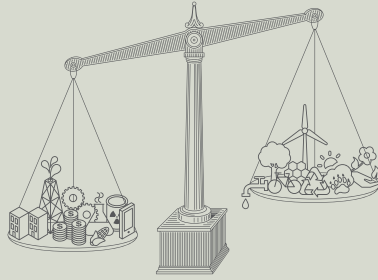


Hybris

UNA POSIBLE APROXIMACIÓN ECOESTÉTICA

BLANCA DE LA TORRE



Hybris

Artistas en exposición Exhibited artists

Elena Aitzkoa, Amy Balkin, Zigor Barayazarra, Jorge Barbi, Guillem Bayo, Basurama, Luna Bengoechea Peña, Joseph Beuys, Juanli Carrión, Jacobo Castellano, Carma Casulá, Agnes Denes, Nicole Dextras, Bárbara Fluxá, Regina José Galindo, Nilo Gallego y Felipe Quintana, Fernando García-Dory, Andy Goldsworthy, Newton y Helen Mayer Harrison, Basia Irland, Patricia Johanson, Maider López, Lucia Loren, Ana Mendieta, Pablo Milicua, Fina Miralles, Santiago Morilla, Vik Muniz, Amor Muñoz, Xavi Muñoz, Teresa Murak, Katie Paterson, Asia Piaścik y Monika Braunsch, Herman Prigann, Vegonha Rodríguez, Adolfo Schlosser, Alan Sonfist, Hiroshi Sunairi, Juan Zamora

Comisariado Curated

Blanca de la Torre

MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Del 17 de junio de 2017 al 7 de enero de 2018

PRESENTACIÓN	04
Manuel Olveira	
HYBRIS	07
Blanca de la Torre	
I INTRODUCCIÓN A HYBRIS	08
II BREVE INTRODUCCIÓN A LOS ORÍGENES DE LA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA ECOLOGÍA	10
III DOS CONCEPTOS UN TANTO CUESTIONABLES: ANTROPOCENO Y DESARROLLO SOSTENIBLE	18
IV TRABAJAR EN MODOS Y MEDIOS, DESDE EL CONCEPTO Y DESDE LA FORMA	22
V UN POSIBLE SISTEMA DE CATEGORÍAS ECO-ESTÉTICAS	24
VI OTRAS LECTURAS: UNA POSIBLE SINOPSIS DE ECOLOGÍA POLÍTICA	54
VII LA PERTINENCIA DEL PROYECTO EN 2017	64
VIII CONCLUSIÓN	66
CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS	68
ENGLISH VERSION	70
LISTADO DE OBRA	114

PRESENTACIÓN

Hybris. Una posible aproximación ecoestética

El planeta en el que habitamos en compañía e interacción con otros muchos seres vivos no resulta de la adición de un entorno físico más el ecosistema más la humanidad. El planeta Tierra no es, pues, una suma de entidades separadas, sino una totalidad compleja en la que la parte física se anuda a la biológica y a la antropológica para formar un todo del que somos parte. La relación de la humanidad con el ecosistema, así, no puede concebirse de modo reductor ni se puede abordar de forma aislada. Tampoco puede concebirse separada de cuestiones económicas y sociales. La relación existente entre los problemas de medioambientales y los derivados de la economía y la organización social es tan íntima que no se puede hacer una distinción entre la dimensión medioambiental y la dimensión del desarrollo económico que, efectivamente, se encuentran ligadas tanto por el conjunto de acciones, reacciones y relaciones sociales que inciden sobre el sistema natural como por los efectos e impactos de los cambios ambientales sobre las sociedades.

Los por desgracia múltiples y cada vez más frecuentes desastres naturales y la evidencia del cambio climático producto de la acción humana van haciendo indiscutible la percepción de que la sociedad global se enfrenta hoy a un gran reto y al agotamiento de un estilo de desarrollo caracterizado por sus desastrosos efectos sobre la naturaleza, por su falta de justicia social, por su extrema ausencia de equidad y por los tremendos impactos sobre el medio ambiente.

Así, es cada vez más evidente la necesidad de avanzar hacia un nuevo estilo de vida marcado por el decrecimiento y basado en criterios de sostenibilidad para encontrar un equilibrio necesario entre los procesos ambientales, económicos, políticos y sociales que responda a una visión sistémica e integrada de la vida. A estos procesos de búsqueda de equilibrio sistémico hemos de añadir los culturales y artísticos, tan necesarios a la hora de contribuir tanto a hacer visible el problema como a buscarle soluciones.

La exposición *Hybris. Una posible aproximación ecoestética* forma parte de una línea de programación que explora una faceta contextual del MUSAC y que se centra en cuestiones relacionadas con la naturaleza, el paisaje, el territorio, el mundo rural, los impactos ambientales y/o la ecología. Esta parte de la programación se ha plasmado en exposiciones individuales como las de Herman de Vries o Susana Velasco, en otras colectivas como *Sector primario* o *Provincia 53* o en proyectos comunitarios tales como *León film rural*.

Hybris supone una cata prospectiva en un tema concreto de este amplio territorio temático: la desmesura de producción y consumo en progresiva aceleración que reclama urgentemente actuaciones de sostenibilidad medioambiental. A pesar de las claras evidencias y de las múltiples voces acreditadas que dejan patente la huella de destrucción sistémica que impacta sobre el mundo y sobre la humanidad misma, una parte de la ciudadanía parece vivir ajena a la magnitud del problema. Es, por ello, que proyectos de este tipo son oportunos y necesarios habida cuenta de la urgencia por desarrollar concienciación y acción ante el problema de desmesura que nos rodea a todos los niveles.

El arte, entendido como una vía para el conocimiento y una forma compleja de reflexión, se manifiesta como un ámbito en el que es posible no solo denunciar el problema sino también, y sobre todo, proponer soluciones al mismo. De ello da cuenta esta exposición que resulta ejemplar tanto por los contenidos de las obras de los y las artistas y por el conjunto de temas y perspectivas abordados como por la manera en que la muestra ha sido coherentemente concebida, producida y llevada a cabo por la comisaria. La exposición nos enseña varios caminos entrelazados que podríamos transitar críticamente para encontrar salidas posibles ante el desastre inminente.

Manuel Olveira



HYBRIS

Blanca de la Torre

I INTRODUCCIÓN A HYBRIS

“Y, especialmente, ya no debemos sustituir los vínculos pretendidamente «políticos» y «antropocéntricos» por un orden de las cosas, una jerarquía natural que clasifique las entidades por orden de importancia, desde la mayor –Gaya, la Madre Tierra– hasta la menor, el ser humano, al rojo vivo por su *hybris*.”¹

Hybris busca detonar una reflexión en torno a los actuales debates relacionados con la sostenibilidad y el potencial del arte como una herramienta válida para poner sobre la mesa las problemáticas ecológicas del momento presente.

La idea detrás de la exposición es tejer un paisaje que hable de ecología política a partir de las miradas de alrededor de una cuarentena de artistas internacionales, nacionales y locales, siendo la mitad de ellos mujeres. Entre ellos se encuentran desde pioneros de lo que se viene a llamar *eco-art* y algunas de sus obras más icónicas, hasta obras de autores

¹ LATOUR, Bruno. *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias*. Barcelona: RBA, 2013. p. 282



fig. 1

mucho más jóvenes, así como un considerable núcleo de piezas concebidas específicamente para este proyecto, que toman la región como base de sus propuestas.

Todos los artistas presentes en la exposición contribuyen de un modo u otro al pensamiento sobre el mantenimiento del equilibrio ecosistémico, en algunos casos trabajando desde la naturaleza mediante gestos que tendrían más que ver con lo simbólico; y en gran parte de ellos buscando algún tipo de impacto más tangible, resultando ambas aproximaciones igualmente válidas al operar en parcelas diferentes del entendimiento y la experiencia estética.

Como punto de partida, la selección busca que las obras hablen tanto en contenido como en forma desde un planteamiento ecoestético que vaya más allá de la simple crítica a las conocidas consecuencias que está ocasionando el cambio climático. Es por ello que la selección y estructura de la exposición atienden también a un criterio formal, buscando que en todas las piezas se actúe de un modo respetuoso con el medio ambiente, en una actitud de respuesta hacia la *hybris* o desmesura que caracteriza el momento presente, el de la llamada por Ulrich Beck “sociedad del riesgo”.²

Tras este primer rasero de índole más formal, se pretende rastrear una parte de las problemáticas ecológicas de este momento: la degradación ambiental, la deforestación, la polución, la gestión de los hábitos de consumo y de los residuos, la pérdida de biodiversidad, el uso de transgénicos y la soberanía alimentaria, la importancia de la preservación de las culturas indígenas, la contaminación del agua, la extinción de las especies autóctonas etc., todos ellos temas/conceptos que desarrollaré más adelante.

De este modo el enfoque de *Hybris* buscaba un acercamiento diferente a la relación del arte con la ecología y la sostenibilidad, dos conceptos bastante cuestionados a causa de las cada vez más presentes técnicas de *greenwashing* o “eco-lavado” utilizadas por una gran parte de corporaciones y empresas.

2 BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. [s.l.]: Ediciones Paidós Ibérica, 2006

El punto de partida de la exposición acerca también sus premisas a los planteamientos de Félix Guattari, para quien ya a finales de los años ochenta la ecología llevaba implícito un cuestionamiento de las formaciones de poderes capitalistas. El filósofo francés establecía como base de su teoría ecosófica la interconexión y articulación inseparable de tres ámbitos: el medioambiental, el social y el de la subjetividad humana:

“Las formaciones políticas y las instancias ejecutivas se muestran totalmente incapaces de aprehender esta problemática en el conjunto de sus implicaciones. Aunque recientemente hayan iniciado una toma de conciencia parcial de los peligros más llamativos que amenazan el entorno natural de nuestras sociedades, en general se limitan a abordar el campo de la contaminación industrial, pero exclusivamente desde una perspectiva tecnocrática, cuando en realidad solo una articulación ético-política que yo llamo ecosofía entre los tres registros ecológicos, el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana, sería susceptible de clarificar convenientemente estas cuestiones.”³

II BREVE INTRODUCCIÓN A LOS ORÍGENES DE LA RELACIÓN ENTRE EL ARTE Y LA ECOLOGÍA

A pesar de que en la exposición no se dedica ningún apartado específico a este asunto –para evitar una exposición de manual y cierto carácter historicista– considero necesario dar algunos apuntes interesantes para introducir el tema.

Para abrir esta sección deberíamos comenzar con una posible definición de ecología. Según Lucy Lippard, el término ecología como cuidado del *oikos* fue acuñado por Ellen Swallow Richards en el siglo XIX⁴. Para desarrollar este punto voy a retomar la propuesta de Barbara Matilsky en el texto de su exposición *Fragile Ecologies*, una de las primeras grandes colectivas sobre este tema inaugurada en el Queens Museum de Nueva York:

³ GUATTARI, Félix. *Las tres ecologías*. [s.l.]: Pre-Textos España. 1989. pp. 3-4



fig. 2

“Entender la ecología –la interrelación de todas las formas de vida en sus diferentes medioambientes– es esencial para la supervivencia del planeta. La palabra deriva de las palabras griegas oikos, que quiere decir «casa» o «hábitat», y logos, que se traduce como «doctrina». Aunque el término se originó en 1866, no fue hasta los mil ochocientos noventa cuando se publicaron los primeros libros importantes sobre la materia. Muchos contemporáneos describen esta ciencia simplemente como planetary housekeeping («cuidado del hogar planetario»).”⁵

Esta definición se refiere también a la planteada hace décadas por Buckminster Fuller, figura indispensable para cualquier interesado en el medioambiente y su relación con el arte y la arquitectura. Fuller hablaba de la idea del cuidado del hogar planetario –*planetary housekeeping*– y ya a finales de los años veinte desarrolló sus *dymaxion housing*

4 SPAID, Sue. *Ecovention Europe: Art to Transform Ecologies, 1957-2017*. Sittard: Museum De Domijnen Hedendaagse Kunst, 2017, p. 213

5 MATILSKY, Barbara C. *Fragile Ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*. Nueva York: Rizzoli, 1992, pp. 3-4



fig. 3

experiments, estructuras sencillas de construir de manera autónoma, con sistemas de aire acondicionado y calefacción a partir de medios naturales, y especialmente centradas en el ahorro de agua.

Aunque para comenzar a hablar de las relaciones entre el arte y la naturaleza posiblemente deberíamos remontarnos a las pinturas rupestres, donde ya se utilizaban minerales y tierras para la realización de los pigmentos, es el arte contemporáneo el que comenzó a centrarse en problemáticas orientadas hacia lo puramente ecológico.

Resulta difícil señalar precedentes para establecer una genealogía eco-estética, y al no ser este el objetivo del catálogo, apunto solamente tres de mis favoritos, además del ya mencionado Fuller, sin más ánimo que el de marcar algunos antecedentes significativos y poco mencionados en este tipo de apuntes.

El primero de ellos es Anna Atkins, botánica de formación y entusiasta de la ilustración, una pasión que se

le complicaba en el caso de las algas. Gracias a su buena relación con el inventor del cianotipo, Sir John Herschel, Atkins pudo conocer este innovador método y utilizarlo para la impresión de las ilustraciones *British Algae: Cyanotype Impressions*, que incluía hasta cuatrocientas especies de algas. Este volumen convirtió a Atkins en 1843 en la autora del primer libro completamente ilustrado con fotografías, así como en la primera fotógrafa de la historia, aunque como es de suponer moriría en 1871 sin ver expuesto su trabajo fotográfico.

También del mismo siglo me gusta señalar al grupo de los neoimpresionistas como un interesante precedente, porque creo que la historia del arte ha sido un tanto injusta con ellos relegándolos a su parte puramente estética y dejando de lado su reivindicación de la naturaleza y la relación de esta con el pensamiento anarquista del momento, especialmente con las ideas de Pierre Kropotkin, Jean Grave y Elisée Reclus. Es un caso muy claro la obra de Paul Signac de 1893 titulada originalmente *In the Time of Anarchy* (En tiempos de anarquía), título cambiado forzosamente por *In the Time of Harmony* (En tiempos de armonía) debido a la prohibición de las ideas anarquistas de aquel momento, un movimiento al que debemos gran parte del pensamiento ecológico, especialmente de la mano de las ideas de Murray Bookchin, principal impulsor de la conocida como ecología social.

Creo que los neoimpresionistas son un interesante precedente para apuntar algunas de las teorías del decrecimiento, que de algún modo se ilustran en la mencionada imagen de Signac, como la reevaluación del ocio y la idea del tiempo, la reestructuración del aparato de producción y las redes sociales, la relocalización y reivindicación de las periferias, la reconceptualización de la idea del trabajo, etc.

El último ejemplo, también muy precoz, de este tipo de prácticas es el proyecto titulado *Delphiniums Blue (and White and Pink, Too)* realizado por Edward Steichen en el

MoMA en 1936. El reconocido fotógrafo era también un gran horticultor y se dedicó durante años a cultivar flores que él mismo hibridizaba, y que mostró en el museo. Como se señala en la propia nota de prensa, “para evitar confusiones, 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”⁶. El hecho de que ya en la década de los años treinta se muestren organismos vivos en un museo y se señale la importancia de este gesto ya indica un cambio de paradigma, y probablemente nos encontremos ante el primer ejemplo de lo que después se conocerá como “bioarte”.

A pesar de que ya en los años cincuenta comienzan a surgir reacciones al sistema mercantilista –ya atisbadas en la mencionada escuela neoimpresionista– y una preocupación por el deterioro ambiental, se sitúa en los años sesenta el comienzo del cambio de paradigma, y suele tomarse como punto de partida la publicación del libro de Rachel Carson *Silent Spring* en 1962, referencia obligada del ambientalismo mundial, que alertaba de los peligros de los pesticidas y fertilizantes en el medio ambiente. A pesar de que en un primer momento fue acusado de alarmista, el libro fue el detonante de la movilización ecologista internacional, especialmente en Estados Unidos, consiguiendo la prohibición del DDT en el país y la consiguiente creación de la Agencia de Protección Ambiental de los Estados Unidos (EPA).

6 Nota de prensa publicada en The Museum of Modern Art el 22 de junio de 1936. Fuente: 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

7 CARSON, Rachel. *Silent Spring*. [s.l.]: Fawcett Crest, 1962. p. 261

*“El «control de la naturaleza» es una frase concebida en arrogancia, nacida de la edad Neanderthal de la biología y la filosofía, cuando se suponía que la naturaleza existía para la conveniencia del hombre.”*⁷

En el terreno artístico ese mismo año tiene también lugar *Elbe Aktion*, una llamada a la acción para limpiar el río Elba por parte de Joseph Beuys, artista, activista, ecologista

y chamán, así como profesor de la FIU (Free International University), quien en 1972 crea la Organización para la Democracia Directa, y que dos años más tarde lanza su *Plan de energía* para el hombre occidental, y en 1979 se presenta como candidato al Partido Verde de la RDA.

Son estos años los que ven surgir una serie de pioneros que van más allá de una romantización androcéntrica de la naturaleza y proponen propuestas de carácter más pragmático, como serán Alan Sonfist, Hans Haacke, Nicolás García Urriburu, Helen y Newton Harrison, Harriet Feigenbaum, Patricia Johanson, Betsy Damon y un poco después Agnes Denes, Hernan Prigann y Joseph Beuys, entre otros.

Respecto a exposiciones colectivas que se interesen por este tipo de temas, ya en 1957 encontramos *Natuur en Kunst* en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, organizada por el pionero del comisariado Willem Sandberg, que exponía una selección de *objects trouvés*, u "objetos encontrados", como pedazos de madera o piedras modelados por elementos naturales como el viento, el agua o el fuego, entre otras piezas, enmarcados en el discurso de Sandberg de que incluso los fenómenos naturales pueden ser generadores de arte.⁸

En Estados Unidos, en 1968 tiene lugar la exposición *Earthworks* en la Virginia Dwan Gallery de Nueva York, con Walter de Maria, Michael Heizer y Robert Smithson, este último también presente en la icónica *Earth Art* que tiene lugar al año siguiente en la Cornell University Gallery, junto a Hans Haacke, Dennis Oppenheim y Robert Morris.

Es en ese mismo 1969 cuando John Gibson inaugura en su galería de Nueva York una muestra titulada *Ecological Art*, aunque como bien comenta Carmen Marín Ruiz, en realidad "concurrían artistas que no participaban en absoluto de principios y posturas acordes con el paradigma ecológico, mientras que estaban ausentes artistas pioneros de la expresión de aquella sensibilidad. Explica Lailach (2007) que «ninguno de los artistas expuestos por Gibson deseaba ser

8 En <https://www.stedelijkstudies.com/journal/exhibition-history-and-the-institution-as-a-medium/>

interpretado en un contexto tan manifiesta y militantemente ecológico. Robert Smithson (EE.UU., 1938-1973), resumió las reservas de muchos de sus colegas al señalar que ‘el ecologista tiende a ver el paisaje a través del prisma del pasado’». ⁹

Hay otra galería que merece recordarse, ya que a pesar de ser algo más tardía, esta sí se enfocó en una línea especialmente ecológica, mostrando gran parte de los pioneros de esta corriente desde los años setenta: Ronald Feldman Fine Arts, en el Soho neoyorkino.

Para apuntar los orígenes de estas prácticas en el Estado español hago una breve síntesis de la realizada por José María Parreño con motivo de su exposición *Naturalmente artificial* en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia. El autor señala cómo en España es en la década de los setenta cuando se fragua ese cambio de sensibilidad, alcanzando en las décadas siguientes una sincronía casi total con lo artístico y en paralelo a otras propuestas internacionales. Como no podía ser de otra manera, señala a César Manrique como genial pionero de esa nueva relación entre la naturaleza y el arte, especialmente por sus trabajos en relación a la ordenación del territorio y políticas de uso del suelo.

Parreño remarca la aportación original de la Escuela de Vallecas y su reconocimiento estético del paisaje agrario, Pancho Lasso y Alberto Sánchez. Este último llegó incluso a realizar una escultura para ser habitada por los pájaros, verdaderamente adelantada a su tiempo, ya que habría que esperar a la segunda mitad del siglo XX si quisiéramos encontrar ejemplos semejantes. Se destacaría también el uso de tierras y vegetales por el primer Benjamín Palencia y por Maruja Mallo, las raíces de Manuel Ángeles Ortiz, los objetos encontrados de piedra y conchas de Ferrant o el uso de cañas por Villelia. Por otro lado, estarían Fernando Casás o Adolfo Schlosser, y algunos integrantes del arte conceptual español como Francesc Abad, Nacho Criado, y especialmente mujeres como Fina Miralles y Àngels Ribé.

9 MARÍN RUIZ, Carmen. “Arte Medioambiental y ecología. Elementos para una reflexión crítica”, en *Arte y Políticas de Identidad* (Vols. 10-11). Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2014. p. 45

10 PARREÑO, José María. *Naturalmente Artificial. El arte español y la naturaleza 1968-2006*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006. pp. 8-9

Para Parreño “el rasgo más característico del conjunto es que con una intención irónica o por la pura limitación de medios, las obras de los españoles suponían un significativo cambio de escala respecto de los pioneros del *land art* y el *earth art* norteamericanos”.^{1º}

fig. 4



III DOS CONCEPTOS UN TANTO CUESTIONABLES: ANTROPOCENO Y DESARROLLO SOSTENIBLE

El Antropoceno, ese término que ahora encontramos hasta la saciedad originalmente introducido por el geólogo italiano Antonio Stoppani en 1873 y popularizado en el umbral de este milenio por el Premio Nobel de Química Paul Crutzen, parece haberse instaurado en el vocabulario mediático. Esta supuesta era geológica que sustituiría al periodo anterior conocido como Holoceno, reconocería que es el hombre el responsable del estado de degradación del planeta, un estado que comenzaría su descenso vertiginoso a partir de la revolución industrial. Por mi parte me posiciono de modo un tanto crítico ante las connotaciones eurocéntricas del término, que se lava las manos ante las implicaciones políticas, económicas y especialmente coloniales del deterioro ecológico del planeta, y encuentro más adecuadas las denominaciones de otros autores, entre ellos, el “Capitaloceno”,



fig. 5

extendido por Donna Haraway, tras tomarlo esta de Andreas Malm y Jason Moore. Para Haraway¹¹, el término Antropoceno, el cual atribuye al ecologista Eugene Stoermer, requiere de un análisis más profundo e incluso el propio término *anthropos* lo requiere:

*“¿Se refiere a todos los homo sapiens? ¿A toda la naturaleza humana?, ¿a quién exactamente? La humanidad de los combustibles fósiles es la primera respuesta rápida a todo eso. Sin embargo, la humanidad industrial es un tipo de “species-being”; ni siquiera habla de toda la humanidad industrial, sino específicamente de las formaciones del capitalismo global y los socialismos de estado globales.”*¹²

La autora a menudo menciona también el “Chthulhoceno”, a raíz de su interés por las figuras tentaculares y a partir del interés de Eva Hayward en prestar atención a los arrecifes de coral y a cómo los humanos que los estudian trabajan a través de tecnologías visuales y aparatos visuales:

*“(…) este Chthulhoceno inacabado deberá recolectar la basura del Antropoceno, el exterminismo del Capitaloceno, y hacer una pila de compost aún más caliente para pasados, presentes y futuros posibles.”*¹³

También me parecen acertados Peter Sloterdijk al sugerir el empleo de “Euroceno” o “Technoceno iniciado por los europeos”¹⁴, o el “White Supremacy Scene” –periodo de la supremacía blanca– sugerido por Nicholas Mirzoeff¹⁵; y como derivación de todos estos tal vez hablar de un posible “Hybrisceno” tampoco estaría muy desencaminado.

Para Sloterdijk el término Antropoceno “contiene un gesto, el cual, si estuviese en el contexto de las leyes, estaría caracterizado por la designación de un agente responsable. La atribución de responsabilidad establece una implicación

11 HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016. p. 101

12 HARAWAY, Donna. “Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco”, en Heather Davis y Etienne Turpin (ed.). *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Londres: Open Humanities Press, 2015. p. 259

13 *Ibid.*, p. 269

14 SLOTERDIJK, Peter. “The Anthropocene: A Process-State at the Edge of Geohistory?”, en Heather Davis y Etienne Turpin (ed.). *óp.cit.* pp. 327

15 MIRZOEFF, Nicholas. “It’s Not the Anthropocene, It’s the White Supremacy Scene, Or, the Geological Color Line”, en Richard Grusin (ed.). *After Extinction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. p. 1

de posibles acusaciones”¹⁶. Para él cuando utilizamos “Anthropoceno” nos encontramos en un contexto geo-científico:

*“El colectivo que hoy día caracteriza términos tales como «humanidad», y cuya inclusión en la tierra se describe como «antropogénica» consiste principalmente en agentes que, en menos de un siglo, se han apropiado de las tecnologías desarrolladas en Europa. Cuando Crutzen habla del «Anthropoceno», uno se ve enfrentado a un gesto de cortesía holandesa o miedo al conflicto. En este caso deberíamos hablar de un «Euroceno» o un «Technoceno» iniciado por Europeos.”*¹⁷

En cuanto al oxímoron del concepto “desarrollo sostenible”, nace como resultado del informe Brundtland, *Nuestro futuro común*, de 1987, que buscaba compatibilizar crecimiento económico y sostenibilidad ecológica, un tipo de crecimiento que, como señala Joan Martínez Alier, tropieza con obstáculos ecológicos. Alier señala cómo el metabolismo de la economía ha continuado creciendo salvo por el breve periodo de crisis de 2008-2009, y como consecuencia “crecen por tanto los conflictos ecológico-distributivos por extracción y transporte de recursos y por exportación o evacuación de residuos (incluido el dióxido de carbono), causando protestas contra la transferencia de costos ambientales hacia los pobres y políticamente débiles”.¹⁸

16 SLOTERDIJK, Peter. *óp. cit.* p. 327

17 SLOTERDIJK, Peter. *óp. cit.* p. 328

18 MARTÍNEZ ALIER, Joan. *El ecologismo de los pobres. Conflictos ambientales y lenguajes de valoración*. Barcelona: Icaria, 2011, p. 395

19 “Our Common Future”. WCED, World Commission on Environment and Development (1987), p. 43

El conocido informe lo definía como “desarrollo que cubre las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de generaciones futuras de cubrir sus necesidades”. (...) *Thus the goal of economic and social development must be defined in terms of sustainability in all countries — developed or developing, market-oriented or centrally planned*¹⁹.

Es cierto que es conveniente señalar la importancia de que se conciba el desarrollo a largo plazo de una supuesta búsqueda de equilibrio entre la dimensión económica,

social y ecológica. Tomando esta como base, Víctor Margolin habla de sostenibilidad en términos de cumplir las necesidades del presente sin sacrificar la capacidad de las generaciones futuras para cubrir sus propias necesidades, y hacer esto prestando una atención equitativa a la justicia social y ambiental. En el mismo texto, Margolin apunta que sostenibilidad podría ser incluso un gesto o una acción mental, ya que el arte, como medio cognitivo, no ha de pasar necesariamente por la construcción de objetos o acciones, sino también ideas o planes. Según el autor, “lo discursivo se ha derramado sobre lo práctico y lo práctico se ha vuelto más discursivo”.²⁰

En cualquier caso la idea de desarrollo, entendido por la economía actual como idea de “progreso” y “crecimiento continuo”, seguirá resultando un oxímoron al sumarse a la palabra sostenible, ya que no hay posibilidad de sostenibilidad alguna de un sistema basado en el crecimiento constante, un tipo de economía que eliminó el ecologismo redistributivo propuesto en los años setenta por Barry Commoner o Nicholas Georgescu-Roegen.

Vandana Shiva menciona la Revolución Verde como un ejemplo del paradigma del desarrollo que desencadenó una globalización de la agricultura industrial, haciendo desaparecer miles de cultivos y de variedades, sustituyéndolas por monocultivos en todo el Tercer Mundo, que llevaron a los campesinos al endeudamiento y asolando los ecosistemas.²¹

Ante la velocidad del momento presente se torna necesaria la actualización de nuevos vocabularios, siendo especialmente visible la carencia de estos en el ámbito de lo ecológico. Como parte del ejercicio de descolonización pendiente, apremia la búsqueda de nuevos términos que eludan las connotaciones eurocéntricas de algunos de los que tenemos y que se interiorizan como parte del vocabulario colectivo apoyados por la falta de rigor de gran parte de los *massmedia*, y de las omnipresentes campañas de *greenwashing*.

20 MARGOLIN, Víctor. *Ecología Política Digital*. No. 2. Diciembre de 2008. p. 4. Fuente: www.ecologiapolitica.info

21 SHIVA, Vandana. *Biopiratería: el saqueo de la naturaleza y el conocimiento*. Barcelona: Icaria, 2001. p. 132

IV TRABAJAR EN MODOS Y MEDIOS, DESDE EL CONCEPTO Y DESDE LA FORMA

El historiador del arte y crítico cultural T.J. Demos señala acertadamente la incoherencia inherente en la pretensión ecológica de realizar cualquier exposición que hable de estas problemáticas:

“Finalmente, uno se tiene que enfrentar a la inquietante observación de que las exposiciones dedicadas a la sostenibilidad son fundamentalmente contradictorias; ya que incluso cuando tratan de abordar el cambio climático y trabajar hacia soluciones creativas (...) contribuyen al propio problema del calentamiento global en virtud de su propia huella de carbono, los resultados del transporte de obras de arte, el mantenimiento del control climático del espacio expositivo y la impresión de catálogos.”²²

Por ello, y con el fin de realizar un proyecto coherente con este planteamiento, la metodología de selección curatorial ha estado deliberadamente condicionada por los modos de hacer, con el objetivo de apuntalar la consistencia del proyecto y abrir una puerta a la búsqueda de otros modos de consumo más éticos. Con esto en mente decidí establecer unas directrices a seguir, tales como criterios de cercanía en la selección y huella ecológica del transporte de obras, utilización de materiales y procesos ecológicos, reciclaje de dispositivos y materiales expositivos, papel reciclado o con certificado FSC, evitar el uso de vinilos y cualquier derivado del petróleo, sustituir las tradicionales cartelas de metacrilato o cartón pluma por simple papel reciclado impreso en las oficinas del museo y rechazo a la construcción de nuevos muros.

Para José María Parreño, “un pensamiento ecológico coherente impugna de raíz un modo de producción que sacrifica la riqueza viviente en el altar de la riqueza monetaria. No se trata de encontrar nuevas soluciones para las crecientes necesidades, sino de limitar esas necesidades, de reorientarlas”.²³

²² DEMOS, T.J. “The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology”, en *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet* 1969–2009. Londres: Barbican Art Gallery, 2009. p. 19. Fuente: <http://www.environmentandsociety.org/node/3417>

²³ PARREÑO, José María. *Naturalmente Artificial. El arte español y la naturaleza 1968-2006*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006. p. 6



fig. 6

Siguiendo estas líneas, *Hybris* pretendía reflexionar sobre los modos posibles a la hora de enfrentarse a la destrucción ambiental, y proponer una aproximación al arte como un modo de posicionarse ante una realidad, como un medio de denuncia y concienciación que abra camino hacia una posible estética ecológica. Desde el arte se debe contribuir al debate público sobre las políticas de sostenibilidad, desarrollar propuestas creativas que –tanto en forma como en contenido– propongan modos alternativos de trabajar con el medio ambiente y colaborar en aras de un futuro más habitable, justo y sostenible.

V UN POSIBLE SISTEMA DE CATEGORÍAS ECO-ESTÉTICAS

Como he comentado, la estructura del proyecto responde a divisiones de carácter formal, que se relacionan íntimamente con un aparato conceptual que desarrollaré más adelante.

El espectador se encuentra con tres capítulos en tres espacios diferenciados del museo, cada uno de los cuales está compuesto por dos apartados temáticos que operan de modo interrelacional, todos ellos con una actitud de recuperación de una posible relación entre ética y estética.

Es importante incidir en la permeabilidad de las fronteras de los ejes aquí planteados y evitar caer en taxonomías excluyentes. Sin ningún ánimo de historiografiar, me interesaba considerar que todos los artistas presentes en el proyecto trabajan desde el respeto al entorno y entendiendo la naturaleza de un modo holístico e inclusivo, donde los paisajes natural y urbano se hibridan y donde se tienen en cuenta las esferas comentadas en relación a Guattari.

Quiero señalar que el motivo por el que he dejado de lado el *land art* responde a que considero que en su mayor parte estos proyectos respondían más a una actitud androcéntrica y bastante alejada de lo que entiendo por prácticas sostenibles. Por otro lado, además de su carácter meramente esteticista, encuentro la genealogía de los proyectos de *land art* próxima a la del arte minimalista, que en su afán de expansión más allá de las salas blancas de las galerías, comenzó a apropiarse de la propia naturaleza, utilizándola como cantera material de sus obras. Tal vez aquí merecería abrirse un paréntesis a partir del conocido concepto de *site-non site* de Robert Smithson, autor que tal vez se eche en falta en este proyecto pero que finalmente decidí dejar de lado por considerar que dependiendo del momento de su trayectoria navegaba entre ambas aguas –las de la mencionada extensión del *minimal art* y las del aún incipiente *eco-art*– y creo que dentro de los pioneros de este movimiento había suficientes ejemplos que trabajaban de una manera claramente

más activista, algunos de los cuales he tenido que dejar fuera por una obligada necesidad de acotar.

En cualquier caso estimo que los proyectos aquí seleccionados contribuyen –si bien partiendo de aproximaciones diferentes en modos y medios– a la búsqueda de un nuevo paradigma en la manera de entender nuestra relación con la naturaleza y el entorno, y contribuyen a partir de una mirada poliédrica a la construcción de un futuro más acorde a un planeta de recursos finitos.

CAPÍTULO I SOLUCIONES

Prácticas de recuperación · Ecovention

La primera sala, *Soluciones*, reúne una serie de propuestas de carácter práctico que se dividen en dos capítulos: por un lado las que abordan lo que podrían denominarse como prácticas de recuperación, las conocidas como *restorationist aesthetics*, *remediation art* o *land reclamation*, en intrínseca relación con el segundo apartado denominado *Ecovention*.

El término *ecovention* fue acuñado por Sue Spaid y Amy Lipton para distinguir acciones artísticas motivadas por impulsos ecológicos que se distinguiesen de los puramente contemplativos *earthworks*. En el catálogo de la exposición del mismo nombre Sue Spaid menciona:

*“Acuñado en 1999, el término «ecovention» (ecología + invención) describe un proyecto de iniciativa artística que utiliza una estrategia inventiva para transformar físicamente una ecología local. (...) por supuesto que los artistas no producen ellos solos sus proyectos. Colaboran con miembros de la comunidad y especialistas locales como arquitectos, botánicos, zoólogos, ecologistas, ingenieros, paisajistas y planificadores urbanos para realizar y evaluar sus proyectos científicamente complejos.”*²⁴

24 SPAID, Sue. *Ecovention. Current Art to Transform Ecologies*. [s.l.]: Greenmuseum.org, 2002. p. 1

Por mi parte me gusta establecer una diferencia entre estas dos categorías que, a pesar de que ambas se caracterizan por ofrecer soluciones prácticas a problemas ecológicos, considero que en el caso de las prácticas restaurativas o estéticas de recuperación se suelen trabajar contextos específicos, generalmente espacios contaminados, entornos degradados o industriales abandonados, mientras que prefiero restringir el concepto de *ecovention* para las creaciones que no necesariamente están ligadas a un lugar o entorno concreto. Este tema lo comenté con Spaid al visitar con ella su última exposición *Ecovention Europe*, en cuyo catálogo señala: “quince años después de mi primer libro, ahora defino las *ecoventions* como iniciativas artísticas, acciones prácticas con intención ecológica.”²⁵

Este primer capítulo se abre con una obra en el patio de entrada, *Api Sophia*, realizada específicamente para la exposición por Lucia Loren a modo de instalación de colmenas. La supervivencia de las abejas y otros polinizadores se ha visto gravemente afectada por el uso de pesticidas, plaguicidas, así como por el creciente ataque de hongos, parásitos y depredadores colonizadores. Teniendo en cuenta que las abejas polinizan un 70 % de los alimentos vegetales que consume la humanidad, comprendemos el dramático alcance que su desaparición puede significar para el resto de la comunidad biótica. La apicultura urbana se presenta como una nueva práctica resiliente donde, paradójicamente, las ciudades se transforman en “islas de protección”. La propuesta de intervención de Loren pretende activar mecanismos de reflexión sobre la apicultura urbana, integrando un dispositivo de polinización creado por unas esculturas-colmenas y un jardín de melíferas. Además, para romper el aislamiento del propio museo como institución y del patio como espacio físico, la artista propone activar encuentros con la comunidad local y asociaciones ecologistas.

²⁵ SPAID, Sue. *Ecovention Europe: Art to Transform Ecologies, 1957-2017*. Sittard: Museum De Domijnen Hedendaagse Kunst, 2017. p. 35



fig. 7

Una de las paredes laterales nos permite un recorrido a lo largo de trabajos de algunos pioneros del conocido como *eco-art*: Helen Mayer y Newton Harrison, Patricia Johanson y Alan Sonfist.

De Sonfist muestra uno de los ejemplos más antiguos de este tipo de intervenciones, ideado en 1965, si bien no comenzó a realizarse hasta 1978. El artista recupera las plantas endémicas de la ciudad de Nueva York de época precolonial y las hace crecer en el *lower* Manhattan, en la esquina noreste de Laguardia Place y West Houston Street. En las fotografías del MUSAC se muestran imágenes desde el momento en que se origina el proyecto hasta hoy en día.

En el caso de Patricia Johanson, esta artista lleva varias décadas desarrollando proyectos creativos donde combina diseño, arte, ecología y urbanismo para hacer “revivir” espacios degradados. Para *Fair Park Lagoon* (Dallas, Texas) la artista recibe el encargo de rediseñar una laguna que se encontraba en un estado muy deteriorado, lleno de algas y

con la mayor parte de la fauna y flora desaparecida. Johanson reconstruye el ecosistema endémico, controla la erosión de las orillas y diseña una serie de caminos y puentes para el público. De este modo, plantas, peces, tortugas y pájaros repueblan la laguna, y comparten el espacio con una serie de esculturas basadas en elementos naturales.

Junto a esta instalación decidí mostrar en un archivo una selección de algunos de sus fascinantes dibujos, algunos de los cuales realizó ya a finales de los años sesenta para la publicación *House and Garden* pertenecientes a diferentes proyectos que están en línea con los comentarios de Lucy Lippard sobre la artista en relación a su compromiso con la conservación de la energía y la sostenibilidad, con proyectos en los que ha borrado los límites entre los hábitats, patrones y procesos que “enmallan la creación humana dentro de los patrones y propósitos del mundo natural”²⁶. Según Lippard “el arte público de Johanson ofrece una rara sensación de entontrarse en el vórtice entre la cultura y la naturaleza”²⁷.

Al igual que Johanson, el estudio de los Harrison lleva más de cuatro décadas trabajando con biólogos, ecologistas y arquitectos para llevar a cabo proyectos artísticos colaborativos que busquen soluciones reales a problemas ecológicos

26 LIPPARD, Lucy R. *Weather Report: Art and Climate Change*. Colorado: Boulder Museum of Contemporary Art, p. 6 or also “Art and Survival: Creative Solutions to Environmental Problems, North Vancouver: Gallerie Publications, 2007

27 LIPPARD, Lucy R. *Art and Survival: Patricia Johanson's Environmental Projects*. By Caffyn Kelley. Salt Spring Island, Canada: Islands Institute of Interdisciplinary Studies, p. VII, 2006

fig. 8



fig. 9



y de degradación del medioambiente. Sus icónicas *Survival Pieces* son ejemplos de ecosistemas que han ido realizando durante años en museos de todo el mundo, y que van desde jardines comestibles hasta granjas portátiles de orquídeas, cangrejos y peces.

Helen Mayer y Newton Harrison son además fundadores del *Centro para el Estudio de la Fuerza Mayor*, con sede en la Universidad de California en Santa Cruz, que reúne a artistas y científicos para diseñar proyectos de adaptación de ecosistemas en regiones críticas de todo el mundo para responder al cambio climático. En esta línea se enmarca otra de sus piezas presentes en la exposición: *Peninsula Europe*, obra de 2000-2017 que ocupa varios millones de kilómetros cuadrados de conceptos de regeneración, destinados a mediar la sexta extinción, mientras reduce la probabilidad de ruptura de sociedad civil:

*“No vemos alternativa, ni forzada ni voluntaria
para la sociedad civil que rehacerse a sí misma
y la mayoría de sus organizaciones sociales
para compensar por los estreses a los que han forzado los
sistemas naturales*

(...)

*Imaginamos una población humana más ecológica
apoyada por una educación global en eco-alfabetización
así como un gobierno que represente equitativamente tanto
a la humanidad como al ecosistema de multiespecies.*

(...)

*Así que habiendo tomado responsabilidad de un planeta
profundamente estresado, si es que resultara posible que
los servicios ofrecieran un nuevo gobierno tanto a sus hu-
manos como a otros ciudadanos biológicos*

Pacem in terris: la totalidad, nada menos.”²⁸

28 HARRISON, Helen Mayer y
Newton. *The Time of The Force
Majeure*. Munich (etc.): Prestel, 2016

Al lado de esta se muestra una gran fotografía de otro clásico: el ya mencionado Joseph Beuys. El proyecto que posiblemente mejor ejemplifica su idea de escultura social se muestra aquí a modo de archivo: *7.000 Oaks* (7.000 robles), realizado para la Documenta de Kassel en 1982, y consistente en la acción de colocar 7.000 bloques de basalto frente al Museo Fridericianum, sede principal del evento artístico, al final de cuya pila se planta un pequeño roble. Cada bloque solo podría moverse si se plantaba un roble en su nueva ubicación. En la acción colaboró también otro de los mencionados pioneros, Nicolás García Uriburu, miembro fundador del grupo uruguayo Bosque y creador de numerosas acciones de plantación de árboles por todo el mundo ya desde finales de los años setenta.

La acción de Joseph Beuys tardaría cinco años en finalizar, un año después de su muerte en 1986, ayudando a que durante esos años los ciudadanos, el gobierno y las empresas colaborasen conjuntamente en transformar la ciudad de Kassel. Hasta el día de hoy crecen los robles junto a sus ya icónicos monolitos.

Una de las artistas más consistentes en esta línea de proyectos activos de recuperación es Amy Balkin. En *Public Smog*, Balkin propone la creación de un parque en la atmósfera que

fig. 10



fluctúa en ubicación y escala, construido a partir de actividades financieras, legales o políticas que lo abren para su uso público. Entre las actividades para crear el parque se incluyen la compra y retirada de compensaciones de emisiones en los mercados de emisiones reguladas, haciéndolos inaccesibles a las industrias contaminantes. Cuando *Public Smog* se abre por este proceso, permanece en el espacio público aéreo sobre la región donde las emisiones han sido compradas. El tamaño del parque varía reflejando la cantidad de derechos de emisiones compradas y la duración del contrato. Entre las acciones realizadas, Balkin también ha estado intentando incluir a la atmósfera en la lista de Patrimonio de la Humanidad de la UNESCO.

Otra de las obras realizadas específicamente para esta exposición es la de Basia Irland, quien lleva años centrando su corpus artístico en torno al agua y publicando numerosos reportajes sobre ríos de todo el mundo para *National Geographic*. En León realizó dos ejemplos de sus famosos libros congelados. Tras una investigación sobre las semillas endémicas de las zonas en que realiza sus proyectos, Irland realiza sus libros con agua del río y las semillas del lugar colocadas a modo de texto. Las palabras escritas simbólicamente liberan las semillas en el río –en este caso el Bernesga– a medida que los libros se van descongelando.

El centro de la sala lo ocupan tres interesantes ejemplos de *ecovention*: los “trajes-planta” de Zigor Barayazarra, un ejemplo de “bici-huerto” de Santiago Morilla y otro de arquitectura portátil de Nicole Dextras.

Barayazarra confecciona una serie de prendas de fieltro a las que aplica técnicas de cultivo hidropónico de vegetales –cultivo en soluciones acuosas– para la creación de sus trajes-escultura. Lo que aquí se muestra como bloque –y no cronológicamente– es ese desarrollo, esa atención a la gramática de la forma para generar objetos que pudieran ser plantables y portables, o que permitieran esconder

el movimiento en un jardín. En cualquier momento los trajes pueden regarse y las plantas volverán a crecer, todo un proceso que el artista referencia como algo atávico materializado en el cuerpo.

La serie *Fundar un bosque* de Santiago Morilla gira en torno al concepto de contaminación del paisaje como límite moral y el activismo social de la producción artística. Para el artista, plantar un árbol hoy supone una acción radicalmente revolucionaria que constituye una inmersión contextual no solo ecológica sino también legislativa y política. Dentro de esta serie, ha realizado varias instalaciones o invernaderos portátiles autónomos que se riegan e iluminan con bicimáquinas. La que se presenta aquí representa el primer prototipo de otros muchos desarrollados por el artista, una propuesta de autogestión a través del compromiso físico y de transferencia de energías en un sistema de producción cerrado. La huerta-invernadero necesita de la atención y de la completa responsabilidad para la vida de las plantas del eventual “ciclista-público”, para bombear agua y alimentar las plantas mientras se hace ejercicio. Es a su vez un mueble-estantería, un invernadero y un campo para una batalla casera que no está conectada a la red eléctrica, ni depende de nada más que de la cinética del cuerpo humano.

Por su parte Nicole Dextras pasó una temporada en León realizando uno de sus famosos vestidos de la serie *Urban Foragers*, una suerte de arquitecturas portátiles que se transforman en jardines y huertos móviles. La finalidad es promover un estilo de vida sostenible para el nuevo urbanismo nómada que permita germinar los propios alimentos, a la vez que construir y promover la idea de comunidad. *Forest Warrior*, que sería algo así como “guerrero del bosque”, es la última obra que se añade a la serie, concebida como un traje de anti-superhéroe de conservación botánica, que lleva una capa llena de árboles, viñas, plantas y hierbas. La obra cobró vida especialmente el día de la inauguración a través

de una *performance* donde un actor vestido con ella asumía el rol de un apasionado plantador de árboles preocupado por los siglos de deforestación en España, que han transformado algunos bosques frondosos de antaño en zonas estériles de matorrales vulnerables a la erosión y los incendios.

Y como cierre se ofrece otra mirada a la importancia de los polinizadores, diferente a la que abría la exposición con la intervención de las esculturas colmenas; en esta ocasión a través de la sencillez de un pequeño hotel para polinizadores salvajes creado por Asia Piascik y Monika Brauntsch, un esfuerzo contra el hecho de que las ciudades y parques urbanos no ofrecen a día de hoy muchos lugares de refugio para estos insectos. El artefacto propuesto por las artistas polacas contiene diferentes estantes y habitáculos para estos seres, fáciles de

fig. 11



fig. 12



fig. 13

retirar para su limpieza a fin de que sus habitaciones puedan volver a ser ocupadas en la próxima temporada.

CAPÍTULO 2 REUTILIZACIONES

Materiales encontrados y basura · Materiales naturales

La siguiente sala, *Reutilizaciones*, agrupa 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. El hecho de recuperar y dar nueva vida a materiales encontrados tanto en el entorno urbano como en el natural no es nada nuevo en el arte, y la exposición pretende recuperar este gesto que conecta con una actitud muy acorde con el no consumismo, el reciclaje y las teorías del decrecimiento, así como señalar la importancia de “lo que ya está ahí”.

En transición entre estos dos capítulos se encuentran las propuestas de Guillem Bayo, cuyas “invenciones” fusionan la electrónica con la vida diaria, a partir de la transformación de basura electrónica y objetos de nuestro día a día en aparatos tecnológicos híbridos.

Para *Hybris* construye una serie de instrumentos musicales a partir de materiales encontrados, como una botella de anís, un televisor portátil o un osciloscopio, entre otros, que nos remiten a la contaminación acústica; o un huevo radiactivo que se ilumina y que señala algunas de las imprevisibles consecuencias de problemáticas como la energía nuclear o los transgénicos. Para Bayo no hay marcha atrás, nunca la hubo ni se esperaba, aunque siempre tendremos la oportunidad de pensar en la parte interesante del asunto: personas bioluminiscentes al entrar a un bar, mutaciones por doquier y un sinfín de “sorpresas” inesperadas.

También actúa como bisagra entre estos dos apartados Herman Prigann, a quien me interesaba rescatar como un

interesante ejemplo del tipo proyectos de recuperación comentados, y quien además pasó gran parte de su vida en nuestro país. Para el proyecto aquí presentado, *Skulpturenwald Rheinelbe*, el artista parte de una antigua zona minera degradada en Gelsenkirchen, en el alemán Valle del Ruhr, una *non-land* (no-tierra), como el artista llamaba a este tipo de espacios. Prigann lo reconvierte en un gigantesco parque de esculturas, creando un proyecto artístico que a su vez alberga diferentes proyectos. El tipo de rehabilitación que realiza el artista es el de darle un nuevo uso, el de parque público, al tiempo que preserva la memoria de su pasado industrial. El motivo por el que finalmente decidí incluirlo en este apartado, en lugar de junto a sus compañeros de *land reclamation* es porque para la realización de las esculturas que componen el nuevo parque reutiliza algunos de sus antiguos bloques de cemento y diversos restos industriales, junto a madera del lugar, con el fin de mostrar la importancia de los rastros de la degradación causada por la industrialización y del desajuste de la sociedad europea tras la desindustrialización.

Otro que instaló su residencia en España es el austríaco Adolfo Schlosser. Su entorno de Bustarviejo, en la Sierra de Madrid, se convierte en la principal cantera para sus obras, donde recolecta la mayor parte de los materiales orgánicos que utiliza para sus obras –piedras, ramas o tierra, entre otros-. La delicadeza y fragilidad de sus obras se intensifican con el tratamiento que da a los propios materiales naturales, confiriendo un marcado carácter poético a las obras. Para el crítico Francisco Calvo Serraller, su relación con la naturaleza es espiritual: “Veía que estaban ahí los auténticos materiales del arte”.²⁹

Esta actitud enlaza muy bien con la de otro de los clásicos de este apartado, Andy Goldsworthy, quien utiliza en sus obras los materiales y las condiciones que encuentra allá donde él esté –tierra, rocas, hojas, hielo, nieve, lluvia

29 Fuente: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2006/02/08/057.html>



fig. 14

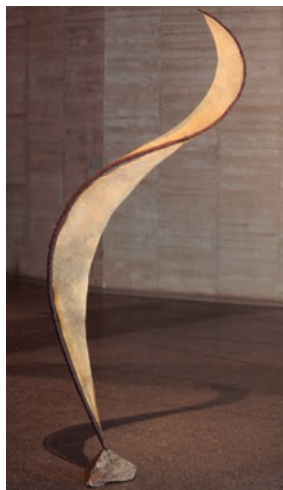


fig. 15

o la luz del sol– para producir obras de arte que existen brevemente antes de ser alteradas y erosionadas por los procesos habituales de la naturaleza. En la obra aquí seleccionada, el artista pinta un árbol con el propio musgo del entorno. La obra hecha, siempre sin público, dura apenas un instante, y de ese instante solo permanece una fotografía única, no seriada, nunca manipulada, que se convierte en un proceso performativo más, una nueva obra en sí misma. Cada trabajo efímero de Goldsworthy contiene vida, y como tal crece, permanece y muere, siendo la fotografía la parte integral de ese ciclo que capta el momento álgido y el secreto de su plenitud.

En relación a este tipo de obras José Albelda habla de una idea de “bajo impacto”, esencial para el equilibrio ecológico. Según el autor “estas intervenciones no basan su protagonismo en lo grande, lo fuerte o lo visualmente impactante, presentan «otro» protagonismo, que precisamente quiere reivindicar sus contrarios: lo pequeño, lo sutil y casi imperceptible... (...) todo ello conduce a la recuperación de una Naturaleza como entidad vital y diversa que se quiere revalorizar”.³⁰

30 ALBELDA, José y SABORIT, José.
La construcción de la naturaleza.
Colección Arte, Estética y
pensamiento. Valencia: Generalitat
Valenciana, 1997, p. 152

Esta es la actitud que me interesa recuperar aquí, la de esos artistas que toman como base de su trabajo los materiales de su entorno, con los que construyen unas esculturas que nos hablan de un tiempo suspendido, de la poética de lo encontrado, lo fortuito, y donde los elementos del ecosistema urbano nos hablan de la memoria y de las historias posibles de la materia hallada. Es la actitud que también caracteriza el trabajo de Jacobo Castellano, quien presenta aquí una gran escultura que cuelga de los altos techos del museo a modo de piñata. Los primeros documentos históricos en que se habla de una piñata nos llevan a la China de Marco Polo, eran de barro y se utilizaban en Año Nuevo para espantar la mala suerte, romper con el pasado y comenzar el año libre de cargas. Se llevaron a México por misioneros españoles para evangelizar a la población indígena por su gran carga simbólica: los siete picos representaban los siete pecados capitales, la venda de tapar los ojos la fe, el palo simbolizaba la fuerza que destruye lo falso y el contenido de la piñata el premio de la fe y la perseverancia. Estas connotaciones refuerzan su carácter violento, donde entra en juego el trinomio “religión-poder-juego”. En este caso el material utilizado por el artista es madera de mansonia, un tipo de madera poco noble, usada en revestimientos de muebles comunes, rodapiés y otros elementos cotidianos. Los alambres de unión están realizados con los metales utilizados para hacer los ceniceros (alpaca), copas y medallas que se colgaban los jóvenes atletas (latón dulce y latón duro), o aquellas sartenes de la abuela (cobre), que Castellano enrolla metódicamente pieza a pieza.

En el caso de Jorge Barbi no hay manipulación en el encuentro. El artista fotografía excrementos de gaviotas tal y como los encuentra, tras una búsqueda exhaustiva que viene haciendo desde hace años. Le interesa así recoger la poderosa sugestión de lo que se manifiesta de forma natural, y que por su excepcionalidad nos hace dudar de que

pertenezca a la realidad. Él los llama “trabajos de superficie”, precisamente porque es ahí, en lo visible, y no en lo profundo u oscuro, donde está el misterio.

Misterio y memoria también están presentes en las esculturas-paisaje de Xavi Muñoz, *Personal Landscape I* y *Personal Landscape II*, dos piezas independientes que en este caso se presentan de forma conjunta: una de bronce –con un trabajo de fundición extremadamente delicado a partir de un tallo– y la otra de vidrio, compuesta por botes de vidrio doméstico, con tallos de rosa pintados en dorado en su interior. Las dos obras tiene la misma altura, la del propio artista, estableciendo así también un diálogo relacionado con la identidad. Ambas piezas forman parte de su última serie de esculturas, titulada *Landscape*. Una serie de obras cuyo horizonte se encuentra en la inserción de materiales naturales que reconstruyen un paisaje emocional, un paisaje de la intimidad donde se adivina la recreación de espacios de memoria. Una yuxtaposición entre el arte y la naturaleza con relación a su capacidad metafórica y simbólica.

Una poética de la intimidad similar nos hace chocar a ras de suelo con Elena Aitzkoa y el “paisaje-hogar” que anida en su escultura. Formas cóncavas o ahuecadas por el uso y por extraños deseos resultan un destino apacible para el sin fin de las acciones que las conforman. La artista habla así de su pieza: “Piedras lago. Piedra mojón. Tropezón. Cuneta alzada. Una casa con vistas, de bolsillo. Recoger del suelo, quitarse del pelo: una pinza, brilla. Una pinza para el pelo y una piedra. La flor tumbada y el tarrito vacío, pero lleno de agua”. Esta última alude a un vaso de agua que conecta con la fragilidad de la obra de Katie Paterson, una idea de fragilidad de la naturaleza y de lo efímero también presente en otras obras de este apartado.

La instalación de Paterson se conforma a partir de grabaciones sonoras de tres glaciares en Islandia, grabados en tres discos –fundidos y congelados con el agua tomada de

cada uno de ellos– y puestos a funcionar hasta que se derri-
ten completamente. Los tres discos son reproducidos una
sola vez, y ahora solo existen como otras tantas películas
digitales. Los tocadiscos empiezan a tocar juntos, y durante
los primeros diez minutos los sonidos de cada glaciar se
funden con los sonidos que el propio hielo crea durante
casi dos horas.

Este carácter efímero también está presente en la pro-
puesta de Juan Zamora que cubre el patio, que y dialoga en
su cercanía con otras dos propuestas: las de Juanli Carrión
y Luna Bengoechea. Las tres de artistas jóvenes y realizadas
específicamente para el museo.

La de Zamora parte de una rana común, o *Pelophylax perezii*, llevada a cabo con la técnica conocida como “ecogra-
fiti” o grafiti verde, a partir de agua y musgo recolectados en
varios de los ríos que cruzan el territorio de Castilla y León.
El artista rinde culto a la vida de este animal, fundamental
en el equilibrio del medioambiente, mediante el cultivo de
su figura con elementos orgánicos vegetales recogidos de
su propio hábitat, dando como resultado un mural a par-
tir de musgo que crece y varía sus tonalidades verdes en
función de la contaminación de su área autóctona. La obra
pretende poner el foco de atención en la disminución pau-
latina de esta especie de rana común, teniendo en cuenta
que han desaparecido más de ciento veinte especies de es-
tos invertebrados en los últimos veinticinco años. Según el
biólogo Francisco Purroy, su desaparición solo ocurre en
la península ibérica debido a la contaminación de los ríos
y la utilización de herbicidas, siendo su cría en cautividad
la solución encontrada por biólogos de la Universidad de
León para preservar la especie. Su captura fue aprobada de
nuevo por el Consejo Regional de Pesca de la Comunidad
de Castilla y León en 2015.

La instalación realizada por Juanli Carrión para la gran
vitrina relaciona tres de las fuentes de ingresos –fuentes

también de graves deterioros del ecosistema— que han marcado la historia de la economía en León desde sus orígenes: el oro, la remolacha azucarera y la tecnología. La remolacha azucarera, que llegó de la mano de Napoleón y fue una de las principales fuentes de ingresos para la economía moderna leonesa, en la actualidad sufre un fuerte declive. Antes que esta lo fue el oro, razón de su fundación como ciudad, en el año 29 a. C., por la Legio VI Victrix. León ha estado ligada a lo largo de su historia a la explotación de estas panaceas económicas, por las cuales la sociedad occidental ha matado, esclavizado, envenenado y destruido a personas, animales y paisajes. El oro de su fundación, el azúcar de su modernidad y hoy la tecnología, tras un gran apoyo de las administraciones públicas para la creación de centros tecnológicos, ha atraído a varias empresas del sector cuyo impacto económico en la ciudad es cuestionable. Las esculturas de la instalación transforman basura tecnológica en cristales de azúcar para cuestionar la fragilidad y veracidad de su economía en León, a la vez que cuestionan la sostenibilidad de la tecnología en sí. El indio es un elemento químico, y es utilizado en la actualidad como principal elemento para la fabricación de las pantallas táctiles.

Sobre esta obra, y llenando un amplísimo paño en lo alto del muro, Bengoechea desarrolla un gran mosaico realizado *in situ*, haciendo uso de semillas locales (garbanzo y alubia), teniendo en cuenta la importancia de los cultivos de leguminosas en la región de León, que suponen un 70% de la producción nacional. La pieza hace alusión al dólar americano —por su importancia como moneda líder mundial— y reza el lema que aparece en los billetes y monedas estadounidenses: “*In God We Trust*”. La artista saca la frase de su contexto, “En Dios confiamos”, para relacionarla con un sentimiento de pérdida de confianza en nuestros gobiernos, supeditados a mecanismos económicos internacionales que dejan al ciudadano desprotegido y frágil. El hecho de



fig. 16

que actualmente ocho de cada diez kilos de las legumbres consumidas en España sean de importación, dado que “los costes de producción son más caros que las mercancías que llegan de fuera”, según la Asociación Española de Leguminosas (AEL), nos hace plantearnos las contradicciones del sistema capitalista. Por otra parte, el lema del billete resulta irónico aquí, si tenemos en cuenta que la mayor parte de los cultivos mundiales han sido “mejorados” genéticamente de forma artificial, con Estados Unidos como máximo precursor de estas prácticas.

Y es la principal corporación de este país responsable de semillas transgénicas, Monsanto –ahora fusionada con el otro gran monstruo de los OMG’s, Bayer– también el foco de estudio de Carma Casulá. La artista lleva años creando un *Banco de memoria de agricultores* sobre el cultivo tradicional y la cultura familiar de la tierra. Existen los bancos de semillas, pero no “bancos de memoria” para preservar no solo el aspecto material de los cultivos tradicionales, sino también su sistema de vida y su cultura en relación con las semillas. Este proceso es llevado a cabo por la artista mediante la recopilación de narraciones visuales y literarias de las experiencias de sus protagonistas, que revelan el lado humano y sociológico del mundo agrario y la valoración de un bien que consideran lo más importante que se puede preservar. En el panorama actual del mercado de alimentos, avocado progresivamente al cultivo industrializado y al notable aumento de la agricultura expansiva –facilitada por

multinacionales como la mencionada Monsanto o Pioneer, con sus imperativos transgénicos—, cada vez más se mantienen como resistencias las pequeñas economías familiares de agricultura tradicional. Parte del banco se acompaña con una instalación realizada con mapas y cartografías sobre lecho de semillas germinadas y con una línea del curso del río Jarama en el tramo del PRS, que evidencia la calidad del suelo según las manchas que parece hilar su línea: áreas de cultivos transgénicos mecanizados, cultivos con tractor, cultivos irregulares y familiares, graveras o lagunas, entre otros.

Las consecuencias de esta degradación del ecosistema nos empujan a adoptar en ocasiones un tono más pesimista, cercano al de la conocida como *deep ecology* o “ecología oscura” de Timothy Morton. Según su “ética melancólica”, “la ecología es posible sin naturaleza, pero no sin nosotros”.³¹ En su libro *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* nos incita a “despertarnos del sueño de que el mundo está a punto de acabarse, porque la acción en la tierra (la tierra real) depende de ello. (...) El fin del mundo ya ha tenido lugar”.³²

Este carácter distópico de Morton se va aproximando a medida que avanza la sala. La obra de Vegonha Rodríguez nos lleva a un hipotético año 2700, donde al parecer los humanos no hemos aprendido nada. “La contaminación está a punto de colapsar el mar y cantidad de especies han desaparecido. Se está esquilmando lo poco que queda en él para conservarlos como comida futura, especies comunes como el rodaballo, la sardina, o la lubina no existen vivos ya”. En este figurado contexto Rodríguez inventa un proceso de conservación de tintes surrealistas, a través del cual se pudiera conseguir una suerte de vegetal híbrido, un bulbo enlatado que produjera un pescado comestible.

Millones de objetos de “usar y tirar” que son fabricados, consumidos y desechados diariamente en nuestro planeta se trasmutan, a través de las *Reconstrucciones arqueológicas* de

31 MORTON, Timothy. *Ecology without nature: rethinking environmental aesthetics*. Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press, 2009, p. 205

32 MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013, p. 7



fig. 17



fig. 18

Bárbara Fluxá, en trascendentales recordatorios futuros de nuestra sociedad y del modo en que esta habita el mundo. Se presentan como una muestra de la cultura material hegemónica propia del sistema político-económico de hiperconsumo contemporáneo. Dentro de la vitrina, los objetos de desecho se nos muestran reconstruidos siguiendo las estrategias y metodologías de la disciplina arqueológica. La artista nos propone una mirada ético-crítica sobre las problemáticas y contradicciones sistémicas de la sociedad contemporánea capitalista: sostenibilidad, desarrollo industrial y tecnológico, conservación del medioambiente, degradación de hábitats, explotación del territorio o reciclaje. Las tres instalaciones aquí incluidas representan en cierto modo el mismo escenario: la imposición de los valores y necesidades del mercado económico por encima de aquellos comportamientos que atienden más a un cambio de conciencia en la sociedad, una nueva dimensión ética de respeto al medioambiente y, sobre todo, un principio de responsabilidad hacia las generaciones futuras.

Las imágenes de Vik Muniz siempre son creadas a partir de materiales no tradicionales: comida, basura, juguetes o restos encontrados. La obra aquí seleccionada pertenece a la serie del artista sobre temas mitológicos de famosos pintores, como forma de repensar la eterna búsqueda del artista de referentes y contextos históricos. La elección de

este tema tiene como objetivo exponer la idealización como simplificación retórica –tal y como aparece en las formas clásicas de los dioses griegos– y contraponerla con la sensación de vacío provocada por los escombros post-industriales. Esta serie está realizada a las afueras de Río de Janeiro, en colaboración con los estudiantes de arte de una favela.

“*Motorino*” es la palabra que usan los italianos para denominar a las motocicletas. Pablo Milicua realiza su obra *Motorino* en 1994, durante el período de disfrute de su beca de escultura en la Academia de España en Roma, dejando la motocicleta abandonada y oxidada en el césped junto a las escaleras que comunican el Trastevere y San Pietro in Montorio. La mayor parte de los elementos del mosaico que la recubren provienen del rastro de Porta Portese, donde los domingos, al finalizar el mercado, se arrojan al suelo y destrozan una gran cantidad de elementos cerámicos ya invendibles. El mosaico recubre la motocicleta como una costra, como una sedimentación producto del tiempo, la historia y la cultura, formando una rocalla hiperbarroca que contrasta con la movilidad de la moto, con su potencial velocidad y con su adolescente sueño de libertad.

Esta suerte de sedimentación de la que habla Milicua se hace especialmente presente en la gigantesca instalación a modo de corte estratigráfico de residuos de la ciudad que el colectivo Basurama realizase específicamente para esta exposición. El colectivo se dedica a la investigación, creación y producción cultural y medioambiental, que ha centrado su área de estudio y actuación en los procesos productivos, la generación de desechos que estos implican y las posibilidades creativas que suscitan estas coyunturas contemporáneas. Para esta ocasión, el colectivo realizó una intensiva investigación sobre los procesos de desecho y acumulación de basuras de León, recientemente afectada por varios casos de mala gestión. La basura utilizada aquí, proveniente de distintos lugares de la provincia, así como

del propio museo, nos muestra cuál es *Nuestro aporte*, título de la pieza, a la historia del planeta tierra. Según los artistas, “la basura es algo generado por todos, y sin embargo nadie quiere hacerse cargo de ella, lo cual permite que se vaya expandiendo por toda la superficie del mundo como una fina pero densa capa”.

CAPÍTULO 3 ACCIONES

Performance · Prácticas colaborativas

En la última sala pueden verse obras relacionadas con la *performance*, donde se muestran algunas obras icónicas desarrolladas a principios de los años setenta, en una línea retomada por artistas más jóvenes y de media carrera que se pone en este capítulo en relación con las conocidas como *Prácticas colaborativas* en las que la participación del público o de diferentes agentes ajenos al artista se vuelve crucial para el desarrollo de la obra, y la autoría se va difuminando así hacia una acción colectiva.

Es de carácter casi obligatorio relacionar la aparición de las primeras *performances* tanto con una cuestión de género como con una idea de entender la naturaleza en relación con el cuerpo de la mujer y los inicios del ecofeminismo, aunque este emerge unos pocos años después, en los años setenta. En líneas muy generales, el ecofeminismo (o ecofeminismos) subraya las conexiones de la explotación y opresión contra las mujeres con la de la propia naturaleza no humana.

La obra seminal de Carolyn Merchant *La muerte de la naturaleza* aparece en 1980 cuando el concepto de ecofeminismo apenas estaba emergiendo. En ella, la autora, en una línea de un ecofeminismo más constructivista, culpa a la ciencia del siglo XVII y a pensadores como Francis Bacon del comienzo de la dominación de la naturaleza en relación con la devaluación de las mujeres en la producción de conocimiento científico.



fig. 19



fig. 20

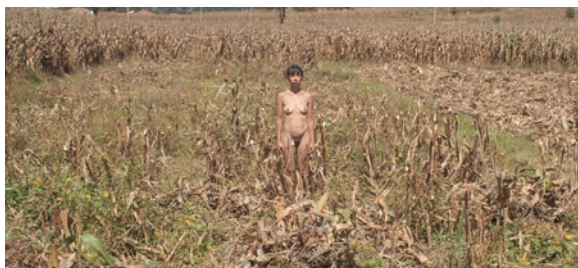


fig. 21

Curiosamente es en esa misma época en que encontramos las mastodónticas intervenciones de *land art*, generalmente llevadas a cabo por hombres, en la que varias mujeres artistas comienzan a desarrollar un tipo de acciones en conexión con la tierra de escala y parámetros unidos a lo humano, en especial al cuerpo de la mujer, y gran parte de ellas con un componente bastante ritualista.

Para abrir este capítulo me resultaba especialmente interesante esta línea, y también que en los mencionados años setenta mujeres de todo el mundo estuviesen realizando trabajos similares, en contextos completamente diferentes; esto me llevó a seleccionar a tres imprescindibles: Ana Mendieta en el contexto americano, Teresa Murak en Polonia y Fina Miralles en Cataluña.

En *Burial Pyramide (Pirámide funeraria)*, Ana Mendieta emerge lentamente debajo de las rocas de la zona arqueológica de Yagul, en Oaxaca, México, mientras una cámara

filma la breve acción. La artista enfatiza su conexión con la tierra, así como su interés en establecer conexiones con la cultura precolombina a través de sus acciones corporales. Mediante la combinación sincrética de símbolos de vida y muerte, Mendieta encarna la creencia precolombina de que el alma o fuerza vital sigue existiendo en el más allá.

También con un fuerte carácter espiritual, Teresa Murak es una de las representantes más importantes de las vanguardias polacas de los años setenta. Sus trabajos se identifican por su relación con la naturaleza, sus ritmos y transformaciones, así como con la espiritualidad y religiosidad, tanto cristiana como oriental, especialmente Zen y Tao. Para este trabajo la artista cultiva las semillas en el ático de un monasterio que funciona como hogar de niños, a manos de la hermana Celina. La procesión comienza en el monasterio el Sábado Santo y llega hasta la iglesia parroquial el día de la Visitación, llevada por cuatro amigos noruegos de la artista, junto con la hermana Cecilia y una de las niñas del orfanato.

Dentro del Estado español me interesaba recuperar el trabajo de Fina Miralles, y en especial alguna de sus series que ponían directamente su cuerpo en relación con el entorno natural. El trabajo de la artista lleva desde principios de los años setenta explorando las relaciones entre los seres humanos, la naturaleza y los objetos, y analiza la transformación y alienación de objetos naturales cuando se sacan de contexto. Esta obra pertenece a una serie en la que su cuerpo se fusiona con una gama de elementos naturales, en este caso paja, formando una sola unidad de valores intercambiables que giran alrededor de los procesos eternos de destrucción y renacimiento de la naturaleza.

El testigo de estas pioneras de la *performance* ha sido muy bien recogido por generaciones más jóvenes, entre las que destaca especialmente Regina José Galindo. Durante la guerra en Guatemala –país de nacimiento y residencia de la artista–, y como parte de la estrategia militar de tierra arrasada,

el maíz fue cortado y quemado por el Ejército Nacional con la intención de destruir las comunidades indígenas, consideradas bases de la guerrilla. La paz fue firmada en 1996. El maíz resistió. Los pueblos resistieron. En 2014 el Congreso de la República aprobó la ley de protección de obtención de vegetales, popularmente conocida como Ley Monsanto, que ponía en riesgo el futuro del maíz y la autonomía alimentaria del país. Fueron los pueblos indígenas los que más se opusieron, logrando la derogación de la ley. En esta acción, *Mazorca*, la artista se mantiene oculta dentro de un maizal mientras cuatro hombres cortan con machete todo el maíz hasta descubrirla. Por unos minutos, Galindo permanece de pie sobre el maíz destruido.

Una obra particularmente personal es la de la colaboración entre Nilo Gallego y Felipe Quintana, una acción de la que pude participar cuando estudiaba Historia del Arte en la Universidad de León. En aquel momento la iniciativa de El Apeadero, de la mano de Javier Hernando y Carlos de la Varga, era prácticamente lo único que teníamos relacionado con arte contemporáneo en la ciudad. El 23 de octubre de 1999 tiene lugar en el entorno de la localidad leonesa de Bercianos del Real Camino una acción sonora soportada por trescientas ovejas churras, dotadas en su casi totalidad de cencerros. La colaboración del músico Nilo Gallego y del pastor Felipe Quintana haría posible aquel “concierto de ovejas”, en cuyo título quedan descritas las dos intenciones centrales del mismo: el respeto a la “acción” cotidiana del pastor y su rebaño, además de la intensificación de su sonido mediante el incremento del número de cencerros. De ese modo el regreso diario del rebaño se singulariza, adquiriendo el valor de acción musical. En palabras de Tonia Raquejo:

“Evitando una ejecución mecánica de una acción prefijada y resuelta, Nilo operó con la improvisación, tanto de los sonidos que se emitían conforme caminaban las ovejas, como

*de la intensidad y cualidad del volumen (dependiendo de la dirección del viento y otros agentes climáticos, como la lluvia que acompañó durante todo el recorrido).*³³

También muy centrado en la reivindicación de lo rural está Fernando García-Dory, quien lleva desde 2004 trabajando con su escuela de pastores y continúa también con su proyecto *Campo Adentro/Inland*, de rehabilitación de una aldea asturiana basada en el trinomio arte-agricultura-territorio.

Pero ante la duda de que estos dos proyectos tal vez sean demasiado conocidos aquí, decidimos finalmente optar por presentar el que realizó el pasado año durante la Bienal de Gwangju, en Corea del Sur, y así dar también más protagonismo al continente asiático, que se abordaba solamente de la mano del último artista de este episodio.

La acción se sitúa en Hansaebong Dure, el último arroyo de la ciudad, rodeado ahora de torres de apartamentos, que se convierte en protagonista y gran escenario para una acción colectiva sobre las relaciones entre la ciudad y su ecosistema. Para ello el artista forma una compañía teatral

33 RAQUEJO, Tonia. "Las sorpresas de lo cotidiano", en *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*. Centro de Operaciones Land Art El Apeadero: León. 2002, p. 27



fig. 22

con los vecinos de los edificios circundantes al campo, y desarrolla una representación en torno a los rituales alrededor del ciclo de cultivo del arroz, donde las posibles historias, personajes y escenas van emergiendo y son definidas por el grupo. Tomando las celebraciones tradicionales rurales de máscaras –tales como el Ga-Myun, la labor contracultural del *Movimiento de Pequeños Teatros* de los ochenta en Gwangju, las coreografías del sync pop y algunas manifestaciones agrarias recientes–, la acción pone en cuestión los modelos prevalentes de desarrollo urbanístico y las estructuras políticas y culturales que lo alientan. Esta acción-ópera apela al auto-reconocimiento de la resistencia que los vecinos llevan desarrollando durante décadas contra los planes de desarrollo que amenazan al arrozal, y que llega a la ciudadanía de Gwangju como toma de conciencia sobre la importancia de los espacios agroecológicos autogestionados y los retos que afrontan para su continuidad.

Las llamadas prácticas colaborativas se han desarrollado especialmente desde la entrada del nuevo milenio. Mainer López, una de las más destacadas representantes de esta corriente presentó una iniciativa desarrollada en Capadocia, Turquía, por la que marcaba el paisaje a través de azulejos coloreados. Al recorrer los senderos de Kızıl Çukur aparecen los azulejos monocromáticos, señalando un elemento concreto del paisaje en el que podemos encontrar exactamente el mismo color: el amarillo de una montaña, el gris de una piedra, el azul de los apicultores o el verde específico de una planta en particular. Estas similitudes cromáticas son previamente establecidas durante la realización de un taller con los estudiantes de pintura de la Universidad de Bellas Artes Nevşehir Hacı Bektaş Veli, a través del ejercicio directo con la naturaleza y la búsqueda de cada especificidad. Con este proyecto la artista pone el foco de atención en ciertos elementos específicos del paisaje a través del color, para rescatarlos, singularizarlos e individualizarlos de esa generalidad que los enmascara.

Amor Muñoz es otra de las artistas que lleva años trabajando una línea similar. *Yuca-Tech* es un proyecto interdisciplinario y de corte social que busca generar trabajo colectivo para la solución de problemas locales, usando recursos *low tech* y *high tech*, e involucrando conceptos como tradición, innovación, tecnologías apropiadas, tecnología social, artesanía y artefacto. Se trata de un laboratorio de tecnología comunitaria, desarrollado con un grupo de artesanas de Yucatán, para crear una serie de piezas artísticas/tecnológicas: celdas solares textiles y objetos lumínicos. El objetivo es que las participantes confeccionen con sus manos un artefacto tecnológico diseñado por ellas mismas, de tal manera que se identifiquen con este y le den un valor emocional y productivo acorde a sus necesidades y cultura. El proyecto se desarrollaba al mismo tiempo que la exposición de León en el museo MUCA-Roma de Ciudad de México, con el que se ha colaborado para la presentación de esta obra y durante varios meses las artesanas yucatecas estuvieron realizando talleres en el propio museo mexicano.

Agnes Denes es otra de las pioneras del eco-art, tal vez más conocida por su icónica *Wheatfield: a Confrontation*, con la que inundó varios acres en el sur de Manhattan, cerca del distrito financiero, con una plantación de trigo. Aquí presentamos su proyecto realizado cerca de Ylöjärvi, Finlandia, donde crea una montaña artificial de 28 metros a partir de la plantación de 11.000 árboles por 11.000 personas, con el compromiso por parte del Gobierno finlandés por un mínimo de cuatrocientos años, dando a los plantadores y sus herederos el derecho como custodios de esos árboles durante al menos veinte generaciones. *Tree Mountain - A Living Time Capsule - 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years*, se convierte así en el primer bosque virgen creado por seres humanos, formando un intrincado patrón matemático derivado de la combinación de la sección áurea y de un patrón similar a un girasol o piña diseñado por la artista.



fig. 23



fig. 24

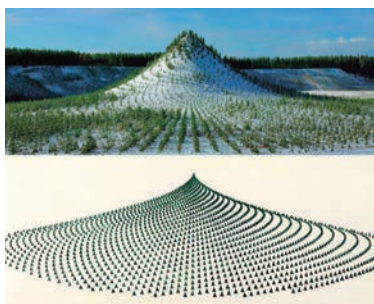


fig. 25

Como cierre, una obra que claramente podría ir en los tres ámbitos en los que está estructurada la exposición, al tratarse de una clara práctica de recuperación realizada a través de un proceso colaborativo y creado a partir de materiales naturales: *Tree Project*, de Hiroshi Sunairi.

El artista japonés comienza a recibir semillas del Dr. Chikara Horiguchi de algunos árboles de su ciudad natal, Hiroshima, que habían sobrevivido al bombardeo de EE.UU. en 1945. Estos árboles son conocidos como *hibaku-jumoku* [árboles bombardeados / árboles supervivientes]. En palabras del artista “hace unos sesenta años la ciudad de Hiroshima fue destruida por la bomba nuclear y la gente pensó que nada podría crecer durante setenta y cinco años. Sin embargo, los brotes comenzaron a germinar de los restos de árboles quemados y las hierbas surgieron de

la tierra... Esta nueva vida dio ánimos a la gente que había perdido la esperanza”. Tras recolectar las semillas, Sunairi las distribuye a lo largo del mundo, y realiza el seguimiento de los participantes: más de cuatrocientos a lo largo de veintitrés países diferentes. Cuando conocí al artista en Nueva York estaba iniciando el proyecto y me dio algunas de estas semillas, que planté en la casa en la que paso los veranos con mi familia, en Arcahueja, un pueblo de León. De este modo el *hibaku-jumoku* que aquí se presenta lleva años creciendo en esta región, junto a otros dos que plantamos al comienzo de la exposición pero que no logramos que brotasen, posiblemente debido a las temperaturas extremas y sequías que han afectado a la ciudad a causa del cambio climático.³⁴

Como se ha podido ver, hay otros artistas que perfectamente podrían también encontrarse en cualquiera de los tres capítulos del recorrido, no solamente Hiroshi Sunairi y Lucia Loren que abren y cierran los itinerarios, sino otros como Carma Casulá y Fernando García-Dory o Agnes Denes y Joseph Beuys, todos ellos conectando con esa idea de “escultura social” y “ecología radical” de este último.

Esta búsqueda de versatilidad encaminada a la una multiplicidad de los relatos se ve reforzada en el apartado siguiente, que pretende ofrecer otras lecturas posibles dejando de lado las clasificaciones formales.

34 La información de los árboles de todo el mundo se actualiza en la web del proyecto: <http://treeproject.blogspot.com>

VI OTRAS LECTURAS: UNA POSIBLE SINOPSIS DE ECOLOGÍA POLÍTICA

Como hemos comentado los bloques responden a las tipologías de trabajo, unas categorías que tienen que ver con un aparato formal, pero que en todos los casos abren puertas para poder hablar de temas que nos proporcionan una rápida mirada hacia algunos puntos de mira de la ecología política. Propongo así un barrido general para ofrecer otra lectura posible al proyecto atendiendo solamente a criterios de contenido, independientemente de las técnicas artísticas utilizadas que categorizaban el apartado anterior y la distribución expositiva.

La deforestación tal vez sea uno de los más presentes, desde los ejemplos que hemos visto de Joseph Beuys en la Documenta de Kassel o la pirámide finlandesa de Agnes Denes a las arquitecturas portantes de Nicole Dextras y su superhéroe guerrero de los bosques.

La lucha por la defensa de los bosques tiene una larga tradición dentro de los movimientos ecológicos, destacando especialmente dos de ellos: “El movimiento del cinturón verde” de Kenia y el “Movimiento Chipko” en la India. El primero, fue iniciado por Wangari Maathai, Premio Nobel de la paz en 2004, y desde sus inicios en 1977, más de cincuenta y un millones de árboles han sido plantados y más de treinta mil mujeres han sido capacitadas en silvicultura, procesamiento de alimentos, apicultura y otros oficios que les ayudan a obtener ingresos mientras preservan sus tierras y recursos. El movimiento Chipko, algo anterior, surge en 1973 cuando los habitantes del pueblo de Gopeshwar, en el Himalaya, descubrieron que el Departamento Forestal había vendido trescientos árboles a una compañía dedicada a fabricar equipamiento deportivo. Como acción de resistencia las mujeres de esta población decidieron abrazarse a los árboles para prevenir que los cortaran y de ahí surgió el movimiento Chipko, que significa “abrazo” en hindi. La acción se fue haciendo viral por toda la India y dio como resultado la prohibición de la tala de árboles vivos en 1980.

El hecho de que fueran mujeres las iniciadoras de movimientos tan relevantes no es en absoluto casual, ya que viene siendo un tema recurrente, especialmente señalado por el ecofeminismo. En muchas regiones como las de los ejemplos citados, cuando desaparece un bosque cercano las mujeres de la zona van a tener que trabajar mucho más duro porque tienen que andar más para encontrar leña para el fuego y comida para sus animales. En el caso del agua el conflicto se agudiza, y ha sido posiblemente el problema más dominante tanto en África como en la India. Vandana Shiva en *Women and the Vanishing Waters*³⁵ 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. Las mujeres de la India rural han proporcionado la conservación durante siglos de estos tanques y pozos. Hoy en día, la mayoría de los tanques y pozos poco profundos 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 su recolección, así como más trabajo y menos opciones de supervivencia. Afortunadamente, el hecho de que las mujeres sufren en considerable mayor medida los efectos del cambio climático, por fin se ha incluido en las negociaciones de la última COP23 que ha tenido lugar en Bonn.

Esta mirada hacia los bosques y árboles también es tratada en la exposición por Hiroshi Sunairi y Santiago Morilla, pero en ambos casos sirve para abordar también otras problemáticas. En el caso de Morilla, a través de la construcción de una bici-huerto nos está hablando de que también desde la cultura deberíamos apostar por un cambio de modelo energético libre de combustibles fósiles, y asumir la responsabilidad de transformar la sociedad hacia una política energética libre de carbón, justa y sostenible. A Sunairi le sirve para abordar la contaminación nuclear, la esperanza y necesidad de acción colectiva para enfrentarnos

35 SHIVA, Vandana. "Women and the Vanishing Waters" en *Staying Alive: Women, Ecology and Survival in India*. Londres: Zed Books Ltd, 1988. p. 179

a la catástrofe, y nos recuerda las tesis de Razmig Keucheyan cuando pone en relación todos los conflictos bélicos con conflictos ecológicos.

Los residuos y el deterioro como consecuencia de la industrialización están también como telón de fondo de las “rehabilitaciones” de Herman Prigann. Y no sabemos bien qué tipo de residuos darían lugar al huevo bioluminiscente de Guillem Bayo, si estamos ante residuos químicos o de otro tipo de toxicidad, a lo que hay que sumar la contaminación acústica de sus otras piezas, que se activa y sorprende al visitante al acercarse a su obra. A su vez, Bayo nos está hablando de la gestión de los residuos, al realizar sus piezas siempre a partir de basura tecnológica.

La contaminación de las aguas es la que hace que la rana de Juan Zamora tome diferentes tonos entre el verde y el amarillo, en función de su grado de polución, que a su vez abre capítulo a la pérdida de la biodiversidad y desaparición de especies autóctonas. Este tema de la extinción es especialmente dramático en el caso de las abejas, nuestro principal polinizador y base del trabajo de Lucía Loren y de Asia Piascik y Monika Braunst.

La pérdida de la biodiversidad es un asunto que llevan décadas tratando Patricia Johanson, Helen Mayer y Newton Harrison y Alan Sonfist e incluso este último podría dar cabida a hablar de la colonización de la naturaleza, al recuperar para su trabajo especies de época precolonial de la ciudad de Nueva York. Para TJ Demos, la colonización de la naturaleza, que asoma de los principios de la ilustración del dualismo cartesiano entre el mundo humano y el no-humano, situó el mundo no-humano como objetificado: “De manera destructiva y utilitaria, idealizada y exotizada, la naturaleza ha sido colonizada tanto en concepto como en práctica”.³⁶

36 DEMOS, TJ. *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press, 2016. p. 14

Una colonización que también denuncia la filósofa y activista Vandana Shiva, a partir de la práctica del bioimperialismo y la biopiratería, que especialmente afecta a las



fig. 26



fig. 27

semillas y nos lleva a hablar del derecho de propiedad intelectual sobre éstas y de lo que Shiva ha venido a llamar “el control corporativo de la vida”.

La problemática en torno a las semillas cobra una especial atención en la muestra, a través de los trabajos de Luna Bengoechea, Regina José Galindo y Carma Casulá, un tema del que he escrito en ocasiones anteriores especialmente en relación a la consideración de la semilla como un material político.³⁷ Shiva coloca las semillas en el centro de las múltiples crisis interconectadas a las que nos enfrentamos hoy día: hambruna, malnutrición y enfermedades; cambio climático y pérdida de biodiversidad y la corrupción de las democracias junto con el ataque a la libertad de las personas por parte de las corporaciones. Todas ellas tienen como núcleo los temas de control, producción y soberanía de semillas.³⁸

En el caso de Carma Casulá además de las semillas aborda la importancia de la memoria de los agricultores y campesinos y lamentando la pérdida de lo rural, un tema que vimos tratado desde el pastoreo a través de la acción

37 TORRE, Blanca de la. “La semilla como materia política”, en <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/7/10/2017>

38 SHIVA, Vandana. *Seed Satyagraha. Civil Disobedience To End SeedSlavery*. Florencia: Navdanya International, 2016. p. 5

de Nilo Gallego y desde la gentrificación y especulación y políticas del suelo ejemplificado en la pérdida del arrozal coreano de Fernando García-Dory.

Como se ha ido viendo todos los temas están interrelacionados, por ejemplo el hablar de la problemática de las semillas y biopiratería nos lleva a señalar la desposesión de campesinas y campesinos, lo que también enlaza con los problemas en relación a los monocultivos y al colonialismo corporativo, así como a la escasez de agua, que una vez más se relaciona con el Ecofeminismo y el hecho de que las mujeres sufren más los problemas derivados del cambio climático. Sería una corriente de Ecofeminismo posiblemente más esencialista con la que se podrían relacionar los trabajos de Fina Miralles, Ana Mendieta y Teresa Murak, y mucho más constructivistas los de la línea de Regina José Galindo y de Amor Muñoz, cuyos proyectos entroncan también con las teorías del llamado Ecologismo de los pobres, desarrollado por autores como Joan Martínez Alier o Ramachandra Guha. Esta corriente tiene su foco de estudio en cómo son los pobres y grupos socialmente marginados los que sufren de manera más aguda los efectos de los problemas ecológicos, y son quienes luchan por la defensa de los recursos naturales, de su ecosistema, al ser éste su patrimonio, lugar de habitación y único medio de vida. Según Alier: “A menudo esos conflictos tienen lugar en las fronteras de la extracción, en tierras indígenas y zonas de refugio donde no hay cobertura periodística. Esa resistencia es ecológica aun cuando el movimiento no lleve ese adjetivo”.³⁹

39 MARTÍNEZ ALIER, Joan. *El ecologismo de los pobres. Conflictos ambientales y lenguajes de valoración*. Barcelona: Icaria, 2011. p. 396

40 NIXON, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press, 2013. p. 2

Siguiendo esta misma línea de pensamiento, Rob Nixon nos habla de que son estos colectivos más vulnerables los que sufren lo que él llama “violencia lenta”, menos visible y persistente en el tiempo y producto de una continuada contaminación medioambiental, del militarismo, de políticas desarrollistas del imperialismo y de la carga ecológica impuesta sobre el Sur Global.⁴⁰ La violencia lenta se caracteriza

por la producción de comunidades “excedentes” y sujetos “sacrificables” en nombre del progreso, por la creación de refugiados climáticos y, sobre todo, por la exterminación de aquellos espacios que “disfrutan” de lo que Nixon ha denominado como la “maldición de los recursos”, que generan lo que David Harvey ha venido a llamar “acumulación por desposesión”⁴¹, que considera la marca de un nuevo imperialismo. Este apartado queda bastante claro en relación a la extracción de recursos como el oro o el coltán y el indio presentes en los aparatos tecnológicos, recursos que vimos que centraban la instalación de Juanli Carrión.

Son también los países del sur quienes más sufren las consecuencias del desaforado consumismo del norte, quienes habitualmente terminan convirtiéndose en las colonias de basura del norte opulento, y nunca se menciona la deuda de carbono de éste último. Ese sur, una favela de Río de Janeiro, es donde Vik Muniz centró su obra a partir de desechos, en colaboración con los estudiantes de una favela, que pone sobre la mesa las problemáticas en torno a la gestión de los residuos que se abordan también desde prismas muy diferentes a través de Pablo Milicua, Bárbara Fluxá y Basurama.

Para Alier, la riqueza es la causa principal de la degradación ambiental, ya que el consumo derrochador de energía y materiales es mayor entre los ricos, así como es mayor la producción de desechos que resulta de ese consumo. El metabolismo de la economía no cesa de crecer, brevemente interrumpido en esta trayectoria por la crisis del 2008-2009. Crecen por tanto los conflictos ecológico-distributivos por extracción y transporte de recursos y por exportación o evacuación de residuos (incluido el dióxido de carbono), causando protestas contra la transferencia de costos ambientales hacia los pobres y políticamente débiles.⁴²

También la problemática del agua se aborda no solo desde los episodios en relación a la contaminación y desertificación

41 HARVEY, David. *El nuevo imperialismo: acumulación por desposesión*. Madrid: Akal, 2004

42 MARTÍNEZ ALIER, Joan. *óp. cit.* p. 395



fig. 28



fig. 29

ya comentados sino a través de la restauración de las cuencas de los ríos de Basia Irland –de nuevo en conexión con las semillas– o desde las alternativas de los cultivos hidropónicos que son la base de los materiales de las indumentarias de Zigor Barayazarra.

Como comentan José Albelda y José Saborit en *La construcción de la Naturaleza*, la tierra se debe entender como totalidad viviente y unitaria, como organismo capaz de defenderse de las agresiones. Así era tratada por Lovelock en su icónica *Gaia*, aunque ya habría sido sugerida tiempo atrás por autores como F. Schelling, Lao-Tse o Lucrecio.⁴³ Este último hablaba de una Tierra que irá progresivamente envejeciendo, y Plutarco mencionaba un cielo-padre que fertilizaba a la Tierra madre con la lluvia. También para Plinio la naturaleza era algo amenazado, que está a punto de perecer por culpa de las técnicas artificiales humanas.

Esta idea de naturaleza como totalidad se refleja en las obras de Maider López, Xavi Muñoz y Adolf Schlosser, las cuales junto al carácter efímero de las de Jorge Barbi Andy Goldsworthy, nos podrían poner en contacto con las teorías del noruego Arne Naess. Su *Deep Ecology* o *Ecología profunda*

43 ALBELDA, José y SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997. p. 38

critica las soluciones que se están aportando a la destrucción de la biosfera como soluciones meramente “correctivas”, un tipo de ecología superficial que continúa creyendo en el mito del progreso que nos llevar a utilizar más tecnología para solventar los problemas creados por esta. Para el filósofo el enfoque actual no es más que aplicar estrategias capitalistas para frenar las consecuencias generadas por el propio capitalismo. El idealismo de la *Deep Ecology* que de algún modo postula la posibilidad de una naturaleza incontaminada, es criticado por Bruno Latour, para quien será necesario superar definitivamente la dicotomía naturaleza/cultura, basada en la concepción antropocéntrica del hombre rodeado de sus objetos. Para Latour sólo existen *naturalezas-culturas*, es decir, colectivos de agentes humanos y no-humanos con múltiples asociaciones.

“La ecología política se definiría entonces como la conjunción entre la ecología y la política, entre las cosas y la gente, entre la naturaleza y la sociedad.”⁴⁴

Por otro lado los modos de trabajar de Jacobo Castellano y Elena Aitzkoa nos acercan a las teorías del Decrecimiento, nacidas en los años setenta a partir del pensamiento del economista Georgescu-Roegen, y especialmente dadas a conocer por objetores del crecimiento, como Serge Latouche o Jean Paul Vesse, y en el Estado español por Carlos Taibo.

Para Latouche, vivimos en la sociedad de la obsolescencia programada, cuando en lugar de tirar deberíamos reparar y de esta forma podríamos decrecer sin reducir la satisfacción. Según el economista francés la crisis podría ser una oportunidad para buscar nuevas alternativas porque la crisis es un decrecimiento forzado, pero la paradoja es que la colonización del imaginario por la sociedad del crecimiento es tal que la única obsesión de los gobiernos es volver al crecimiento, cuando en realidad la herramienta

44 LATOUR, Bruno. *óp. cit.* p. 102

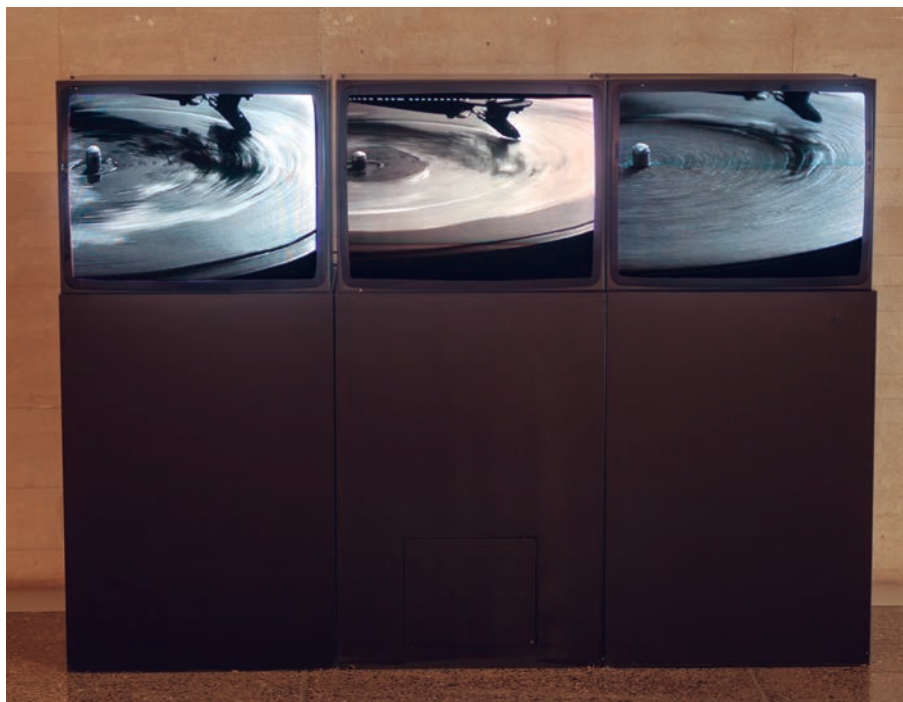


fig. 30

clave debería ser la sabiduría. Además de la escuela postimpresionista que ya he mencionado como antecedente remoto, me gusta especialmente situar a Joseph Beuys como un importante antecedente del arte en relación a las teorías de este movimiento, quien abogaba por una vida más simple, no tan apegada a las cosas materiales ni gobernada por la necesidad de producir más.

Posiblemente todas las problemáticas mencionadas anteriormente nos conduzcan al mismo problema: el fantasma del cambio climático. Un problema sobre el que el estudio de los Harrison propone soluciones efectivas, mientras Katie Paterson y Vegonha Rodríguez lo abordan desde lo simbólico, o Amy Balkin que navega entre ambos –lo poético de incluir a la UNESCO en la atmósfera unido a la acción práctica– Balkin señala el particular tema de la compra de emisiones

en los mercados de carbono un sector abordado por Razmig Keucheyan en *La naturaleza es un campo de batalla*. Keucheyan desarrolla lo que se conocen como *finanzas ambientales*, y critica que hayamos dejado un tema tan serio como el del cambio climático en manos de la especulación de los mercados, con mecanismos como la compra de emisiones de carbono, los *derivados climáticos* o los *bonos catástrofe*.⁴⁵

En resumen, a través de los planteamientos de los artistas y sus modos de abordarlos se puede esbozar un pequeño ensayo de ecología política que pone sobre la mesa un abanico diverso de posibilidades, visiones, y acciones que abren la puerta a la importancia de seguir construyendo nuevos relatos a través del arte, para seguir en la búsqueda de nuevas formas.

Para Ashley Dawson necesitamos nuevas formas de comunismo para estos tiempos del desastre. La autora confía en que el caos climático es el que convertirá lo que ella llama *disaster communism* o “comunismo del desastre” en una fuerza potente en ciudades de todo el globo. Dawson pone varios ejemplos del papel que ha jugado este caos climático en el despertar de las revoluciones, desde la Revolución francesa que tuvo como uno de sus principales detonantes la protesta de mujeres por la subida del precio del pan, hasta la Primavera árabe, también en íntima relación con la subida del precio del grano. Y el ejemplo más claro lo desarrolla en torno al movimiento *Occupy Sandy*.⁴⁶ Además comenta: “por encima de todo el comunismo del desastre debe posicionarse en el rechazo a la devoción hacia el incesante crecimiento que caracteriza al capitalismo”.⁴⁷

45 KEUCHEYAN, Razmig. *La naturaleza es un campo de batalla. Ensayo de ecología política*. Madrid: Clave intelectual, 2016. p. 81

46 DAWSON, Ashley. *Extreme Cities. The Peril and Promise of Urban Life in the age of Climate Change*. Nueva York: Verso, 2017. p. 237

47 *Ibíd.* p. 239.

VII LA PERTINENCIA DEL PROYECTO EN 2017

48 KLEIN, Naomi. *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*. Barcelona: Paidós, 2015. p. 555

49 *Ibid.* p. 40

Como bien señala Naomi Klein en *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*, el registro histórico del carbono no miente, y lo que nos dice es que las emisiones siguen creciendo. Cada año liberamos más gases de efecto invernadero que el año anterior, y la tasa de crecimiento de las emisiones de tales gases aumenta de una década a otra. Según la periodista y activista necesitaremos que esta revolución climática se desenvuelva de forma constante y sin descanso, las veinticuatro horas del día y los siete días de la semana, en todas partes.⁴⁸ El hecho de que un proyecto como este se haya planeado para 2017 va más allá de lo anecdótico. En el mismo libro, Klein recoge las palabras de hace tres años del economista en jefe de la AIE, Fatih Birol, “la puerta para limitar el calentamiento está a punto de cerrarse. En 2017 se habrá cerrado para siempre”.⁴⁹

fig. 31



Para más inri, tanto el mencionado libro como el planteamiento de la exposición son anteriores a la era Trump. De hecho, en el último libro de la autora, analiza las políticas del shock de la era *after Trump*, las consecuencias de un presidente que ya en su primer día en la Casa Blanca se encargó de borrar de la web cualquier referencia al cambio climático.⁵⁰

50 KLEIN, Naomi. *NO Is Not Enough. Defeating the New Shock Politics*. Londres: Allen Lane, an imprint of Penguin Books, 2017. p. 75

VIII CONCLUSIÓN

Y para concluir tendría sentido volver a Guattari, quien en el mismo texto que comentamos al comienzo afirmaba que la única verdadera respuesta a la crisis ecológica sería a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural remodelando los objetivos de producción de los valores materiales e inmateriales.⁵¹

“¿Quiere esto decir que los nuevos desafíos multipolares de las tres ecologías sustituirán pura y simplemente a las antiguas luchas de clase y a sus mitos de referencia? ¡Por supuesto, una sustitución de ese tipo no será tan mecánica! Ahora bien, parece sin embargo probable que esos desafíos, que corresponden a una complejidad cada vez mayor de los contextos sociales, económicos e internacionales, tenderán a pasar cada vez más al primer plano.”⁵²

El reto ahora es cómo enfrentarnos al este ecocidio, y el arte parece presentarse como un buen modo de posicionarse ante una realidad, no solo como un medio de denuncia sino como camino hacia una posible estética ecológica, o en palabras de TJ Demos: “Las prácticas que aúnan estéticas, ética y ecología política nos permiten visionar la belleza de vivir de otro modo.”⁵³

Es el momento. El contador climático empuja a la necesidad urgente de ampliar nuestras capacidades de empatía y *símedonia*. Mientras escuchamos al pasado hay que mirar al futuro con los pies en un presente donde apremia un cambio en las reglas del juego. Es ahora más que nunca cuando el arte se configura como un espacio efectivo de concienciación positiva, es el momento para imaginar futuros, no ideales sino posibles, de rescatar la importancia de la estética en la construcción de nuevos relatos y dejar de una vez atrás aquellos que ya no nos sirven para poder de una vez por todas empezar a construir un nuevo paradigma.

Este cambio de paradigma será ecológico o no será nunca.

⁵¹ GUATTARI, Félix. *The three Ecologies*. Londres y New Brunswick: The Athlone Press, 2000. p. 28

⁵² *Ibid* pp. 29-30

⁵³ DEMOS, TJ. *óp. cit.* 2016. p. 272



IN GOD WE TRUST

fig. 32

■ CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS / PHOTO CREDITS

- 8 **fig. 1**
Vista de la exposición
Exhibition view
- 11 **fig. 2**
Vista de la exposición
Exhibition view
- 12 **fig. 3**
Vista de la exposición
Exhibition view
- 17 **fig. 4**
Vista de la exposición
Exhibition view
- 18 **fig. 5**
Vista de la exposición
Exhibition view
- 23 **fig. 6**
Vista de la exposición
Exhibition view
- 27 **fig. 7**
Lucía Loren
Api Sophia, 2017
- 28 **fig. 8**
Patricia Johanson
Fair Park Lagoon (Dallas, Texas), 1981
- 28 **fig. 9**
Alan Sonfist
Time Landscape, 1965-2017
- 30 **fig. 10**
Basia irland
Libros congelados del río Bernesga, León,
España Ice Books on Bernesga River, León,
Spain, 2017
- 33 **fig. 11**
Santiago Morilla
Fundar un bosque. Prototipo de bicimáquina
para huerta-invernadero de interior #1, 2016

- 33 **fig. 12**
Zigor Barayazarra
Garden As A Body / Baratzte Gorputz / Jardín como Corpus, 2014
- 33 **Fig. 13**
Asia Piašcik y and
Monica Braunst
Hotel for Wild Pollinators, 2017
- 36 **fig. 14**
Herman Prigann
Skulpturenwald Rheinelbe, 1997-2000
- 36 **fig. 15**
Adolfo Schlosser
Pequod, 1990
- 41 **fig. 16**
Luna Bengoechea Peña
In God We Trust
(*En Dios confiamos*)
Detalle Detail, 2017
- 43 **fig. 17**
Vik Muniz
Atlas. After Guercino, 2007
- 43 **fig. 18**
Pablo Milicua
Motorino, 1994
- 46 **fig. 19**
Fina Miralles
Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de palla.
(*Sabadell, enero 1975*)
Detalle Detail, 1975
- 46 **Fig. 20**
Teresa Murak
Procession. Eastern Carpet. Kielczewice, 1974
- 46 **fig. 21**
Regina José Galindo
Mazorca, 2014
- 49 **fig. 22**
Fernando García-Dory
El lamento del tritón, 2016
- 52 **fig. 23**
Hiroshi Sunairi
Leur Existence – Tree Project, 2005-2017
- 52 **fig. 24**
Amor Muñoz
Yuca-Tech: Energía hecha a mano
Detalle Detail, 2015-2017
- 52 **fig. 25**
Agnes Denes
Tree Mountain - A Living Time Capsule - 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years
(*Triptych*), 1992-1996, 1992-2013
- 57 **fig. 26**
Juan Zamora
Pelophylax perezii, 2017
- 57 **fig. 27**
Newton y Helen Mayer Harrison
The Survival Pieces, 1971-1973
- 60 **fig. 28**
Elena Aitzkoa
Conejos, 2016
- 60 **fig. 29**
Xavi Muñoz
Personal Landscape II Detalle Detail, 2016
- 62 **fig. 30**
Katie Paterson
Langjökull, Snæfellsjökull, Solheimajökull, 2007
- 64 **fig. 31**
Vista de la exposición
Exhibition view
- 67 **fig. 32**
Vista de la exposición
Exhibition view

■ PRESENTATION

Hybris. A Possible Approach to Ecoaesthetics

The planet we inhabit in company and interaction with many other living beings does not result from the addition of a physical environment plus the ecosystem plus the humanity. The planet Earth is not, then, a sum of separate entities, but a complex totality in which the physical part is tied to the biological and the anthropological. The relationship of humanity with the ecosystem, thus, can not be conceived in a reducing way nor can it be dealt with separately. Nor can it be conceived unconnectedly from economic and social issues. The relationship between environmental problems and those derived from the economy and social organization is so intimate that a distinction can not be made between the environmental dimension and the dimension of economic development that, in fact, are linked by the set of actions, reactions and social relationships that affect the natural system as well as the effects and impacts of environmental changes on societies.

The unfortunately multiple and increasingly frequent natural disasters and the evidence of climate change as a result of human action are making clear the perception that global society today faces the exhaustion of a style of development characterized by its disastrous effects on nature, by its lack of social justice, by its extreme lack of equity and tremendous impacts on the environment.

Thus, the need to move towards a new lifestyle marked by degrowth and based on sustainability criteria is increasingly evident, to find a necessary balance between environmental, economic, political and social processes that responds to a systemic and integrated vision of life. To these processes of search for systemic balance we have to add the cultural and artistic ones, which are so necessary when it comes to contributing to both making the problem visible and to finding solutions for it.

The exhibition *Hybris. A Possible Approach to Ecoaesthetics* is part of a program of exhibitions and activities that explores a contextual aspect of MUSAC and focuses on issues related to nature, landscape, territory, the rural, environmental impacts and / or ecology. This part of the program has been

reflected in solo shows such as herman de vries or Susana Velasco, in group exhibitions such as *Primary Sector* or *Province 53* or in community projects such as León film rural.

Hybris is a prospective sample in a concrete subject of this wide thematic territory: the disproportion of production and consumption in progressive acceleration that urgently demands actions in search of environmental sustainability. In spite of the clear evidences and the multiple voices that make clear the mark of systemic destruction that impacts on the world and on humanity itself, a part of the citizenship seems to live outside the magnitude of the problem. Therefore, projects of this kind are appropriate and necessary given the urgency to develop awareness and action in front of the problem of disproportion that surrounds us at all levels.

Art, understood as a way to knowledge and a complex form of reflection, manifests itself as an area in which it is possible not only to denounce the problem but also, and above all, to propose solutions to it. This is reflected in this exhibition, which is exemplary both for the contents of the works of the artists and for the set of topics and perspectives addressed and for the way in which the exhibition has been coherently conceived, produced and carried out by the curator. It shows us several interwoven paths that it is possible to travel critically to find possible solutions to the immediate disaster.

Manuel Oliveira

■ I INTRODUCTION TO HYBRIS

“In particular, we no longer have to substitute for so-called political and anthropocentric bonds an order of things, a natural hierarchy that would array entities by order of importance from the greatest — Gaia, Mother Earth — to the smallest — a human being whipped into a frenzy by his hubris.”¹

Hybris' main aim is to encourage a rethinking around the current debates on sustainability and on the potential of art as a valid tool in relation to the environmental concerns of today.

The idea behind the show is to create a landscape that speaks about political ecology based on the gazes of around forty international, national and local artists, half of which are women. These include some pioneers in the so-called Eco-art and some of their iconic artworks as well as projects by young artists, together with works conceived specifically for the exhibition taking the region as a starting point for their artistic proposals.

All the artists featured in *Hybris* contribute, in one way or another, to a rethinking on how to maintain the balance of the ecosystem. Some do it by working with nature through gestures that have more to do with the symbolic, while most of them search for a more tangible impact — both approaches being valid as they operate in different realms of the understanding and aesthetic experience.

As a starting point, the selection looks for works that both in content and in form speak of ecology from an eco-aesthetic approach that goes beyond a simple critique of the well-known consequences caused by climate change. That is the reason why the selection and structure of the exhibition fulfil a formal criterion too, in all cases including only works that adopted a respectful attitude to the environment, in a response to the hubris (*hybris*) characterising our current society, which Ulrich Beck termed the “society of risk”².

Once this formal requirement was satisfied, our aim was to bring to the table some of the most pressing environmental concerns: the destruction of the environment, deforestation, pollution, how to manage consumer habits

¹ LATOUR, Bruno (2004): *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Trans. Catherine Porter. Harvard University Press, 2014

² BECK, Ulrich. *Risk Society, Towards a New Modernity*. London: Sage Publications, 1992

and residues, loss of biodiversity, the use of genetically modified organisms and food sovereignty, the importance of preserving indigenous cultures, contamination of water and the extinction of native species, etc., issues/concepts that I will develop further on in the text.

Thus, *Hybris* was looking for a different approach to the relationship of art to ecology and sustainability, two quite questionable concepts because of the ever more present greenwashing techniques used by a large number of corporations and companies.

The show's point of departure is also close to the ideas developed by Félix Guattari as early as end-1980s. For the French philosopher, ecology implied a questioning of the formations of capitalist power. In the foundation of his ecosophical theory, the French philosopher introduced the inextricable interconnection and articulation of three areas: the environment, the social sphere, and human subjectivity:

“Political groupings and executive authorities appear to be totally incapable of understanding the full implications of these issues. Despite having recently initiated a partial realization of the most obvious dangers that threaten the natural environment of our societies, they are generally content to simply tackle industrial pollution and then from a purely technocratic perspective, whereas only an ethico-political articulation, which I call ecosophy, between the three ecological registers (the environment, social relations and human subjectivity) would be likely to clarify these questions”³.

■ II A SHORT INTRODUCTION TO THE ORIGINS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND ECOLOGY

Despite the exhibition not having any specific section on this matter — in order to avoid an academicist exhibition with a rather historicist character —, I consider it is necessary to give some introductory notes on the subject.

³ GUATTARI, Félix. *The Three Ecologies*. New Jersey: The Athlone Press, 2000. p. 28 (originally published in France in 1989)

To open this section we should start with a possible definition of ecology. According to Lucy Lippard, the term ecology understood as a kind of *housekeeping* was coined by Ellen Swallow Richards in the 19th century⁴. To develop this point I am taking up Barbara Matilsky's proposal from the text she wrote for her exhibition *Fragile Ecologies*, one of the first big group shows about this subject, which was held in New York's Queens Museum:

“An understanding of ecology – the interrelationship of all forms of life in their diverse environments – is essential for the survival of the planet. The word derives from the Greek words oikos, which means ‘house’ or ‘hábitat’, and logos, which translates as ‘doctrine.’”

Although the term originated in 1866, it was not until the 1890s that the first important books on the subject were published. Many contemporaries describe the science simply as ‘planetary housekeeping’⁵.

This definition is also based on the one suggested decades ago by Buckminster Fuller, an indispensable figure for anyone interested in the environment and its relation to art and architecture. Fuller spoke of ‘planetary housekeeping’ and as early as the end of the 1920s he built his ‘dymaxion housing experiments’. They were simple, easy-to-build DIY constructions with nature-based air-conditioning and heating systems, and especially focused on water saving.

Even though to start talking about the relationship between art and nature we should possibly go back to the cave paintings, where soil and minerals were already used to make the pigments, it is contemporary art that began to focus on issues that may be deemed specifically ‘green’.

It is not easy to point out clear precedents to establish an eco-aesthetic genealogy, and as this is not the goal of this catalogue, I will only mention three of my favourites, in addition to the already cited Fuller, with no other

4 SPAID, Sue. *Ecovention Europe: Art to Transform Ecologies, 1957-2017*. Sittard: Museum De Domijnen Hedendaagse Kunst, 2017, p. 213

5 MATILSKY, Barbara C. *Fragile Ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*. New York: Rizzoli, 1992. pp. 3-4

intention than to name some significant precedents that have seldom been recognized in this kind of studies.

The first of them is Anna Atkins, educated as a botanist and an illustration enthusiast, a passion that was complicated in the case of algae. Thanks to her good relationship with the inventor of the cyanotype, Sir John Herschel, Atkins was able to learn about this innovative method and use it to print the *British Algae illustrations: Cyanotype Impressions*, which included up to 400 species of algae. This volume turned Atkins in 1843 into the author of the first book to be completely illustrated with photographs, as well as the first female photographer in history, even though, as one would expect, she would die in 1871 without seeing her photographic work exhibited.

Also of the same century I'd like to point to the group of neo-impressionists as an interesting precedent because I believe that art history has been somewhat unfair by reducing them to their purely aesthetic part and leaving aside their vindication of nature and its relationship with the anarchist thought of the period, notably Pierre Kropotkin, Jean Grave and Elisée Reclus' ideas. A very clear case is 1893 Paul Signac's work. It was originally entitled *In the Time of Anarchy* but Signac was forced to change the title to *In the Time of Harmony* due to the prohibition of the anarchist ideas at the time. However, anarchism is a movement to which we owe much of the ecological thought, especially through the ideas developed by Murray Bookchin, main promoter of the so-called Social Ecology.

The neo-impressionists were precursors to some of the theories of degrowth (somehow illustrated in the aforementioned image by Signac) such as the re-evaluation of leisure and the idea of time, the restructuring of the production apparatus and social networks, the relocation and validation of peripheries, the reconceptualization of the idea of work, etc.

The last and also very early example of this type of practice is the project entitled *Delphiniums Blue (and White and Pink, Too)* carried out by Edward Steichen at the MoMA in 1936. The renowned photographer was also a great horticulturist and dedicated himself for years to growing flowers that he himself hybridized, and that he showed in the museum. As stated in the press release: "To avoid confusion, it should be noted that the real *delphiniums* will be shown in the museum, not paintings or photographs of them. It will be a 'personal

appearance' of the flowers themselves."⁶ The fact that as early as in the decade of the 1930s living organisms were shown in a museum and that the importance of this gesture is remarked already indicates a change of paradigm. This is probably the first example of what later will be known as Bioart.

Whilst reactions to the mercantilist system — already glimpsed in the neo-Impressionist school — and a concern for environmental degradation began to emerge already in the 1950s, the 1960s are generally considered as the crucial moment of the paradigm shift and Rachel Carson's seminal publication *Silent Spring* is usually taken as point of departure. Written in 1962, it warned about the dangers of pesticides to the environment, and has become a required reading in the field of environmentalism everywhere. While being dismissed as alarmist at first, the book triggered international environmental action, particularly in the U.S., which led to the banning of DDT in the country and the subsequent creation of the United States Environmental Protection Agency (EPA).

*"The 'control of nature' is a phrase conceived in arrogance, born of the Neanderthal age of biology and philosophy, when it was supposed that nature exists for the convenience of man."*⁷

In the artistic field, that same year saw the carrying out of *Elbe Aktion*, a call to action to clean the Elbe River by Joseph Beuys. The German artist was also an activist, ecologist and shaman, as well as a professor at the FIU (Free International University). In 1972 he created the Organization for Direct Democracy and two years later launched his *Energy Plan for the Western Man*, while in 1979 he stood as a candidate for the German Green Party.

This same decade also saw the emergence of a number of pioneers who go beyond the androcentric glorification of nature, such as Alan Sonfist, Hans Haacke, Nicolás García Urriburu, Helen and Newton Harrison, Harriet Feigenbaum, Patricia Johanson, Betsy Damon and a bit later Agnes Denes or Hernan Prigann, among others.

6 Press release published in The Museum of Modern Art on the 22nd of June 1936. Source: 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

7 CARSON, Rachel. *Silent Spring*. USA: Fawcett Crest, 1962. p. 261

Regarding group exhibitions that show an interest in this type of themes, as early as 1957 we find *Natuur tot Kunst* at the Stedelijk Museum in Amsterdam, organized by ground-breaking curator Willem Sandberg, who exhibited a selection of *objects trouvés*, among which were pieces of wood or stones modelled by natural elements such as wind, water or fire, framed in Sandberg's discourse that even natural phenomena can be generators of art⁸.

In the United States in 1968 the "Earthworks" exhibition opened at Virginia Dwan Gallery in New York, with Walter de Maria, Michael Heizer and Robert Smithson. The latter would also be featured in the iconic "Earth Art" show that took place the following year at the Cornell University Gallery, along with Hans Haacke, Dennis Oppenheim and Robert Morris.

It would also be in 1969 when John Gibson opened a show entitled Ecological Art at his New York gallery, although here, as Carmen Marin Ruiz points out "some of the artists taking part in the exhibition did not share all of the principles and positions of the ecological paradigm, while some artists who were pioneers in the expression of that sensitivity were absent.". Lailach (2007) explains that "none of the artists exhibited wanted to be interpreted in such a manifest and militantly ecological context". Robert Smithson (USA 1938-1973) summed up the reservations of many of his colleagues when he noted that 'the environmentalist tends to see the landscape through the prism of the past'⁹.

There is another gallery that deserves to be remembered, since despite appearing slightly later, it did focus on a particularly ecological line, showing many of the pioneers of this trend since the 1970s: Ronald Feldman Fine Arts in New York's Soho.

In order to point out the origins of these practices in the Spanish State, I'll make a brief summary of the one by José María Parreño on occasion of his exhibition *Naturalmente artificial* at the Esteban Vicente de Segovia Museum. The author points out how in Spain, in the 1970s, this change in sensitivity took place, reaching an almost total synchronicity with the

8 At <https://www.stedelijkstudies.com/journal/exhibition-history-and-the-institution-as-a-medium/>

9 MARÍN RUIZ, Carmen. "Arte Medioambiental y ecología. Elementos para una reflexión crítica", in *Arte y Políticas de Identidad* (Vol. 10-11). Murcia: Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2014. p. 45

artistic world in the following decades and developing in parallel with other international proposals.

Naturally he pointed to César Manrique as a great pioneer of this new relationship between nature and art, especially for his work in relation to land management and land use policies. Parreño highlighted the original contribution of the School of Vallecas and its aesthetic recognition of the agrarian landscape, naming Pancho Lasso and Alberto Sánchez. The latter even made a sculpture to be inhabited by birds, a piece that was truly ahead of its time for there wouldn't be any similar examples till the second half of the 20th century. The use of lands and vegetables of the early Palencia and Maruja Mallo, Manuel Ángeles Ortiz's roots, Ferrant's found objects, such as stone and shells, or the use of reeds by Villedia would also be worth mentioning. Other artists also working on the subject were Fernando Casás or Adolfo Schlosser as well as some members of the Spanish conceptual art such as Francesc Abad, Nacho Criado, and especially women such as Fina Miralles and Àngels Ribé.

For Parreño "the most characteristic general feature is that, with an ironic intention or due to sheer limitation of means, the Spaniards' works supposed a significant change of scale with respect to the pioneers of North American Land art and Earth art"¹⁰.

III TWO QUESTIONABLE CONCEPTS: ANTHROPOCENE AND SUSTAINABLE DEVELOPMENT

The Anthropocene, that endlessly repeated term originally introduced by Italian geologist Antonio Stoppani in 1873 and popularized at the threshold of this millennium by the recipient of the Nobel Prize in Chemistry Paul Crutzen, seems to have taken hold in the media's vocabulary. This supposed geological era, which would replace the previous period, known as Holocene, would imply the admission that man is responsible for the state of degradation of the planet, a state that began its dizzying decline in the industrial revolution. For my part,

¹⁰ PARREÑO, José María. *Naturalmente Artificial. El arte español y la naturaleza 1968-2006*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006. pp. 8-9

I position myself somewhat critically to the Eurocentric connotations of the term, which washes its hands before the political, economic and especially colonial implications of the ecological deterioration of the planet. I find more appropriate the designations of other authors, among them, the “Capitalocene”, popularized by Donna Haraway, who took it from Andreas Malm and Jason Moore¹¹.

For Haraway the term Anthropocene, whom she attributes to ecologist Eugene Stoermer, requires a deeper analysis, as indeed the term *anthropos* itself:

*“The anthropos—what is that? All of Homo sapiens sapiens? All of mankind? Well, who exactly? Fossil-fuel-burning humanity is the first short answer to that. Industrial humanity, however, is still a kind of species-being; it doesn’t even speak to all industrial humanity, but specifically the formations of global capital and global state socialisms.”*¹²

The author also often mentions “Chthulhocene”, which shows her interest in tentacular figures and Eva Hayward’s attention to coral reefs and how the humans who study them use visual technologies and visual devices for their research:

*“(…) this unfinished Chthulhocene must collect up the trash of the Anthropocene, the exterminism of the Capitalocene, and make a much hotter compost pile for still possible pasts, presents, and futures.”*¹³

I also subscribe to Peter Sloterdijk’s proposed use of “Eurocene” or “Technocene initiated by Europeans”¹⁴, as well as to the “White Supremacy

11 HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016. p.101

12 HARAWAY, Donna. “Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene: Making Kin” in *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, ed. Heather Davis and Etienne Turpin. London: Open Humanities Press, 2015. p. 259

13 *Ibid.* p. 269

14 SLOTERDIJK, Peter. “The Anthropocene: A Process-State at the Edge of Geohistory?” in *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, ed. Heather Davis and Etienne Turpin. London, England: Open Humanities Press, 2015. pp. 327-328

Scene” suggested by Nicholas Mirzoeff¹⁵; and as a derivation of all these maybe speaking of a “Hybriscene” would not be very misguided.

To Sloterdijk “the term ‘Anthropocene’ contains a gesture, which, if it were in the context of law, would be characterized as the designation of a responsible agent. The attribution of responsibility establishes an address for possible accusations”¹⁶.

To him when we use “Anthropocene” we are only seemingly in a geo-scientific context.

“The collective that today is characterized with terms such as ‘humanity’, and whose influence on Earth is described as ‘anthropogenic’, consists mainly of agents who have, in less than one century, appropriated the technologies developed in Europe. When Crutzen talks about the ‘Anthropocene’, one is confronted with a gesture of Dutch politeness — or fear of conflict. In this case one should rather speak of a ‘Eurocene’ or a ‘Technocene’ initiated by Europeans.”¹⁷

As for the oxymoron of the concept “sustainable development”, it was born as a result of the 1987 Brundtland Report, *Our Common Future*, which sought to combine economic growth and ecological sustainability, a type of growth that, as Joan Martínez Alier points out, encounters ecological obstacles. The author points out how the metabolism of the economy has continued to grow except for the brief crisis period of 2008-09, and as a consequence “we see the increase of ecological-distributive conflicts due to resource extraction and transport and to waste export or disposal (including carbon dioxide), causing protests against the transfer of environmental costs to the poor and politically weak”¹⁸.

15 MIRZOEFF, Nicholas. “It’s Not the Anthropocene, It’s the White Supremacy Scene, Or, the Geological Color Line,” in *After Extinction*, ed. Richard Grusin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. p. 17

16 SLOTERDIJK. *op. cit.* p. 327

17 SLOTERDIJK. *op. cit.* p. 328

18 MARTÍNEZ ALIER, Joan. *El ecologismo de los pobres. Conflictos ambientales y lenguajes de valoración*. Barcelona: Icaria, 2011. p. 395

The well-known report defined sustainable development as “development that meets the needs of the present without compromising the ability of future generations to meet their own needs. (...) Thus the goal of economic and social development must be defined in terms of sustainability in all countries — developed or developing, market-oriented or centrally planned”¹⁹.

It is indeed important to point out the importance of conceiving long-term development in parallel with a search for balance between the economic, social and ecological dimensions. Taking this as a basis Víctor Margolin talks about sustainability in terms of meeting the needs of the present without sacrificing the ability of future generations to meet their own needs, and doing this by paying equal attention to social and environmental justice. In the same text Margolin points out that sustainability might be a gesture or even a mental action, since art, as a cognitive means, must not imply necessarily the construction of objects or actions, but also ideas or plans.

According to the author, “the discursive has spilled over into the practical and the practical has become more discursive”.²⁰

In any case the idea of development, understood by the current economy as an idea of “progress” and “continuous growth” will continue to be an oxymoron when accompanied by the word sustainable, since there is no possibility of sustainability in a system based on constant growth, a type of economy that wiped out the redistributive ecology proposed in the 1970s by Barry Commoner or Nicholas Georgescu-Roegen.

Vandana Shiva mentions the Green Revolution as an example of the development paradigm that triggered a globalization of industrial agriculture, causing the disappearance of thousands of crops and varieties, which were replaced with monocultures that led peasants and peasants to indebtedness and devastated the ecosystems throughout the Third World²¹.

19 “Our Common Future”. WCED, World Commission on Environment and Development, 1987. p. 43

20 MARGOLIN, Víctor. *Ecología Política Digital*. No.2 December 2008, p. 4. Source: www.ecologia-politica.info

21 SHIVA, Vandana. *Biopiracy, the Plunder of Nature and Knowledge*. Barcelona: Icaria, 2001. p. 132 (originally published in 1997)

Given the speed of the present moment it becomes necessary to update and create new vocabularies, especially scarce in the ecological field. As part of the pending exercise of decolonization, there is an urgent need of new terms that lack the Eurocentric connotations of some of the ones we have and that are internalized as part of the collective vocabulary with the help of the lack of rigour of much of the mass media and the ubiquitous greenwashing campaigns.

■ IV WORKING IN MODES AND MEANS, FROM THE FORM AND THE CONCEPT

Art historian and cultural critic TJ Demos rightly points out the incoherence intrinsic to the aspiration of making an exhibition that speaks of these problematics in an ecologically respectful way:

“Finally, one must also confront the troubling observation that exhibitions dedicated to sustainability are fundamentally contradictory; for even as they seek to address climate change and work towards creative solutions (...) they contribute to the very problem of global warming by virtue of their own carbon footprint, the results of transporting artworks, maintaining the exhibition space’s climate control and printing catalogues.”²²

To this end, and with the purpose of making sure that the project was consistent with this approach, the methodology for the curatorial selection was deliberately driven by the ways of doing, with the goal of reinforcing the solidness of the project and to open a door to a search for more ethical ways of consuming. A number of guidelines were decided on, such as the criteria of closeness in the selection and ecological footprint in the transport of the works, the use of green materials and processes, recycling of exhibition materials and devices, the use of recycled paper or

22 DEMOS, TJ. “The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology,” in *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*. London: Barbican Art Gallery, 2009. p. 19. Source: <http://www.environmentandsociety.org/node/341719>. Source: <http://www.environmentandsociety.org/node/3417>

FSC, avoiding the use of vinyl or other petrol derivatives, substituting the traditional labels made up of acrylic or foam board for simple recycled paper printed in the museum offices and abstaining from building new walls.

According to José María Parreño: “A coherent ecological thinking attacks at the root a mode of production that sacrifices the living wealth on the altar of monetary wealth. The aim is not to find new solutions for the growing needs, but to limit those needs, to reorient them”²³.

In this same line, *Hybris* wishes to rethink possible alternatives to tackle the destruction of the environment, and proposes an approach to art as a way of adopting a position towards a reality, as a means of protest and awareness-raising that opens a path towards a possible ecological aesthetic. Art must contribute to the public debate on politics of sustainability, developing creative proposals that — both in form and content — put forward alternative forms of working with the environment fairly and sustainably, with the goal of seeking alternatives that will help to bring about a paradigm shift and to collaborate towards a more habitable, fair and sustainable future for everybody.

■ V A POSSIBLE SYSTEM OF ECO-AESTHETIC CATEGORIES

As mentioned, the structure of the project responds to divisions of a formal nature, which are intimately related to a conceptual apparatus that I will develop further on.

The public will find three different chapters in three different spaces of the museum, each one composed of two thematic sections that are interrelated, all of them with an approach based on the recovery of a possible relationship between ethics and aesthetics.

It is important to note the permeability of the borders of the five themes raised and avoid mutually exclusive taxonomies. With no historiographic intention, I want to emphasise that the work of all of the artists present in

²³ PARREÑO, José María. *Naturalmente Artificial. El arte español y la naturaleza 1968-2006*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2006. p. 6

this show — both in content and form— is totally respectful with nature, understanding it in a holistic way and taking into account the three aspects discussed in relation to Guattari.

I would like to point out that the reason why I have left Land Art aside is that, in my opinion, most of the projects reflected an androcentric attitude that was fairly distant from what I understand by sustainable practices. On the other hand, in addition to its purely aesthetic character, I find the genealogy of Land Art projects close to Minimalist Art, which, in its eagerness to expand beyond the galleries' white cube, began to appropriate nature itself, using it as quarry for its works. Perhaps here it would be worth opening a parenthesis based on the well-known concept of *site-non-site* by Robert Smithson, an author who some might miss in this project but whose inclusion I finally decided against considering that depending on the moment of his career he kept a foot on both fields — that of the aforementioned extension of Minimal Art and that of the still incipient Eco-art. Furthermore, I believe that among the pioneers of this movement there were several artists that worked in a clearly more activist way, some of which I had to leave out due to space constraints.

In any case, I believe the projects selected here contribute — if coming from different approaches in modes and media — to the search of a new paradigm to understand our relationship with nature and our environment, as well as — from a multifaceted point of view — helping to the construction of a better future, more consistent with the reality of a planet of finite resources.

CHAPTER I SOLUTIONS

Practices of Recovery · Ecovention

The first room, *Solutions*, shows a series of proposals of a practical character that are divided in two sections: the first one addresses what we could call *practices of recovery*, also known as “Restorationist Aesthetics”, “Remediation Art” or “Land Reclamation”, intrinsically related with the second section: “Ecovention”.

The term “Ecovention” was coined by Sue Spaid and Amy Lipton to distinguish artistic actions motivated by ecological impulses that differed from the purely contemplative Earthworks. In the catalogue of the exhibition of the same name Sue Spaid says:

*“Coined in 1999, the term ecovention (ecology + invention) describes an artist-initiated project that employs an inventive strategy to physically transform a local ecology. (...) Of course, artists don’t produce their projects on their own. They collaborate with community members and local specialists such as architects, botanists, zoologists, ecologists, engineers, landscape architects, and urban planners to realize and evaluate their scientifically complex projects.”*²⁴

I personally prefer to establish a difference between these two categories that are characterized by offering practical solutions to environmental problems. In the first case, the Restorationist Aesthetics or Remediation Art, artists usually work with specific contexts, generally contaminated spaces, degraded areas or abandoned industries, while “Ecovention” implies creations not necessarily associated with a specific place or context.

I discussed this topic with Spaid while visiting her last exhibition *Ecovention Europe*, in Sittard, in whose catalogue she states:

*“Fifteen years after my first book, I now define ecoventions as artist-initiated, practical actions with ecological intent.”*²⁵

This first chapter opens with a work in the entrance courtyard, *Api Sophia*, a site-specific piece by Lucia Loren built as a hive-sculpture installation.

The survival of bees and other pollinators has been seriously affected by the use of pesticides, as well as by the growing attack of fungi, parasites and predating colonial organisms. Taking into account that bees pollinate 70% of the plant-based foods consumed by humanity, the dramatic impact their disappearance could have on the rest of the biotic community is obvious. Urban beekeeping is presented as a new resilient practice by which, paradoxically, cities are transformed into “islands of protection”. Lucia Loren’s proposal of intervention aims to activate mechanisms of reflection on urban beekeeping, including a pollination device created with her hives/

24 SPAID, Sue. *Ecovention. Current Art to Transform Ecologies*. Greenmuseum.org, 2002. p. 1

25 SPAID, Sue. *Ecovention Europe: Art to Transform Ecologies, 1957-2017*. Sittard: Museum De Domijnen Hedendaagse Kunst, 2017. p. 35

sculptures and a garden of melliferous plants. To break down the isolation of the museum as an institution and of the courtyard as a physical space, the artist intends to organise meetings with the local community and environmental associations.

One of the lateral walls allows us to walk through the works of some of the pioneers of the so-called Eco-art: Helen Mayer and Newton Harrison, Patricia Johanson and Alan Sonfist.

The piece by Sonfist is possibly one of the oldest of this type of interventions, conceived in 1965, although its implementation did not begin until 1978. Alan Sonfist recovered pre-colonial endemic plants of the city of New York and started growing them in lower Manhattan, in the northeast corner of West Houston Street and Laguardia Place. The photographs include images from the moment the project started to the present day.

For her part, Patricia Johanson is an artist who has been developing creative projects that combine design, art, ecology and urbanism for several decades in order to “revive” degraded spaces. For *Fair Park Lagoon (Dallas, Texas)* the artist was commissioned to redesign a lagoon that was in a much deteriorated state: it was filled with algae and most of its fauna and flora had disappeared. The artist reconstructed the endemic ecosystem, controlled bank erosion and designed a series of roads and bridges for the public. Thus, plants, fish, turtles and birds repopulated the lagoon, now sharing the space with several sculptures based on natural elements.

Along with this installation I decided to show an archive with a selection of some of her fascinating drawings, some of which were made in the late 1960s for the publication *House and Garden*. The drawings, which belong to different projects, are in line with Lucy Lippard’s comments about her lifelong engagement with public art, energy conservation, and sustainability. Working around the world, she has blurred the boundaries between the habitats, patterns, and processes that “enmesh human creation within the larger patterns and purposes of the natural world”²⁶. According to Lippard, “Johanson’s public art offers a rare sense of being present at the vortex of culture and nature”²⁷.

26 LIPPARD, Lucy R. *Weather Report: Art and Climate Change*. Colorado: Boulder Museum of Contemporary Art, 2007. p. 6. Also in *Art and Survival: Creative Solutions to Environmental Problems*. North Vancouver: Gallerie Publications, 1992

27 LIPPARD, Lucy R. *Art and Survival: Patricia Johanson’s Environmental Projects*. Caffyn Kelley (ed.). Salt Spring Island, Canada: Islands Institute of Interdisciplinary Studies, 2006. p. vii

As Johanson, the Harrisons have been working with biologists, ecologists, and architects to develop collaborative art projects seeking real solutions to ecological problems and environmental degradation for more than forty years. Their iconic *Survival Pieces* are examples of ecosystems that they have been creating for years in museums all around the world, and range from edible gardens for the public to portable farms of orchids, crabs and fish.

Helen Mayer and Newton Harrison are also founders of the Center for the Study of Force Majeure, based at the University of California in Santa Cruz, which brings together artists and scientists to design ecosystem adaptation projects in critical regions around the world to respond to climate change.

Along these lines, we can see their work *Peninsula Europe*, which spreads over several million square kilometres its concepts of regeneration, conceived to remediate the sixth extinction, while at the same time reducing the probability of breakdown of civil society:

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

*We envision a more ecologically grounded human population
supported by global education in eco-literacy,
as well as the government representing both humanity and
the multispecies ecosystem co-equally.
(...)*

*So having taken responsibility for a deeply stressed planet,
if possible at all what services would new global governance offer
to both its human and biologically other citizenry*

Pacem in terris: the entirety, nothing less.”²⁸

²⁸ HARRISON, Helen Mayer and Newton. *The Time of The Force Majeure*. Munich, London and New York: Prestel, 2016

Next to it, a large photograph by another renowned artist is shown: the already mentioned Joseph Beuys.

Here we can see the documentation of a project that best exemplifies his idea of social sculpture, *7,000 Oaks*, developed for the 1982 Kassel Documenta, which consisted in piling 7,000 blocks of basalt in front of the Fridericianum Museum, venue of the artistic event, and planting a small oak at the end of the pile. Each of the stones could only be removed if an oak tree was also planted in their new location. Another of the aforementioned pioneers, Nicolás García Urriburu, was also involved in the action. He was a founding member of the Uruguayan group *Bosque* and creator of numerous tree-planting actions throughout the world since the end of the 1970s.

The action took five years to complete, a year after Beuys's death, and helped to transform the city of Kassel through the collaboration of citizens, Government and businesses. Until today the oaks grow next to their by now iconic stony monoliths.

One of the most consistent artists in this line of active recovery projects is Amy Balkin.

In *Public Smog* she proposes the creation of a park in the atmosphere that fluctuates in location and scale, constructed through financial, legal, or political activities that open it for public use. Activities to create the park have included purchasing and retiring emission offsets in regulated emissions markets, making them inaccessible to polluting industries. When *Public Smog* is opened through this process, it exists in the public airspace above the region where offsets are purchased. The park's size varies, reflecting the amount of emissions allowances purchased and the length of contract. Among the actions, Balkin has been attempting to submit the Earth's atmosphere for inclusion on the UNESCO World Heritage List.

Another of the site-specific works is Basia Irland's, who for years has been focusing her artistic oeuvre around water and publishing numerous reports on rivers around the world for *National Geographic*. For León, Basia Irland created two of her famous frozen books. After an investigation on the riparian seeds of the areas in which she carries out her projects, Irland makes her books by freezing water from the river and placing the endemic seeds as if they were letters of a text — a site-specific ecological restoration language.

As the books gradually defrost, the written words release the seeds in the river — the Bernesga River in this case.

The centre of the room is occupied by three interesting examples of the so-called Ecovention: the “plant-costumes” by Zigor Barayazarra, an example of “bike-garden” by Santiago Morilla and a portable architecture by Nicole Dextras.

Barayazarra makes a series of felt garments where the techniques of hydroponic cultivation of vegetables — growing of plants in aqueous solutions — are applied to create his outfits/sculptures. What is shown here as a group of pieces — and not in chronological order — was achieved in a gradual process. Paying attention to the grammar of the form, the artist successfully developed objects that could be wearable and plantable, a sort of garden behind which a person could hide his or her movements. For the artist these works possess an atavistic nature that materialises in the body.

The series *Fundar un bosque* by Santiago Morilla revolves around the concept of landscape pollution as a moral limit and the social activism of artistic production. For the artist, planting a tree today supposes a radically revolutionary action constituting a contextual immersion that is not only ecological but also legislative and political. Within this series, he has made several facilities or autonomous portable greenhouses that are watered and illuminated through the action of bike-machines. The one presented here is the first prototype of many others developed by the artist, a proposal of self-management through physical commitment and energy transfer in a closed production system. For the plants to survive, the garden/greenhouse needs the care and full responsibility of the occasional “public-cyclist” who pumps water and feeds them while exercising. It is at the same time a book-case/furniture, a greenhouse and a field for a homemade battle that is not connected to the power grid, nor depends on anything other than the kinetics of the human body.

As for Nicole Dextras, for *Hybris*, the artist spent some time in León making one of her famous garments from the series *Urban Foragers*, a sort of portable architecture that transforms into a mobile plant and vegetable garden. Her aim is to promote a sustainable lifestyle for the new nomadic urbanism that allow us to germinate our own seeds and grow our own food, while at the same time building and promoting the idea of community. *Forest Warrior* is her latest addition to the series, conceived as a botanical

conservation anti-superhero suit with a cape full of trees, vines, shrubs and grasses. The work came to life especially during the opening day through a performance where an actor in disguise took on the role of a passionate tree-planter. The tree-planter showed his concern about Spain's centuries of deforestation, which have turned the once lush forests into barren scrublands, making them vulnerable to erosion and fire.

Finally, another look at the importance of pollinators is offered, different from the one that opened the exhibition with the beehive sculptures. This time through the simplicity of a small hotel for wild pollinators created by Asia Piascik and Monika Brauntsch — an effort against the fact that cities and urban parks do not offer today many places that provide refuge for these insects. The artefact proposed by the Polish artists contains different shelves and rooms for them that can easily be removed for cleaning, so that the following season its small rooms can be occupied again.

CHAPTER 2 REUTILIZATIONS

Found, recycled and waste materials · Natural materials

The following chapter, *Reutilizations*, includes artists who work with found, recycled and waste materials as well as those who use natural materials as the basis for their artistic creations. The fact of recovering and giving new life to materials found in both the urban and the natural environment is nothing new in art and the exhibition aims to revive this gesture in consonance with non-consumerism, degrowth, and the importance of working with “what is already there”.

The proposals by Guillem Bayo, whose inventions combine electronics with our daily life, taking the transformation of e-waste and objects of our everyday into hybrid technological equipment as his starting point are in transition between these two chapters. With these works, the artist speaks of how radioresistance is not the same in every human being, while in many species it can be surprisingly high. For *Hybris* he composed a series of musical instruments built with found materials, such as a bottle of anise, a portable TV or an oscilloscope, among other things, that speak of acoustic pollution; or an illuminated radioactive egg that refers us to some of the

unpredictable consequences of controversial issues such as nuclear power or GMOs. In Bayo's opinion, there is no turning back, there never was or was expected, although we can always think about the interesting part of the matter: people becoming bioluminescent upon entering a bar, mutations everywhere, and plenty of unexpected surprises.

Also acting as a hinge between these two sections is Herman Prigann, whom I was interested in rescuing as an interesting example of the type of recovery projects aforementioned, and who also spent much of his life in Spain. For this immense project, *Skulpturenwald Rheinelbe*, Prigann's point of departure was an old degraded mining area in Gelsenkirchen, in the German Ruhr Valley, a *non-land*, as the artist called this kind of spaces. Prigann restructured it into a gigantic sculpture park, creating an artistic project which houses itself different projects. The artist rehabilitated the place by giving it a new use as a public park while at the same time preserving the memory of its industrial past. The reason why I finally decided to include him in this section — instead of accompanying his colleagues from *Land Reclamation* — is that, for the creation of the sculptures making up the new park, he re-used some of the mining area's old concrete blocks and various industrial remains, together with local wood, in order to expose the importance of showing the traces of the terrible degradation caused by industrialization and of the disruption of European society after the deindustrialization process.

Austrian Adolfo Schlosser also took up residence in Spain. The surroundings of Bustarviejo, in the Sierra de Madrid, is the main source for his works, where he gathers most of the organic materials used for his works — stones, branches, earth, among others. The delicate and fragile nature of his works is enhanced by his treatment of the natural materials themselves, which provides the works with a distinctly poetic character. For critic Francisco Calvo Serraller, his relationship with nature is spiritual: "He saw that the true materials of art were there."²⁹

This attitude blends very well with that of another of the best-known artists in this section, Andy Goldsworthy, who uses the materials and conditions he

29 Source: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2006/02/08/057.html>

finds *in situ* — earth, rocks, leaves, ice, snow, rain or sun light — to produce works of art that exist for a short time before being altered and eroded by the usual processes of nature. In this work, the artist painted a tree with the moss of the surroundings. The work — always created without public — lasts only a moment, and all that remains from that moment is a single, non-serial, unmanipulated photograph, which becomes a new performative process, a new work in itself. Every ephemeral work of Goldsworthy contains life, and, as such, it grows, remains and dies, and the photograph capturing the climax and the secret of its fullness becomes the central part of this cycle.

In relation to this type of work José Albelda speaks of the notion of “low impact”, essential for the ecological balance. According to the author, “these interventions do not base their prominence on the big, the strong or the visually striking, they present ‘another’ prominence that aims to affirm its exact opposites: the small, the subtle and almost imperceptible... (...) all this leads to the recovery of Nature as a vital and diverse entity whose value we want to increase”³⁰.

This is an attitude that I was interested in reviving here, that of those artists who take the materials of their environment as a basis for their work to then build sculptures that speak of a suspended time, of the poetics of found-objects, the fortuitous, and where the elements of the urban ecosystem speak about the memory and the possible stories of the found materials. This is also the attitude that characterizes the works by Jacobo Castellano, who presents a large sculpture that hangs from the high ceilings of the museum as a piñata. The first historical documents that speak of a piñata take us to Marco Polo’s China. There piñatas were made of clay and used in the New Year to ward off bad luck, break with the past and start the year free of burdens. They were taken to Mexico by Spanish missionaries to evangelize the indigenous population because of their great symbolic power: the seven points represented the seven deadly sins, the blindfold over the eyes represented faith, the stick symbolized the force that destroys what is false and the piñata’s content the award of faith and perseverance. These connotations reinforce its violent nature, where the trinity “religion-power-game” comes into play. In this case the material used by the artist is *Mansonia* wood, a kind

³⁰ ALBELDA, José y SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. Colección Arte, estética y pensamiento. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997. p. 152

of not very noble wood, used as veneer for common furniture, skirting and other everyday items. The linking wires are made of the kind of metals used to make ashtrays (German silver), cups and medals that young athletes wore (soft brass and hard brass), or those Grandma's pots and pans (copper) that Castellano curls and methodically rolls piece by piece.

In Jorge Barbi's case there is no manipulation of the *objets-trouvés*. The artist photographs seagull droppings exactly as he finds them, after an exhaustive search that has been going on for years. The artist is especially interested in capturing the strong suggestive power of what manifests itself in a natural way, and, by its uniqueness, makes us doubt that it belongs to reality. He calls these photo "surface works", precisely because it is there, in the visible — and not in the deep or dark things —, where the mystery lies.

Mystery and memory are also present in the landscape-sculptures by Xavi Muñoz, *Personal Landscape I* and *Personal Landscape II*, two independent pieces displayed together in the show: one is made of bronze — with an extremely delicate foundry work — and the other is made of glass, consisting of glass household jars with gilded rose stems inside. The two works have the same height, that of the artist, thus establishing a dialogue related to identity. Both pieces are part of the latest series of sculptures, entitled *Landscape*: a series of works revolving around the inclusion of natural materials that reconstruct an emotional landscape, an intimate landscape where one can sense a recreation of memory spaces. It is an overlapping between art and nature that emphasizes their metaphorical and symbolic quality.

We find a similar poetics of intimacy at ground level in Elena Aitzkoa's "Landscape-home" sculptures. Her concave or hollowed forms — shaped by use and strange desires — are a peaceful destination for the endless number of actions that comprise them. The artist describes her work as follows: "Lake stones. Boundary stone. Trip. Raised kerb. A pocket house with a view. To pick up from the ground or to hold our hair: a hairgrip, it shines. A hairgrip and a stone. The flower is lying down and the little jar is empty, but filled with water".

The latter refers to a glass of water, which connects with the fragility of the work by Katie Paterson, an idea of fragility of nature and the ephemeral also present in other works of this section.

Paterson's installation is created with sound recordings from three glaciers in Iceland, pressed into three records, cast, and frozen with the meltwater from each of these glaciers, and played on three turntables until they completely melt. The records were played once and now exist as three digital films. The turntables begin playing together, and for the first ten minutes as the needles trace their way around, the sounds from each glacier merge in and out with the sounds the ice itself creates. The needle catches on the last loop, and the records play for nearly two hours, until completely melted.

This ephemeral character is also present in the proposal by Juan Zamora that covers the inner courtyard, and is in dialogue with two other proposals shown in its vicinity: those by Juanli Carrión and Luna Bengoechea. The three pieces have been made by young artists and specially created for the museum.

The one by Zamora is the drawing of a common frog, or “*Pelophylax perezi*”, carried out with a technique known as eco-graffiti or green graffiti, using moss and water obtained from several of the rivers running through Castile and León territory. With this piece, the artist pays tribute to the life of this animal, which is essential for environmental balance, through the cultivation of its figure with organic vegetable elements gathered from its own habitat, resulting in a mural made of a moss that goes on growing and has different hues of green depending on the contamination of its native area. The work aims to put the focus of attention in the gradual decline in number of this species of frog, a choice made against the backdrop of the fact that more than one hundred and twenty species of these invertebrates have disappeared in the last 25 years. According to biologist Francisco Purroy, the species' disappearance occurs only in the Iberian Peninsula, and it is caused by the pollution of the rivers and the use of herbicides; the solution found by biologists from the University of León to preserve the species is captive breeding. Fishing was approved again by the Regional Council of Fishing of the Community of Castile and León in 2015.

The installation made by Juanli Carrión links three of the sources of revenue that have marked the history of the economy in León from its origins: gold, sugar beet, and technology. Sugar beet, which was brought by Napoleon and was one of the main sources of income for León's modern economy, is currently experiencing a sharp decline. Before sugar beet, the chief source

of income was gold—the reason for its foundation as a city in the year 29 BC, by the Legio VI Victrix. Throughout its history, León has been linked to the exploitation of these economic nostrums, for which Western society has killed, enslaved, poisoned and destroyed people, animals and landscapes. The gold from its foundation, the sugar from its modernity and today's technology which, after receiving great support from public administrations for the creation of technology centres, has attracted several companies whose economic impact on the city is questionable. The installation's sculptures transform technological trash into sugar crystals to put into question the economic solidity and commercial reliability of technological companies in León, while at the same time questioning the sustainability of the technology itself. Indium is a chemical element and is currently the main material used in the manufacturing of touch screens.

Above this work and on a wide section of the wall Bengoechea completed a huge mosaic *in situ* making use of local seeds (chickpeas and common beans) as a commentary to the importance of legume crops in the León region — it represents 70% of the national production. The piece alludes to the American dollar — because of its status as world's leading currency — and reproduces the motto appearing on US banknotes and coins, which reads: "In God We Trust". The artist takes the sentence out of its context to connect it to a feeling of loss of confidence in our Governments, subject to international economic mechanisms that leave the citizens unprotected and vulnerable. The fact that at present eight out of every ten kilos of vegetables consumed in Spain are imported, given that according to the Spanish Legume Association (AEL) "production costs are more expensive than goods arriving from outside Spain", makes us ponder over the contradictions of the capitalist system. On the other hand, the motto "In God we trust" has an ironic ring to it if we take into account that the majority of global crops have been "improved" through genetically engineered methods, with the United States as supreme precursor of these practices.

For her part, Carma Casulá focuses on US Monsanto, the main corporation in this country responsible for transgenic seeds — now merged with the other big monster of the GMOs, Bayer. The artist has spent years creating a *Memory Bank of Farmers* that deals with traditional agriculture and the family culture of the land. There were already seed banks, but no "memory banks" to preserve

not only the material aspect of traditional crops, but also the farmers' way of life and culture in relation to seeds. This process is carried out by the artist through the compilation of visual and literary accounts of the experiences of the main players in these stories, revealing the human and sociological side of the agricultural world and the high value placed on an asset that they consider the most important thing to preserve. In the current landscape of the food market, bound to end up limiting itself to industrialized farming and soaring expansive agriculture — assisted by corporations like Monsanto or Pioneer, with their transgenic imperatives —, the small family economies of traditional agriculture increasingly represent resistance. Part of the *Bank* is accompanied by an installation made with maps and charts over a bed of germinated seeds with a line symbolising the course of the river Jarama in the stretch of the PRS (Southeast Park). In the maps the quality of the ground is represented through the different stains along the river line: mechanized crops, crops cultivated with tractors, irregular and family crop areas, gravel pits and lagoons, among others.

The consequences of this degradation of the ecosystem push us sometimes to adopt a more pessimistic tone, close to what is known as *Dark Ecology*, developed by Timothy Morton. According to his “melancholic ethics”, “Ecology may be without nature. But it is not without us”³¹. In his book *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* he encourages us to awaken “from the dream that the world is about to end, because action on Earth (the real Earth) depends on it. (...) The end of the world has already occurred”³².

This dystopian character of Morton's perspective comes gradually closer as the viewer progresses across the room. Vegonha Rodríguez's work brings us to a hypothetical year 2700 where apparently we, humans, have not learned anything. “Pollution is about to degrade the sea to the point of collapse and many species have disappeared. What little is left in it is being overfished to preserve it as future food, common species like turbot, sardine, or sea bass don't exist anymore as a living species.” Vegonha Rodríguez imagines a dystopian society that has invented a conservation process of surrealist

31 MORTON, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. United States of America: Harvard University Press, 2009. p. 205

32 MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 7

undertones, through which they could get a sort of hybrid plant, a canned bulb from which you could obtain an edible fish.

Millions of the so-called “disposable” objects which are manufactured, consumed and disposed of every day on our planet, are transmuted, through Bárbara Fluxá’s series of installations *Reconstrucciones arqueológicas* [*Archaeological Reconstructions*], into transcendental future reminders of our society and the way in which it inhabits the world. They are presented as a sample of the hegemonic material culture characteristic of the political and economic system of contemporary overconsumption. Inside the showcase, we are shown reconstructions of the waste objects created following the strategies and methodologies of archaeology. The artist gives us an ethical look on the problems and systemic contradictions of the contemporary capitalist society: sustainability, industrial and technological development, preservation of the environment, habitat degradation, land exploitation or recycling. To some extent, the three installations included in the exhibition represent the same perspective: the imposition of the values and needs of the economic market over those behaviours that represent a change of consciousness in our society, a new ethical dimension of respect for the environment and, above all, a principle of responsibility towards future generations.

Vik Muniz’s images are always created with non-traditional materials: food, litter, toys or “found-remains”. The work selected for the show belongs to the series the artist has developed on mythological themes of famous painters as a way to rethink the eternal search of the artist for models and historical contexts. The choice of this subject matter aims to expose idealization as rhetorical simplification — such as seen in the classic forms of sculptures of Greek gods — and contrast it with the sense of emptiness caused by post-industrial rubble. This series was carried out on the outskirts of Rio de Janeiro, in collaboration with the art students of a favela [shantytown].

“Motorino” is the Italian word for motorbikes. Pablo Milicua made his work *Motorino* in 1994, during his Fellowship in Sculpture at the Spanish Academy in Rome. He abandoned the motorbike and left it to rust on the lawn next to the stairs that take you from Trastevere to San Pietro in Montorio. Most of the elements of the mosaic that covers the bike come from the flea market

of Porta Portese, where on Sunday, when the market closes down, a large number of unsold or unsaleable ceramic pieces are thrown to the ground and shattered. The mosaic covers the motorcycle as a crust, as a sedimentation caused by time, history and culture, forming a hyper-baroque rocaille that contrasts with the mobility of the bike, its potential speed and its teenage dream of freedom.

This kind of sedimentation Milicua talks about is particularly present in the gigantic site-specific installation that the collective Basurama made for this exhibition: the installation resembles a stratigraphic cut of waste from the city. Basurama is an artistic collective devoted to cultural and environmental research, creation and production that has focused its area of study and activity in the production processes, the generation of waste involving these processes and the creative possibilities arising from such contemporary issues. For MUSAC, the collective performed a research on the processes of rubbish disposal and accumulation of waste in León, recently hit by several cases of mismanagement. The garbage used in the project, coming from different places of the province, as well as from the museum, shows us what “our contribution” to the history of planet Earth is. Garbage is something generated by everybody, and yet no one wants to be responsible for it, allowing it to spread across the surface of the world as a thin but dense layer.

CHAPTER 3 ACTIONS

Performance · Collaborative Practices

Finally, the last space exhibits works related to performance, showing some iconic works developed in the early 1970s, usually by women, where the body of the artists points out the importance of understanding nature in a much more holistic way. This attitude is taken up by younger, mid-career artists and is linked to those known as “Collaborative practices” in which the participation of the public or of different actors other than the artist becomes crucial for the development of the work and authorship blurs in favour of collective action.

It is almost mandatory to connect the appearance of the first performances both with a gender issue and with an idea of understanding nature in relation to the woman’s body and the beginnings of Ecofeminism, although this

emerges a few years later, in the 1970s. In very general lines, ecofeminism (or ecofeminisms) highlights the links between exploitation and oppression against women and those against non-human nature.

The seminal work by Carolyn Merchant *The Death of Nature*, appears in 1980 when the concept of ecofeminism was in its infancy. The author, in a more constructivist approach of ecofeminism, puts the blame on 17th-century science and thinkers such as Francis Bacon with the beginning of the domination of nature, relating this to the devaluation of women in the production of scientific knowledge. Interestingly, it is precisely at the time we find the mammoth interventions of Land Art generally carried out by men that several women artists begin to develop a type of land-related actions with a scale and parameters connected to the human, especially to the body of the woman, and a large part of them with a fairly ritualistic component.

I found this line of work was especially interesting to open this chapter and also the fact that in the 1970s women from all over the world were doing similar works in completely different contexts. This led me to select three essential artists: Ana Mendieta in the American context, Teresa Murak in Poland, and Fina Miralles in Catalonia.

In *Burial Pyramid* Ana Mendieta emerges slowly from beneath the rocks in the archaeological site of Yagul (Oaxaca, Mexico) while a camera films the short action. The artist's interest was to establish connections with pre-Columbian culture through her personal actions. By means of a syncretic combination of symbols of life and death, Mendieta embodies the pre-Columbian belief that the soul or life force still exists in the afterlife.

Also with a marked spiritual character, Teresa Murak is one of the most important representatives of the 1970s Polish avant-garde. Her works are characterised by their relationship with nature, with its rhythms and transformations, as well as with spirituality and religiosity—both Christian as Eastern, especially Zen and Tao. For this work the artist grew the seeds for the carpet in the attic of a monastery used as a children's home, led by Sister Cecilia. The procession began at the monastery on Holy Saturday and arrived at the parish church the Day of Visitation, carried by four Norwegian friends of the artist, together with Sister Cecilia and one of the girls from the orphanage. The carpet was placed on the steps of the Church, and later, during the mass, on the High Altar.

In the Spanish State I was interested in recovering Fina Miralles's work, especially one of the series where she puts her body in relation to the natural environment. Since the beginning of the 1970s the artist has been exploring the relationships between humans, nature and objects, and analyses the transformation and alienation experienced by natural objects when taken out of context. The artist works with different media, including painting, performance and video. This work belongs to a series in which the artist's body is merged with a range of natural elements, in complete identification with it, forming a single unit of interchangeable values revolving around the eternal processes of destruction and rebirth of nature.

The torch of these pioneers of the performance has been ably picked up by younger generations, from which Regina José Galindo stands out.

During the war in Guatemala, and as part of the military strategy of scorched earth, corn was cut and burned by the national army with the intention of destroying indigenous communities, considered to be the guerrilla bases. Peace was signed in 1996. Corn resisted. Peoples resisted. In 2014 the Congress of the Republic adopted the Law for the Protection of New Plant and Varieties, popularly known as Monsanto Law, putting at risk the future of the corn and the country's food autonomy. Indigenous peoples represented the strongest opposition to the law, achieving its repeal. In this action, Galindo remains hidden within a cornfield while four men with machetes cut all corn until she is completely in sight. For a few minutes, Galindo remains standing on the ruined corn.

A particularly personal work is the collaboration between Nilo Gallego and Felipe Quintana, an action in which I had the opportunity to participate when I was studying History of Art at the University of León. At the time the El Apeadero cultural centre, led by Javier Hernando and Carlos de la Varga, was basically the only contemporary art initiative in town.

On October 23rd 1999 a sound action supported by the sound of 300 sheep with bells took place in Bercianos del Real Camino (León). The sheep concert, entitled *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando* [Felipe goes home with the sheep sounding] was possible thanks to the collaboration of the musician Nilo Gallego and the shepherd Felipe Quintana. The two main intentions of the "concert" were: to show respect for the daily "action" of the shepherd and his flock, as well as the intensification of the sound by increasing the

number of bells. Thus the daily return of the flock is singled out, acquiring the value of a musical action. Of course, as in any musical proposal, the action demanded the presence of a public—necessarily active in this case given that movement is an intrinsic characteristic of a herd. In the words of Tonia Raquejo: “Avoiding a mechanical execution of a predetermined and resolved action, Nilo worked with improvisation, both regarding the sounds that were issued as the sheep walked and the intensity and quality of the volume (which depended on the direction of the wind and other climatic agents, such as the rain that fell during all the route)”³³.

Also focused on a validation of the rural is Fernando García-Dory, who has been working with his *Shepherds School* since 2004 and since 2010 is developing his project *Inland*, the rehabilitation of a village in Asturias based on the trinomial art-agriculture-territory.

However, fearing that these two projects may be too well known here, we finally decided to show the work that García-Dory developed last year during the Biennial of Gwangju, in South Korea, and thus also give more prominence to the Asian continent, which I was dealing with only with the last artist of this chapter.

The action takes places in Hansaebong Dure, Gwangju’s last rice field, now surrounded by high-rises, which became the protagonist and a huge stage for a collective action on the relations between the city and its ecosystem. With this in mind, the artist formed a theatre company with the residents of the buildings surrounding the field, and created a play that talks about the rituals surrounding the cycle of rice cultivation, in which the possible stories, characters and scenes gradually emerge and are defined by the group. Drawing on the traditional rural masked celebrations — such as the Ga-Myun, the countercultural work of the 1980 “small theatre movement” in Gwangju, the choreography of the sync pop and some recent agricultural manifestations — the action calls into question prevailing models of urban development and the political and cultural structures that encourage it. This opera-action appeals to the self-recognition of the resistance that local residents have been putting up for decades against the plans of

33 RAQUEJO, Tonia. “Las sorpresas de lo cotidiano,” in *Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando*. Centro de Operaciones Land Art El Apeadero: León, 2002, p. 27

development threatening the rice field, and is presented to the citizens of Gwangju to enhance overall awareness of the importance of self-managed agro-ecological spaces and the challenges facing their continuity.

The so-called Collaborative practices have been developed especially since the beginning of the new millennium. Maider López, one of the most outstanding representatives of this current presented an initiative developed in Cappadocia, Turkey, in which she marked the landscape through coloured tiles. As we walk along the trails of Kızıl Çukur the monochromatic tiles appear before us, pointing out a specific element of the landscape in which we can find exactly the same colour: the yellow of a mountain, the grey of a stone, the blue of beekeepers or the specific green of a particular plant. These chromatic similarities were previously established during a workshop with painting students from the University of Fine Arts Nevşehir Hacı Bektaş Veli, in which they approached nature directly and searched for all specificities in it. With this project the artist uses colour to shift the focus of attention to specific elements of the landscape, in order to rescue them, singling them out and individualizing them from that generality that masks them.

Amor Muñoz is another artist who has been working in a similar vein for years.

Yuca_Tech is a social, interdisciplinary project that seeks to generate collective work with the collaboration of the community for the solution of local problems, using low tech and high tech resources, and applying concepts such as tradition, innovation, appropriate technologies, social technology, craftsmanship and artefact. It's a community technology lab, developed with a group of artisans of Yucatan to create a series of artistic and technological parts: solar cells, textiles and lighting objects. The aim is that the participants make a technological artefact with their own hands that they have also designed, so that they identify with it and give it a productive and emotional value according to their needs and culture. The project in León takes place at the same time in Mexico City's MUSA-Roma Museum, with which collaboration has been established for the presentation of this work. Yucatan artisans will conduct workshops in the Mexican museum for several months.

Agnes Denes is another of the pioneers of Eco-art, perhaps best known for her iconic *Wheatfield: a Confrontation*, in which several acres of wheat

were planted in southern Manhattan, near the financial district. On this occasion we will have the opportunity to see another project developed near Ylöjärvi, Finland, where Agnes Denes organised the creation of an artificial mountain and then had 11,000 people plant 11,000 trees; she convinced the Finnish Government to promise to preserve it for a minimum of four hundred years and give to tree planters and their heirs the right to pass on their legacy of those trees for at least twenty generations. This was the first area of virgin forest created by a human being, and it follows an intricate mathematical pattern derived from the combination of the golden section and the pineapple/sunflower pattern designed by the artist.

By way of conclusion is a work that could clearly go in the three areas of the exhibition, as it is a recovery practice carried out through a collaborative process and created with natural materials: *Tree Project* by Hiroshi Sunairi. The Japanese artist Hiroshi Sunairi began receiving from Mr. Chikara Horiguchi seeds of some trees in his hometown, Hiroshima, which had survived the U.S. bombing in 1945. These trees are known as *hibaku-jumoku* [bombarded trees / surviving trees]. After collecting the seeds, Sunairi distributed them throughout the world, and tracked the participants in the project: more than four hundred people from twenty-three different countries. In Hiroshima, it was said: “sixty years ago the city of Hiroshima was destroyed by the nuclear bomb and people thought that nothing would grow there for seventy-five years. However, seeds began to germinate in the remains of burned trees and grasses emerged from the earth... This new life gave encouragement to people who had lost all hope”. I met the artist in New York at the beginning of the project and she planted some of these seeds in the town of Arcahueja. Thus, the *hibaku-jumoku* exhibited here has spent years growing in this region, along with two others that we planted at the beginning of the exhibition but did not manage to sprout, possibly as a consequence of the extreme temperatures and droughts that have affected the city due to climate change³⁴.

As it has been seen, there are other artists who could perfectly well be found in any of the three chapters of the tour, not only Hiroshi Sunairi

³⁴ The information about the trees that are planted all around the world is updated on the website of the project: <http://treeproject.blogspot.com>

and Lucia Loren who open and close the itineraries, but also others such as Carma Casulá and Fernando García-Dory or Agnes Denes and Joseph Beuys, all of them connected to the idea of “social sculpture” and “radical ecology” of the latter.

This search for versatility aimed at the compilation of a multiplicity of stories is reinforced in the following section, which seeks to offer other possible readings, leaving aside formal classifications.

■ VI OTHER READINGS: A POSSIBLE SYNOPSIS OF POLITICAL ECOLOGY

As we have said the show's division in three sections has to do with formal questions, which nonetheless lead in all cases to discussions that give us a glimpse into different points of view of ecology politics. I now propose to look at the whole show from a different perspective in order to offer another possible reading of the project. Let us focus only on content, regardless of the artistic categories used to categorize the previous section and the exhibition layout.

Deforestation is perhaps one of the most addressed issues: from Joseph Beuys's works in the Kassel documenta or Agnes Denes's Finnish pyramid to Nicole Dextras's portable architecture and her superhero warrior of the forests.

The struggle in defence of the forests has a long tradition within the ecological movements, among which “The Green Belt Movement” in Kenya and the “Chipko Movement” in India are especially worth highlighting. The first was initiated by 2004 Nobel Peace Prize recipient Wangari Maathai, and since its inception in 1977 more than fifty-one million trees have been planted and more than thirty thousand women have been trained in forestry, food processing, beekeeping and other trades that help them to earn income while preserving their lands and resources.

The Chipko movement, which dates from a little earlier, arises in 1973 when the inhabitants of the village of Gopeshwar, in the Himalayas, discovered that the Forestry Department had sold three hundred trees to a company dedicated to manufacturing sports equipment. As an action of resistance, the women of this town decided to hug the trees to prevent them from being

cut. That was the origin of the Chipko (Chipko means “hug” in Hindi). The action went viral throughout India and resulted in the banning on felling of live trees in 1980.

The fact that women were the initiators of such relevant movements is not at all accidental; it has been a recurring theme especially underlined by ecofeminism.

In many regions, such as those mentioned above, when a nearby forest disappears, women in the area will have to work harder because they’ll have to walk longer distances to find firewood and food for their animals. In the case of water, the problem becomes even more acute, and water is possibly the main concern in Africa and India. In “Women and the Vanishing Waters”³⁵ Vandana Shiva points out that in regions where life was not sustained by a river, water was provided sustainably from wells, tanks and ponds. Women of rural India have provided survival over centuries from these tanks and wells. Nowadays, most shallow tanks and wells are dry due to over-exploitation for monocultures. Given that women are the providers of water, the disappearance of the sources means longer walks to collect it, as well as more work and fewer options for survival.

Fortunately, the fact that women suffer to a greater extent the effects of climate change has finally been included in the negotiations of the last COP23 that has taken place in Bonn.

This perspective on forests and trees is also dealt with in the exhibition by Hiroshi Sunairi and Santiago Morilla, but in both cases other problems are also addressed. In Morilla’s case, through the construction of a bike-garden he is telling us that the cultural world should opt for an energy model free of fossil fuels too, and take the responsibility for leading society towards a carbon-free, fair and sustainable energy policy.

Sunairi uses his work to speak about nuclear pollution, hope and the need for collective action to deal with the catastrophe, while reminding us of Razmig Keucheyan’s thesis by connecting all war conflicts to ecological conflicts.

Waste and deterioration as a result of industrialization are also a backdrop to Herman Prigann’s “rehabilitations”. As for Guillem Bayo’s bioluminescent

35 SHIVA, Vandana. “Women and the Vanishing Waters,” in *Staying Alive: Women, Ecology and Survival in India*. London: Zed Books Ltd, 1988. p. 179

egg, we do not really know what kind of waste gave rise to them, whether we are dealing with chemical residues or with other types of toxic agents, to which we must add the noise pollution from his other pieces, which activate when the visitors approach his works, surprising them. In addition, Bayo is talking about waste management, as he always makes his pieces out of technological waste.

Water pollution is the cause of Juan Zamora's frog changing colours between green and yellow, depending on the degree of pollution. His work also introduces the chapter on loss of biodiversity and the disappearance of native species. The issue of extinction is especially dramatic in the case of bees, our main pollinator and the basis of the works by Lucia Loren and Asia Piascik and Monika Braunst.

Loss of biodiversity is a matter that Patricia Johanson, Helen Mayer and Newton Harrison and Alan Sonfist have been dealing with for decades — and Sonfist' work could even be seen in relation to the colonization of nature, as the artist is recovering pre-colonial species from the New York City. For TJ Demos, the colonization of nature, which emerges from Cartesian dualism between the human and non-human world since the Enlightenment, objectified the non-human world: "Destructive and utilitarian, idealized and exoticized nature has been colonized in concept as well as in practice"³⁶.

Colonization is also denounced by philosopher and activist Vandana Shiva, who condemns the practice of bio-imperialism and biopiracy, which especially affects the seeds and leads us to talk about intellectual property rights over these and what Shiva has come to call "the corporate control of life".

The problems around seeds receive special attention in the exhibition through the works by Luna Bengoechea, Regina José Galindo and Carma Casulá. This is a topic I have written about on previous occasions especially in relation to the consideration of the seeds as a political material³⁷.

36 DEMOS, TJ. *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Berlin: Sternberg Press, 2016. p. 14

37 TORRE, Blanca de la. "La semilla como materia política," at <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/7/10/2017>

Shiva places the seeds in the centre of multiple crises: hunger, malnutrition and disease; climate change and biodiversity erosion and the corruption of democracies along with the assault on peoples' freedoms by corporations. All of them "have, at their center, the issues of seed control, seed production and seed sovereignty"³⁸.

In Carma Casulá's case, in addition to speaking about the seeds, she addresses the importance of farmers and peasants' memories and denounces the loss of rural life, a topic that was addressed from a shepherd's point of view in Nilo Gallego's action of and that Fernando García-Dory illustrated with the loss of a Korean rice field relating it to gentrification and speculation and soil policies.

As it has been seen all these issues are interrelated. For example, talking about the problem of seeds and biopiracy leads us to point out the dispossession of peasants, which is also linked to the problems in relation to monocultures and corporate colonialism, as well as to water scarcity, which is once again related to Ecofeminism and the fact that women suffer more from the problems derived from climate change. This would be connected with a more essentialist current of Ecofeminism including the works by Fina Miralles, Ana Mendieta and Teresa Murak, whereas a much more constructivist approach is adopted by Regina José Galindo and Amor Muñoz, whose projects also connect with theories of the so-called Environmentalism of the Poor, developed by authors such as Joan Martínez Alier or Ramachandra Guha. The focus of study of this movement is how poor and socially marginalized groups are more severely affected by ecological problems, and the fact that it is they who fight for the defence of natural resources and of their ecosystem, as this is their heritage, their habitat and their only means of subsistence. According to Alier: "Often these conflicts take place along the extraction frontiers, on indigenous lands or on refuges where there is no press coverage. That resistance is ecological even if the movement's name does not carry that adjective"³⁹.

38 SHIVA, Vandana. *Seed Satyagraha. Civil Disobedience to End Seed Slavery*. Florence: Navdanya International, 2015. p. 5

39 MARTÍNEZ ALIER, Joan. *El ecologismo de los pobres. Conflictos ambientales y lenguajes de valoración*. Barcelona: Icaria, 2011. p. 396

Following this same line of thought, Rob Nixon tells us that it is these most vulnerable groups that suffer what he calls “slow violence”. Less visible and more persistent over time, it is a product of a continued environmental pollution, militarism, imperialism’s developmentalist policies and the ecological burden imposed on the Global South⁴⁰.

Slow violence is characterized by the production of “surplus” communities and “sacrificial” subjects in the name of progress, by the creation of climate refugees and, above all, by the extermination of those spaces that “enjoy” what Nixon has termed “the resources curse”, which generates what David Harvey has come to call “accumulation by dispossession”⁴¹, considered by him the mark of a new imperialism. This section speaks quite clearly about the extraction of resources such as gold or coltan and indium for the production of technological devices, resources that, as we have seen, were at the core of Juanli Carrión’s research.

It is also the countries of the South that most suffer the consequences of the unbridled consumerism of the North, and usually end up becoming the garbage colonies of the opulent North, while the carbon debt of the latter is never mentioned. In that South, a favela of Rio de Janeiro, is where Vik Muniz developed his Pictures of Junk series in collaboration with the students of the favela, which puts on the table the problems surrounding the management of waste that are also addressed from very different points of view by Pablo Milicua, Bárbara Fluxá and Basurama.

For Martínez Alier, wealth is the main cause of environmental degradation, since the wasteful consumption of energy and materials is greater among the rich, as is the production of waste resulting from that consumption. The metabolism of the economy hasn’t stopped growing, was only briefly interrupted by the 2008-2009 crisis. Therefore, ecological-distributive conflicts arise due to the extraction and transport of resources and the export or disposal of waste (including carbon dioxide), causing protests against the transfer of environmental costs to the poor and politically weak⁴².

40 NIXON, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2013, p. 2

41 HARVEY, David. *El nuevo imperialismo: acumulación por desposesión*. Madrid: Akal, 2004

42 MARTÍNEZ ALIER, Joan. *op. cit.* p. 395

The problem of water is addressed not only through the already mentioned episodes related to pollution and desertification, but also through the restoration of rivers in Basia Irland's work — again in connection with seeds — as well as through the alternative hydroponic crops that are the basis of the materials of Zigor Barayazarra's clothing.

As José Albelda and José Saborit comment in *The Construction of Nature*⁴³, Earth must be understood as a living, unitary whole, as an organism capable of defending itself against aggression. Thus it was treated by Lovelock in its iconic *Gaia*, although the same had been suggested some time ago by authors such as F. Schelling, Lao-Tse or Lucretius. The latter spoke of an Earth that will progressively age, and Plutarch mentioned a Father Heaven that fertilized Mother Earth with the rain. Also for Pliny nature was threatened, about to perish because of artificial human techniques.

This idea of nature as a whole is reflected in Maider López's, Xavi Muñoz's and Adolf Schlosser's works, together with the ephemeral character of Jorge Barbi's and Andy Goldsworthy's, which put us in touch with the theories of Norwegian Arne Naess. His *Deep Ecology* criticizes the solutions that are contributing to the destruction of the biosphere as merely "corrective" solutions, a type of superficial ecology that continues to believe in the myth of progress, which will lead us to use more technology to solve problems created by technology itself.

Thus, the philosopher believes the current approach is simply applying capitalist strategies to stop the consequences generated by capitalism itself.

The idealism of *Deep Ecology*, which in some way postulates the possibility of an uncontaminated nature, is criticized by Bruno Latour, for whom it will be necessary to definitively overcome the nature/culture dichotomy, based on the anthropocentric conception of man surrounded by his objects. For Latour there are only natures-cultures, that is, collectives of human and non-human agents with multiple associations.

"Political ecology would then be defined as the conjunction between ecology and politics, between things and people, between nature and society"⁴⁴.

43 ALBELDA, José and SABORIT, José. *La construcción de la naturaleza*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997. p. 38

44 LATOUR, Bruno. *op. cit.* p. 102

On the other hand, Jacobo Castellano and Elena Aitzkoa's ways of working bring us closer to the 1970s theories of degrowth, which were inspired by the thought of the economist Georgescu-Roegen, and especially made known by growth objectors such as Serge Latouche or Jean Paul Vesse, and in the Spanish State by Carlos Taibo.

For Latouche, we live in a society of programmed obsolescence, when instead of throwing things away we should repair them and in this way decrease (downscale) without reducing our satisfaction. According to the French economist, the crisis could be an opportunity to look for new alternatives because the crisis is a forced decrease, but the paradox is that the colonization of the imaginary by the growth society is such that governments' only obsession is to return to growth, when in reality the key lies in wisdom. In addition to the post-impressionist school that I have mentioned as a remote antecedent, I'd especially like to name Joseph Beuys as an important antecedent of art in relation to the theories of this movement, since he advocated a simpler life, not so attached to material things nor governed by the need to produce more.

Possibly all the problems mentioned above lead us to the same problem: the spectre of climate change. This is a problem for which the Harrisons' study proposes effective solutions, a problem that Katie Paterson and Vegonha Rodríguez approach from a symbolic point of view and that in Amy Balkin's case is addressed from both perspectives — the poetic gesture of including UNESCO in the atmosphere plus a practical action. Balkin points out the particular issue of the purchase of emissions in the carbon markets, a sector addressed by Razmig Keucheyan in *Nature is a Battlefield*. Keucheyan develops what are known as *environmental finances*, and criticizes that we have left such a serious issue as climate change in the hands of market speculation, with mechanisms such as the purchase of carbon emission rights, climate derivatives or catastrophe bonds or *cat bonds*⁴⁵.

In short, through the approaches of the artists and their ways of developing them one can sketch a small essay on political ecology that puts on the

45 KEUCHEYAN, Razmig. *La naturaleza es un campo de batalla. Ensayo de ecología política*. Madrid: Clave intelectual, 2016. p. 81

table a range of different possibilities, visions and actions that confirm the importance of building new stories through art, of continuing the quest for new forms.

In Ashley Dawson's opinion, we need new forms of communism for these times of disaster. The author believes that climate chaos is what will turn what she calls a "disaster communism" into a powerful force in cities around the globe. Dawson gives several examples of the role played by this climatic chaos in the start of revolutions, from the French Revolution, for which one of the main triggering factors was women's protest for the rise in the price of bread, to the Arab Spring, also in close relationship with the rise in the price of grain, while she develops her clearest example around the Occupy Sandy movement⁴⁶. Dawson states: "Above all, disaster communism must stand for a rejection of the devotion to incessant growth that characterizes capitalism"⁴⁷.

■ VII THE RELEVANCE OF THE PROJECT IN 2017

As Naomi Klein rightly points out in *This changes everything. Capitalism against climate*, the historical record of carbon dioxide does not lie, and what it is telling us is that emissions continue to grow. Every year we release more greenhouse gases than the previous year, and the growth rate of emissions of such gases increases from one decade to the next. According to the journalist and activist, we will need this climate revolution to unfold continuously and without respite, twenty-four hours a day, seven days a week, everywhere⁴⁸. The fact that a project like this has been planned for 2017 goes beyond the anecdotal. In the same book, Klein takes up the words said three years ago by the chief economist of the IEA, Fatih Birol, "the door to limit global warming is about to close. In 2017 it will be closed forever"⁴⁹.

46 DAWSON, Ashley. *Extreme Cities. The Peril and Promise of Urban Life in the Age of Climate Change*. New York: Verso, 2017. p. 237

47 *Ibid.*, p. 239

48 KLEIN, Naomi. *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*. Barcelona: Paidós, 2015. p. 555 (originally published as *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate*. London: Allen Lane, an imprint of Penguin Books, 2014)

49 *Ibid.*, p. 40

On top of that, both the aforementioned book and the project of the exhibition are prior to the Trump era.

In fact, in the author's latest book, she analyses the *shock politics* of the post-Trump era, and the consequences of having a president who, on his first day at the White House, deleted any reference to climate change from its website⁵⁰.

■ VIII CONCLUSION

And to conclude, let us return to Guattari, who in the already-mentioned *The Three Ecologies* claimed that “the only true response to the ecological crisis would be on a global scale and bringing an authentic political, social and cultural revolution, reshaping the objectives of the production of both material and immaterial assets”⁵¹.

“Does this mean that the new, multipolar issues of the three ecologies will simply take the place of the old class struggles and their myths of reference? Of course, such a substitution will not be automatic! But it nevertheless appears probable that these issues, which correspond to an extreme complexification of social, economic and international contexts, will increasingly come to the foreground”⁵².

The challenge we face is how to address the current ecocide and art seems a very suitable way to take a stand on reality, not only as a means to denounce and raise awareness but also to lead the way toward a possible ecological aesthetics, following TJ Demos' words:

“The practices that have brought together aesthetics, ethics, and political ecology allow us to glimpse the beauty of living otherwise”⁵³.

The time is now. The climate clock is ticking, indicating the urgent need to expand our capacity for empathy and *simesdonia*. We have to listen to the past

50 KLEIN, Naomi. *NO Is Not Enough. Defeating the New Shock Politics*. Allen Lane, an imprint of Penguin Books, p. 75

51 GUATTARI, Félix. *The Three Ecologies*. London and New Brunswick: The Athlone Press, 2000, p. 28 (originally published in 1989)

52 *Ibid.*, pp. 29-30

53 DEMOS, TJ. *op. cit.* 2016. p.2 72

and look to the future with our feet in a present where there is a need for a change in the rules of the game. It is now more than ever when art appears as an effective space for positive awareness. It is the time to imagine futures, not ideal but possible futures, to rescue the importance of aesthetics in the construction of new narratives and to get rid of those that no longer serve us, in order to once and for all begin to build a new paradigm.

That paradigm turn will be ecological or won't be at all.

LISTADO DE OBRA / LIST OF WORKS

Lucia Loren

Api Sophia, 2017

Instalación, técnica mixta. Dimensiones variables

Installation, mixed media. Variable measures

Cortesía de la artista Courtesy of the artist

Alan Sonfist

Time Landscape, 1965-2017

Documentación Documentation

Cortesía del artista Courtesy of the artist

Patricia Johanson

Fair Park Lagoon (Dallas, Texas), 1981

Selección de fotografías Selection of photographs

Cortesía de la artista Courtesy of the artist

Dibujos Drawings, 1969-2012

Reproducciones digitales Digital copies

Cortesía de la artista Courtesy of the artist

Newton & Helen

Mayer Harrison

The Survival Pieces, 1971-1973

Selección de fotografías Selection of photographs

Cortesía de Courtesy of Harrison Studio

Peninsula Europe, 2000-2017

Impresión digital Digital print 233 x 400 cm

Cortesía de Courtesy of Harrison Studio

Zigor Barayazarra

Garden As A Body / Baratzte Gorputz /

Jardín como Corpus, 2014

Instalación, técnica mixta. Dimensiones variables

Installation, mixed media. Variable dimensions

Cortesía del artista Courtesy of the artist

Santiago Morilla

Fundar un bosque. Prototipo de bicimáquina

para huerta-invernadero de interior #1, 2016

Instalación, técnica mixta Installation, mixed media. 400 x 328 x 70 cm

Colección MUSAC Collection

Nicole Dextras

Forest Warrior, 2017

Instalación, plantas y textil. Dimensiones variables

Installation, plants and textiles. Variable measures

Asistente de confección Assistance on dress making: Sonia Pacho

Cortesía de la artista Courtesy of the artist

Basia Irland

Libros congelados del río Bernesga, León, España Ice

Books on Bernesga River, León, Spain, 2017

2 fotografías (113 x 168 cm c/u) y video sin sonido (2')

2 photographs (113 x 168 cm each) and video with no sound (2')

Esculturas de hielo Ice sculptures: Alejandro Sáenz de Miera

Fotografía y video Photographs and video:

Eduardo Fandiño

Colección MUSAC Collection

Asia Piascic &

Monica Braunst

Hotel for Wild Pollinators, 2017

Instalación, técnica mixta Installation, mixed media 48 x 15 x 23 cm

Cortesía de las artistas Courtesy of the artists

Amy Balkin

Public Smog, 2007-2017

Imágenes digitales y documentación

Digital images and documentation

Cortesía de la artista Courtesy of the artist

Joseph Beuys

7.000 robles, 1982

Documentación Documentation

Documenta Archive y and 7,000 Oaks Foundation

© Joseph Beuys, VEGAP, León, 2018

Guillem Bayo

TV, huevos y anís, 2013-2017

Instalación, técnica mixta. Dimensiones variables

Installation, mixed media. Variable dimensions

Cortesía del artista Courtesy of the artist

Huevo radioactivo, 2015
Técnica mixta Mixed media 12 x 5 x 5 cm
Cortesía del artista Courtesy of the artist

Herman Prigann
Skulpturenwald Rheinelbe, 1997-2000
Selección de fotografías Selection of
photographs
Cortesía de los herederos de Herman
Prigann / Bildrecht (Viena)
Courtesy of heirs of Herman Prigann /
Bildrecht (Vienna)
© Herman Prigann, VEGAP, León, 2018

Andy Goldsworthy
*Tree Painted with Black Mud Collected from
Nearby Bog, Dumbrieshire, Scotland, 21
March 2014, 2014*
2 fotografías 2 photographs 60 x 90 cm y
60 x 40 cm
Cortesía del artista y Courtesy of the artist
and Slowtrack Society SL

Xavi Muñoz
Personal Landscape I, 2016
Bronce Bronze 182 x 2 x 2 cm
Cortesía del artista y Courtesy of the artist
and L&B Contemporary Gallery

Personal Landscape II, 2016
Elementos naturales, vidrio, pintura de oro
Natural elements, glass, gold paint 182 x 9
x 9 cm
Cortesía del artista y Courtesy of the artist
and L&B Contemporary Gallery

Juan Zamora
Pelophylax perezii, 2017
Instalación, musgo. Dimensiones variables
Installation, moss. Variable measures
Cortesía del artista Courtesy of the artist

Juanli Carrión
La edad de Indio, 2017
Instalación, técnica mixta. Dimensiones
variables
Installation, mixed media. Variable
measures
Imágenes Images:
Las Médulas: Karsten Wentink
Construcción del Parque Tecnológico de
León: Javier Gallego (2004)
Futuro Palacio de Congresos: Campillo
(2011)

Cortesía del artista y Courtesy of the artist and
Galería Rosa Santos (Valencia)

Luna Bengoechea Peña
In God We Trust (En Dios confiamos), 2017
Instalación, garbanzos y alubias sobre tabla
Installation, chickpeas and common beans on
board 100 x 450 cm
Cortesía de la artista y Courtesy of the artist and
Canarias Crea
© Luna Bengoechea Peña, VEGAP, León, 2018

Carma Casulá
Monsanto no es Santo de mi devoción_PR3, 2014-
2017
Instalación, técnica mixta. Dimensiones
variables
Installation, mixed media. Variable measures
Cortesía de la artista Courtesy of the artist

Jorge Barbi
Argentea II, 2001-2010
44 fotografías 44 photographs 29 x 22 cm c/u
Cortesía del artista Courtesy of the artist
© Jorge Barbi, VEGAP, León, 2018

Adolfo Schlosser
Pequod, 1990
Técnica mixta Mixed media 200 x 75,5 x 23 cm
Artium de Álava, Vitoria-Gasteiz
© Adolf Schlosser, VEGAP, León, 2018

Jacobo Castellano
Piñata, 2017
Instalación, madera, lino Installation, wood and
linen 255 x 40 x 40 cm
Colección MUSAC Collection

Elena Aitzkoa
Conejos, 2016
Técnica mixta Mixed media 27 x 40 x 43 cm
Cortesía de la artista Courtesy of the artist

Katie Paterson
Langjökull, Snæfellsjökull, Solheimajökull, 2007
Video en 3 canales con sonido 3-channel video
with sound 1 h 58'
Fotografía Photograph: Gert Voor in't Holt
Artium de Álava, Vitoria-Gasteiz. Colección
particular

Vegonha Rodríguez

Bulbo de pez, 2017

Cerámica y piedra (17 x 16 x 45,5 cm) y lata de hierro (15,5 x 15 cm)

Ceramics and stone (17 x 16 x 45,5 cm) and iron tin (15,5 x 15 cm)

Cortesía de la artista Courtesy of the artist

Pablo Milicua

Motorino, 1994

Técnica mixta sobre motocicleta Mixed media on motorcycle 110 x 171 x 62 cm

Artium de Álava, Vitoria-Gasteiz

© Pablo Milicua, VEGAP, León

Vik Muniz

Atlas. After Guercino, 2007

de la serie / from the series *Pictures of Junk*

Fotografía Photograph 220 x 178 cm

Fotografía Photograph: Gert Voor in't Holt

Artium de Álava, Vitoria-Gasteiz

© Vik Muniz, VEGAP, León, 2018

Basurama

Nuestro aporte, 2017

Instalación, estructura metálica, madera y residuos. Dimensiones variables

Installation, metal structure, wood and waste products. Variable measures

Cortesía de los artistas Courtesy of the artists

Bárbara Fluxá

Reconstrucciones arqueológicas, 2005-2006

Paisaje cultural. Asturias, 05, 2005

Paisaje cultural. Esles, 05, 2005

Paisaje cultural. Segovia, 06, 2006

Instalación, técnica mixta. Dimensiones variables

Installation, mixed media. Variable measures

Obra co-producida por Co-produced by Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (Segovia), Casa Velázquez, Ministerio de Cultura de Francia y and el Ayuntamiento de Santa M^a del Cayón (Gobierno de Cantabria)

Cortesía de la artista Courtesy of the artist

Ana Mendieta

Burial Pyramide, Yaqul, Mexico, 1974

Video color con sonido Colour video with sound 3' 30"

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid

Fina Miralles

Relacions. Relació del cos amb elements naturals. El cos cobert de palla. (Sabadell, enero 1975), 1975

5 fotografías 5 photographs 20 x 30 cm c/u each

Museo d'Art de Sabadell

Teresa Murak

Procession. Eastern Carpet. Kielczewice, 1974

Fotografía Photograph 80 x 140 cm

Cortesía de la artista

Regina José Galindo

Mazorca, 2014

Video con sonido (8' 30") y fotografía (132 x 161 cm)

Video with sound (8' 30") and photograph (132 x 161 cm)

Video Video: José Enrique Juárez / Edgar

Osorio

Fotografía Photograph: David Pérez / Alex

Socop

Cortesía de la artista y Courtesy of the artist and Prometeogallery di Ida Pisani, Milán

Fernando García-Dory

El lamento del tritón, 2016

Instalación y documentación. Dimensiones variables

Installation, mixed media. Variable measures

Acción realizada en la Bienal de Gwangju 2016 (Corea del Sur)

Cortesía del artista Courtesy of the artist, Gwangju Biennale 2016, AC/E y los vecinos de and the people living near Hansaebong Dure

Agnes Denes

Tree Mountain - A Living Time Capsule - 11,000

Trees, 11,000 People, 400 Years (Triptych), 1992-1996, 1992-2013

C-print. 91 x 91 cm

© Agnes Denes

Cortesía de Courtesy of Leslie Tonkonow

Artworks + Projects, New York

Maidier López

Zoom In, 2016

Instalación, técnica mixta. Dimensiones variables

Installation, mixed media. Variable measures

Acción realizada en Capadocia en el contexto de *Cappadox 2016* (Turquía)

Action performed in Cappadocia within the

framework of Cappadox 2016 (Turkey)
Cortesía de la artista y Courtesy of the artist and
Galería Espacio Mínimo, Madrid

**Nilo Gallego &
Felipe Quintana**

Felipe vuelve a casa con las ovejas sonando, 1999
Vídeo con sonido (18'), partitura, documenta-
ción y cencerros

Video with sound (18'), score, documentation
and bells

Video Video: Chus Domínguez

Promotores de Promoters of El Apeadero: Car-
los de la Varga y and Javier Hernando

Centro de Operaciones El Apeadero, Bercianos
del Real Camino, octubre October 1999

Cortesía de los artistas Courtesy of the artists

Amor Muñoz

Yuca-Tech: Energía hecha a mano, 2015-2017

Instalación, vídeo con sonido (4'), paneles
solares y edición de carteles (90 x 60 cm).

Dimensiones variables

Installation, video with sound (4'), solar panels
and poster edition (90 x 60 cm). Variable
measures

Cortesía de la artista y Courtesy of the artist and
MUCA Roma, Ciudad de México

Hiroshi Sunairi

Leur Existence – Tree Project, 2005-2017

Instalación, árboles de Hiroshima y documen-
tación. Dimensiones variables

Cortesía del artista Courtesy of the artist

Installation, Hiroshima trees and documen-
tation. Variable measures

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO

Consejera de Cultura y Turismo

María Josefa García Cirac

Secretario General

José Rodríguez Sanz-Pastor

Directora General de Políticas Culturales

Mar Sancho Sanz

**Director General de la Fundación Siglo para el
Turismo y las Artes de Castilla y León**

Vicente Cuadrillero Martín

**MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo
de Castilla y León**

Director

Manuel Olveira

Coordinadora General

Kristine Guzmán

Coordinación

Eneas Bernal

Helena López Camacho

Carlos Ordás

Registro

Koré Escobar

Raquel Álvarez (Dalser, S.L.)

Restauración

Albayalde S.L.

Comunicación y Prensa

Servicios profesionales a cargo de

Izaskun Sebastián

Biblioteca-Centro de Documentación

Araceli Corbo

Ana Madrid (Dalser, S.L.)

Educación y Acción Cultural

Belén Sola

Julia Ruth Gallego

Mantenimiento

Mariano Javier Román

Y servicios profesionales a cargo de

Grupo Norte S.L.

Servicios Auxiliares

Dalser S.L.

Limpieza

Clece S.L.

Seguridad

Vasbe S.L.

Comité Asesor

M^a Teresa Alario

Neus Miró

Luis Francisco Pérez

Blanca de la Torre

EDITADO POR

MUSAC

Museo de Arte Contemporáneo
de Castilla y León
Avda. Reyes Leoneses, 24
24008 León (España)
T. +34 987 09 00 00
F. + 34 987 09 11 11
www.musac.es

NOCAPAPER BOOKS & MORE, S.L.

Paseo Menéndez Pelayo 10
Entreplanta HI
39010 - Santander
T. +34 942 104 230
www.nocapaper.com

Diseño y Maquetación

NOCAPAPER BOOKS & MORE, S.L.

ISBN MUSAC 978-84-92572-66-3
ISBN NOCAPAPER 978-84-947660-8-4
Depósito Legal SA 199-2018

Este libro ha sido editado con motivo de la exposición *Hybris. Una posible aproximación ecoestética*, celebrada en el MUSAC entre el 17 de junio de 2017 y el 7 de enero de 2018, y comisariada por Blanca de la Torre.

This book has been published on occasion of the exhibition *Hybris. A Possible Approach to Ecoaesthetics* that took place at MUSAC on el june 17, 2017-january 7, 2018, and curated by Blanca de la Torre.

Artistas en exposición Exhibited artists

Elena Aitzkoa, Amy Balkin, Zigor Barayazarra, Jorge Barbi, Guillem Bayo, Basurama, Luna Bengoechea Peña, Joseph Beuys, Juanli Carrión, Jacobo Castellano, Carma Casulá, Agnes Denes, Nicole Dextras, Bárbara Fluxá, Regina José Galindo, Nilo Gallego y Felipe Quintana, Fernando García-Dory, Andy Goldsworthy, Newton y Helen Mayer Harrison, Basia Irland, Patricia Johanson, Maider López, Lucia Loren, Ana Mendieta, Pablo Milicua, Fina Miralles, Santiago Morilla, Vik Muniz, Amor Muñoz, Xavi Muñoz, Teresa Murak, Katie Paterson, Asia Piaścik y Monika Braunsch, Herman Prigann, Vegonha Rodríguez, Adolfo Schlosser, Alan Sonfist, Hiroshi Sunairi, Juan Zamora

Agradecimientos Acknowledgements

José Albelda, Manuel Alonso Ortega, Artium de Álava (Vitoria-Gasteiz), Canarias Crea, Daniel Castillejo, Centro de Operaciones El Apeadero (Bercianos del Real Camino, León), Ana Díez Tejerina, Daniel Eguskiza, galería Espacio Mínimo (Madrid), galería F2, Eduardo Fandiño, Pablo García García, Eduardo García Nieto, Kristine Guzmán, Harrison Studio, L&B Contemporary Gallery, Leslie Tonkonow Artworks + Projects (NewYork), Mai 36 Galerie, MNCARS, Museo d'Art de Sabadell, Museo MUCARoma (Ciudad de México), Sonia Pacho, José María Parreño, galería Pedro Oliveira, herederos de heirs of Herman Prigann, Prometeogallery di Ida Pisani (Milan), galería Rosa Santos (Valencia), Alejandro Sáenz de Miera, Slowtrack Society S.L., Andrea Soto, Sue Spaid y a Jaume Marco + Tactelgraphics, por el diseño gráfico de la exposición for the exhibition graphic design

Elena Aitzkoa, Amy Balkin, Zigor Barayazarra, Jorge Barbi, Guillem Bayo, Basurama, Luna Bengoechea Peña, Joseph Beuys, Juanli Carrión, Jacobo Castellano, Carma Casulá, Agnes Denes, Nicole Dextras, Bárbara Fluxá, Regina José Galindo, Nilo Gallego y Felipe Quintana, Fernando García-Dory, Andy Goldsworthy, Newton y Helen Mayer Harrison, Basia Irland, Patricia Johanson, Maider López, Lucia Loren, Ana Mendieta, Pablo Milicua, Fina Miralles, Santiago Morilla, Vik Muniz, Amor Muñoz, Xavi Muñoz, Teresa Murak, Katie Paterson, Asia Piaścik y Monika Brauntsch, Herman Prigann, Vegonha Rodríguez, Adolfo Schlosser, Alan Sonfist, Hiroshi Sunairi, Juan Zamora

MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo
de Castilla y León

Del 17 de junio de 2017 al 7 de enero de 2018