

## Praxis y motivo: cómo y por qué hacer arte ecológico

Néstor Domínguez Varela  
Universidad Complutense de Madrid, España

### Resumen



Cuando aludimos al arte ecológico o a la relación entre arte y ecología estamos refiriéndonos, en realidad, a un conjunto muy heterogéneo de actividades y hechos artísticos. Tal falta de distinción da pie a errores a la hora de atribuir ciertas características a las obras bajo este apelativo y dificulta un discurso coherente a la hora de agruparlas en publicaciones, exposiciones, etc. Además, dada la relevancia de la actual crisis ecológica, una perspectiva más próxima a las necesidades del artista resulta acuciante. Este artículo repasa las principales disidencias de los teóricos sobre este tema y apoya argumentativamente la trascendencia de estas cuestiones, a la vez que realiza un análisis crítico de las soluciones y beneficios que esta perspectiva ofrece a artistas y teóricos a la hora de abordar y legitimar una obra de arte desde un punto de vista ecológico.

*Palabras clave:* Arte, ecología, activismo, ética, complejidad, crisis.

### Abstract

When we talk about ecological art or about the relationship between art and ecology we are actually referring to a heterogeneous set of activities and artistic facts. Such lack of distinction easily leads to errors when ascribing some features to a specific art piece under the appellative of ecological. It also makes it more difficult to group them into publications, exhibitions, etc. Moreover, given the relevance of the current ecological crisis, a newer perspective, closer to the artist's needs is necessary. This article revises the main disagreements of the theorists about this subject, while it also makes a critical analysis about the solutions and benefits this perspective offers to artists and theorists when addressing and legitimizing a work of art from an ecological perspective.

*Keywords:* Art, ecology, activism, ethics, complexity, crisis.

### Introducción

Por diminuto que pueda parecer el impacto de la creación artística sobre el medio ambiente y la ecología, nuestro campo de estudio y praxis no ha quedado libre de crítica en lo que se refiere a la sostenibilidad y legitimidad de su hacer en términos ecológicos. Diversas voces se han alzado, con perspectivas y nociones tanto de arte como de ecología más o menos actuales, y entre ellas se ha establecido un debate acerca de la pertinencia de ciertas prácticas, como los escritos por Brady, Carlson, Linttot o Simus. Por desgracia para los artistas actuales, estos ensayos se centran más en las obras que ya están hechas que en resultar de utilidad a las que están por hacer. Desde la perspectiva del artista, las miradas retrospectivas son útiles para entrar en contexto. Sin

embargo, los artistas necesitan (necesitamos) unas herramientas de análisis y reflexión crítica donde poder apoyar las obras que estén haciendo o que les gustaría realizar. El presente artículo tiene como objetivo realizar un estudio de la importancia que tiene y que debería tener la ecología en un arte que se inscribe en un contexto temporal y social de profunda crisis, tanto medioambiental, como financiera y social. Será necesario, por tanto:

- Replantearnos qué significa el vínculo entre arte y ecología.
- Considerar si es adecuado el uso que se hace del término “arte ecológico”.
- Poner bajo evaluación los procesos y los temas de las prácticas artísticas contemporáneas, tanto en su conjunto como en el ámbito del arte ecológico.
- Sugerir una serie de puntos a considerar por el artista a la hora de producir o proyectar una obra de arte en este contexto de crisis ecológica.

La perspectiva a adoptar será algo así como una primera persona del presente de indicativo. Primera persona porque el presente análisis, aunque teórico, aspira a ofrecer algunas herramientas para el hacer y el pensar de los artistas que en este momento se están planteando o ya están realizando obras cuya circunferencia interseca al menos en algún punto con la ecología. Pero también porque lanza una serie de cuestiones a aquellos artistas que no contemplan la ecología y el cuidado medioambiental a la hora de realizar sus obras, a pesar de que en estos tiempos de urgencia ecológica sí deberían hacerlo. Por tanto, en aquellos casos en que se pongan en cuestión determinadas obras de los considerados maestros o precedentes del arte ecológico, no deberían tomarse estas apreciaciones como una crítica, sino más bien como una lección tomada de nuestra herencia artística que nos puede resultar valiosa para repensar la praxis de hoy.

### ¿Es “arte ecológico” un término demasiado genérico?

Este artículo se asienta en un contexto de crisis ecológica de tal urgencia que no sólo ha llegado a ser considerada como catastrófica sino como irremediable. Incluso el preeminente químico James Lovelock se ha aventurado a apuntar que ya no hay vuelta atrás, acuñando el concepto de “retirada sostenible” que, a diferencia del desarrollo sostenible, acepta nuestra imposibilidad de alcanzar una manera de vivir en la Tierra sin desatar perturbaciones incontrolables y constata que lo más recomendable es dar marcha atrás y prepararnos para la catástrofe. En un contexto así, que la ecología se haya introducido en el arte y en casi cualquier ámbito de debate no es de extrañar.

Sin embargo, como casi todo en arte, la definición y la práctica de lo que se ha dado en llamar “arte ecológico” no está libre de problemas, especialmente si tenemos en cuenta que se toman como precursores de este movimiento a los artistas del *Land art*, cuyas obras se han puesto en muchos casos en entredicho desde una perspectiva medioambiental. Entendemos por un lado que, al igual que una obra en la que la mujer aparece como material (como es el caso de las antropometrías de Yves Klein) no constituye necesariamente ni un “arte de la mujer” ni un “arte feminista”, una obra que hace uso material de la naturaleza no se puede considerar “arte ecológico” o “arte ecologista”. En segundo lugar, si tenemos en cuenta que los seres humanos instituyeron

el término “naturaleza” como un muro para diferenciarse y separarse a sí mismo del feroz entorno que lo rodeaba, difícilmente puede contemplarse una identidad entre este término y la noción actual de “ecología”, que se fundamenta sobre las interacciones entre todos los seres vivos en contacto y, por tanto, incluye al hombre por definición.

Pero, ¿qué es un arte ecológico? ¿Es un arte que dialoga con la ecología o un arte que es respetuoso con el medio ambiente? Si creemos que es ambas cosas, pensémoslo así: ¿Es lo mismo un “libro sobre ecología” que un “libro ecológico”? En absoluto. En el primero de los casos, el contenido del libro versa sobre ecología, ya sea en términos teóricos, prácticos o ideológicos. En el segundo, se trata de un libro que ha sido elaborado con respeto por la ecología o que su ciclo de vida se ha diseñado para integrarse en un plan mayor de reutilización y optimización del material que lo forma. Si esto es así para un libro, entonces deberíamos diferenciar entre una obra de arte “de o sobre ecología” y una obra de arte “ecológica”. Pero he aquí uno de los problemas, ya que la presencia de la ecología se encuentra más explícita en el primero de los casos que en el segundo, pues el hecho de construir una obra con responsabilidad no necesariamente deja traslucir siempre esa preocupación por la ecología presente en el proceso creativo. Por tanto el problema toma forma de la siguiente manera: en un contexto de crisis ecológica tal como el actual ¿qué es más importante, una preocupación por realizar obras de arte ecológicamente responsables o el planteamiento de un discurso en torno al problema ecológico? Los beneficios inmediatos del primero son fácilmente medibles, mientras que los del segundo se escapan a nuestros métodos de análisis. Tal consecuencia no queda aislada en el proceso creativo o en la teoría del arte, sino que se trasluce ampliamente y se hace presente ante el espectador a veces en un grado mayor del deseado, lo que genera problemas a la hora de interpretar la obra, los cuales pueden dar lugar a sentimientos como la duda o la percepción de cierta emanación hipócrita.

Tampoco debemos quedarnos en la generalidad que supondría la expresión “arte y ecología” ya que es posible categorizar este heterogéneo grupo de obras bajo diversos tipos, dando lugar a una distinción que comprobaremos que aporta luz sobre diversas problemáticas. Una taxonomía de este conjunto de obras debería contemplar al menos los siguientes casos:

- Arte de temática ecológica: cualquier obra de arte que reflexione sobre temas como el cambio climático, el medio ambiente o la ecología, o que sean así percibidas. Su temática debe circundar la ecología en alguno de sus ámbitos pero no necesariamente debe estar constituida con una preocupación ecológica en cuanto a una construcción responsable de la misma. Por ejemplo, *Earth Telephone* de Joseph Beuys (1968) establece una línea directa con la tierra, que cobra sentido en relación a los ritos chamánicos de los que bebía el artista.
- Arte con arquitectura ecológica: son aquellas obras que utilizan en su estructura interna algún factor definitorio de la ecología, como las redes, la complejidad, los ciclos o la entropía. De nuevo, estas obras no necesariamente entrañan una construcción responsable. A esta rama correspondería *Glacier Project* (2007) de Jane McMahon (Lippard 86-87) que demuestra el poder del

hombre para imitar los ciclos naturales que se resisten a la entropía y constituye además una muestra del pequeño grupo de obras sobre cambio climático que ofrece una perspectiva positiva y esperanzadora.

- Arte de activismo ecológico: son aquellas obras especialmente reivindicativas, donde el mensaje es mucho más claro e invita especialmente a la reacción contra un problema ecológico. Estas obras no necesariamente están construidas de manera responsable pero corren un grave riesgo de resultar inefectivas y ser rechazadas si no lo hacen. Un buen ejemplo es *Operation Paydirt* (2006-presente) de Mel Chin (Weintraub), que veremos con detalle más adelante.
- Arte con responsabilidad ecológica: cualquier obra construida con responsabilidad ante la ecología y el medio ambiente y que procure no generar perjuicios ni excederse en escala innecesariamente, pero que no tenga imprescindiblemente ni temática ecológica, ni fomenta activismo, ni posea una estructura inspirada en la ecología.

## Quid pro quo

Sería maravilloso pensar que de la relación entre arte y ecología se derivan amplios beneficios para ambas partes. En un contexto en el que dominaba el “arte por el arte” o el “arte autorreflexivo” la unión de éste con la ecología supuso y todavía supone beneficios considerables para la expansión de la mirada en el arte. Si bien la ecología no es la única forma de conocimiento que le ha hecho salir de su ensimismamiento, ni tampoco de modo alguno la autorreflexividad ha sido totalmente abandonada dentro de la práctica del arte ecológico, es cierto que éste encuentra un ámbito de trabajo enriquecedor y que le permite librarse de su tendencia autorrecursiva, recobrando la preocupación por temas externos a él.

La ecología ha proporcionado abundante material sobre el cual el arte ha podido poetizar. La definición de la ecología mediante redes, ciclos, sistemas complejos, etc. ha afectado profundamente al pensar y al hacer del arte. Además, su estructura fundamental (las redes o conexiones complejas) ha encajado muy bien con los propios pilares del conocimiento artístico, para el cual, propiedades como la multidimensionalidad, el equilibrio dinámico, la interconexión y la retroalimentación no son en absoluto ajenas, sino que llevan presentes en el arte desde sus inicios y son la clave fundamental de recursos como la metáfora, el ritmo o la composición.

En numerosas ocasiones las ciencias han atacado al arte señalando su ausencia de utilidad, sin embargo tal afirmación ha demostrado ser errónea por la ciencia misma. Se ha observado que esa cualidad autorreguladora propia de la ecología emerge también del uso de la principal herramienta del arte: la metáfora. En un estudio sobre la utilidad de las palabras polisémicas (Solé 203) se ha descubierto que, muy lejos de entorpecer el entendimiento de los interlocutores, estas palabras aportan cohesión y velocidad a la conversación. En un primer momento se pensó que la presencia de diferentes significados codificados bajo un mismo signo lingüístico, entorpecería el habla y daría

pie a equívocos. Sin embargo, tras estudiar concienzudamente las posiciones de estas palabras en la red del lenguaje, se llegó a la conclusión de que gracias a su presencia, la interconexión de la red aumentaba considerablemente, aproximando significados que en principio estarían mucho más alejados. Por tanto, si la metáfora, que es el principal recurso del arte, posee la misma función, unir dos cosas aparentemente alejadas, el establecimiento y difusión social de tales conexiones no podría sino ser beneficioso para la cohesión del imaginario colectivo.

Hasta aquí hemos visto casos de influencia en el terreno de lo epistemológico, pero la influencia de la ecología pasa tanto por los medios como por las temáticas del arte. El ejemplo más evidente de “medio” es la reutilización de materiales de desecho como ingredientes reciclados para la construcción de obras de arte. En estos casos, tal reutilización puede no hacerse evidente y formar parte simplemente de una filosofía de construcción de obras que no necesariamente tienen una temática ecológica, pero también puede ser una manera formal de apoyar el tema de la propia obra, como en el caso de *WEEE Man* (2005), diseñado por Paul Bonomini. Esta obra consiste en un hombre hecho a partir de los residuos tecnológicos que un ciudadano medio del Reino Unido desecha a lo largo de su vida, y pretende concienciar sobre el impacto de la actual manera de consumir, apoyándose en una página web que ofrece datos de consumo y soluciones para que el ciclo de vida de los productos se diseñe de manera semejante a cómo funcionan las redes ecológicas, en las cuales nada se desperdicia. He aquí un ejemplo de cómo puede funcionar ese intercambio: por un lado el arte absorbe un contenido sobre el cual se puede inspirar para construir una obra (el hombre representado por el consumo que realiza a lo largo de su vida) y, por otro lado, reporta un beneficio social, al promover un cambio de actitud gracias a que hace más fácil visualizar un conjunto de datos que de otro modo serían mucho más abstractos, a la vez que los hace accesibles debido a su situación en un espacio público.

De igual manera que *WEEE Man*, otras obras de arte han tenido un importante papel en la divulgación de actividades ecológicas y también a la hora de conseguir la protección de espacios naturales (se puede consultar una larga lista en la disertación realizada por Curtis, Reid y Ballard). Sin embargo, a la hora de asignar valor a esos supuestos beneficios derivados de la concienciación social o de otras prácticas derivadas de las obras de arte ecológicas, siempre surge una dificultad: el establecimiento de una medida comparativa. Como se suele debatir a raíz de las instalaciones de artistas como Christo, que a menudo intervienen en espacios naturales, los riesgos medioambientales quedan patentes, aun pese a los estudios. Por otro lado, las respuestas de rechazo ante este tipo de obras, hacen evidente que tales intervenciones poseen un claro componente “invasivo” a los ojos de una gran parte de los espectadores, que en numerosos casos puede llegar a disminuir o velar por completo el componente estético de las instalaciones. Veamos esta problemática con más detenimiento.

## La percepción del espectador ante el arte ecológico

Si conseguimos mirar las obras de arte al margen de su valor estético, como mera actividad, llegaremos a percibir que generan un cierto impacto ecológico. Por ejemplo, la explotación de canteras con el fin de obtener piedra para esculturas y edificios es una actividad agresiva con el entorno; el uso de aceites, pigmentos y disolventes contamina el agua; las técnicas más recientes que abundan en el uso de resinas o metalurgia también producen un efecto sensible, etc. Si bien el impacto de estas actividades es casi despreciable si se compara con el de las grandes industrias, resulta imposible afirmar que sea nulo. Por ello, una vez que reintroducimos de nuevo el valor estético a la ecuación, es cuando el problema aparece: el daño medioambiental de una obra de arte, si bien no de forma carente de dificultad, puede medirse; sin embargo el valor estético es algo bastante más escurridizo en términos cuantitativos y, lo que es más importante en un contexto de crisis ecológica, en términos de necesidad. Justificar ciertas acciones resulta complicado aun cuando su intención es buena. Si no lo vemos tan claro en el caso del arte, utilicemos como ejemplo uno de sus hermanos: el cine. La producción de las películas que pueblan nuestras salas, pese a nutrirnos de entretenimiento o de bellas historias, genera un impacto considerable en el medio ambiente<sup>1</sup> y raramente le reporta ningún beneficio. En cuanto al coste, podemos decir que en California la industria del cine se encuentra entre las que más emisiones produce de gases de efecto invernadero (Corbett y Turco 14). En cuanto a los beneficios, estos son difícilmente medibles y bastante dudosos. Así pues, tanto en cine como en arte, excepto en aquellas pocas obras cuyo impacto es positivo o cero, se plantea el problema de una acuciante necesidad de responsabilidad, especialmente cuando resulta difícil afirmar o demostrar un beneficio palpable que no se limite a lo estético (Fischer 284). Tenemos muchos ejemplos clásicos que se han visto afectados por críticas relativas a la legitimidad de su producción no como arte, sino como arte que merezca la pena realizar, habida cuenta de su impacto ecológico negativo, como el ya mencionado de Christo, pero también de Smithson, Heizer o de artistas más recientes como el grupo Critical Art Ensemble. El debate está abierto y parece difícil alcanzar una resolución que agrade a todos.

En esta controversia sobre si ciertas obras de arte merecen o no la pena (en términos ecológicos), a menudo se pierde el norte de lo que es verdaderamente importante en la discusión. Los teóricos con una visión más contemporánea del arte (Brady, Linttot) a menudo contraponen sus propias ideas con otras heredadas de la visión paisajista y romántica de teóricos como Carlson, pero en ambos casos su argumentación tiende a escaparse de la mera ecología hacia la política o la estética. A Carlson se le critica duramente por su visión decimonónica del paisaje, que ha sido superada por la perspectiva postmodernista que alega que tales percepciones de lo que

---

<sup>1</sup> La producción de películas y los efectos especiales de Hollywood tienen un impacto medioambiental considerable, mucho más alto del que se puede creer, ya que llega a ser uno de los ámbitos empresariales más contaminantes de California. Aunque en ámbitos más modestos ya se han realizado esfuerzos a este respecto, algunas de las grandes compañías como Warner Bros ya están empezando a contemplar la responsabilidad ecológica en sus producciones como indican Corbett y Turco (53).



es idílico o deseado están condicionadas por la episteme de cada época, la cual es generada en buena parte por la mirada que ofrece el arte de cada periodo histórico (Simus 301-302). De igual modo, Brady (288-290) afirma que Carlson no utiliza como argumento la ecología, sino una supuesta naturalidad de los espacios. Además, la realidad muestra que los parajes que a nuestro parecer resultan idílicos no son originales en absoluto y la mano del hombre está presente en una medida muchas veces superior a la esperada. Aunque sin duda la postura de Carlson se encuentra fuera de época, como crítica a algunos de sus detractores (Simus, Fisher, Linttot), matizaremos que, si bien podemos errar a la hora de definir lo que es o no es idílico o natural, este fallo no hace cambiar el discurso ético sobre lo que es o no correcto en términos ecológicos. Es decir, aunque el método de selección de lo que es o no beneficioso pueda estar errado, sigue siendo necesario establecer distinciones.

Resulta igualmente cuestionable la argumentación de Stephanie Ross citada por Brady (290), ya que incluye un error argumentativo en su discurso ecológico cuando define las acciones de Smithson y Heizer como gestos masculinos en el entorno, en razón de su escala grandiosa, así como por la inaccesibilidad de los mismos y, de forma especialmente reveladora, por constituirse en muchos casos como horadaciones, “fisuras” o “penetraciones” en la superficie de la Tierra, la cual se ve como un ente femenino. Esta y otras críticas, surgidas desde una perspectiva más política que ecológica (Fischer 281), asumen que las actitudes masculinas son aquellas agresivas, capitalistas, expansivas; mientras que las femeninas son respetuosas, regenerativas, dadoras de vida. Si bien existen manifestaciones culturales y biológicas que justifican la producción de tal simbolismo,<sup>2</sup> a la hora de establecer a ciencia cierta el efecto negativo de tales obras en la ecología, la argumentación se revela como extraída de un contexto político no extrapolable y nos aporta escasos datos fiables, al resultar estrictamente necesario recurrir inmediatamente a otros argumentos para sostenerla. Por ejemplo, el hecho de que la conservación y la fertilización se identifiquen con lo femenino no implica que todo lo simbólicamente relacionado con la mujer sea igual de bueno para la ecología, por tanto, en esta ecuación, el término de lo femenino es prescindible a la hora de realizar una crítica puramente ecológica. Es más, si valoramos una obra como *Doble negativo*, por su impacto en la superficie de la tierra, y si somos consecuentes con una visión imparcial, debemos también tener en cuenta el efecto que supuso la extracción de mármol en las canteras, o la extracción de bloques de piedra para la construcción de una catedral o una pirámide. Por esta razón, se hace evidente que en estas críticas es, en realidad, la situación de la obra y no su mera construcción lo que llama a la alerta y nos hace señalar su improcedencia en un contexto de crisis ecológica. Simplemente no podemos dejar de ver estas obras al margen de su contexto, y puesto que este es el entorno natural, es imposible evitar que se cuelen tales valoraciones éticas y ecológicas. Desde luego, esos códigos de valor todavía se estaban formando en la época en que

---

<sup>2</sup> La mujer, como dadora de vida, se identifica con la tierra, de la que también nace la vida. En cambio el hombre se identifica con los elementos fálicos y por tanto con las penetraciones y horadaciones, pero también con la caza. Algunas culturas, como la egipcia, lo identifican con el río, pues de alguna manera tiene el papel de fertilizar la tierra.

Smithson y Heizer realizaron sus obras, pero es ineludible reconocer que se trata de una perspectiva de suma relevancia hoy en día a la hora de analizar las obras que se están produciendo o se van a producir. Esto resulta especialmente irónico cuando se supone que son (somos) los artistas los que trabajosamente atamos signos y significados. Con todo, en muchos casos, el artista no parece en absoluto consciente del peligro que entraña tanto para la moral básica como, en consecuencia, para la percepción de su obra, decisiones tales como la de situar o realizar una escultura en un espacio natural (o, si se quiere, un espacio percibido como natural).

Veamos estas problemáticas de percepción en algunas obras de arte. Empecemos por analizar las obras sobre las que hay menos discordancia, es decir en las que el impacto es prácticamente nulo (Goldsworthy) o incluso positivo (Helen y Newton Harrison). Estas obras son especialmente agradecidas ya que no cabe observar la presencia de elementos discordantes que enturbien la articulación temático-formal de la obra. Sin embargo, tampoco quedan sin crítica. Si reflexionamos con cierta profundidad, debido a los problemas de sostenibilidad, límite y ambiente que conlleva, en el ámbito de lo ecológico, hasta la obra de restauración ecológica de Sonfist *Time Landscape* (1965-1978-presente) es poco más que un macetero extra-grande, ya que pese a su buena intención, no resulta sostenible. Creo que hay algo enormemente contradictorio en *Time Landscape*: a pesar de la carga simbólica que contiene, el planteamiento mismo de la obra la convierte en monumento, la acota y le pone límites, lo que contradice rotundamente los principios ecológicos. De este modo, *Time Landscape*, más que un rayo de esperanza se puede contemplar como un monumento mortuario que deja entrever su deficiencia en sus propios límites, en forma de hojas apiladas contra la verja que lo protege del resto del mundo y que deja patente su parecido con un moribundo al que mantienen con vida mecánicamente, pero que se conserva aislado de los esenciales ciclos de la vida.

Incluso en el ámbito de lo expositivo están presentes las críticas. Charlesworth considera que muchas de las obras que giran en torno a esta temática transmiten un mensaje casi completamente propagandístico, matando la poesía al transformarlas en un mero comunicado de carácter explícito y turbador del estilo de: “estamos destruyendo el planeta” o “somos demasiados en el mundo”. En concreto hace referencia a la exposición *Earth: Art of a changing world* (2009), una muestra de la Royal Academy de Londres, arremetiendo tanto contra algunas obras por demasiado simples, como contra la propia exposición por la confección de la muestra, que hace perder valor a obras que en su contexto original gozaban de más interés, como es el caso de *Field* (1991) de Antony Gormley. Excluye sin embargo *Doomed* (2007), de Tracey Moffatt, que aporta un aire fresco a tanta visión catastrofista e incluso parece indicar, no nuestro destino fatal, sino nuestra extraña atracción por todo tipo de catástrofes, lo que de manera intencionada o no, ironiza y pone en entredicho el resto de la exposición.

Por supuesto que el calificativo “activista” o “reivindicativo” no sobreimpone ninguna característica deleznable por sí mismo a ninguna exposición u obra de arte, pero sí es cierto que algunas obras corren el riesgo de ser reducidas de arte a activismo. Y lo mismo sucede con algunas exposiciones, como *Beyond Green* (2005), que aun siendo



absolutamente bienintencionadas y con evidente éxito en lo tocante a hacer visibles prácticas medioambientales y de reciclaje, fracasan como exposiciones de arte, como indican Boettger (155) y Demos (17). En este sentido creo que en eventos categorizados como “exposiciones de arte”, el término “arte” debería aplicarse con más rigor. Si las propuestas son interesantes desde el punto de vista ecológico, aunque tengan un carácter de industria o diseño, soy favorable a darles difusión pública siempre y cuando se mantengan dentro de estas categorías. Si por el contrario las situamos en el terreno del arte, sólo lograremos banalizar la propia práctica artística, velar el contenido real de la exposición y confundir a los que buscan ver o hacer arte ecológico. Sin embargo, la otra cara de la moneda son acciones tan poderosas, directas y justificadas tanto desde la perspectiva del arte como del activismo ecológico como es la obra *Operation Paydirt* (2006-presente) de Mel Chin. En esta pieza, la artista pretende paliar el alto riesgo de envenenamiento que afecta a los habitantes de Nueva Orleans, riesgo ante el cual los niños son especialmente sensibles. El plomo, material extremadamente tóxico y que produce neurodegeneración, pasa de la tierra a las personas a través de la alimentación. Tras diseñar, ayudada por científicos, un sistema de limpieza de los suelos fértiles, lanzó este proyecto para conseguir la financiación necesaria, estimada en 300.000.000 dólares. Para ello pidió a los niños que creasen para ella billetes de un dólar, de modo que toda la imaginación de los niños (que es el elemento en riesgo debido al plomo) se canalizase para realizar una acción tan poderosa que se materializase en dinero virtual. Según este proyecto, este dinero debería enviarse al Congreso para su intercambio por los 300.000.000 reales que necesitan para limpiar el suelo.

Pero una vez contemplado el activismo, nos sumergimos en el peligroso debate sobre el objetivo del arte: si el objetivo principal a la hora de realizar un proyecto es producir concienciación o beneficios ecológicos, la preocupación por compaginar tal actividad con una materialización que además sea artística, genera en muchas ocasiones restricciones a la eficacia del objetivo principal. Si por el contrario, el objetivo fuese poetizar sobre un determinado aspecto de la naturaleza o del medio ambiente, o incluso sobre los cambios que se están produciendo en este mismo momento, entonces los medios materiales que mejor traten esta idea podrían traicionar la praxis medioambientalista. Planteemos un sencillo experimento mental: para promover una actitud responsable ante la tala de árboles, se distribuyen panfletos concienciadores; lo irónico es que estos panfletos provienen precisamente de la tala de árboles que es justo la actividad que está siendo criticada, de modo que se genera un conflicto. Estas campañas podrían resultar beneficiosas en el caso de que se pudiera medir el beneficio entre un estado futuro sin la campaña y el estado futuro con la campaña, y que este fuese mayor al gasto o perjuicio generado por la producción, impresión y reparto del papel. Simus (302) denomina a esto “beneficio potencial”, pero creo que sería más correcto denominarlo “virtual” ya que resulta imposible medir la diferencia entre dos estados cuando uno es real y el otro imaginario.

Estas disidencias generadas a la hora de la producción de obras de arte en torno a esta u otras temáticas sensibles (por ejemplo, obras de denuncia social como las de Santiago Sierra) deben ser tenidas en cuenta por el artista dispuesto a materializar una

idea, tanto en los casos en que se genere daño real como en los que solamente se perciba. Es decir, el artista debe tener en cuenta los beneficios o perjuicios que su obra está teniendo sobre el medio ambiente, pero sobre todo debe ser consciente de cómo sus acciones se van a percibir. Por ejemplo, una obra de ingeniería de Richard Serra puede tener un perjuicio mayor que una de Smithson o de Heizer, pero tal perjuicio no es tan evidente como en los casos de los artistas de *Land art*, precisamente por la esencia de su obra. La razón es que, a diferencia de las de Serra, el *Land art* produce una yuxtaposición con un entorno natural que hace imposible obviar el conflicto. El problema, por tanto, no tiene tanto que ver con si la obra es más o menos ecológica, sino con si está bien articulada.

### Sobre la praxis contemporánea

Ya hemos precisado la indefinición que entraña hablar de “arte ecológico” cuando nos referimos a obras de arte que pueden estar o no constituidas bajo preceptos responsables con la ecología, tomar esta o no como temática, o promover o no reacciones activistas. Pero, si apuntábamos esa necesidad apremiante de respeto y conservación en un mundo azotado por una crisis ambiental que tan sólo puede ir a peor, ¿la responsabilidad ecológica no debería estar presente de manera más ubicua en la creación de cualquier obra de arte tal como señala Fisher?

Si las dunas formadas por la arena de un desierto o de una playa solitaria no hacen sino recordarnos los mecanismos geológicos que desgranaron las rocas y transportaron hasta ahí la arena, la obra del artista chino Ai Weiwei expuesta en la Tate Modern, *Pipas de girasol 2010* constata, aunque sus motivaciones sean otras, el hecho de que la humanidad ha pasado a ser también una fuerza geológica igual de fuerte, lo que ha llevado a que se hable del periodo actual de la Tierra como Antropoceno (Heartney 76), o edad marcada por la acción del hombre sobre la Tierra. Está claro que en una época en la que nuestra influencia se llega a notar incluso a nivel geológico, todas nuestras acciones, desde las más pragmáticas a las más poéticas deben ser responsables, especialmente cuando toman la magnitud de la obra de Weiwei.

Por ello, cada artista debería realizar algunas reflexiones a la hora de llevar a cabo o de proyectar una obra:

- ¿Estoy utilizando los materiales adecuados o puedo encontrar otros reciclados, reciclables, o más respetuosos con el medio ambiente?
- ¿El consumo energético de la obra es excesivo?
- ¿La dimensión es la adecuada o estoy buscando efectismo a costa de una sobredimensión o un gasto innecesario de materiales?
- ¿Mi obra va a ser percibida como dañina o abusiva?
- ¿Puede incluso resultar realmente dañina o abusiva?
- ¿Genera algún tipo de beneficio social o medioambiental?
- ¿Pueden estos beneficios medirse y evaluarse o son hipotéticos?
- ¿Es de mi responsabilidad evaluarlos antes y después o no resulta necesario?

- En definitiva, ¿merece la pena realizar mi obra o proyecto tal como está concebido o es necesaria una revisión?

Estas son algunas de las cuestiones que nos debemos plantear a la hora de proyectar una obra, especialmente si su dimensión es considerable o sus perjuicios cuantiosos (como por ejemplo, a la hora de utilizar numerosos productos tóxicos o de no saber qué hacer con los residuos de la producción). Para poner un ejemplo real, tomaré un proyecto propio.

*El origen de la forma* es un proyecto personal de intervención plástica en una cueva. Fundamentalmente consiste en convertir los muros y techos de un fragmento de cueva en un lienzo de luz mediante la aplicación de pintura fotoluminescente y el uso de cascos con iluminación por parte de los visitantes. Este tipo de pintura almacena la luz que incide sobre ella y la libera de forma gradual, desvaneciéndose al cabo de un tiempo, de modo que involuntariamente, los visitantes, al desplazarse por el espacio, pintarían sus propios grafismos sobre la piedra. La luz verde que produce esta pintura se encuentra entre lo mágico y lo natural, de hecho el artista brasileño Fernando Casás ha declarado en *Fosfor-essencia* que para él esta pintura, también presente en sus obras, es energía concentrada y simboliza el espíritu de la naturaleza, su fuerza hecha manifiesta.

Considero que la realización de esta propuesta en una cueva natural supondría un verdadero crimen, sin embargo existen otras opciones a evaluar: realizarla en una cueva artificial, como una excavación minera, o reconstruir un tramo de una cueva en un museo o galería. Sin embargo, ambas opciones no están libres de riesgos, veamos por qué. En el caso de la cueva artificial o mina, supondría ahorrar en la reconstrucción del soporte o entorno que simulase la cueva. Además podría reactivar un lugar abandonado y generar algún beneficio social o económico para la zona, como ya tiene de precedente el caso de *Arte, industria y territorio, una cita bianual en las minas de Ojos Negros* (2000), coordinada por Diego Arribas. Sin embargo, el hecho de utilizar productos químicos en un lugar exterior, donde las condiciones son incontrolables, y especialmente en una cueva o mina, donde la humedad suele ser alta y filtrarse por la propia roca, no sólo degradaría la pintura, sino que podría generar daños como filtraciones al suelo o a las aguas, o repercutir en el medio ambiente de los alrededores. Por tanto, esta solución resultaría desaconsejable sin realizar como mínimo unos estudios preliminares de riesgo medioambiental. Por otro lado, el mayor problema de la instalación de la obra en una galería o museo sería su reaprovechamiento o almacenamiento. Algunas obras se reconstruyen desde cero cada vez que se van a instalar en un museo, otras se almacenan por piezas y simplemente se vuelven a montar. Si su almacenaje no fuese posible, esta no parece una obra muy sostenible, especialmente debido a su tamaño. En caso contrario habría que optar por intentar realizarla por módulos o bien encontrar un espacio permanente. Por último está el problema de los materiales, ya que la pintura fotoluminiscente está compuesta de elementos artificiales que podrían no ser del todo inocuos, bien como tales o bien a la hora de producirlos. Por otro lado, la estructura que imitaría la forma de la cueva sí podría estar constituida de materiales reciclados en su mayoría.

Con unos beneficios virtuales tan difíciles de cuantificar es difícil tomar una decisión sobre si realizar la obra o cómo realizarla, pero sí que podemos descartar firmemente algunos planteamientos. Se ha desechado por ejemplo, la idea de realizarla en una cueva natural o de una manera temporal sin almacenaje posible. Asimismo, se ha determinado que para tomar una decisión correcta habría que analizar científicamente ciertos factores como la toxicidad de la pintura y los posibles efectos adversos de su utilización en una cueva artificial. Finalmente, quizás lo más importante y más duro sería estar preparados, como artistas, para la posible conclusión de que la obra, por bella que pueda ser la idea, no sea en absoluto sostenible y no deba ser realizada en las condiciones actuales. Como contrapunto, es importante recalcar que a veces los proyectos imposibles pueden llegar a gozar en un futuro de soluciones inesperadas. Al fin y al cabo la tecnología avanza rápido y la realidad virtual empieza a colarse en nuestras vidas (*Google glasses*, *Samsung Smart glasses* o *Project Morpheus* de Sony, son buenos ejemplos). Es posible que muchos proyectos de este tipo puedan existir de manera virtual si de modo real no son factibles. El tiempo lo dirá.

## Conclusiones

La discusión sobre arte y ecología incumbe indudablemente a los teóricos, pero especialmente a los artistas, tanto a los que ya están concienciados o trabajan sobre esta temática como a aquellos que todavía no han puesto en cuestión si su forma de trabajar se adapta al tiempo en que viven. Por ello, la presente definición de una taxonomía del arte relacionado con la ecología, unas problemáticas en torno al mismo y un modo de actuar a la hora de practicarlo, resultan importantes para establecer un foco de atención ante estos asuntos, ya que requieren de un análisis y un debate mucho más amplios de lo que aquí es posible. Nuestra preocupación debe enfocarse más en el presente y el futuro que en el pasado y, más que batallar sobre la legitimidad de ciertos artistas, nuestra preocupación debería centrarse en utilizar como apoyo estos casos del pasado como un aprendizaje para los artistas que están trabajando a día de hoy. El método a seguir siempre ha de ser el cuestionamiento de nuestros hábitos y acciones más peligrosos. La legitimidad ecológica de algo aparentemente tan carente de utilidad inmediata como el arte es siempre controvertida, pero hay ciertos pasos que podrían fácilmente empezar a darse y cuya importancia es primordial.

Artículo recibido 13 de enero 2015

Versión final aceptada 4 de septiembre de 2015

## Referencias citadas

- Arribas, Diego. *Minas de Ojos Negros: un filón por explotar*. Calamocha: CE Jiloca, 1999. Web. 20 Jun. 2015.
- Boettger, Suzaan. "Global Warnings." *Art in America* 6 (2008): 154-161 y 206-207. Web. 31 Dic. 2014.

- Brady, Emily. "Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art." *Ethics Place and Environment* 10.3 (2007): 287–300. Print.
- Brissac, Nelson. "Paisajes críticos. Robert Smithson: arte, ciencia e industria". *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología* 9 (2009): 15-29. Web. 20 Jun. 2015.
- Carlson, Allen. *Aesthetics and the Environment: The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*. London: New York: Routledge, 2000. Print.
- Casás F., Duque F., Pintado J. *Fosfor-essencia*. Río de Janeiro: CBcontemporâneabrasil Centro Cultural Cândido Mendes, 2011. Print.
- Charlesworth, J. J. "Earth: Art of a Changing World." *Exhibit* 39 (2010): 120-121. Print.
- Corbett, Charles J., and Richard P. Turco. *Sustainability in the Motion Picture Industry*. Sacramento: Integrated Waste Management Board, 2006. Web. 20 Jun. 2015.
- Curtis, David J., Nick Reid, y Guy Ballard. "Communicating Ecology Through Art: What Scientists Think." *Ecology and Society* 17.2 (2012): 3-3. Web. 1 Ene. 2012.
- Demos, T. J. "The Politics of Sustainability: Art and Ecology." *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet* (2009): 17–30. Web. 20 Jun. 2015.
- Fisher, John Andrew. "Is It Worth it? Lintott and Ethically Evaluating Environmental Art." *Ethics Place and Environment* 10.3 (2007): 279–286. Print.
- Heartney, Eleanor. "Art for the Anthropocene Era." *Art in America* 102.2 (2014): 76–81. Web. 20 Jun. 2015.
- Lintott, Sheila. "Ethically Evaluating Land Art: Is It Worth It?" *Ethics Place and Environment* 10.3 (2007): 263–277. Print.
- Lippard, Lucy R et al. *Weather Report: Art and Climate Change*. Boulder, Colorado: Boulder Museum of Contemporary Arts, 2007. Print.
- Lovelock, James. *A Rough Ride to the Future*. Londres: Penguin UK, 2014. Print.
- Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente. *Naturalmente artificial: el arte español y la naturaleza, 1968-2006*. Eds. José María Parreño, Grego Matos, y Fernando Arribas. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006. Print.
- Simus, Jason Boaz. "A Response to Emily Brady's 'Aesthetic Regard for Nature in Environmental and Land Art.'" *Ethics Place and Environment* 10.3 (2007): 301–305. Print.
- Smith, Stephanie, David and Alfred Smart Museum of Art, and Independent Curators International. *Beyond Green: Toward a Sustainable Art*. Chicago: Smart Museum of Art, 2005. Print.
- Solé Vicente, Ricard. *Redes complejas: del genoma a internet*. Barcelona: Tusquets, 2009. Print.
- Wallen, Ruth. "Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis." *Leonardo* 45.3 (2012): 234–242. Print.
- Weintraub, Linda. *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Berkeley: University of California Press, 2012. E-book.
- Wildy, Jade. "The Artistic Progressions of Ecofeminism: The Changing Focus of Women in Environmental Art." *International Journal of the Arts in Society* 6.1 (2011): 53–66. Web.