciplinariamente sobre las problemáticas sociales y medioambientales generadas por la sociedad del residuo.

La práctica artística se transforma en un instrumento eficaz para visibilizar lo residual como oportunidad y trabajar el propio residuo como materia para la creación. Esta transformación de desechos también está presente en la obra *Radici in equilibrio*. En la curiosidad por conocer qué ocurre con las plantas urbanas una vez terminada su “función”, se descubre que en algunas ciudades existen espacios que se ocupan del retiro y depósito de los residuos provenientes de la poda de árboles y plantas. Se encuentra en ellos un mundo de materia para la creación e investigación. Las montañas de restos de poda y de vegetación urbana que no han sobrevivido a la hostilidad de las masas de cemento, nos sirven para lanzar preguntas, dibujar mensajes y activar pensamientos desde los parámetros de la sostenibilidad.



Ilustración 2. Imágenes del depósito de residuos verdes de Cascina Nibai en Cernusco, Milán, 2015

En estos lugares podemos encontrar ramas, raíces y árboles enteros que han sido talados, ya sea por la extensión urbanística o por la caída del árbol, dadas las malas condiciones de su mantenimiento. Encontramos también ejemplares de dimensiones algo más pequeñas pero que, igualmente, suponen restos evidentes de las malas condiciones en las que, en la mayoría de los casos, sometemos a la vegetación en las ciudades. Plantas que vivían en maceteros y que por la falta de espacio para su desarrollo, se asfixian con sus propias raíces y terminan amontonadas en los depósitos de residuos verdes, son las especies con las que se realizó el proyecto *Radici in equilibrio*.



Ilustración 3. Inspiración. Planta encontrada en el depósito de residuos verdes Cascina Nibai, Milano, 2015

3. Cambio de perspectiva

La intervención *Raíces en equilibrio* da nueva vida a aquellas plantas con raíces oprimidas que quedan como desecho en la parte de atrás de los viveros o que se amontonan en los vertederos vegetales y que, tras la recuperación e intervención artística, desarrollan un nuevo equilibrio. La obra descubre parte de las huellas “no visibles” de nuestros actos sobre el medio natural. De modo que, tras seleccionar algunas de estas plantas encontradas, se liberan de los maceteros dejando visible el volumen de su manipulación, para después girar la planta instalándola del revés sobre la tierra haciendo que las raíces queden a la altura de nuestra mirada.



Ilustración 4. Juego de equilibrio con planta encontrada.
Depósito de residuos verdes Cascina Nibai, Cernusco, Milano, 2015

Cambiando el punto de vista de la planta, hacemos evidente su realidad y aumentamos su potencial escultórico. Una estrategia dual, que muestra una realidad palpable y a su vez nos ayuda percibir de otro modo. Para la obra final se utilizaron una quincena de plantas de características similares. Girar las especies encontradas cambiando su punto de vista es también una llamada de atención para invitar al público a repensar lo que observan, cuestionando su contexto, sus actitudes y su relación con la naturaleza. *Radici in equilibrio* evidencia la relación artificial que mantenemos con lo natural y, a su vez, deja entrever el necesario cambio de mirada que debemos afrontar para comenzar a tomar conciencia de nuestra relación desequilibrada con el medioambiente.



Ilustración 5. Instalación de *Radici in equilibrio*. Muestra de *Ecoismi*, Parco Isola Borromeo, Cassano d'Adda, Junio de 2015

4. SINERGIAS

La obra a su vez sirve como elemento para experimentar y aprender de los procesos naturales y su simbiosis con el entorno. Con el fin de generar diversas sinergias entre la obra y la biocenosis de la zona, tras la instalación se lleva a cabo la plantación de diversas semillas de especies autóctonas del lugar. Las semillas quedaron entre las raíces y germinaron cuando las condiciones atmosféricas fueron favorables. Por otro lado, las semillas pudieron atraer a las especies animales de la zona como pájaros o insectos, dejando abierta la posibilidad de que por la recogida o ingesta de las semillas por los animales, estos pudiesen volver a activar el proceso de una nueva vida en otros lugares del entorno. No se pudo comprobar este último aspecto, pero sí que se presenció que, en menos de un mes, muchas de las especies plantadas brotaron. La instalación de algún modo supuso para el lugar un nuevo elemento capaz de beneficiar el ecosistema donde se intervino. La obra guarda así uno de los principios más importantes de la ecología, preservar o beneficiar a las interacciones de los diversos tipos de organismos vivos que conforman un hábitat, de este modo se interviene en el territorio sin romper su equilibrio ecosistémico.

5. VÍNCULOS

La obra cambió de lugar en varias ocasiones y por último fue donada a *Cascinet*³ donde hasta la actualidad convive entre sus terrenos silvestres y sus huertos. Situada allí desde diciembre de 2015 sigue en continua, transformación integrándose con el entorno. En este punto se propone la tipología de espacios al aire libre como *Cascinet* como los nuevos espacios permeables para la creación y la transmisión de valores sostenibles. Es conveniente anotar que las iniciativas de los huertos comunitarios se ubican por lo general en los espacios residuales de la ciudad, donde se encuentra gran parte de la biodiversidad⁴ silvestre de las metrópolis.

Estos lugares constituyen una nueva generación de espacios verdes urbanos y periurbanos que benefician al ecosistema y, además de favorecer la proliferación de especies vegetales y animales, se transforman en pequeños pulmones de la ciudad. Asimismo, estas características los convierte en lugares que ayudan a la mitigación del calentamiento global, puesto que son capaces de regenerar el entorno y ayudar a reducir la contaminación atmosférica. Aparte de todo ello, estos espacios son, sin duda alguna, los nuevos espacios para la creatividad, la comunicación y la empatía, donde se pueden generar modos sostenibles de aprender y convivir. Son los llamados *territorios fértiles*⁵, donde la creatividad se puede expresar sin las nociones encorsetadas del arte convencional. La simple creación y producción de un huerto propio se vincula, por ejemplo, a la concepción ampliada del arte que podemos ver en algunas obras de artistas como Joseph Beuys, Maria Thereza Alves y Lara Almarcegui entre otros. A través de la realización de un lugar creativo, vivo y bello donde relajarse, jugar y experimentar la naturaleza podremos volver a vincularnos con la vida para aprender de donde venimos. En estos lugares el pensamiento creativo y de libre asociación del arte viene soportado y fomentado junto con los conceptos de autonomía, autogestión y democracia.

Es por todo ello que se decide instalar *Radici in equilibrio* en un *territorio fértil*. La obra no es solo un elemento cargado de significado sino que es también un lugar donde se desarrolla la vida. En la última visita de seguimiento, realizada en octubre de 2017, las piezas estaban casi engullidas por la vegetación de la zona, se encontraron más de cinco especies silvestres diferentes que habían crecido espontáneamente entre los bloques de las raíces y otras tantas bajo las ramas de cada una de ellas. Esta presencia nos hizo corroborar que se habían dado las sinergias esperadas entre las diferentes especies de la zona y la obra. Dentro de la investigación propia que supone observar y analizar una obra viva, encontramos que todas

³*Cascinet* es una asociación sociocultural instalada en un antiguo cortijo agropecuario y sus terrenos, situada en la periferia urbano-rural de Milán. Un cortijo que hasta la actualidad funciona como lugar de encuentro multidisciplinar para el uso público libre y para el fomento de un estilo de vida sostenible en conexión con la naturaleza y la cultura. Véase la web de *Cascinet* en: <http://www.cascinet.it/>

⁴Sobre la biodiversidad de los espacios abandonados de las ciudades se recomienda el breve repaso que expone José Manuel Crespo sobre su estudio de las diferentes especies que crecen y habitan en los espacios marginales (Véase: CRESPO, 2015). También se recomiendan los diversos estudios de Fulco Pratesi sobre las especies que habitan en la ciudad y en especial véase: PRATESI, 1975. Y como una guía para conocer la flora medicinal que surge entre las grietas de la urbe se recomienda ZARA, 2014.

⁵El concepto “territorios fértiles” ha sido desarrollado en SOTO SÁNCHEZ, 2017. Concepto brevemente tratado también en un artículo precedente a la publicación de la tesis, véase SOTO SÁNCHEZ, 2016.

ellas habían formado en el terreno que quedaba bajo sus ramas, una especie de “microlugares” protegidos de las inclemencias atmosféricas directas, de modo que la cubierta vegetal había podido desarrollarse con más fuerza y con mayor biodiversidad.



Ilustración 6. Plantas silvestres espontáneas sobre los bloques de raíces, 25 de octubre de 2017



Ilustración 7. Plantas silvestres espontaneas bajo las piezas de la instalación, 25 de octubre de 2017

6. SEMBRAR CONCIENCIA

Trabajar de este modo supone compartir autoría con la propia naturaleza y sus procesos, no se trata de trabajar en ella sino con ella. En este caso el “residuo” se transforma en elemento y lugar para albergar nueva existencia. Esta instalación artística nos hace comprender que el arte es capaz de generar beneficios para el territorio y su biocenosis, activando y visibilizando de algún modo la complejidad de la vida. De forma poética y crítica nos acerca a valorar esa *trama de la vida*⁶ que, en esencia, nos hace funcionar. Con ella se ha generando un lugar donde sentir y reflexionar nuestra relación con el entorno a través de la instalación artística. La creación en un entorno tan heterogéneo hace que la obra expanda sus posibilidades de interpretación y experimentación. Además, otra de las intenciones de la pieza es la de crear un lugar donde hacer trascender a otra dimensión de los sentidos y el pensamiento a toda persona que se encuentre con la instalación, para crear de este modo una conexión con la naturaleza del lugar a través de la pieza artística y su simbiosis con el entorno natural. La obra así, deja de ser solo un elemento cargado de conceptos y se convierte también en un lugar de interacción, donde se generan sinergias y nuevas conexiones en equilibrio entre los individuos y la naturaleza.

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

“Tenemos el deber de sembrar. Seguramente no brotarán todas las semillas, pero nos basta con que nazca una. Ésta portará otros frutos que producirán otras semillas” (DE DOMIZIO, 2014: 23)⁷

FUENTES REFERENCIALES

CAPRA, F. (1998) *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los seres vivos*. Barcelona: Anagrama.

CRESPO, J.M. (2015) “Biodiversidad en solares abandonados de las ciudades”. En: *La aventura del saber* [Última consulta: 26 de Febrero 2018]. Disponible en: <http://www.rtve.es/alicanta/videos/la-aventura-del-saber/aventuracrespo/3159717/>

⁶Fritjof Capra desarrolla la idea de *la trama de la vida* desde el pensamiento sistémico y desde una visión holística que aúna la perspectiva científica, filosófica y social, con el fin mostrar la nueva percepción de la vida en conexión con todos los niveles de los sistemas vivientes. Esta idea es utilizada hasta la actualidad por artistas, poetas, filósofos y místicos para explicar su percepción sobre las conexiones en red de la vida y el funcionamiento de todas sus manifestaciones. (Véase: CAPRA, 1998)

⁷Traducción propia del italiano al castellano de las palabras de Joseph Beuys recogidas en DE DOMIZIO, (2014)

- DE DOMIZIO, L. (2014) *Joseph Beuys. Difesa della Natura*. Torino: Lindau.
- PRATESI, F. (1975) *Clandestini in Città*. Roma: Arnoldo Mondadori.
- RIECHMANN, J. (2005) “¿Cómo cambiar hacia sociedades sostenibles?. Reflexiones sobre biomimesis y autolimitación?” *Isegoría*. 2005, vol. 32, 95-108.
- SOTO SÁNCHEZ, P. (2017) *Arte, ecología y consciencia. Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza*. Tesis Doctoral. Granada: Universidad de Granada Tesis Doctorales.
- SOTO SÁNCHEZ, P. (2016) “Semillas del cambio. El arte como estrategia para crear una conciencia ecológica”. *Revista de Antropología Experimental*, nº 16, texto 27, 397-411.
- SOTO SÁNCHEZ, P. (2018) “Sinergias en la obra “Radici in equilibrio”. Una estrategia artística de concienciación hacia la concienciación ecológica”. *Tercio Creciente*, 13, 139-154.
- ZARA, F. (2014) *Botanica Urbana. Riconoscere le piante medicinali in città*. Sansepolcro: Aboca Sociedad Agrícola.

Transición y psicología ambiental: una aproximación personal

Martínez Guirao, Miriam

Universidad Complutense de Madrid

PALABRAS CLAVE

Arte, naturaleza, vegetación, psicología ambiental, jardines-efímeros, ciencia ciudadana, ciudad.

RESUMEN

A lo largo de mi carrera profesional tanto como artista plástica como investigadora, me he ocupado de la interacción del ser humano con la naturaleza. Nuestro transcurso histórico nos desplazó del campo para estar cada vez más rodeados de asfalto. Esto ha cambiado nuestro modo de comunicarnos con la naturaleza y ha modificado nuestro apego emocional hacia ésta, llevándome a trabajar en diferentes procesos y formatos de reflexión en mi propio trabajo e investigación.

KEY WORDS

Art, nature, vegetation, environmental psychology, ephemeral gardens, citizen science, city.

ABSTRACT

Throughout my professional career as a visual artist and researcher, I've worked with nature and how human beings interacted with it. Over time, we moved from living in the fields to be more and more surrounded by asphalt. This changed our way of communicating with nature and it modified our emotional attachment to it. In my work and investigation I reflect on this issue while I work with different processes and formats.

Mi trabajo ha estado siempre ligado a la idea de que el paso del tiempo nos ha desplazado del campo y de la naturaleza al asfalto y al ladrillo. Hemos perdido la percepción de la naturaleza, de ver lo que nos rodea y reflexionar sobre los cambios que suscita. Como diría Gilles Clément, esa vegetación que aparece y desaparece, ese *jardín en movimiento o tercer paisaje* que nos rodea, es parte de ese toque de atención hacia esa naturaleza perdida o ignorada que nos acompaña.

Casi siempre abro mis intervenciones con una cita que describe de manera sencilla y clara todo mi trabajo, tanto a nivel artístico plástico como de investigación. Es una frase de David H. Thoreau y dice así: “Quisiera hablar a favor de la Naturaleza, de la libertad absoluta y lo agreste, en contraposición a la libertad y la cultura meramente civiles, considerar el ser humano como un habitante, o una parte integral de la Naturaleza, más que como un miembro de la sociedad” (THOREAU, 1999: p. 6). Desde aquí parto en cada uno de mis trabajos, para entender cómo nos hemos separado de la naturaleza y de qué modo nos acercamos a ella. Este artículo reflexiona sobre la naturaleza y el apego emocional hacia ésta a través de algunos de mis proyectos.



Ilustración 1. *Plantas Eléctricas*, porcelana, led, aluminio, 2013

Mi trabajo, igual que la vida, me ha llevado a tomar decisiones, a acotar mi propio camino, y a decidir generando cambios y constantes a lo largo del tiempo. Todo ello viviendo más cerca de la naturaleza, diseñando un “código ético personal” respecto el espacio natural y el desarrollo de mi propia experiencia artística. Por eso a pesar de trabajar sobre la naturaleza, prefiero no hacerlo en el espacio natural, porque creo que ya se le ha sometido bastante. Tampoco quiero recoger el material natural del lugar, porque me parece que contribuye a esa idea de conquista o superioridad que nos posiciona al lado opuesto de la naturaleza. Más bien intento que mi paso por ella la altere lo mínimo. Me parece más coherente trabajar de forma respetuosa, en mi entorno y con materiales nobles como el papel, el grafito, los lápices de colores, la madera, el hilo, la tela, el bronce, la cerámica y la porcelana o con los conceptos que se pueden generar a través de los proyectos públicos.

Pero no solo los procesos plásticos tienen que ser ecológicos, sino que la elaboración de ideas y sus conceptualizaciones tienen que tener una fuerte convicción de lo que somos como naturaleza y sobre cómo nos comportamos con ella, viviendo una época de sobreexplotación versus restauración ecológica, para llegar a modos diversos de concienciación, en esta nueva ola de consumo tan arraigada en la era de la tecnología.

“La naturaleza, que se ha vuelto extraña, ya no se refleja de la misma manera en nosotros, al igual que nosotros no nos reflejamos ya en ella.” (BODEI 2011).

Por eso centro mi comunicación en la conceptualización de algunos proyectos *personales* y en la concienciación de los proyectos públicos, donde se motiva a la gente a la observación y reflexión de la naturaleza a través de lo que les rodea:

Dentro de estos *proyectos personales* hablaré de proyectos como *Plantas Eléctricas*, desarrollado gracias a la beca Puenting (2012), donde trabajé conceptos como el romanticismo o las nuevas tecnologías como distracción de nuestra propia naturaleza. O proyectos como *Advenimiento* (2014), visión de cómo la industrialización ha eliminado la convivencia diaria con la naturaleza, convirtiendo nuestro entorno en un paisaje más urbano. Y cómo este cambio histórico deja secuelas, como el síndrome de “Déficit de naturaleza”, junto a otros trastornos, ligados a este desapego emocional.

Estas enfermedades y trastornos, consecuencia de la desvinculación de la naturaleza, desencadenan el proyecto de “Con-ciencia psicoterrática” en Bilbao Arte (2015), donde hablo de esta desconexión como una amputación de nuestro cuerpo, y la solución probablemente implícita en lo que hemos desechado o ha sobrado de la producción de cada pieza de este proyecto, ¿habremos sido capaces de amputar esa parte de naturaleza de nosotros? “Si la locura es la pérdida de raciocinio, ¿la pérdida de naturaleza hacia dónde nos lleva? Seguramente hacia la locura”. Partiendo de esta frase paso seis meses cosiendo y bordando con motivos de hojas de enredadera una camisa de fuerza, que mas tarde se enfundará la bailarina Ana Capilla para componer conjuntamente la pieza de video *Solastalgia Futura*, para llegar a la reflexión nostálgica de si en un futuro llegaremos a la locura o quizás ya hemos llegado y no somos conscientes.



Ilustración 2. Martínez Guirao, M. (2017). *Solastalgia Futura* camisa de fuerza, Miriam.M.Guirao/ bailarina Ana Capilla /cámara Laia Sala. [Video 00:03:35']

Tras el Premi de les Arts 2017, con el proyecto *Vegetación Ósea*, toda la obra se sumerge en una fosa común entre la vida (hojas doradas) y la muerte (huesos), enlazadas, como si de entre los huesos naciera la vida, como si la vida se atara a la muerte. Cierro este ciclo con un homenaje, una “laureada”, un exvoto o reliquia, de lo que es el reflejo de la inconsciencia, y de la pérdida personal y social de nuestra propia naturaleza. Todo este desapego emocional hacia lo vegetal y lo natural es el abono para ideas nuevas, el desencadenante de nostalgia por lo natural que ahora se vuelve a ver como algo valioso.



Ilustración 3. Martínez Guirao, M. (2017). *Vegetación Ósea*, Premi de les Arts 2017, sala Landart, L'Escorxador, Elche, Alicante

La investigación me ha hecho consciente de que la información de catástrofes, noticias humanitarias, concienciación ambiental, etcétera, nos sensibiliza los primeros segundos, se repite en nuestra memoria unos días, en nuestro pensamiento de manera puntual, pero en la

mayoría de ocasiones desaparece, volviendo a la normalidad. Olvidamos que fuera la realidad es otra, y esto es muy triste, pero es así. Por esta causa comienzo a plantearme: ¿por qué mi exposición habría de trascender más tiempo en las conciencias del público que viene a verla? ¿Soy capaz de generar pensamiento y trascender sabiendo que el cerebro humano tramita 24 imágenes por segundo y que vivimos en una sociedad masivamente publicitaria? Este tipo de proyectos, con un carácter expositivo, que tienen una duración limitada, no son quizás tan incisivos como los proyectos con implicación del propio público. Sin embargo, también resultan útiles, puesto que remueven y generan información necesaria, y dentro de mi investigación y en la comprensión de mi flujo de trabajo son imprescindibles para los talleres, charlas, conferencias, etc. que desarrollo en paralelo.

Por esta causa el *modus operandi* en mi trabajo es un laboratorio y cada exposición es un experimento para ver cómo se mueve en el tiempo y cómo genera nuevos modos de planteamiento. Y de aquí nace la segunda parte de mi comunicación: *Proyectos públicos*, donde la catalogación puede ser una fuente de información continua o puede ser un modo de activar al público en la misma obra.

(...) el rol del artista en la educación del público para comprender nuestra situación ecológica y cómo el artista puede servir para renovar el sentido de un feliz equilibrio entre el hombre y su ambiente (...) (KEPES 1978: p. 134).

Reflexionando sobre esta cita, pongo en valor las metodologías de otros artistas que trabajan aspectos que para mí son valiosos. Por ejemplo, la catalogación de Alberto Baraya y su *Herbario de plantas artificiales* (2002-2011), donde recopila vegetación artificial y la cataloga como si de un botánico se tratara. O la *Biblioteca del Bosque* (1985-2018) de Miguel Ángel Blanco. Imagino que ver en directo *Wheatfield – A Confrontation* (1982) de Agnes Deenes, causó en la gente que convivió con ese paisaje un impacto visual asombroso que no olvidará. Como las personas que participaron en *TeleGarden* (1990) de Ken Goldberg, plantando, regando o abonando una planta a través de su ordenador a kilómetros de distancia, o las que encontraron comida a través de *Food for free* (2010) de Heath Bunting. También los pasos rotos y levantados por la vegetación silvestre de Lois Weinberger, como *Köln Skulptur #8, 2015 / #9, 2017* o *documenta X, (1997)* entre otras. O movimientos como *Guerrilla Garden*, que surgió en el año 1973 y aún sigue activo, gracias a la participación ciudadana en su propuesta de poner vida vegetal allí donde la ciudad tenga carencia de ella, lo que implica reivindicación y posicionamiento social. Son algunos de los antecedentes que dan forma a mi visión y que componen un imaginario en mi manera de trabajar.

Planteo proyectos propios como *Paseando por la naturaleza del Museo del Prado*, realizado en colaboración con el departamento de psicología ambiental en la Universidad Autónoma de Madrid¹, donde se analizaron 324 obras del Museo Nacional del Prado y se catalogó la cantidad de naturaleza que aparecía y su relevancia en la obra. Es cierto que ésta estaba sometida a las modas de la época, encargos etc... pero estos datos también son relevantes para entender la vinculación de esa sociedad con la naturaleza, y entender cómo nos llegó este legado. Este trabajo de selección, clasificación y agrupación realizado en el Prado muestra que en general

¹ Departamento de psicología ambiental de la Universidad Autónoma de Madrid, con la dirección de José Antonio Corraliza, 2012.

predomina la figura humana en primera persona. La vegetación se encuentra generalmente como paisaje secundario y su categoría, es decir la cantidad de vegetación pintada, corresponde por lo general a no más de una cuarta parte de la obra. A lo largo del análisis se puede apreciar la aparición progresiva de la naturaleza, y cómo ésta va cambiando en su forma de aparecer. Pasa de aparecer muy levemente en el siglo XV, a verse junto o a través de una fuerte presencia arquitectónica, una ventana, o como fondo entre telas en el siglo XVI y XVII. De ahí en adelante, la naturaleza cobra algo más de protagonismo y se logra apreciar en primer plano, hasta llegar al siglo XX, donde crece el número de paisajes naturales alejados de la presencia humana.

En otro de mis proyectos *Autóctonos e Indígenas* Beca CACIS 2013, se crea un archivo fotográfico de plantas recopiladas en los paseos desde el centro de investigación CACIS (que se encuentra en el bosque), hasta la ciudad, y las plantas silvestres que se encontraban en el pueblo más cercano, Artés. Todo este material se pone en común con herbolarios del pueblo, sabios de la zona, aficionados a la biología, etcétera, y reflexionamos sobre las conexiones entre especies del entorno tanto dentro como fuera de la ciudad.

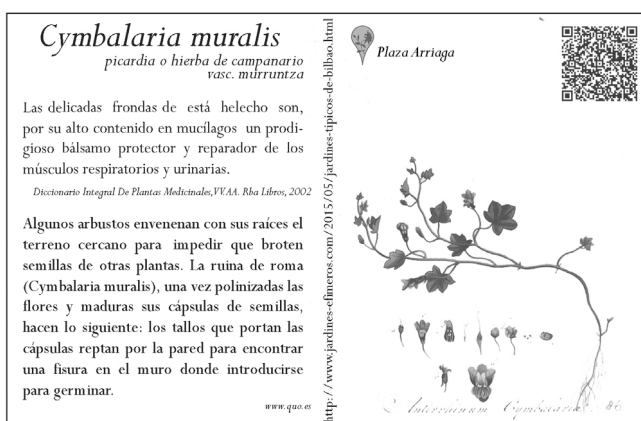


Ilustración 4. *Jardines Típicos de Bilbao*, postales, 2015

Jardines Típicos de Bilbao es otro proyecto desarrollado en Turismo Central de Bilbao, donde se plantea al público la opción de recorrer el casco viejo de Bilbao y observar la vegetación espontánea que nace entre los resquicios de la ciudad. Se podía acceder a la información de manera digital o pasando por la oficina de turismo, y tanto gracias a postales donde recogía especies y anécdotas sobre éstas, como a través de los mapas en los que aparecían itinerarios de observación.

El proyecto www.jardines-efimeros.com² abre otra dimensión en mi trabajo. Si en el proyecto *Paseando por la naturaleza del Museo del Prado* se muestra cómo convivíamos con la

² Doctorado aún en proceso: “*Jardines-Efimeros*”, propuesta artística e indagaciones psicológicas sobre el papel que juega la vegetación en la ciudad actual, realizado en el departamento de Historia del Arte de la Facultad de Bellas Artes, bajo la dirección de José María Parreño.

naturaleza en el pasado, proyectos como *Advenimiento* o *Con-ciencia psicoterrática* nos dan una visión de cómo nos afecta el desapego emocional de la naturaleza en nuestra vida. Con *Jardines-Efimeros*, no solo entendemos el jardín como *object trouvé* micro-político, como signo de resistencia, sino como búsqueda de lo silvestre y de lo salvaje en lo urbano, concienciándonos de la naturaleza que nos rodea y cómo ésta puede contribuir a la restauración de nuestra relación con el medio natural.

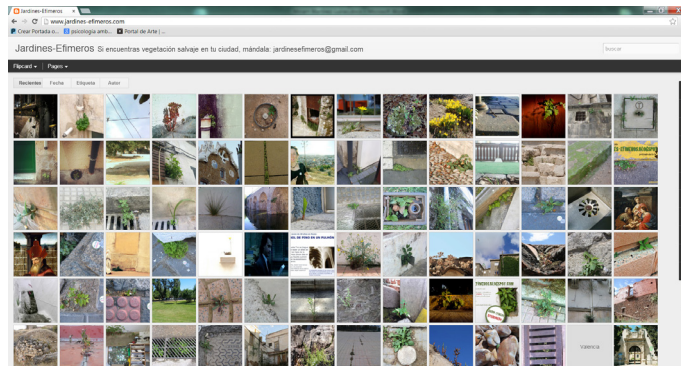


Ilustración 5. www.jardines-efimeros.com

El proyecto tiene dos partes: la primera parte es la invitación al transeúnte a que participe mandando fotografías de esa vegetación que nace de manera silvestre en nuestras calles. Estas fotografías serán subidas a la base de datos de la web. Actualmente el proyecto, después de 4 años, roza las 100.000 visitas, teniendo una afluencia de 1.000 visitas mensuales, con más de 500 fotografías mandadas a la plataforma, con participantes de 12 países diferentes además de España, como Reino Unido, Turquía, la India, Japón, Bélgica, Croacia, etcétera.

Tras recibir su colaboración, se manda al participante un cuestionario de psicología ambiental³ que es rellenado de manera voluntaria. A través de estos cuadernillos se pueden medir variables psicológicas, como las emociones trascendentes, la sublimidad o los sentimientos de conexión con la naturaleza. Todas ellas están relacionadas con el bienestar como predictor de salud y se miden mediante las respuestas a preguntas sobre el estado anímico y el estrés que se siente en la naturaleza. A través de los talleres se pueden poner en valor las conductas sostenibles, haciendo al público más consciente de la naturaleza que les rodea. Para ello se realizan ejercicios y talleres donde se trabaja paralelamente con un biólogo y un artista. Con el primero se tratarán aspectos de la flora, el terreno y el paisaje y con el segundo los participantes asistirán a explicaciones y didácticas sobre artistas ambientales. Propondremos modos diferentes de ver la naturaleza en nuestro día a día y cómo comportarnos con ella.

³ Este proyecto forma parte del doctorado dirigido desde el departamento de psicología ambiental. *Universidad Simón Bolívar*, Caracas, Venezuela por la Doctora Lisbeth Bethelmy.

También se han valorado las emociones positivas de solidaridad y altruismo, generando con este proyecto un trabajo de *ciencia ciudadana*, donde el público se convierte en creador y científico y el artista en comisario o más bien etnobotánico o etnográfico de este gran jardín mundial que se puede visitar a través de la web: www.jardines-efimeros.com.

“Jardines efímeros” podría ser una herramienta para integrar el yo, la identidad, con la naturaleza en los espacios urbanos y así volver a la reflexión de Henry David Thoreau con la que comenzaba esta comunicación y según la cual el ser humano es un integrante de la naturaleza y no solo de la sociedad.

FUENTES REFERENCIALES

BODEI, R. (2011). *Paisajes sublimes. El hombre ante la naturaleza salvaje*. Madrid: Ediciones SIRUELA.

KEPES, G. (1968). *El arte del ambiente*. Buenos Aires: Ed. Victor Leru.

THOREAU, H. D. (1999). *Pasear*. Trad. Silvia Komet. Palma de Mallorca: Ed. José J. de Olañeta.

La cabaña para crear

Arregui, Rocío

Universidad de Sevilla

Vives-Almansa, Rosa

Universidad de Sevilla

Izhak, Rinat

Artista

PALABRAS CLAVE

residencia artística, creación artística colectiva o colaborativa, metodologías artísticas, sostenibilidad y ecoeducación

RESUMEN

La cabaña para crear es un proyecto de investigación artística a través de una residencia en la naturaleza para el autoconocimiento sensible del propio ser y de entorno a partir de la creación colectiva, desarrollado junto al Parque Natural de Doñana (Huelva, España) en la Vía Verde Litoral “Marismas de Isla Cristina”. Las creaciones artísticas se tornan como el resurgir de un conocimiento afectivo a partir de lo vivido, creado y compartido. “La obra del otro” es asimilada y reinterpretada como propia, compartiendo conceptos y procesos que, en principio, nos son ajenos. Se dan de esta manera, aportaciones interdisciplinares y lenguajes traídos al terreno fecundo del arte contemporáneo (técnicas de agricultura ecológica, expresión dramática, astrología, apicultura, botánica o meditación en la naturaleza, etc...). Confluye el pensamiento teórico y el experimental sin que este conocimiento devenga, como señalaría Edgar Morin, en un conocimiento que nos sea “extranjero a nosotros mismos”. La cabaña para crear se convierte de esta forma, en un espacio común de encuentros para la investigación artística y la sostenibilidad. A lo largo de la estancia, surgen obras individuales y colectivas con el formato de acciones performativas, dibujos, intervenciones, vídeos y otras multidisciplinares que cobran valor como un “todo empático”. La dimensión creativa y el desarrollo de los procesos o metodologías suponen diferentes vías de acceso al conocimiento y excelentes recursos ecoeducativos (GOLEMAN, 2012) adaptados a nuestro tiempo.

KEY WORDS

artistic residence, collective or collaborative artistic creation, artistic methodologies, sustainability and ecoeducation

ABSTRACT

The cottage to create is an artistic research project and residence based on the self-awareness of their own being and environment based on collective experience, developed together with the Doñana Natural Park (Huelva, Spain) on the Litoral Greenway "Marismas de Isla Cristina". Artistic creations become like the resurgence of an affective knowledge based on what has been lived, created and shared. "The work of the other" is assimilated and reinterpreted as its own, sharing concepts and processes that in principle are alien to us. In this way, interdisciplinary contributions and languages are brought to the fertile ground of contemporary art (techniques of ecological agriculture, dramatic expression, astrology, beekeeping, botany or meditation on nature, etc.). Theoretical and experimental thinking converge without this knowledge accruing, as Edgar Morin would point out, in a knowledge that is foreign to ourselves. *The cottage to create* becomes, in this way, a common meeting space for collective artistic research. Throughout the stay, individual and collective works emerge with the format of performative actions, drawings, interventions, videos or multidisciplinary works that take on value as an "empathic whole". The creative dimension and the development of its processes or methodologies suppose different access ways to knowledge and excellent ecoeducational resources (GOLEMAN, 2012) adapted to our time.



Ilustración 1. Ruíz-Soriano, Patricia y Baltasar, Luz Marina (obra colectiva), *La cabaña del té*, instalación, en la residencia artística *La cabaña para crear* (Huelva, España) 2017

La cabaña para crear, es el proyecto ideado y llevado a cabo en su primera edición por la Dra. Rosa Vives-Almansa, artista, profesora y comisaria, en su retiro familiar de verano en julio de 2017, bajo el formato de una residencia artística de creación colectiva. El propósito inicial se centra en materializar sus investigaciones sobre al arte y la sostenibilidad, que venía fraguando en equipos de trabajo y proyectos de investigación. Como las propuestas de investigación PASEA (2016) y APUESTA (2017) con docentes e investigadores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla entre quienes destacar a la Dra. Rocío Arregui-Pradas (artista participante), la Dra. Carmen Andreu o el Dr. Francisco Lara-Barranco del grupo de investigación Arte, técnica y Sostenibilidad (HUM447) de la Universidad de Sevilla; también desde el *Colectivo SIMAC* (Signos de Mediodía Arte Contemporáneo) para la interpretación del territorio. Así mismo, en el plano internacional, durante las estancias y seminarios en 2013 y 2016 en torno al arte y el conocimiento sensible por Michel Maffesoli en la Université René Descartes en París-Sorbonne. Con líneas de investigación abiertas en Francia por los profesores Dra. Apolline Torregrosa y Dr. R. Marcelo Falcón en el Laboratorio GREAS/CEAQ (Groupe de recherche sur eco-formation artistique et société), y coloquios de 2017 *Creation et Créativité* en Le Carreau du Temple (Paris).

En *La cabaña para crear* en 2017 son seleccionados un total de nueve artistas: Fico Guzmán (Sevilla, 1964), Rinat Izhak (Israel, 1971), Veredas López (Sevilla, 1982), Cristina Pérez de Villar (Sevilla, 1968), Patricia Ruíz Soriano (Sevilla, 1980), Luz Marina Baltasar (Logroño, 1981), Rocío Arregui (Osuna, 1965), Susana García Barragán (Sevilla, 1990) y Sandra Melgar Sevillano (Sevilla, 1978), cuyas obras concurren en sintonía con la línea creativa del arte de la sostenibilidad, en convergencia tanto temática como formal a través de su particular lenguaje. Sus trayectorias comprenden desde las más dilatadas, como en el caso del artista Fico Guzmán, artista de la *Nueva Figuración Sevillana* de los años ochenta, hasta las incipientes, como la alumna de grado Susana García Barragán, becada para la realización de la residencia. El resto

de artistas parten del panorama andaluz con una trayectoria emergente, consolidándose su presencia en los centros de arte y naturaleza como *Valdelarte Centro de Arte Contemporáneo Medioambiental* (Sierra de Aracena, Huelva). No se autodefinirían propiamente como “ecoartistas” ya que sus trabajos contemplan temáticas más amplias y propuestas ortodoxamente alejadas de las anteriores. Pero con carácter genérico, poseen trayectorias que sin duda revelan su vínculo con los valores y el compromiso social hacia la sostenibilidad. Como muestra de ello, la obra de la artista Veredas López *La pescadilla que se muerde la cola* (Consejería Medioambiente, Junta de Andalucía, 2013) que trabaja con materiales reciclados de origen petroquímico para revelar las perversas relaciones entre el hombre y su entorno, y que a través de la alimentación como eje temático crea un ciclo tóxico, relacionado con un plano personal de episodios bulímicos. Sus tensiones se entretienen visualmente, como también lo hace la obra de la novel artista Susana García Barragan a través de la lana y el punto. García crea su particular universo onírico ligado al género y enmarcado en los movimientos de “Urban Knitting”, tejiendo en la ciudad para apelar a la colaboración y la conciencia social. En la línea textil también se presenta parte de la obra de la artista y arteterapeuta Cristina Pérez de Villar (Museo Provincial de Osuna, Sevilla) como punto de partida para la docencia en *The new year’s Bruch* (Fundación Valentín de Madariaga, 2015). La arteterapia o la docencia son también compartidas por las artistas Sandra Melgar Sevillano, Rocío Arregui o Luz Marina Baltasar, quienes respectivamente han desarrollado programas de *Arte y Salud Mental* o *Programas Educativos* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla o dirigido su propio proyecto educativo *Eres un artista*. Y a través de sus obras, comparten una mirada cómplice y partícipe con el mundo natural, de lo microscópico a lo macroscópico, conservando un lenguaje referencial. Así como las artista Rinat Izhak en sus intervenciones específicas de Earth Art en el proyecto colectivo *Terra Condere*, junto a la *Compañía Silire* de artes escénicas para FiraTàrrega (Lleida, Catalunya, 2016). La artista Patricia Ruíz Soriano, nos descubría a través de sus lienzos y dibujos en *Tribute to the past, tribute to the future*, (Sala Caja Inmaculada, Cádiz, 2011) los motivos vegetales, como las hojas de palmas, iconos de la abundancia de una época previa a la crisis, mezclados con referencias geométricas y saturados en composición o color. Actividad, la de la pintura, que combina con su profesión como florista en su espacio *La Cocotera*, donde fomenta el respeto por una labor local en medida de lo posible. Por último el artista Fico Guzmán mostraba ya en su proyecto *Tomaco* (MEIAC. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2012) a la vuelta de su estancia en Colombia en la década 2000, la experiencia con injertos de la familia de las solanáceas (*Solanun lycopersicum* y *Nicotiana tabacum*).



Ilustración 2. Arregui, Rocío (artista que propone la obra) y López, Veredas (artista que la interpreta y realiza), *Metro Cuadrado*, video-intervención, en la residencia artística *La cabaña para crear* (Huelva, España) 2017

La cabaña para crear se ubica concretamente en el espacio físico y natural del Parque Litoral Vía verde de Marismas de Isla Cristina (Huelva), muy cerca del parque Nacional Doñana y la frontera con Portugal. Con paisaje de arena blanca, dunas móviles, marismas y salinas, con actividades ancestrales de pesca del atún y una de las lonjas más prósperas del país en el puerto cercano de Ayamonte. Entre sus especies comunes y endémicas se encuentran el pino (*Pinus pinea*), el brezo (*Erica* sp.), la jara (*Cistus cyp.*) o el lentisco (*Pistacia lentiscus*) entre otros. La residencia artística tiene lugar en una construcción tradicional con forma de cabaña o chozo, frecuentes en el Condado de Huelva y utilizada para guardar el apero o ganado. Actualmente utilizada como residencia estacional, se ha querido reinterpretar y concretar en un espacio para la creación y la contemplación. La idea de *La cabaña para crear* se inspira en las cabañas de Thoreau y Heidegger. Cabañas para pensar, y escribir por parte de Henry D. Thoreau en 1854 su obra *Walden. La vida en los bosques*, que construyera él mismo en Massachusetts. O, por parte de Heidegger, su cabaña frente a las montañas de la Selva negra al sur de Alemania, donde a partir de 1922, realizara muchos de sus más famosos escritos. Estas cabañas representan simbólicamente el espacio del hombre en el medio natural, una unidad mínima de refugio “escrita” en el lenguaje del entorno. Aludiendo así al concepto de sostenibilidad, contraria a la derivación de la dimensión socioeconómica de un desarrollo que crece exponencial con la limitación de los recursos. Desde el campo de las artes, reflejo y termómetro de las preocupaciones sociales, existe una alianza con estos valores sostenibles a modo de reconciliación o reencantamiento con el mundo natural. Se reconocen los comportamientos no conciliadores como nocivos para la salud, y el hombre enferma al dinamitar sus barreras naturales. “Desentoxicarse requiere mucho coraje” y ya se concibe un “nuevo arte de vivir, una nueva estética ecológica para la era solar” (RIECHMANN, 2006: 358).

Creación artística desde la empatía, la colaboración y la ecoeducación. Inicialmente *La cabaña para crear* se fragua desde convicción por el encuentro de un punto en común con el otro en la

mirada, percepción y apreciación del entorno para la creación de la conciencia (y consciencia) hacia sociedades sostenibles, pero con atención a los afamados egos inflamados de las profesiones artísticas. La obra del otro es el punto inicial de partida y de conversaciones mudas con los reflejos amorfos por deconstruir para comenzar a crear. Sin más directrices que las que traza en el mapa de los afectos surgidos en el marco de la convivencia entre los propios artistas, la obra colectiva emerge sin ser forzada entre quienes desean trabajar juntos.

La palabra empatía designa una capacidad inherente al ser humano, y deriva de la voz alemana *emfühlung* que traduce la expresión “sentirse dentro de”. (...) la empatía no sólo responderá a la identificación intersubjetiva, “sentirse en el lugar del otro” en relación a sujetos parecidos a nosotros, sino también, en un sentido más amplio y no sólo desde una perspectiva utilitarista, la identificación con el entorno, con el devenir de la biosfera entendida como la casa común de todas las especies, cuyo destino compartimos (ALBELDA & SGARAMELLA, 2015: 14-15)

Como resultado de esta empatía con el medio y con el otro hacen concretar las experiencias en los siguientes tipos de creaciones y colaboraciones artísticas. En primer lugar surge obra individual, que normalmente el artista trae a la cabaña como proyecto abierto o bien como concepción previa, reflejo de su imaginario de lo natural, antes de conocer espacios y sinergias. En su obra individual emplea formatos, materiales y técnicas de uso habitual en su estudio, como es el caso de Federico Guzmán y sus bocetos para la posterior exposición *Al borde del Mundo* en el Institut Valencià d'Art Modern (Valencia, 2018). A continuación y fruto de la interacción social sobre esta primera obra o proyecto previo (pretendidamente individual), surge un trabajo por parejas colaborando en resonancia dual con la combinación de la plasticidad de los materiales de uno de los artistas, que seducen a otro quien integra su propia iconografía en la obra del anterior, como en el caso de las artistas Veredas López y Cristina Pérez de Villar. También se crea por parejas, a partir de una resonancia colectiva, ajenos a preconcepciones sobre materiales y técnicas, dialogando con el entorno en el descubrimiento del lugar, como en el caso particular de Patricia Ruíz Soriano y Luz Marina Baltasar, que compartían resonancias etnográficas en torno al concepto de cabaña y su reinterpretan a partir de *El libro del Té* como pequeño cubículo íntimo para una ceremonia de intercambio ancestral. Más tarde, se van sucediendo los momentos de comunión durante las comidas que marcan las etapas del día. En todo momento enriquecidas por las narrativas de las investigaciones que cada artista implementa, haciendo partícipes a los demás (en un acto de generosidad) de las ideas fecundas aún inmaterializadas pero empapadas de ecos y susurros en el otro. Como las aportaciones de Federico Guzmán en sus investigaciones sobre el poema de Parménides, que narra su viaje al inframundo guiado por las hijas del sol en busca de la verdad, que evoluciona sobre el mantel en la idea de un enterramiento colectivo o ritual de enterramiento curativo. Otros artistas como Rinat Izhak o Sandra Melgal, han llamado a la participación experiencial en sus obras a través de ritos artísticos o ejercicios cercanos a la meditación y la arteterapia que han creado un auténtico clímax para la conexión con el medio, como el ritual de rehidratación fecunda *Mar Muerto* a través de lo femenino. Por último, algunos artistas como Rocío Arregui o Cristina Pérez de Villar lanzan propuestas al colectivo en su totalidad para la participación en una idea previamente presentada e invitan a aportar a la misma, dando lugar a tantas versiones como artistas participantes, en sus obras colectivas *Metro Cuadrado* y *Nidos* respectivamente, una sobre el bosque y otra sobre las cabelleras de los propios artistas. El paso

de la creación artística colectiva al arte colectivo implicando a miembros de la comunidad se dibuja para futuras ediciones de *La cabaña para crear* con la colaboración posible de docentes e instituciones locales comprometidos con la ecoeducación y la ambientalización del currículum, que cambien, como propone la Doctora en Sociología Torregrosa, razón por resonancia (TORREGROSA, 2012). Artistas de *La cabaña para crear* siguen colaborado en diferentes talleres y seminarios organizados desde el grupo de artistas en colaboración con diferentes instituciones.



Ilustración 3. Arregui, Rocío (artista que propone la obra) y Rinat Izhak (artista que la interpreta y realiza), *Metro Cuadrado*, video-intervención, en la residencia artística *La cabaña para crear* (Huelva, España) 2017

FUENTES REFERENCIALES

- ALBELDA, J. L. y SGARAMELLA, C. (2015). "Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico". *Ecozona*, vol.6, nº 2
- GOLEMAN, D., BARLOW, Z. y BENNETT, L. (2013). *Ecoeducación. Educadores implicados en el desarrollo de la inteligencia emocional, social y ecológica*. Madrid: Juventud
- GUATTARI, F. (1978). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos
- RIECHMANN, J. (2006). *Biomímesis. Ensayos sobre imitación de la naturaleza, ecosocialismo y autocontención*. Madrid: Los Libros de la Catarata
- TORREGROSA, A. (2012). "La réversibilité de l'éducation: de la raison à la résonance", *Sociétés*, nº 118, 2012/4

Territorios de colaboración: arte, paisaje y educación

Loren Atienza, Lucía

Universidad Nebrija

PALABRAS CLAVE

arte y ecología, prácticas colaborativas, educación artística, educación socioambiental

RESUMEN

El desarrollo de mi práctica artística en estos últimos años, ha derivado hacia una búsqueda y comprensión del propio territorio cómo generador de ecosistemas naturales y culturales que nos vinculan de modo muy estrecho al lugar. Esta mirada atenta hacia las relaciones complejas y dinámicas que conforman los ecosistemas, me ha llevado en muchas ocasiones a incluir plantas y animales en el desarrollo de la obra, entendiendo el proceso de creación en el paisaje como una colaboración con la comunidad biótica.

En otras ocasiones, el proceso de trabajo también se convierte en un espacio abierto a la participación de la población que habita el lugar, generando un intercambio de experiencias y conocimientos entre el arte y la población rural, donde se difuminan los límites entre el proceso de creación, el activismo ecológico, la intervención social o la pedagogía.

Parte de mi investigación en estos últimos años, ha derivado hacia la simbiosis entre arte, paisaje y educación, abriendo nuevas vías de comunicación a nivel social y emocional, y generando estrategias de representación que nos ayuden a comprender la importancia de la red de interconexiones sobre la que se sostiene la vida.

KEY WORDS

art and ecology, collaborative practices, artistic education, socio-environmental education

ABSTRACT

The development of my artistic practice in recent years has led to a search and understanding of the territory itself as a generator of natural and cultural ecosystems that link us very closely to the place where we are. This attentive look towards the complex and dynamic relationships that make up the ecosystems, has led me on many occasions to include plants and animals in the development of the work, understanding the process of creation in the landscape as a collaboration with the biotic community.

On other occasions, the work process also becomes an open space for the participation of the population that inhabits the place, generating an exchange of experiences and knowledge between art and the rural population, where the boundaries between the process of creation, ecological activism, social intervention and pedagogy can vanish or blur.

Part of my research in recent years, has led to the symbiosis between art, landscape and education, opening new channels of communication at a social and emotional level, and generating representation strategies that help us understand the importance of the network of interconnections that sustains life.

BINOMIO: ARTE Y TERRITORIO

El desarrollo de mi práctica artística, en estos últimos años, ha derivado hacia una búsqueda y comprensión del propio territorio como generador de ecosistemas naturales y culturales que nos vinculan de modo muy estrecho al lugar. Conocer este lugar y partir de él es una premisa fundamental a la hora de realizar una intervención artística en el paisaje. Entiendo este proceso de creación como una colaboración con el ecosistema: el árbol, la tierra, el agua, los animales y, por extensión, el campesino o el pastor, son también parte activa y transformadora de la propia obra. El proceso de trabajo en la naturaleza me pone en contacto con la realidad cotidiana, no solo del paisaje, sino de las personas que viven en él, sus privilegios y sus dificultades.

Utilizar los propios materiales del entorno se convierte en una herramienta de investigación sobre la que trabajar, para comprender el proceso cíclico de continuas transformaciones sobre el que se dibuja el paisaje. La artesanía tradicional, la agricultura ecológica y el pastoreo extensivo han sido grandes fuentes de inspiración en mi proceso de trabajo, revalorizando una cultura material cíclica, que parte de los propios recursos del territorio sin generar residuos ajenos.

La obra de arte situada en un espacio público debería no solo integrarse en el espacio para el que ha sido concebida de modo específico –*site specific*–, sino partir conceptualmente de la reflexión sobre el lugar que está ocupando. De este modo, la propia obra se comprometería en una acción que revertiría en actualizar la percepción del paisaje. La intervención artística en el territorio tiene, según mi punto de vista, una gran responsabilidad con el propio entorno, tanto a nivel ecológico o de integración en el ecosistema local como cultural y social.

PROCESOS PARTICIPATIVOS ABIERTOS A LA COMUNIDAD

La relación con los habitantes de los entornos en los que trabajo suele ser muy estrecha. En ocasiones, los procesos de trabajo son participativos o se generan propuestas de colaboración. Estos procesos abiertos son un recurso muy potente para la reactivación de la creatividad social, esa capacidad expresiva latente que nos proporciona libertad y complejidad en nuestro vínculo con la vida. En otras ocasiones, la memoria cultural, los conocimientos tradicionales o la geografía mítica son los activadores para generar la acción artística y poner en valor aspectos relevantes de la cultura inmaterial (GAMELLA, LOREN, PALACIOS y AGUADO, 2017).

Este proceso abierto a la participación, fue el motor de activación de *Al hilo del paisaje*, una reflexión sobre la relación entre el espacio cultivado y el espacio tejido. En esta intervención, un gran ovillo de trigo, permite que el dibujo de una hebra de hilo se fusione al campo de cultivo. Esta obra se realizó dentro de la iniciativa cultural “Arte en la tierra”, que se viene desarrollando de modo continuado desde el año 2003 cada verano, con la colaboración de los vecinos de Santa Lucía de Ocón (La Rioja). Esta propuesta de intervención artística se enmarca dentro de las experiencias de arte comunitario, entre cuyos objetivos prioritarios se encuentran: acercar el proceso de arte contemporáneo a lo cotidiano, difuminar el sentido de autoría de la obra, generar intercambios de conocimientos entre los participantes y activar procesos de creatividad social.

Otra de las experiencias participativas que me gustaría compartir es *Ciclo del nitrógeno*, realizada en AP Gallery, en el marco de la exposición “La trama de la vida”, que recopila una serie de propuestas de intervención artística realizadas en estos últimos años y que aluden a la

trama sobre la que se sostiene la vida en una profunda y estrecha interconexión. El planteamiento en este caso, fue visibilizar la importancia del proceso biogeoquímico del nitrógeno. El nitrógeno es el principal componente de la atmósfera terrestre, siendo su proporción de un 78 %. Es un componente esencial para los seres vivos ya que posibilita el crecimiento de las plantas que sirven a su vez de alimento a otros seres vivos. El nitrógeno atmosférico no es asimilable por los organismos. Necesita ser transformado a través del ciclo del nitrógeno. Por esto, es fundamental la presencia de herbívoros en las praderas, así como de algunas plantas que producen relaciones simbióticas y hacen posible la fijación de N_2 en las raíces, como las leguminosas.

La propuesta de intervención activa una colaboración con el ciclo del nitrógeno, sembrando un dibujo de abono verde (leguminosas, gramíneas y crucíferas que aportan nitrógeno al suelo) en el prado situado enfrente de la galería. Mario Vega, artista interdisciplinar y agricultor, realizó una acción performativa “ecoafectiva” invitando a las personas que acudieron a la acción, a trasladar un pedazo de tierra mientras compartían voluntariamente con él un pensamiento o emoción que quisieran trasladar simbólicamente de modo paralelo al traslado de tierra. El dibujo de una espiral realizado tras la siembra del abono verde, fue creciendo a lo largo de los cuatro meses de exposición, y como acción final se ofreció el dibujo de trébol a las ovejas que lo comieron completando el ciclo.



Ilustración 1. *Al hilo del Paisaje.* Propuesta participativa de Lucía Loren dentro de la Convocatoria “Arte en la Tierra” 2009.

PRÁCTICAS COLABORATIVAS: REACTIVACIÓN DE LA CREATIVIDAD SOCIAL

La propuesta colaborativa realizada en Fuentefresno (Soria), con la Asociación *Cultu-Rural Arrea*, partió del análisis de necesidades de la población local (unos 14 habitantes), que fueron los que diseñaron un espacio de encuentro en torno a la fuente del pueblo, que tomó la forma de una intervención artística *Banco para Hablar*. Esta propuesta compartida involucra a los habitantes del municipio en la creación de un espacio común, con la autonomía que proporciona la autogestión de sus propios recursos y el empoderamiento que surge de no

necesitar recursos externos para cubrir necesidades comunes. La dinámica de trabajo en equipo aprovechó las diversas habilidades y competencias de cada participante, desde el conocimiento del paisaje tradicional, nociones de diseño, trabajos de desbroce, mantenimiento de zonas verdes o técnicas tradicionales como la cestería o la piedra seca. Este intercambio de conocimientos y su integración en la actividad conjunta es un valor a destacar para el buen desarrollo de una propuesta colaborativa.



Ilustración 2. Banco para hablar. Taller colaborativo. Fuentefresno, Soria. 2008.

PROCESOS COMPARTIDOS: EDUCACIÓN, ARTE Y TERRITORIO

Partiendo de estas premisas, que atienden a los vínculos de conexión entre el lugar y sus habitantes, propongo una exploración de los límites difuminados entre el arte, la educación y el territorio. En una cultura educativa enfocada hacia una especialización generalizada, la realidad se fragmenta en apartados e impide un aprendizaje a partir de la visión global de cada sitio. Desde el arte se pueden impulsar propuestas integradoras que atiendan a las demandas o conflictos del lugar y de sus habitantes, enlazando los procesos de creación, los relatos colectivos, la custodia del territorio y la creación de tejido social. Este contexto de intercambio de experiencias y conocimientos se convierte en un entorno de aprendizaje significativo (AUSUBEL, NOVAK y HANESIAN, 1983), abriendo nuevas vías de comunicación a nivel social y emocional, y generando estrategias de representación que nos ayudan a comprender la red de interconexiones sobre las que se sostiene la vida.

RE-NATURALIZAR EL CURRÍCULUM ESCOLAR

La actual situación de crisis civilizatoria reclama un compromiso pleno del sistema educativo, ya no solo para alentar el cambio de paradigma necesario para transformar la deriva climática, sino también para desarrollar las diversas competencias que serán necesarias en este panorama de incertidumbre. La innovación más determinante que se puede plantear en estos momentos en la educación es integrar el conocimiento ecosocial (ASSADOURIAN y MASTNY, 2017).

Para ello, es necesario trabajar desde la realidad, es decir, educar la vida desde la vida. Y este compromiso debe ser global. Ninguna acción o área de conocimiento queda fuera de esta mudanza de valores. María Novo, titular de la Cátedra UNESCO de Educación Ambiental y Desarrollo Sostenible, lo define con estos parámetros: “educar ambientalmente es educar para un pensamiento complejo que no simplifique falsamente lo que nació entretejido: la vida, el mundo natural, nuestras sociedades” (GARCÍA, s.f., pág. 13).

Una de las causas más influyentes en la crisis socio-ambiental es la profunda desconexión afectiva con nuestro entorno natural y social. Estar al aire libre nos procura la oportunidad de estar en contacto directo con la vida, y este poner la vida en el centro (PÉREZ OROZCO, 2016) es la clave fundamental para reconectarnos con nosotros mismos y sanar el exceso de estímulos tecnológicos e información digital al que nos sometemos cada día. El pensamiento complejo tiene que integrar la cultura de las ciencias y la de las humanidades pero, más allá de la «tercera cultura» que propone Brockman (1996), para ser realmente transdisciplinar, hoy debemos considerar también a las artes plásticas como parte de la ecuación.

Las experiencias educativas respetuosas en entornos naturales, nos ayudan a reconectar con el concepto de “biofilia”, que Wilson (1989), nos describe como esa tendencia innata a enfocarnos en la vida y en esos procesos similares a la vida. Esta actitud se nutre de una vinculación activa y afectiva con los entornos naturales y los seres vivos que en ellos habitan y nos facilita la empatía y la capacidad de sentirnos parte de un todo, dentro de un sistema de relaciones.

En el lado completamente opuesto, se encontraría la aversión a lo natural, que David Orr (2004) ha definido como “biofobia”, una afección fruto de una sociedad altamente tecnificada que ve en lo natural síntomas de peligro o suciedad. En muchas ocasiones, dentro y fuera del ámbito educativo, me he encontrado con una serie de vivencias muy complejas, que me han hecho cuestionarme sobre la gravedad de la situación de una infancia completamente alejada de los entornos naturales. Muchos de estos menores tienen una reacción de rechazo total por estos elementos de la naturaleza y no pueden soportar el “olor” y la “textura” grasa de la lana de oveja, o la “suciedad” del barro mojado en sus manos. Vivimos en una sociedad demasiado preocupada por el control y la seguridad de los menores. Estos miedos han llevado a una situación que convierte en normal jugar y estar en espacios cerrados. Estos espacios, en ningún caso pueden proporcionar las experiencias de un entorno abierto. Todo lo contrario, encierran todos los peligros que están aflorando en la salud física, emocional y afectiva de la infancia actual. Concepto que Richard Louv (2012) ha denominado trastorno por “déficit de naturaleza”, y que está mermando la calidad de vida de una gran parte de la población mundial.

Dentro de este contexto cultural que nos aleja de lo natural, es muy importante que seamos conscientes de la necesidad de conectar la educación con la naturaleza, no solo a través de fichas, libros y conocimientos complejos sobre el medioambiente, sino a través de experiencias directas, según nuestras propias posibilidades y realidades: salidas al campo, parques, creación de zonas verdes en el patio de la escuela donde cultivar, jugar o crear con materiales vivos y naturales, o en cualquier rincón de nuestra casa o terraza (plantas, mesas de agua, terrarios, cajas con elementos naturales...).

Dentro de este marco de actuación, surgen mis propuestas educativas no formales, en las que invito a generar acciones creativas que reconecten con los paisajes emocionales y los valores

culturales de cada entorno en concreto. Cuando la salida a un entorno natural no es posible, llevo los materiales naturales al aula para que los niños y niñas experimenten a través de la manipulación con estos elementos. Este tipo de vivencias son las que, hasta nuestros días, ha tenido la infancia de cualquier lugar del mundo con los elementos más cercanos de su entorno: piedras, palos, tierra, semillas, lana...pero que en nuestra cultura “plastificada”, cada vez es más difícil poder disfrutar en el juego cotidiano de la escuela o los parques infantiles. Otro aspecto fundamental cuando la experiencia directa (paisaje) o indirecta (parques, jardines...) no es posible, son las narraciones en torno a lo natural, que activan y dan pie a la actividad creativa. La comunicación a través de la oralidad tiene el poder de evocar y sugerir de manera abierta, sin dirigir y simplificar la propuesta (cosa que no siempre sucede con la imagen visual o audiovisual).

NATURALEZA Y CREATIVIDAD

Un conocido estudio científico ha comprobado que las habilidades cognitivas de alto orden mejoran con una exposición sostenida al entorno natural (ATCHLEY, STRAYER y ATCHLEY, 2012). Resulta innegable que el contacto con el medio exterior desarrolla en la persona el sentido de autonomía, de la independencia; que mejora sus habilidades motrices y su estado de salud general; que crea actitudes positivas y que mejora, también, su formación afectiva e intelectual. Las posibilidades expresivas, sensitivas y manipulativas de los materiales naturales no estructurados abren el marco de acción y propician la posibilidad de iniciar un aprendizaje divergente, más vinculado con el desarrollo creativo y con la propia vida.

Para concluir, señalar la importancia de los proyectos artísticos vinculados a la educación socio-ambiental, para activar la conexión emocional con el entorno cercano, y procurar unas relaciones desde la integración y la participación. Estas experiencias dibujan una reconstrucción de la cubierta vegetal de nuestro sistema de expresión y acción creativa, que igual que nuestra piel, expuesta y vulnerable a la acción de los agentes externos, supone un espacio de intercambio imprescindible para que se dé la vida, una capa de conexión entre el interior y el exterior, un lugar de encuentro entre la naturaleza y la cultura. Y esta reconstrucción, sólo será posible desde el respeto y la confianza en unos procesos de aprendizaje individuales, donde la exploración, la investigación y el descubrimiento sean generados desde la experiencia directa del propio ser, situando a la vida en el centro de este proceso de aprendizaje.

FUENTES REFERENCIALES

- ASSADOURIAN, E. y MASTNY, L. (Eds.) (2017). *Educación ecosocial. Cómo educar frente a la crisis ecológica. La situación del mundo 2017*. Informe anual del Worldwatch Institute. Madrid/Barcelona: FUHEM/Icaria
- ATCHLEY R. A., STRAYER D. L. y ATCHLEY, P. (2012). “Creativity in the Wild: Improving Creative Reasoning through Immersion in Natural Settings”. *PLoS ONE*, 7(12). Disponible en <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0051474>
- AUSUBEL, D. P., NOVAK, J. D. y HANESIAN, H. (1983). *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. Ciudad de México: Trillas

- BROCKMAN, J. (Ed.) (1996). *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*. Barcelona: Tusquets
- GAMELLA GONZÁLEZ, D. LOREN ATIENZA, L. PALACIOS GARRIDO, A. y AGUADO MOLINA (2017). *Gramática natural. Diálogos creativos con Lucía Loren*. Madrid: Centro Universitario Cardenal Cisneros
- GARCÍA, L. (s.f.). Entrevista a María Novo, Titular de la Cátedra UNESCO de Educación Ambiental y Desarrollo Sostenible de nuestra universidad. Disponible en <https://goo.gl/qi8bky>
- LOUV, R. (2012). *Volver a la naturaleza*. Barcelona: RBA
- ORR, D. (2004). *Earth in Mind: On Education, Environment, and the Human Prospect*. Island Press
- PÉREZ OROZCO, A. (2016). Políticas al servicio de la vida: ¿políticas de transición? En Fundación de los Comunes (Ed.), *Hacia nuevas instituciones democráticas. Diferencia, sostenimiento de la vida y políticas públicas*, 61-102. Madrid: Traficantes de sueños. Disponible en <https://goo.gl/X3gMeh>
- WILSON, E. (1989). *Biofilia*. México: Fondo de Cultura Económica

Colapso. Respuestas artísticas a los desafíos ecológicos

Bruna Pérez, Paula
Universidad de Barcelona

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo, ecología política, sostenibilidad, ecognosis

RESUMEN

El colapso de las sociedades contemporáneas ha suscitado en los últimos años un creciente interés, dado el grado de emergencia de los conflictos ambientales y sus consecuencias en la sociedad. El arte, como las demás áreas del conocimiento, aborda el reto de alcanzar una sociedad sostenible como alternativa al colapso. Sin embargo, existen dos corrientes diferenciadas respecto al significado de sostenibilidad: la sostenibilidad débil (objetivo de las políticas ambientales) y la sostenibilidad fuerte (defendida por la ecología política).

Partiendo de estas dos teorías de sostenibilidad, la comunicación profundiza en los tipos de respuestas ante el colapso de la sociedad occidental contemporánea y su representación en los proyectos artísticos, se presentan ejemplos de proyectos artísticos conceptualmente afines a los diferentes grados de sostenibilidad y de conciencia ecológica (ecognosis). Finalmente, se concluye sobre el papel del arte contemporáneo en el tránsito hacia una sociedad sostenible, y la conveniencia (y la urgencia) por impulsar propuestas artísticas que se enmarquen en los conceptos de sostenibilidad fuerte.

KEY WORDS

Contemporary art, political ecology, sustainability, ecognosis

ABSTRACT

Collapse of contemporary societies has aroused an increasing interest in recent years, given the emergency of environmental conflicts and their consequences in society. Art, like other areas of knowledge, addresses the challenge of achieving a sustainable society as an alternative to collapse. However, there are two different currents regarding the meaning of sustainability: weak sustainability (objective of environmental policies) and strong sustainability (defended by political ecology).

Based on these two theories of sustainability, this communication examines the types of responses to collapse of contemporary Western society and their artistic representation. Examples of artistic projects conceptually related to the different degrees of sustainability and ecological awareness (ecognosis) are presented. Finally, this research analyses the role of contemporary art in the transition towards a sustainable society, and the importance (and urgency) to promote artistic proposals that are framed in the concepts of strong sustainability.

LA CELERIDAD DEL CAMBIO GLOBAL

1. INTRODUCCIÓN: SEÑALES DE COLAPSO EN LA SOCIEDAD OCCIDENTAL CONTEMPORÁNEA

Todo parece indicar que vivimos un momento de fallos en el sistema, de equilibrios inestables, de señales de un colapso inminente. La crisis económica global del 2007 aún se arrastra. El consecuente aumento del desempleo, junto con las medidas de austeridad, han contribuido a que la crisis se trasladara al ámbito de lo social. Las desigualdades entre ricos y pobres están en el máximo nivel de los últimos 30 años (OCDE, 2015). Por si esto fuera poco, la crisis migratoria ha alcanzado niveles sin precedentes; en 2016 hubo 65,3 millones de personas desplazadas forzosamente en todo el mundo, la mayor cifra desde la Segunda Guerra Mundial (ACNUR, 2016). Ante la incapacidad para afrontar tales problemas, las instituciones se tambalean, azotadas además por los casos de corrupción y los abusos de poder. Europa se fragmenta. Las últimas elecciones de EE.UU. han puesto en duda el tradicional sistema democrático.

A todo esto, se le suma una crisis que se ha agravado exponencialmente en las dos últimas décadas: la crisis ecológica (TAIBO, 2016: 57). El cambio climático, la concentración de productos químicos tóxicos en el medio ambiente, la escasez de fuentes de energía, la sobreexplotación de los recursos naturales, la destrucción de los ecosistemas, la pérdida de biodiversidad, los problemas del suelo (erosión, salinización y pérdida de la fertilidad del suelo), los problemas de gestión del agua, y el agotamiento de la capacidad fotosintética de la tierra por parte del ser humano, podrían configurar la lista de los principales problemas ambientales a los que nos enfrentamos actualmente (adaptado de DIAMOND 2006: 395-401). Citando a Servigne y Stevens, “el cambio climático se acelera, la biodiversidad se desmorona, la contaminación se extiende por todas partes, la economía corre el riesgo de padecer en cualquier momento un ataque cardíaco y las tensiones sociales y geopolíticas se multiplican” (TAIBO, 2016: 54). Ante tales señales, cada vez son más los que alertan de que el colapso del sistema es probable (TAIBO, 2016: 12).

El escenario de multicrisis (económica, humanitaria, institucional, política, ambiental...) pone en evidencia los fallos de un sistema social gobernado por un modelo económico cuyos pilares son el crecimiento sostenido y el consumismo voraz que lo posibilita. El sistema actúa como si el crecimiento, y por ende el consumo, pudieran ser ilimitados. Pero, como ya advirtió en 1972 el informe *Los límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el predicamento de la humanidad*, el crecimiento ilimitado en un mundo finito es, por definición, insostenible y destructor (MEADOWS, 1972). De continuar con el modelo de crecimiento, añade el informe, se podría llegar al colapso ambiental y económico en un siglo. Actualmente, 45 años después, el informe sigue vigente, y sus predicciones han sido confirmadas por los patrones de crecimiento, el estado del medio ambiente y el uso de recursos.

2. TIPOS DE RESPUESTAS ANTE EL COLAPSO Y SU INTERPRETACIÓN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Ante los argumentos sobre el posible colapso del sistema, se identifican los siguientes tipos de respuestas:

Respuestas tipo 1: la continuación del crecimiento sostenido

El primer grupo de respuestas ante el colapso tiene en común la inacción. Bien por desconocimiento, bien por la no aceptación del riesgo, o bien por la priorización de intereses privados, aún son muchos los que defienden las bondades del modelo de crecimiento sostenido. En todo caso, cuando conviene, recurren soluciones cosméticas (*greenwashing*) para camuflar como sostenibles decisiones difícilmente aceptables o con el fin de aumentar las ventas (pues lo verde vende).

Este es el caso de las aerolíneas, fabricantes de automóviles, bancos y compañías de energía de combustibles fósiles que patrocinaron las conversaciones de la ONU sobre el clima en París, en 2015, lo que suponía una gran paradoja, dada su elevada contribución en las emisiones de gases de efecto invernadero. Con el objetivo de poner en evidencia este *greenwashing*, el colectivo de artistas activistas Brandalism instaló 600 carteles por toda la ciudad que denunciaban la utilización del patrocinio de las conversaciones como una forma de comercialización (ilustración 1).



Ilustración 1. Revolt Design - Brandalism. *Brandalism at COP21* (2015). Imagen recuperada de <http://www.brandalism.org.uk/>

Fase compartida entre las respuestas 2 y 3: el despertar de la ecognosis

El segundo y tercer grupo de respuestas comienzan con un despertar de la ecognosis¹, es decir, un despertar de la conciencia ecológica. Algo no funciona bien en el sistema. En esta primera fase de la ecognosis, se despierta una sensibilidad hacia otros componentes de la ecoesfera (bosques, ballenas, osos polares, ríos, tierra...).

Muchos artistas han trabajado esta sensibilidad basando sus proyectos en la empatía con los demás habitantes del planeta. Albelda y Sgaramella (2015) estudiaron las estrategias de creación de empatía adoptadas por los artistas con el fin de potenciar la conciencia ambiental. Entre los proyectos artísticos analizados, se encuentra *Plein Air* (2006-2010), de los artistas Tim Collins y Reiko Goto. En este proyecto, los artistas investigan las interacciones entre seres humanos y árboles con la intención de “hacer visible la voz del otro” no humano para impulsar una actitud ética ante la naturaleza (GOTO, 2012). Por otra parte, otros proyectos artísticos se han basado en potenciar la otra sensibilidad, la referida a la concienciación hacia los conflictos ecológicos ocasionados por la actividad humana. Es el caso de *Collapse* (2012), de Brandon Ballengeé, proyecto que versa sobre las consecuencias de la sobreexplotación pesquera (ilustración 2) y las consecuencias del derrame de petróleo de la plataforma BP Deep Water Horizon en el Golfo de México.



Ilustración 2. Brandon Ballengeé. *Collapse* (2012) Recuperada de <https://brandonballengee.com/collapse>

Una vez iniciada esta ecognosis y asumido que el sistema socioeconómico actual comporta conflictos ecológicos perjudiciales también para el ser humano, se plantea la necesidad de cambiar hacia un modelo sostenible. Pero, ¿qué se entiende por sostenible? La definición más

¹*Ecognosis* es un término utilizado por Timothy Morton para referirse al conocimiento mediante el cual se toma plena conciencia ecológica, o lo que el autor denomina la ecología oscura (*dark ecology*). Esta toma de conciencia plena pasa por múltiples fases (MORTON, 2014: 5).

difundida es la que aparece en el informe Brundtland² (CMMAD, 1987), y que determina que el desarrollo o crecimiento sostenible (no hace diferencias entre los dos términos) es aquel que cubre las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para cubrir las propias. En términos económicos, el stock de capital, como mínimo, se debe mantener de generación en generación. A partir de aquí, se bifurcan dos versiones de sostenibilidad, cuya diferencia es muy relevante, y que corresponden con el segundo y el tercer tipo de respuestas ante el colapso.

Respuesta tipo 2: Sostenibilidad débil

Para los partidarios de la sostenibilidad débil, es posible seguir creciendo sin poner en riesgo las necesidades de las generaciones futuras a costa de sustituir capital natural por capital tecnológico (LUFFIEGO y RABADÁN, 2000: 475). Es el denominado crecimiento sostenible. Las teorías de sostenibilidad débil están fuertemente fundamentadas en la fe en la tecnología (PÉREZ ADÁN, 1997, citado en LUFFIEGO y RABADÁN, 2000: 475), y se basan en la creencia de que el mismo sistema aportará las soluciones a las problemáticas que ha generado.

Es importante apuntar que los principios de la sostenibilidad débil son los que guían las políticas internacionales sobre biodiversidad, los acuerdos de cambio climático y las administraciones ambientales. Por ejemplo, entre los objetivos de desarrollo sostenible de la ONU se encuentra el de “promover el crecimiento económico sostenido, inclusivo y sostenible” (ONU, 2015). Que el crecimiento sostenido pueda ser sostenible sólo es posible bajo los principios de sostenibilidad débil.

Aplicando estos conceptos a las prácticas artísticas contemporáneas, he identificado algunos proyectos que responden a los principios de la sostenibilidad débil. En general, se trata de proyectos que apuestan por soluciones ingenieriles para reducir el impacto ambiental, sin que suponga alterar significativamente el modelo de crecimiento económico actual. Por ejemplo, en *Tree x Office* (2012), Natalie Jeremijenko crea un espacio de trabajo en un árbol urbano, con el objetivo de naturalizar el entorno artificial de las oficinas. Así, consigue un entorno de trabajo sin duda mucho más agradable, pero es una apuesta por cambiar las formas del sistema, y no sus bases. Otro ejemplo de proyecto relacionado con la sostenibilidad débil es la instalación *Exceeding 2°C* (2007-2014), de Tue Greenfort (ilustración 3), que presentó por primera vez en la Bienal de Sharjah Art de los Emiratos Árabes Unidos titulada *Still Life: Art, Ecology and Politics of change* (2007). Esta instalación consistía en incrementar en 2°C la temperatura del museo durante el tiempo de la exposición. Como el museo está en pleno desierto, el incremento de 2°C en el termostato del aire acondicionado supone un ahorro energético, que comporta numerosas ventajas ambientales. Sin embargo, un escenario más sostenible que el anterior no es necesariamente un escenario sostenible, de la misma manera que se puede reducir la dosis de un veneno, pero éste puede seguir siendo mortal. De nuevo, se plantea una reducción de los impactos, pero no cambios estructurales en el sistema dado.

²El informe Brundtland, originariamente llamado *Nuestro futuro común*, fue elaborado en 1987 para la ONU, por una comisión internacional encabezada por la doctora Gro Harlem Brundtland, entonces primera ministra de Noruega. El objetivo era analizar, criticar y replantear las políticas de desarrollo económico globalizador, reconociendo que el avance social se está llevando a cabo a un coste medioambiental alto. Este informe introdujo el concepto de crecimiento sostenible, que fue incorporado a todos los programas de la ONU.



Ilustración 3. Tue Greenfort. *Exceeding 2°C* (2007-2014). Recuperada de <http://tuegreenfort.net/post/79156310983/exceeding-2-c-20072014-still-life-art-ecology>

Respuestas tipo 3: sostenibilidad fuerte

Por último, el tercer tipo de respuestas corresponde a los partidarios de la sostenibilidad fuerte. Para ellos, algunos recursos naturales no pueden ser reemplazados por la tecnología, y por tanto hay un límite al crecimiento. Consecuentemente, “crecimiento” y “sostenible” devienen incompatibles. La economía debe sustituir el concepto de crecimiento (relacionado con la cantidad) por el de desarrollo (relacionado con la calidad) y ajustarse al contexto ecológico (DALY, 1997). Bajo estas premisas, los ajustes que plantea la sostenibilidad débil no son suficientes, y sólo un cambio profundo en el modelo socioeconómico actual puede evitar el colapso de la civilización (LATOUCHE, 2009). Este cambio es ya urgente.

Estableciendo relaciones entre los conceptos de la economía ecológica y el arte contemporáneo, se advierte que las propuestas artísticas relacionadas con los principios de sostenibilidad fuerte se basan en profundos cambios del sistema socioeconómico actual. Por ejemplo, Adbusters apunta al sistema económico neoclásico como origen de los desastres ecológicos, y apuesta por construir un sistema radicalmente nuevo. Su diseño *Name these brands, name these plants* (2012) pone de manifiesto cuales son las prioridades del sistema socioeconómico en el que estamos inmersos, e invita a una reflexión sobre el grado de desvinculación que tenemos del sistema ecológico. En este contexto también resulta interesante el proyecto *Yomango* (2002-2006), que consistió en una serie de acciones de reivindicación en contra del capitalismo y el consumismo mediante el robo, planteadas desde la fiesta y el disfrute.

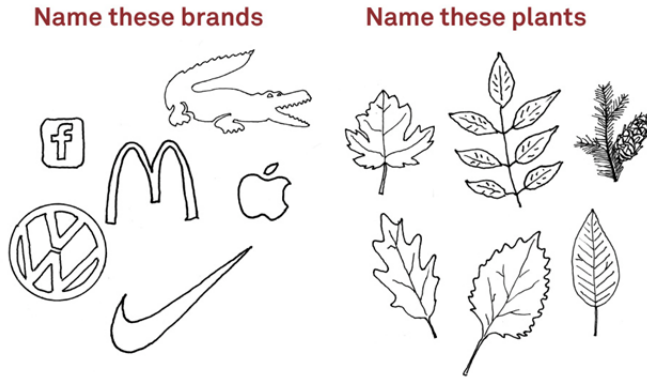


Ilustración 4. Adbusters. *Name these brands, name these plants* (2012). Recuperada de <http://www.adbusters.org/spoofads/environmental/>

Por otra parte, en los planteamientos de sostenibilidad fuerte también encajan aquellas propuestas que parten de una visión ecosistémica, de red compleja, y que consideren otras escalas temporales y espaciales. En este sentido, propuestas como la de *Untilled* (2011-2012), de Pierre Huyghe para la dOCUMENTA 13, resultan interesantes. En esta obra, los organismos vivos y objetos dispuestos por el artista se desarrollaron en procesos liberados del tiempo antropocéntrico. El propio artista lo define como “un lugar donde las cosas abandonadas *sin cultura* se vuelven indiferentes a nuestra mirada, se metabolizan y permiten la emergencia de nuevas formas” (HUYGHE, 2012, citado en SPERANZA, 2017). La apuesta por algo raro (fuera de lo que en nuestro entorno consideramos como normal), ajeno a nuestro sistema de necesidades y servicios, y fuera de nuestra escala temporal, es quizás el tipo de propuestas que abre puertas hacia esos nuevos futuros que necesitamos plantearnos.



Ilustración 5. Pierre Huyghe. *Untilled* (2011-2012). Imagen cedida por Àngels Viladomiu

3. CONCLUSIONES

Las señales de colapso indican que ya no valen las compartimentaciones, y que no puede separarse la crisis ecológica del sistema económico, político y social. El problema es, pues, sistémico, y por tanto el tratamiento también lo debe ser. En consecuencia, el arte ecológico ya no se circunscribe a lo natural o a lo ambiental, sino que pasa por formas y conceptos mucho más amplios.

Las prácticas artísticas tienen una importante función en el cambio del modelo social. Como argumenta Demos (2013: 16), se requiere imaginación para rescatar la naturaleza del control financiero y de la explotación del capitalismo, por lo que es necesario involucrar a artistas, activistas y profesionales creativos (además de científicos, políticos y políticos).

En este contexto, resulta interesante diferenciar las prácticas artísticas asentadas en el discurso institucional de sostenibilidad débil de aquellas que se enmarcan en las propuestas de cambio sustancial de la sostenibilidad fuerte. Esta distinción tiene sus dificultades. Algunas obras requieren de un conocimiento profundo para poder posicionarlas entre los tipos de respuesta mencionados, y a veces el propio artista no es consciente del tipo de sostenibilidad a la que se dirige. Además, la frontera entre las dos sostenibilidades es difusa.

A pesar de ello, en muchos casos es posible identificar claramente el tipo de sostenibilidad en la que se enmarca la obra. Esto permite filtrar y potenciar las respuestas deseadas. En la hoja de ruta hacia una sociedad sostenible, sería deseable que la infraestructura artística apostara por potenciar las respuestas del tipo 3 desde un enfoque sistémico y exhaustivo, en lugar de organizar eventos artísticos que responden a problemáticas parciales afrontadas desde planteamientos institucionales, modas o conceptos bandera.

Potenciar las propuestas artísticas fundamentadas en la sostenibilidad fuerte resulta de gran interés en el proceso de cambio hacia sociedades sostenibles. En primer lugar, porque el cambio es cada vez más urgente y los parches cada vez más inútiles. Además, la sostenibilidad débil trae consigo un optimismo irracional que distrae de este cambio necesario. En segundo lugar, porque es necesario salir de la dicotomía institucionalizada que plantea mantener el sistema actual o colapsar, como si fuera el único sistema posible y fuera de él sólo hubiera el caos y la nada. En esta dicotomía, el concepto de sostenibilidad es entendido como la manera de “sostener” el sistema hegemónico, y el colapso como la barbarie. Pero los indicadores ecológicos, y su demostrada relación con la política y la economía, advierten que es necesario poner en cuestión el sistema, y es necesario poder pensar nuevos futuros y alternativas más sostenibles. Bajo esta perspectiva, el colapso adquiere un nuevo significado: el de una posible salida del sistema para dar paso a algo diferente.

Finalmente, aunque cualquier propuesta que suponga una reflexión sobre la crisis ecológica es bienvenida, aquella que ponga en discusión el modelo socioeconómico de acuerdo con las premisas de la sostenibilidad fuerte, la que profundice en la conciencia ecológica atendiendo a su complejidad, y la que permita traspasar la frontera de lo (aún) implanteable, es deseada y debe de ser potenciada.

FUENTES REFERENCIALES

- ALBELDA, J., & SGARAMELLA, C. (2015). "Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico". *Ecozona*, 6(2), 10-25
- ACNUR Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados. (2016). *Tendencias globales. Desplazamiento forzado en 2015. Forzados a huir*. Recuperado de <http://www.acnur.es/PDF/TendenciasGlobales2015.pdf>
- CMMAD Comisión Mundial sobre el Medio Ambiente y el Desarrollo (1987). *Nuestro futuro común*
- DALY, H. (1997). "De la economía del mundo vacío a la economía del mundo lleno". En R. Goodland (ed.), *Medio ambiente y desarrollo sostenible: más allá del informe Brundtland* (37-50). Madrid: Trotta
- DIAMOND, J. (2006). *Colapso. Por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen*. Barcelona: Random House Mondadori. ISBN: 84-8306-648-3
- DEMOS, T.J. (2012). "Art after nature". *Artforum*, 50(8), 190-198
- GOTO, R. (2012). *Ecology and Environmental Art in Public Place: Talking Tree*. Tesis doctoral. Aberdeen: Robert Gordon University. Consultado 20 mayo 2017 en: <http://collinsandgoto.com/wp-content/uploads/2012/04/Reiko-PHD-Thesis-Reiko-Goto.pdf>
- LATOUCHE, S. (2009). *Farewell to growth*. Cambridge: Polity Press. ISBN: 978-0-7456-4616-9
- LUFFIEGO GARCÍA, M., & RABADÁN VERGARA, J. (2000). "La evolución del concepto de sostenibilidad y su introducción en la enseñanza". *Enseñanza de las Ciencias: Revista de Investigación y Experiencias Didácticas*, 18 (3), 473-486
- MEADOWS, D. H. (1972). *Los Límites del crecimiento: informe al Club de Roma sobre el predicamento de la humanidad*. Fondo de Cultura Económica
- MORTON, T. (2016). *Dark ecology. For a logic of future coexistence*. New York: Columbia University Press. ISBN: 978-02-311-7752-8
- OECD Organisation for Economic Cooperation and Development. (2015). *In It Together: Why Less Inequality Benefits All*. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1787/9789264235120>
- ONU Organización de las Naciones Unidas. (2015). *Objetivos de Desarrollo Sostenible. 17 objetivos para transformar nuestro mundo*. Recuperado en <http://www.un.org/sustainabledevelopment/es/>
- SPERANZA, G. (2017). *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*. Barcelona: Editorial Anagrama. ISBN: 978-84-339-3762-9
- TAIBO, C. (2016). *Colapso. Capitalismo terminal, transición ecosocial, ecofascismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata. ISBN: 978-84-909-7203-8

Resistencias artísticas y neocolonialismo en México

Millón, Beatriz

Universitat Politècnica de València

PALABRAS CLAVE

Arte útil, neocolonialismo, México

RESUMEN

Desde finales del siglo pasado México se ha volcado al empuje de políticas dirigidas al extractivismo y al turismo. La firma y ratificación de distintos tratados internacionales bajo este tenor, han determinado el rumbo de las políticas del país promoviendo la inversión extranjera y debilitando la soberanía nacional, en especial en territorios de comunidades indígenas. Ante un Estado que aplica la acumulación por despojo para beneficio de los particulares o empresas transnacionales, existen numerosas luchas que configuran hoy una línea de Resistencia que recorre toda la geografía mexicana enfrentando un nuevo modelo extractivo exportador envuelto en constantes violaciones de derechos humanos y en el polémico orden neocolonial.

En este contexto, y en colaboración con organizaciones activistas, desarrollamos proyectos artísticos como *Neocolonialismo* (2017) que dinamizan la relación entre las artes visuales y el activismo medioambiental, generando una praxis artística a través de la acción, la denuncia y la concientización de forma colaborativa, tratando de generar herramientas de cambio.

KEY WORDS

Useful art, neocolonialism, Mexico

ABSTRACT

Since the end of the last century Mexico has turned to push policies aimed at extractivism and tourism. The signing and ratification of some international treaties under this tenor have determined the direction of the country's policies, promoting foreign investment and weakening national sovereignty, especially in territories of indigenous communities. In the face of a State that applies accumulation by dispossession for the benefit of individuals or transnational corporations, there are many fights that today constitute a line of Resistance that runs through the entire Mexican geography facing a new export model involving constant violations of human rights and in a controversial neocolonial order.

In this context and in collaboration with activist organizations, we develop artistic projects such as *Neocolonialism* (2017) that boost the relationship between the visual arts and environmental activism, generating an artistic praxis through action, denunciation and awareness in a collaborative way, trying to generate change's tools.

Nos gustaría comenzar hablando de la universalización de las relaciones mercantiles; de la individualización de las personas y la oposición de todos contra todos; de la homogeneización de los patrones de consumo y la imposición de determinadas relaciones sociales fundamentales y sus valores. Nos gustaría pues, comenzar por el colonialismo.

Aquel 1492, fecha indicada como el descubrimiento del “Nuevo Mundo”, fue el inicio de un proyecto civilizatorio creado en base al genocidio, el ecocidio, al epistemicidio, la explotación y el extractivismo. Formas de vivir y de morir; formas de habitar y de coexistir; formas de respirar, de crear, de amar y también de destruir fueron sometidas al exterminio y fueron sistemáticamente ninguneadas para que la Europa fundamentalista fuera posible. Se estima que en 1492 habitaban en toda América 61 millones de personas, para 1610, tan solo había 6 millones resilientes (MANN, 2006: 151). Ciudades y campos fueron abandonados de forma abrupta en esos casi 120 años, el cese de la agricultura y la reducción en el uso del fuego dio lugar a la regeneración de más de 50 millones de hectáreas de bosque, frondosa sabana y prados. Las evidencias y vidas de las grandes civilizaciones mesoamericanas y amazónicas, fueron rápidamente cubiertas por un gran manto verde. Toda esta nueva vegetación, sedienta de carbono, provocó una disminución en CO₂ de la atmósfera global, provocando el primer impacto ambiental del cual el ser humano era responsable. Podemos decir que el cambio climático, y el antropoceno en sí mismo, comenzó como resultado del masivo exterminio perpetrado en el continente (LEWIS y MASLIN, 2015: 21). Y es que la actual presencia de empresas transnacionales y sus correspondientes proyectos extractivistas en toda América Latina, se remonta a entonces, bajo otros nombres, pero con los mismos intereses, seguimos conviviendo con la ambición ofensiva del capital y los gobiernos a su servicio. Más aún en México, donde las reformas en el sector energético emprendidas por el gobierno de Enrique Peña Nieto (2012-2018) representan la culminación de un Estado que da la espalda a su propio territorio, habitantes y patrimonio. Es el propio estado el que aplica la acumulación por despojo para beneficio de los particulares, sobre todo de las transnacionales que ganan licitaciones en megaproyectos energéticos (véase termoeléctricas, petroleras, mineras, etc...) favoreciendo el despliegue de la acumulación del capital en pro de la lógica de la cadena de valor global en las actividades más devastadoras.

En las siguientes imágenes, podemos visibilizar hasta qué punto la reforma energética y la “subasta” del país a las transnacionales, tiene un marcado poder geopolítico. En estos mapas¹ elaborados por la iniciativa civil *Cartocrítica*, podemos ver cómo desde la extracción de hidrocarburos convencionales y no-convencionales, a la concesión de mineras, pasando por las renovables, prácticamente todo el territorio mexicano se encuentra concesionado, desde sus aguas a sus tierras.

¹Los mapas se encuentran alojados en la siguiente página web, son interactivos y *promueven la transparencia y el acceso a la información pública, así como el acercamiento a la tecnología geoespacial y el análisis cartográfico crítico para la defensa del territorio, la promoción de derechos humanos y la conservación del medio ambiente.* CARTOCRÍTICA. Manuel Llano Vázquez Prada. Disponible en: <<http://www.cartocritica.org.mx/>>. Fecha de consulta 9 de Febrero de 2018.

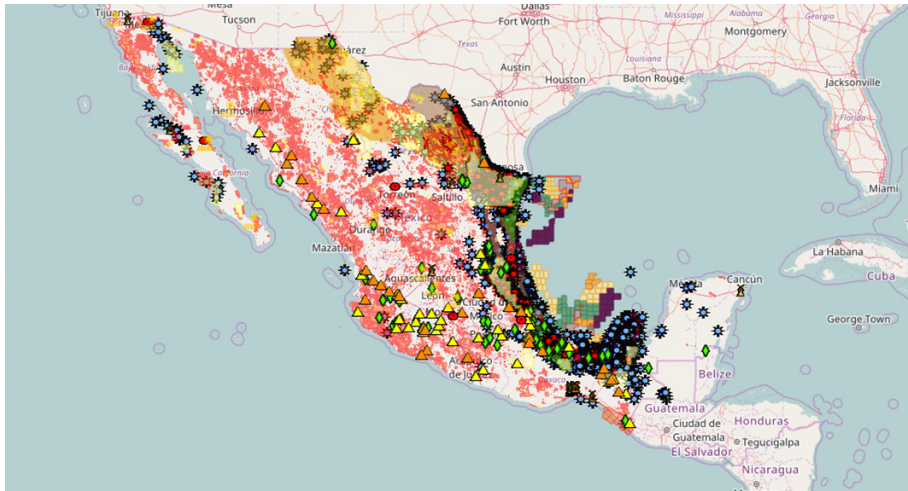


Ilustración 1. Imagen extraída de la aplicación *Cartocrítica*. Un proyecto de Manuel Llano Vázquez Prada

Vivimos una época de crisis estructural, cuyas graves consecuencias sociales y medioambientales revelan el carácter profundamente insostenible de un modelo de desarrollo cuyas bases se asientan en el auge del capitalismo como modelo hegemónico mundial, la acumulación y el despojo. El proceso de acumulación de capital, como podemos ver a través de los megaproyectos de transnacionales, conlleva como consecuencia inevitable el desequilibrio y el deterioro de los ecosistemas tanto naturales como socioculturales. El problema que nos aqueja es global. No obstante, a lo largo de las últimas décadas, México se encuentra a la vanguardia de lo que exige el sistema económico mundial, tan sólo en este sexenio se han aprobado múltiples reformas estructurales. Estos cambios nos llaman, con urgencia, a crear formas distintas de relacionarnos y entendernos para evitar una catástrofe que elimine el futuro de las generaciones por venir. Por ello, nos urge emplear todos los medios necesarios en la creación de nuevas formas de organización socio-económica. En este punto, el arte debe asumir responsabilidades, contribuyendo a un cambio hacia un habitar que propicie una interacción respetuosa con el territorio.

Neocolonialismo (2017), se encuentra dentro de esta línea creativa, dinamizando las posibilidades de las artes visuales y la ecología política activista. El proyecto de desarrolla en el Istmo de Tehuantepec (México), donde el capital ha transformado al viento en mercancía y en un medio para la explotación y expropiación del territorio. La construcción de un Megaproyecto de energía eólica ha generado en la región una cantidad limitada de trabajos temporales a cambio de las tierras y el viento, la transformación acelerada en la forma de vida y convivencia de las comunidades, una fuerte polarización social y comunitaria, y una serie de efectos ambientales negativos relacionados con la construcción de los parques de turbinas eólicas. En ese rincón del sur de Oaxaca, el discurso de la energía verde –adoptado por empresas transnacionales como Iberdrola, Gas Natural Fenosa, Acciona, Gamesa, EDF Energies Nouvelles, entre otras- justifica el despojo y la radical transformación de la vida comunitaria biní'zaa (zapoteca) e ikoots (huave).



Ilustración 2. Beatriz Millón. *Neocolonialismo*, 2017.

En cada una de las centenas de regiones donde se ha instalado (o está por instalarse) una corporación eólica, se abre una nueva arena política por el dominio del territorio. Una arena donde se juegan significados absolutamente distantes: para la corporación, la inversión de capital en expectativa de ganancias tan fértiles como las tierras donde se ubican; para la comunidad, su territorio, su vida social y su cultura. Una arena donde asistimos al clamor de otras subjetividades que sienten en sus propias territorialidades-corporalidades el dolor de la expropiación colonial. Al aproximarnos y atender a sus resiliencias es posible comprender cómo funcionan los dispositivos contemporáneos de producción y consumo. Estas resiliencias hacen que estos territorios objeto de saqueo sean, paradójicamente también, territorios de esperanzas, alumbradores de “otros mundos posibles”. Creemos que el arte puede ser un vehículo más para comprender cómo y por qué ocurren estas luchas y desde dónde alumbrar estos “otros mundos”. En esta línea y bajo las circunstancias descritas, decidimos poner en marcha el proyecto *Neocolonialismo* (2017), el cual consistió en la realización de una intervención escultórico-lumínica en uno los campos eólicos de Unión Hidalgo, así como un audiovisual² que refleja la realidad de este megaproyecto: El orden colonial con el que coexistimos y sus afectaciones a los pueblos originarios que resisten al despojo y a las constantes violaciones de derechos humanos. Para la realización, convivimos en la comunidad durante un largo período de tiempo, en el cual el proceso creativo germinó gracias a la colaboración y la convivencia: desde la grabación audiovisual, las entrevistas, la instalación eléctrica, la construcción y ensamblaje de las letras, su barnizado...

²MILLON, Beatriz “Neocolonialismo” en Vimeo <<https://vimeo.com/226707759>>. Fecha de consulta el 27 de Febrero de 2018.

Esta práctica artística, realizada en colaboración con la *Asamblea de Pueblo Originarios del Istmo de Tehuantepec*, pone de manifiesto una de las múltiples posibilidades de alianza del arte con otras disciplinas, con el fin de implicarse en la transformación del mundo en el que suceden. Utilizando por una parte la capacidad de visualización y por otra de visibilización, estas prácticas se ofrecen como herramientas de transformación disolviéndose en un proceso de creación social, siempre repensando críticamente la política y a nosotros mismos como sociedad para trascender el ámbito del arte y embarcarnos en la creación de nuevos imaginarios.

FUENTES REFERENCIALES

MANN, C. (2006). 1491: *New Revelations of the Americas Before Columbus*. EEUU: Vintage Books

LEWIS, L. y MASLIN, M. A. (2015). "Defining the Anthropocene". *Nature*, No. 519, 171-180.

CARTOCRÍTICA. Manuel Llano Vázquez Prada. Disponible en:
<<http://www.cartocritica.org.mx/>>. Fecha de consulta 9 de Febrero de 2018