

Prácticas artísticas ecológicas

Un estado de la cuestión

ECOLOGICAL ART PRACTICES A STATE OF THE ART

ABSTRACT

For two decades we are attending the rise of social, economic, political and identity conflicts, issues involving dichotomous relationships established between nature and culture. These issues have been discussed both politically and epistemologically from different disciplinary fields of knowledge and processes. In this sense, artistic practice has shown a particularly active role. Due to the proliferation, diversity and importance of their contributions, the purpose of this article is to develop a state of affairs that shows the terms in which, from the sixties, certain artistic practices coincide contain the concept of ecology as a constant feature, in order that models of “development” alternative to the modern paradigm, based on different value systems and knowledge, begin to gain more strength socially.

Keywords

Contemporary art practices, nature-culture, ecology, criticism, sustainability.

RESUMEN

Desde hace dos décadas estamos asistiendo al incremento de conflictos sociales, económicos, políticos e identitarios, que implican cuestiones relativas a las relaciones dicotómicas establecidas entre naturaleza y cultura. Dichas cuestiones han sido discutidas tanto política como epistemológicamente desde distintos ámbitos disciplinarios y procesos de conocimiento. En este sentido, la práctica artística ha mostrado un papel especialmente activo. Debido a la proliferación, diversidad e importancia de sus aportaciones, el objeto del presente artículo es elaborar un estado de la cuestión que muestre los términos en los que, a partir de los años sesenta, ciertas prácticas artísticas coinciden en contener el concepto de ecología como una característica constante, con el propósito de que modelos de “desarrollo” alternos al paradigma moderno, basados en sistemas de valores y saberes diferentes, comiencen a adquirir una mayor fuerza a nivel social.

Palabras Clave

Prácticas artísticas contemporáneas, naturaleza-cultura, ecología, crítica, sostenibilidad.

INTRODUCCIÓN

Desde hace dos décadas estamos asistiendo a un incremento de conflictos sociales, económicos, políticos e identitarios, atravesados por cuestiones relativas a las relaciones dicotómicas establecidas entre naturaleza y cultura, que están poniendo en peligro la sostenibilidad de la vida. La proliferación de problemáticas referidas a la mercantilización de paisajes humanos y no-humanos, la expansión de contingencias ambientales de diversa índole, así como la emergencia de nuevas formas de resiliencia social vinculadas a reivindicaciones ecológicas, han sido discutidas tanto política como epistemológicamente desde distintos ámbitos disciplinarios y procesos de pensamiento. La práctica artística ha mostrado un papel especialmente activo, dando lugar a un interesante conjunto de trabajos, que sin duda han revitalizado los estudios sobre arte y sobre ecología con un carácter profundamente transformador. Este corpus parece suscitar cada día más interés en diferentes puntos de la geografía académica internacional. Sin embargo, los trabajos de investigación todavía son escasos, y apenas han encontrado difusión en nuestro país. Este artículo trata de aportar algo en este sentido elaborando un estado de la cuestión, que nos muestre los términos en los que, a partir de los años sesenta, ciertas prácticas artísticas coinciden en contener el concepto de ecología –de forma más o menos explícita– como una característica constante, con la finalidad de que modelos de “desarrollo” alternos al paradigma moderno, basados en sistemas de valores y saberes diferentes, comiencen a adquirir una mayor fuerza a nivel social.

Lo que se propone a lo largo de estas páginas es mostrar esta forma de entender la ecología a través de la práctica artística, de dónde viene y qué plantea, así como la evolución y las diferentes perspectivas y posturas que los artistas y colectivos han ido adoptando durante los últimos cuarenta años. En cuanto a las fuentes bibliográficas halladas, hemos de considerar que si bien existen algunas publicaciones más o menos extensas sobre la cuestión, estas son escasas. Abundan, eso sí, las aportaciones realizadas mediante artículos, investigaciones académicas, talleres, activismo mediático, congresos, documentales y exposiciones con sus correspondientes catálogos, lo que se explica debido a la inmediata cercanía del fenómeno. No obstante, muchos de estos casos, suponen trabajos aislados que evidencian la necesidad de investigaciones que los reúnan.

Para ello, se realizará un recorrido panorámico que permita vislumbrar la magnitud y diversidad de prácticas artísticas ecológicas, así como la multiplicidad de procesos metodológicos con los que se llevan a cabo, permitiéndonos trazar los primeros esquemas e hipótesis. Por esta razón, se ha delimitado el ámbito de investigación, seleccionando aquellos trabajos que, dentro de un amplio abanico, desbordan el concepto de ecología como ciencia empírica y disciplina científica. De esta manera, se partirá de algunos planteamientos teóricos que han contribuido, en mayor o menor medida, a desarrollar en el ámbito artístico una conciencia ecológica de vocación crítica, para abordar a continuación, diversos proyectos curatoriales, así como algunas publicaciones monográficas de carácter aislado. Ello no implica, en ningún caso, que las prácticas artísticas objeto de estudio sean tratadas como “ilustraciones” o “ilustradoras” del saber teórico, sino que, por el contrario, son consideradas como un medio activo del proceso de conocimiento, en el que las contaminaciones y los flujos de información son constantes.

1 LA PRÁCTICA ARTÍSTICA COMO ESTRATEGIA ECOLÓGICA POSIBLE

Las visiones que el arte, la literatura, la poesía, la fotografía o el cine, nos han proporcionado de la naturaleza a lo largo de la historia, tuvieron en el paisaje un punto de inflexión determinante en la evolución de dicho concepto y su relación con la cultura, a la vez que propiciaron una serie de miradas sobre el mundo, que dibujaron las distintas maneras de relacionarse con los entornos en cada contexto histórico y cultural.¹

Será a partir de los años sesenta del siglo XX que cambiarán los términos de la conversación, de manera que la naturaleza pasa de ser objeto de contemplación, a convertirse en sujeto, proceso y destino del hecho artístico. Es decir, se modifica el régimen entre el artista y el medio natural, a través de la experiencia e interacción directa con el mismo. Ejercicios en los que también, se incluye al espectador. En cualquier caso, hemos de tener presente el hecho de que el arte, al igual que la ciencia, la filosofía, la tecnología o la religión, establece un canon mediante el cual, se jerarquiza y clasifica el “orden” del mundo.

Aunque diversas fueron las corrientes² que a partir de entonces irrumpieron en este diálogo, nuestro propósito no es el de establecer genealogías postizas, sino el de traer al presente y exponer, abandonos, indiferencias y omisiones en las historias canónicas del arte, que nos acerquen a nuestro objeto de estudio. Uno de estos “descuidos” han sido aquellas prácticas artísticas contemporáneas que trabajan a partir de argumentos ecológicos y que manifiestan un reencuentro con la naturaleza, que plantea un cambio radical respecto a sus relaciones anteriores. Una forma de aproximación totalmente distinta que surge a finales de los años sesenta en Estados Unidos, poniendo en evidencia los profundos cambios que estaban operando en el mundo del arte, al tiempo que implicaban otro tipo de preocupaciones, no siendo ajenos a las convulsiones políticas y sociales del periodo. De hecho, este “retorno a la naturaleza”, se produce en un momento en el que grupos marginales –minorías raciales, culturales, homosexuales, feministas- reivindican la ecología como única solución de futuro, rechazando los acontecimientos científicos y reclamando una vuelta a los “modos de vida primitivos”:

El clima político y social durante los años sesenta alentó una fresca aproximación hacia el arte y la naturaleza. Al igual que un creciente número de personas empezaron a cuestionar los valores tradicionales y las políticas gubernamentales mirando hacia Vietnam, la segregación racial, el estatus de las mujeres y el medioambiente, muchos artistas comenzaron sus propios exámenes de conciencia. Mediante el análisis de las relaciones del arte con la sociedad y los materiales y medios convencionales de su profesión, un grupo de artistas en Estados Unidos y Europa comenzaron a cuestionar los supuestos establecidos acerca de cómo hacer y exhibir arte. Muchos se volvieron hacia la naturaleza y comenzaron a interpretar sus fuerzas generadoras de vida para crear formas de arte radicalmente nuevas. Este movimiento se dio a conocer como “arte medioambiental”. (Matilsky, 1992, p. 34)³

Sin embargo, el primer obstáculo que nos encontramos al tratar de investigar el origen de las prácticas artísticas ecológicas, es que nunca han sido definidas con claridad, a pesar de que llevan desarrollándose más de cuatro décadas. Uno de los motivos es que sus precursores no las “etiquetaron”, ni definieron unos objetivos comunes. Nunca se limitaron dentro de los parámetros de un manifiesto, ni tampoco precisaron una única forma de acción. Sus modos de hacer han sido múltiples y variados: desde la instalación, el arte público y la performance,

pasando por la fotografía y el videoarte, el diseño o los *new media*. Por otro lado, la confluencia en estas prácticas de diferentes disciplinas y su vínculo con la ética y con la ciencia, ofrecen un resultado difícil de identificar. A estos “problemas” de identidad e indefinición –que se constituyen como sus rasgos distintivos- y posiblemente, en conexión con los mismos, se suma el hecho de un reconocimiento tardío por parte de la crítica y de los estudiosos del arte, que no llegará hasta los años noventa. En este sentido, son significativas las argumentaciones de Matilsky cuando explica:

El arte medioambiental engloba una variedad de formas que refleja un amplio rango de aproximaciones a la naturaleza. [...] Definir tendencias específicas dentro del arte medioambiental oculta algunas veces el hecho de que muchos trabajos están profusamente estratificados, y los artistas a menudo se mueven libremente de un área a otra y desde el trabajo en espacios interiores, al aire libre. (Matilsky, 1992, pp. 36-37)⁴

Desde su punto de vista, a partir de los años setenta, los artistas han respondido de dos maneras a las problemáticas medioambientales. O bien, a través de prácticas artísticas ecológicas (*ecological artworks*) que proveen soluciones concretas a ecosistemas naturales y urbanos; o bien, formulando e interpretando dichas problemáticas a través de multiplicidad de medios como la fotografía, la escultura, la instalación multimedia, la pintura o la performance. De acuerdo con estos parámetros, los trabajos artísticos surgidos desde entonces, trascienden un ámbito disciplinar que tradicionalmente se limitaba al campo de la biología, inundando otras esferas del conocimiento. Una actitud que ha influido en la progresiva transformación del concepto de ecología –unida indefectiblemente a los de naturaleza y cultura- que se extiende hoy a debates y marcos de comprensión más amplios⁵. Como explica Gilles Tiberghien, el hecho de magnificar la naturaleza, o de prestarle una especial atención, o incluso de proteger ciertas formas naturales, no es suficiente para calificar una práctica artística de ecológica; es necesario que el argumento o discurso de la obra, esté relacionado con la ecología. Es por ello, que este tipo de intervenciones no tendrían consideración alguna en el contexto del arte moderno, que reivindicaba su propia autonomía y la independencia del artista, pues implican una dimensión ideológica y política ligada a un proyecto de sociedad (Tiberghien, 2001, pp. 180-182). De acuerdo con esta lectura, los argumentos de Neus Miró son esclarecedores:

Las manifestaciones artísticas propiamente ecológicas deberán asumir, pues, una actitud ecológica, una actitud reivindicativa de la Naturaleza, que pasa por una crítica a los excesos de los ámbitos político, económico y social que dominan el planeta bajo el sistema capitalista, y no sólo los excesos sino el mismo sistema con todas sus implicaciones. Las maneras en que esta reivindicación se llevará a cabo son muy distintas y con resultados igualmente divergentes, a veces, incluso, contraproducentes. (Miró, 2000, p.261)

2 ALTERNATIVAS AL PARADIGMA DICOTÓMICO MODERNO

Iniciamos nuestro recorrido con algunas aportaciones teóricas contemporáneas que ensanchan el concepto de ecología más allá de la disciplina científica o la ciencia empírica, desbordando el paradigma dicotómico moderno occidental que enfrenta naturaleza y cultura. Dos categorías epistémicas cuyos objetos, junto con sus respectivas líneas de estudio, han estado separados durante siglos: por un lado, la naturaleza objeto de estudio de las ciencias físicas y naturales; por otro, la cultura, objeto de las ciencias sociales y las humanidades.⁶ Dicha cuestión se halla

inmersa en la necesidad de un paradigma “otro”, no dualista, basado en la superación de todas esas distinciones familiares y obvias, que hasta hace poco hemos tomado como ciertas (sujeto/objeto, mente/cuerpo, humano/no-humano, artificial/natural, hombre/mujer, civilizado/salvaje, etc.). Dicotomías asimétricas, que siempre denigran a uno de los términos de la oposición, para justificar todas las operaciones de apropiación de la alteridad humana y no-humana.

Una de las primeras aportaciones fue *Silent Spring* de la bióloga Rachel Carson. Publicado en 1962, este trabajo —en el que se alertaba sobre los efectos altamente nocivos de los pesticidas— influyó de forma pionera en la elevación de la conciencia pública ecológica, que comenzaba a reconocer la vulnerabilidad de los recursos naturales y el deterioro que se le estaba causando a la naturaleza. Una década después, en 1972, Donella Meadows y otros científicos del Instituto Tecnológico de Massachusetts, elaborarían el informe *Los límites del crecimiento*, auspiciado por el Club de Roma. Este informe, considerado el símbolo del nacimiento del ecologismo como ideología en su aspecto plenamente contemporáneo (Dobson, 1997) suscitó las alarmas sobre la idea de que había límites ecológicos para el crecimiento económico que no podrían ser superados ni con una mejor planificación, ni con la tecnología.

En 1977 un grupo de intelectuales y científicos de la argentina Fundación Bariloche, publicaron el texto *¿Catástrofe o nueva sociedad? Modelo Mundial Latinoamericano*, también conocido como Informe Bariloche; una crítica técnica, filosófica y ética al modelo del Club de Roma. Su finalidad era demostrar que el futuro de la humanidad no dependía de barreras físicas insuperables, tal como se afirmaba en *Los Límites del Crecimiento*, sino de transformaciones políticas y sociales. Su análisis se centró en las asimetrías entre los países ricos y pobres, en la desigual distribución del poder y los recursos, tanto a nivel internacional como dentro de cada país, y en la necesidad de lograr un mundo donde la población en su conjunto alcance mejores condiciones de vida. (Goñi, Goin, 2006, p. 195)

En este contexto de controversia surge la ecología política como corriente de pensamiento político-filosófica, entendida como una herramienta radical y holística de transformación social que responde a unas necesidades históricas concretas. Una de sus características fundamentales es que introduce el concepto de “supervivencia humana”, ejerciendo un análisis crítico de las sociedades industriales basadas en las ideas modernas de progreso y desarrollo. Entre los cambios fundamentales que este proceso de pensamiento ha experimentado en su evolución, podemos observar su compromiso y atención a temas epistemológicos y ontológicos⁷, algunos de los cuales han interactuado sólidamente con las prácticas artísticas y culturales contemporáneas.

Uno de estos ejemplos, han sido las tesis planteadas por Bruno Latour, quien definirá el objetivo de la ecología política como la progresiva *composition* (composición) de un mundo común, o la composición progresiva de lo colectivo (Latour, 2004). Un planteo que comienza con una crítica epistemológica al constructo social y científico de lo que entendemos hoy por naturaleza, que lleva implícita su inviabilidad política. En respuesta, propone una visión de la sociedad como “naturaleza-cultura” o “colectivo”, entendido como el conjunto de agentes humanos y no-humanos que se asocian de formas inesperadas, todos ellos representados en el “parlamento de las cosas”. Esta idea está basada en la Teoría del Actor Red según la cual, sujetos y objetos son igualmente actantes, por lo que la agencia cognitiva e intencional tendría el mismo valor que la no intencional, dentro de un marco analítico basado en el análisis de sistemas de significación.

Si miramos hacia otros ámbitos geopolíticos como Latinoamérica, *After Nature: Steps to an Anti-essentialist Political Ecology*⁸, del antropólogo colombiano Arturo Escobar, se convirtió también en referente, al definir la ecología política como “el estudio de las múltiples articulaciones de la historia y la biología, y las inevitables mediaciones culturales a través de las cuales se establecen tales articulaciones”. Su visión se fundamentaba en el “carácter entretejido de las dimensiones discursiva, material, social y cultural de la relación social entre el ser humano y la naturaleza”. Si bien, años después y bajo la influencia del ecólogo catalán Joan Martínez Alier, extendería el concepto al estudio de los conflictos económicos, ecológicos y culturales de distribución, así como al estudio de las prácticas económicas, ecológicas y culturales de la diferencia.

En este marco transversal han de entenderse las aportaciones de Felix Guattari, quien planteó el concepto de ecología como contenedor de realidades heterogéneas. Una ciencia de ecosistemas sin contornos delimitados que incluye tanto a la biosfera como a los ecosistemas sociales, urbanos y familiares, que ha devenido además un fenómeno de opinión abastecedor de sensibilidades muy diversas, conservadoras e incluso reaccionarias. En cualquier caso, lo que indica Guattari es que “menos que nunca, la naturaleza puede ser separada de la cultura y nos hace falta aprender a pensar transversalmente las interacciones entre el ecosistema, la mecosfera y el universo de referencias sociales e individuales” (Guattari, 1990 [1989], p. 33). De acuerdo con esta lectura, *Las tres ecologías* (1989) se presenta como una propuesta ético-política y estética denominada ecosófica, que reconceptualiza el término articulándolo a tres niveles simultáneos: el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana. Éste texto teórico es esencial para la presente investigación por ser uno de los primeros en acercar el concepto de ecología a la práctica artística, que comenzó a cerciorarse del amplio campo teórico-práctico, todavía sin explotar, que esta nueva concepción permitía. De esta manera, la práctica ecosófica se construye sobre propuestas, acciones y proyectos que son a la vez éticos y estéticos, de análisis y de intervención en lo real.

En lugar de mantenerse eternamente en la eficacia embaucadora de los “trofeos” económicos, se trata de apropiarse de los universos de valor en cuyo seno podrán volver a encontrar consistencia procesos de singularización. Nuevas prácticas sociales, nuevas prácticas estéticas, nuevas prácticas del sí mismo en la relación con el otro, con el extranjero, con el extraño: ¡todo un programa que parecerá bien alejado de las urgencias del momento!. Y sin embargo es en la articulación: de la subjetividad en estado naciente; del socius en estado mutante; del medio ambiente en el punto que puede ser reinventado; donde se dilucidará la salida de una de las crisis más importantes de nuestra época. (Guattari, 1990 [1989], p. 78)

Prueba de la importancia de estos planteos, son las diferentes lecturas y citas que, desde distintos ámbitos, se han realizado en la última década, en textos teóricos como *Ecological Aesthetics* (2004) de Heike Strelow; o proyectos curatoriales, como *Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities* (2008) en el que sus curadores, Ilaria Bonacosa y el colectivo Latitudes, consideran una guía para los artistas británicos contemporáneos que trabajan en cuestiones de ecología y sostenibilidad, especialmente, por su llamada a un pensamiento transversal. Un posicionamiento que podríamos extender a otros ámbitos geopolíticos. El más reciente de los trabajos publicados al respecto, es el número especial de la revista *Third Text* dirigido por T. J. Demos, que bajo el título *Contemporary Art and The Politics of Ecology* (2013), reúne

diversas prácticas y discursos eco-estéticos emergidos en los últimos años en distintos ámbitos geopolíticos como Bangladesh, Nigeria, México, Indonesia, Europa o el Ártico. Esta compilación de trabajos explora las intersecciones entre la crítica de arte, la teoría político-ecológica, el activismo medioambiental y la globalización poscolonial. En su introducción, Demos resalta cómo la aproximación transversal del paradigma ético-estético de Guattari, es uno de los argumentos principales que se ha extendido en la práctica artística en torno al argumento de la sostenibilidad.

Pero dicha aproximación a los presupuestos ecosóficos puede ser más o menos explícita. En el ámbito español, por ejemplo, Lara Almarcegui define sus acciones en la ciudad como ejercicios de micropolítica guiados por un pensamiento ecosófico. Esto es, “llevar a cabo pequeños trabajos con el objetivo de ofrecer localmente algunas respuestas a una crisis ecológica cuyo desenlace, evidentemente, sólo podrá decidirse, a largo plazo, a escala planetaria” (Almarcegui, citado de Villa, 2009, p. 24). También, en dicha línea, se sitúan los trabajos de José Pérez de Lama. En un texto fundamental –*Guattari no cesa de proliferar. Arte como máquina ecosófica* (2009) - explica cómo se apropia de los conceptos guattarianos de máquina y de ecosofía para definir hoy la práctica artística de carácter político. Su propuesta es que las prácticas artísticas dejen de pensarse a sí mismas como objetos parciales que se relacionan predominantemente con espacios artísticos, y se piensen como prácticas ecosóficas que se esfuercen en experimentar con nuevos ensamblajes de cuerpos, relaciones sociales, espacios, tecnologías, subjetividades, que tengan como resultado, nuevos acontecimientos de lo real. Con esto no quiere decir que haya que desertar de la pintura, la escultura, la instalación, el cine, la performance, el video, el net-art, etc. “sino que si se quieren defender mundos verdaderamente otros hay que defender la multiplicación de singularidades. [...] Una práctica artística cuya producción pudiera ser un centro social, el Euro May Day, una comunidad de producción de software libre, un laboratorio transfronterizo...” (Pérez de Lama, 2009, p. 4)

3 PROBLEMATIZANDO EL ESTUDIO DESDE LA PRÁCTICA CURATORIAL

Las nuevas relaciones que se proponen entre el arte y la ecología van a ser objeto de interés de algunos curadores, quienes al percibir el carácter dinámico del proceso de producción de conocimiento surgido de dichas prácticas, buscarán situarse en sus proximidades. Con el fin de proporcionarles visibilidad y dar cuenta de su capacidad transformadora, han surgido múltiples proyectos curatoriales que, además de exponer, han originado publicaciones cuyos análisis teóricos se constituyen en fuente de estudio ineludible.⁹

Haciendo historia del problema, la década de los noventa constituyó su momento de eclosión. Veintidós años después de la celebración del Día de la Tierra, la cumbre de Río de Janeiro de 1992 había constatado un cambio de mentalidad. No se puede atribuir a un solo factor la evolución que promovió en la sociedad una conciencia ecológica colectiva más crítica, sino la suma de muchos de ellos: la profundidad y diversidad de estudios y su difusión, el peso de la realidad cotidiana donde se hacen cada día más evidentes las relaciones asimétricas de opresión-dominación y el acceso desigual a los recursos, el incremento de los riesgos ambientales, que ha derivado al mismo tiempo en la constitución de un pensamiento político crítico, global y transformador conocido como ecología política, o el combate incansable de las organizaciones ecologistas, etc..¹⁰

Una de las primeras curadoras interesadas en el tema fue Barbara Matilsky, quien en 1992, concibió y puso en práctica el proyecto pionero *Fragiles Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*¹¹. Esta propuesta itinerante se inició en el Queens Museum of Art de Nueva York, adquiriendo una importancia sin precedentes, al reunir por primera vez, a artistas que desde los años sesenta estaban trabajando en torno a un argumento ecológico común, al tiempo que trazaba un análisis teórico del fenómeno. El resultado fue profundamente esclarecedor, pues rebatió la visión errónea de que el arte ecológico era todo aquel que se afanaba en la naturaleza o con elementos naturales, confundándose con otras prácticas artísticas como el *Land Art*.

Durante los años de formación del arte medioambiental, a menudo los críticos y curadores mantuvieron a distintos artistas juntos, lo que resultó una confusión de diferentes sensibilidades y tendencias que continúan hasta hoy día. Veinte años después, es constructivo comparar dos trabajos que, superficialmente, pueden parecer similares, pero cuyas bases conceptuales son marcadamente diferentes [...] (Matilsky, 1992, p. 38)¹²

En este análisis fundacional, Matilsky no hacía mención a la obra de Guattari pero sí vislumbraba la visión ecosófica que planteaban prematuramente las citadas prácticas, al explicar cómo los artistas precursores en este campo, representaron una aproximación más social orientada a integrar arte y naturaleza. Los trabajos pioneros de Hans Haacke, Joseph Beuys, Helen Mayer y Newton Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Alan Sonfist, Bonnie Sherk, Patricia Johanson, Buster Simpson, Betty Beaumont o Agnes Denes, representaron una innovación estética y formal, al tiempo que se centraban en la investigación del medio ambiente como ecosistema, depositario, además, de realidades sociopolíticas. Es decir, que no se dedicaron a interpretar aisladamente aspectos de la naturaleza, sino que los integraron en una red total de relaciones. De ahí, que su campo de acción e interacción fuese la comunidad, por lo que sus intervenciones no se desarrollaron, como cabría de esperar, en el espacio natural; por el contrario, fueron generalmente las grandes ciudades y sus proximidades, los destinos elegidos para estos trabajos.

Nos hallamos, así, ante producciones que comparten un interés por el espacio público como lugar de reivindicación social, participando de lo que Suzan Lacy denomina *New Genre Public Art*, aquél que asume la identidad del lugar donde se instala y dialoga con la población de acuerdo con las necesidades de sus habitantes, con una perspectiva más consensuada, incluso didáctica. (Lacy, 1995, p. 23)

Además de intervenir en el espacio público, la importancia que otorgaban al proceso creativo, se convertiría en otro rasgo definitorio. Al igual que en el *Land Art*, la influencia del arte procesual, les llevó a trabajar con materiales no convencionales. Esto les permitiría visualizar procesos, fuerzas y fenómenos de la naturaleza como el crecimiento orgánico, trabajando con elementos como la luz y el agua. Es una nueva manera de interpretar la naturaleza como ser vivo en constante cambio, reflejando sus ciclos y ritmos. El ámbito y los métodos del proceso creativo también se amplían con conocimientos que trascienden la disciplina artística, con el fin de lograr una aproximación holística al problema que desean resolver. Así, dichas prácticas se convierten en un modelo de acción medioambiental transdisciplinaria, que suele depender de una amplia red de relaciones para su ejecución, donde ciertas disciplinas tradicionalmente consideradas científicas, pasan a participar activamente en este tipo de producciones.

Las primeras acciones comenzaron proponiendo soluciones a problemas locales relacionados con ecosistemas naturales dañados por la acción humana. Eran procesos de revitalización y de restauración de hábitats degradados o espacios urbanos estériles. Los artistas tenían en común un respeto por los procesos naturales y todas las formas de vida; de hecho, si proponían algún cambio en los ecosistemas, era siempre para mejorar lo existente. Se trata de una nueva aproximación del arte a la naturaleza basada en una ética medioambiental. De manera, que son los primeros artistas en comprometerse activamente para lograr re-establecer su equilibrio (Matilsky, 1992, p. 56). Algunos de ellos, cuyas especulaciones artísticas se basaban en el estudio de las reacciones de sistemas biológicos y físicos entendidos como fenómenos naturales, comenzaron a aplicar tales investigaciones a los fenómenos sociales.

Este desplazamiento de la ecología hacia el ámbito de lo político y lo cultural, se deja entrever en la exposición *Villete-Amazone* organizada por Comité 21 en el Grand Halle de la Villette de Paris en 1996. El proyecto comprendía una publicación de Bettina Laville y Jacques Leenhardt concebida como un “manifiesto para el medioambiente en el siglo XXI”. Partiendo de una reflexión sobre el papel de la cultura en las transformaciones de las relaciones de los sujetos con el medioambiente, destaca la emergencia de un arte ecológico, así como el rol de algunos artistas en la construcción de las condiciones de posibilidad de una nueva perspectiva sobre la naturaleza. A ello sumaban dos elementos básicos: la necesidad de una nueva epistemología, pero también, de imaginación política. Esta versión “curatorialmente reivindicativa”, consideraba ineludible una “transformación moral”, un “nuevo humanismo” fundado en el final del antropocentrismo y en la movilización del imaginario con la participación de los artistas (Laville, Leenhardt, 1996, pp. 15-116).

Pero será con la llegada del siglo XXI que este tipo de proyectos comiencen a multiplicarse. Prueba de ello son las exposiciones que se han celebrado en la última década, cuyos catálogos tienen un valor indispensable a la hora de conocer las nuevas generaciones de artistas y colectivos que trabajan en este campo y la evolución y profusión que han adquirido sus prácticas, de acuerdo con las preocupaciones artísticas, políticas, sociales, ecológicas y culturales contemporáneas.

Dentro de este palimpsesto podemos destacar *Ecoventions*, un proyecto de Sue Spaid y Amy Lipton para el Contemporary Arts Center de Cincinnati en colaboración con ecoartspace y greenmuseum.org. Esta muestra es considerada como un hito debido al reconocimiento y la definición que aporta de arte ecológico. En ella se conceptualizaría el término *ecovention* (*ecology+invention*), acuñado previamente por Sue Spaid en 1999, para designar aquellas “iniciativas artísticas que siguen una estrategia inventiva con el fin de transformar físicamente una ecología local”, las cuales contienen, entre otras dimensiones, un activismo enfocado a divulgar y monitorizar los temas y problemáticas ecológicas (Spaid, 2002, pp. 1-12).¹³

También dentro del ámbito anglosajón, *The Greenhouse Effect* fue organizada en el año 2000 por Ralph Rugoff y Lisa Corrin, para la Serpentine Gallery y el Museo de Historia Natural de Londres. Poco después, se celebraría *Beyond Green: Towards a Sustainable Art*, curada por Stephanie Smith para el Smart Museum de la Universidad de Chicago en 2005, donde ya había realizado *Ecologies: Mark Dion, Peter Fend, Dan Peterman* (2000).

La *Second ICP Triennial of Photography and Video* (2006) que tendría lugar en el International Center of Photography de Nueva York, llevó por título *Ecotopia*. Un proyecto de Brian Wallis, Edgard Earle, Christopher Phillips, Carol Squiers y Joanna Lehan. También Lucy Lippard se adentró

en la temática a través de *Wheather Report: Art & Climate Change*, celebrada en el Boudler Museum of Contemporary Art de Nevada, en 2007. Ese mismo año, se llevaría a cabo *Los Géneros. Los Límites del crecimiento*, comisariada por Juan Álvarez Reyes en la Sala Alcalá 31 de Madrid.

Denis Markonish dirigió la exposición *Badlands: New Horizons in Landscape*, para el Mass MoCA, Massachusetts Museum of Contemporary Art, en 2008. Mientras que de forma contemporánea, se celebraba en Turin *Greenwashing Environment: Perils, Promises and Perplexities*, para Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, en colaboración con Ilaria Bonacossa y el colectivo Latitudes, curadores de la exposición.

En 2009, Bénédicte Ramade organizó *Acclimatation* en la Villa Arson de Niza, al tiempo que en la sala Parpalló de Valencia se llevaba a cabo *Ecomedia*, un proyecto curatorial de Sabine Himmelsbach, Karin Ohlenschäger e Yvonne Volkart, presentado previamente en la Edith Russ Haus de Oldenburg. Otras exposiciones de ese mismo año fueron *Radical Nature. Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009*, celebrada en la Barbican Art Gallery de London, y comisariada por Francesco Manacorda.

A finales de 2009 y principios de 2010, el CDAN de Huesca junto con el Koldo Mitxelena Kulturenea, celebró la exposición *Revolviendo en la basura. Residuos y reciclajes en el arte actual*, curada por Seve Penelas. Mientras que unos meses después, se inauguraría en el Koldo *El paisaje como idea: proyectos y proyecciones, 1960-1980*, dirigida por Berta Sichel, quien dedicó un amplio espacio a las obras de Agnes Denes, Helen Mayer y Newton Harrison, así como a otros artistas pioneros del arte ecológico.

Aunque, de forma más tímida, también en los últimos años hemos visto surgir este tipo de iniciativas en otros ámbitos geopolíticos. Uno de los ejemplos más destacados ha sido *Ecologica*, exposición curada por Felipe Chaimovich para el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo en 2010. En el ámbito mexicano sobresale *Residual. Intervenciones artísticas en la ciudad (2010)* una propuesta conjunta del Goethe-Institut Mexiko y el Museo Universitario de Ciencias y Arte, MUCA Roma, curada por Paulina Cornejo y Gonzalo Ortega. Este proyecto comprende una publicación a cargo del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, que incluye textos de distintos especialistas de esta institución, con los que se colaboró durante dos años y que se plantea con una perspectiva transdisciplinar. La VIII Bienal Sharjah celebrada en 2007 en los Emiratos Árabes Unidos, llevó por título *Still Life. Arte, ecología y las políticas de cambio*, mientras que un año después tendría lugar la importante muestra *48°C* en Delhi. Finalmente, uno de los trabajos más recientes ha sido *Poéticas y prácticas ecofeministas, o cómo salirse del guión...* (2013) un proyecto transversal, curado por Belén Romero para el Centro Cultural de España en México, el ExTeresa Arte Actual y el Centro Cultural El Bosque, en Ciudad de México.

4 UNA CARTOGRAFÍA DE MAPAS CRÍTICOS

La proliferación de las prácticas artísticas ecológicas y la necesidad de iniciar trabajos de cartografiado y análisis de las mismas, han generado de forma paralela algunas publicaciones de carácter teórico, que desde diferentes perspectivas y con mayor o menor hondura crítica, exploran este proceso como un nuevo área de interés, así como las propias prácticas y su significado cultural. Dichos trabajos tendrán un antecedente clave en *Land Art and Environmental*

Art (1998) dirigida por Jeffrey Kastner, que incluye un estudio de Brian Wallis publicado en castellano, en 2005. Esta propuesta incorpora otras producciones surgidas en la década de los ochenta y noventa, como las de Herman de Vries, Viet Ngo, Peter Fend, Avital Geva, Mark Dion, Dan Peterman, y los colectivos Platform, Superflex, o N55, que evidencian cómo las relaciones entre sociedad y naturaleza vuelven a ser debatidas en el marco de los conflictos ambientales, dejándose sentir en la práctica artística y en su campo de acción.

La publicación de Kastner y Wallis no fue pensada para generar contribuciones críticas diferentes, sino que simplemente trataba de esbozar una “tendencia” en su “significación histórico-artística, social o poética”, así como de reunir una serie de llamamientos a la acción en un contexto cultural determinado (Kastner, 2005[1998], p.17). Sin embargo, lo que nos interesa resaltar, es la forma en que Wallis describe la actividad de los artistas medioambientales como orientada a explorar la naturaleza tal que un sistema dinámico e interactivo, estableciendo paralelos con estructuras sociales y políticas y con su impacto recíproco, a la vez que subraya la transformación radical iniciada por las artistas feministas promovida también a través de cuestiones medioambientales. Los modos que tenían de representar la naturaleza, las situaban fuera del paisaje a través de una serie de estrategias emparentadas, entre las que se encontraba la performance, la crítica de lo doméstico y el trabajo o las labores de cuidado, interviniendo con una actitud activa en los asuntos sociales a través de diferentes vías como la ecología, la agricultura y el tratamiento de residuos. De ahí, que el proceso de expansión industrial, el crecimiento urbano, la agricultura intensiva y la intervención científica en los procesos naturales, fueran vistos como los causantes de la contaminación planetaria y la alienación social (Wallis, 2005[1998], p. 136).

Estudios más recientes coinciden en explorar el fenómeno a través del análisis de algunas de las exposiciones que mencionábamos anteriormente. Con ello, intentan mostrar la diversidad de posturas que los artistas actuales adoptan en relación al tema de la crisis ecológica, su modo de enfrentarse a la misma y sus vínculos o divergencias con las prácticas de décadas anteriores.

Uno de estos estudios es *Ecoplasties. Art et Environnement* (2010), dirigida por Nathalie Blanc y Julie Ramos, con la colaboración de Bénédicte Ramade y Véronique Souben. En este trabajo se bosquejan dos posiciones tensionadas respecto de las relaciones entre arte y ecología en la actualidad. Una de ellas se halla conceptualizada a través de la exposición *Greenwashing*¹⁴ (2008), la cual se presenta como una puesta en evidencia de la instrumentalización que de la ecología ha hecho el capitalismo “verde”, centrado en ofrecer soluciones a los problemas medioambientales gracias a los avances tecnológicos. Se trata de una apropiación por parte de los gobiernos, instituciones y empresas, como medio de control biopolítico, al tiempo que les sirve como fuente para la obtención de nuevos beneficios económicos. En este ámbito también se incluyen la esfera del arte y la ecología como un mercado más. Tal situación ha generado cierta contradicción en algunos productores culturales, impulsándolos a urdir estrategias para escabullirse de los efectos de la fagocitación capitalista. De tal manera, que las propuestas que se reunieron en esta ocasión, no planteaban tanto soluciones concretas como preguntas incómodas y acerbas denuncias por parte de los artistas.¹⁵

En el otro extremo, sitúan la exposición *Beyond Green*¹⁶ (2005), concebida como un conjunto de respuestas y recursos concretos a problemáticas ecológicas llevados a cabo por diferentes artistas y colectivos, que si bien no desean ser etiquetados con el prefijo “eco”, “green” o “sustentable” –posicionamiento explicitado por su curadora Stephanie Smith, coincidiendo con lo expresado por Latitudes en *Greenwashing*- sí consideran las preocupaciones ambientales

como parte integrante de sus prácticas, las cuales se mueven en un campo expandido que mezcla arte, activismo y diseño en varios grados. Blanc y Ramos destacan especialmente el estudio que realiza Victor Margolin para el catálogo, quien aprecia los proyectos reunidos como una invitación a reexaminar el lugar de la cultura dentro de la problemática de la sostenibilidad, pues el espacio social en el que se desarrollan, todavía se encuentra codificado de forma “insostenible” de acuerdo con jerarquías discursivas que privilegian unas prácticas culturales sobre otras (Margolin, 2005: 27).

Otro de los recientes trabajos es *Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity* (2011) de Sacha Kagan. Un análisis que comienza preguntándose por la dimensión cultural de la sostenibilidad, al tiempo que plantea la necesidad de introducir nuevos “sistemas de pensamiento” para entender la realidad en la que vivimos. Para ello, se basa en las teorías de la complejidad (Edgar Morin) y la transdisciplinariedad (Basarab Nicolescu), así como en la idea de estética de Georges Bateson, entendida como la sensibilidad de lo “más-que-humano” (*more-than-human*). Desde su punto de vista, esta sensibilidad ha sido el componente esencial de las prácticas artísticas ecológicas de los últimos cuarenta años, a las que considera ilustrativas del posible desarrollo de una “estética de la sostenibilidad en las artes”, destacando su potencial para activar las transformaciones sociales. De ahí, que dedique dos capítulos a hacer una revisión general de las mismas, desde sus orígenes hasta la actualidad, haciendo hincapié en algunas de las exposiciones mencionadas.

En relación a la exposición *Greenwhasing*, lleva a cabo un enérgico cuestionamiento que no se refiere tanto a los trabajos reunidos para la ocasión –aunque califica a algunos artistas como “típicamente provocadores” o de “perspectivas ambiguas”– como al proyecto curatorial, en el que haya cierta debilidad argumental. Su crítica se cierne en torno al discurso *post-environmental* (post-medioambiental) sobre el que se construye la muestra, en el que Kagan encuentra ciertas contradicciones e interpretaciones erróneas. Desde su punto de vista, el colectivo *Latitudes* rechaza la representación romántica de la naturaleza, al tiempo que discute el discurso del medioambientalismo por separar naturaleza y cultura y decidir de manera arbitraria qué cuenta como “ambiental” y qué no, de acuerdo a unos determinados intereses económicos y políticos. Una aproximación que coincide con el parecer de algunos artistas al subrayar ciertos problemas, contrasentidos o paradojas, del argumento de la sostenibilidad.¹⁷

En el reverso del panorama curatorial califica *Beyond Green* como un hito, por constituir la primera exposición de arte contemporáneo reconocida internacionalmente por situarse bajo la etiqueta de la “sustentabilidad”. De hecho, destaca el objetivo curatorial por hacer notar cómo este concepto, se ha extendido abriéndose a campos más amplios, desde el diseño, hacia la esfera del arte contemporáneo. Pero al mismo tiempo, señala que las prácticas de los artistas y colectivos actuales seleccionadas para la muestra, lo han sido por ser entendidas como trabajos de exploración más modestos, puesto que no se trata de intervenciones, ni de proyectos a gran escala. Más bien, son concebidos y descritos como portátiles, “sensibilidades nómadas” susceptibles de aplicarse y acoplarse con el tiempo a otras situaciones y lugares. Este carácter las diferencia de algunos trabajos e intervenciones *site-specific* llevados a cabo por los artistas pioneros del arte ecológico de los años 70 y también de los 90, calificados de *ecoventions*.¹⁸

Si continuamos con otros trabajos publicados en los últimos años, podemos subrayar *Land Art. A Cultural Ecology Handbook* (2006) editado por Max Andrews, como parte del programa Arts & Ecology de la Royal Society, donde se recogen diversas aproximaciones al discurso del arte

y la ecología, desde una incipiente perspectiva postambientalista, a la que anteriormente nos referimos. También mencionar la serie de publicaciones *Avant-Guardians: Textles on Art and Ecology*, iniciada en 2006 por Linda Weintraub, quien se posiciona en la noción de “ecocentrismo” –frente a la mirada antropocéntrica- que define como las relaciones armoniosas, respetuosas y pragmáticas entre lo humano y el medioambiente no-humano (Weintraub, 2006, p. 12). Dicha colección de trabajos incluye *EcoCentric Topics: Pioneering Themes for Eco-Art* (2006); *Cycle-Logical Art: Recycling Matters for Eco-Art* (2007); *EnvironMentalities: Twenty-two Approaches to Eco-Art* (2007). A estos títulos se suma su reciente publicación *To life! Eco Art in pursuit of a Sustainable Planet* (2012).

Por último, se hace necesario reseñar algunas contribuciones notorias en el marco de la estética del medio ambiente. Entre ellas, *Estetica della natura. Belleza naturale, paesaggio, arte ambientale* (2001) de Paolo D’Angelo, o *Vers une esthétique environnementale* (2008) de Nathalie Blanc, así como su artículo *From Environmental Aesthetics to Narratives of Changes* (2012), son importantes aportaciones al sugerir cómo a través de la creación de una estética compartida del medio ambiente, emerge un sentimiento de comunidad “pues la estética es parte de los procesos sociales que asocian el conocimiento, la reflexividad y la comunicación”. Un argumento que implica reflexionar sobre el tipo de desafíos estéticos y éticos que están trabajando en la producción y contemplación de los ambientes contemporáneos. Para Blanc, la estética del medio ambiente “señala las tensiones entre las representaciones visuales fijas y estáticas del medio ambiente en el futuro, y las representaciones que puedan acomodar encuentros ordinarios, relaciones en forma de relatos, “producciones de vida” y anécdotas, en constante cambio de valores”. (Blanc, 2012).

5 CONCLUSIONES

La cuestión que daba inicio al presente trabajo, versaba en torno a la pregunta de qué redefiniciones de significado de naturaleza-cultura, de economía, de relaciones sociales, y de subjetividad, son necesarias para imaginar alternativas a un “modelo de vida” que está poniendo en peligro la sostenibilidad de la existencia. Para contestar a esta pregunta proponíamos el estudio de ciertas prácticas artísticas ecológicas, que reconocen y fomentan la multiplicidad y la diferencia, tanto de formas de vida, como de modos de hacer y de estar en el mundo. El contexto en el que se desarrollan estos argumentos, pasa por “desenmascarar” el paradigma ontológico y epistemológico de la modernidad occidental que separa naturaleza y cultura, y que posee una “eficacia naturalizadora” (Lander, 2000,p.13-14). Es decir, que se auto-reproduce como algo “natural”, cuando en realidad legitima su permanencia mediante un sistema de representaciones hegemónicas y jerarquías establecidas. Un discurso basado en relaciones asimétricas de poder, funcional a la construcción del neoliberalismo como “modelo civilizatorio” (Lander, 2000, p.11) dominante. Por ello, las prácticas artísticas ecológicas promoverán un paradigma no dicotómico que se abre en la continuidad entre los universos de naturaleza y cultura. De ahí, que el sentido de ecología que se “produzca” será crucial para llegar a constituir nuevas bases para la existencia y rearticulaciones significativas de subjetividad y alteridad, en sus dimensiones económicas, culturales y ecológicas.

Aclarar dicha cuestión se torna radical a la hora de abordar el estudio de estas prácticas artísticas, pues nos topamos inmediatamente con el problema de la lexicología y la confusión entre categorías distintas y etiquetas que parecen intercambiables y que, finalmente, se muestran

como tal en muchos estudios. Desde nuestro punto de vista, la relación entre lenguaje y pensamiento es fundamental para entender qué tipo de conocimiento se crea. Esto no supone que debamos levantar barreras disciplinarias y compartimentos estancos, ya que iríamos en contra de sus propios fundamentos, pues nos hallamos ante unas prácticas que absorben ideas y metodologías diversas. Un lugar que genera territorio de conocimiento en vez de acotarlo, que favorece la emergencia de historias y subjetividades “otras”. Además, como queda explicitado por los propios artistas a lo largo de diferentes generaciones, nunca han buscado ni desean, ser etiquetados. Esta actitud puede ser entendida a través de la explicación que nos proporciona Mieke Bal cuando dice, que es posiblemente el utilizar los conceptos a la ligera y de forma injustificada, a modo de etiquetas que no explican ni especifican, sino que solo nombran, lo que acaba diluyendo y neutralizando los fenómenos, de manera que “los conceptos (mal) utilizados de esta forma pierden su fuerza operativa; se someten a la moda y no tardan en perder su significado”. (Bal, 2005 [2002], p. 31). Es por ello, que nos deberíamos apresurar a añadir que utilizar el rótulo de “prácticas artísticas ecológicas” funciona, en nuestro caso, como una estrategia metodológica y particularmente contingente, que nos ayuda a explicar los argumentos y los cuestionamientos políticos y epistemológicos llevados a cabo por un corpus de prácticas artísticas, cuyo objetivo es luchar contra la precarización de la existencia.

Su aparición a finales de los años sesenta en el contexto sociopolítico estadounidense, nos permite comprender la vocación activista con la que surgieron, y la actitud comprometida con los ciudadanos y las problemáticas socio-ambientales locales, produciendo soluciones específicas. Así, en las primeras acciones se podía observar el trabajo con elementos fundamentales para la vida y sus procesos. Algunas de ellas fueron llevadas a cabo en el espacio interior de la galería o museo, aunque pronto se trasladarían al espacio exterior. Partían de la premisa de que la práctica artística de motivación ecológica, tenía que examinar y responder a la totalidad de interrelaciones que definen los ecosistemas, con el fin de efectuar un cambio medioambiental. Para ello, se entremezclaban las investigaciones de biólogos, arquitectos, urbanistas, ecologistas, y activistas, junto con los que investigaban el problema local-regional. En este sentido, hay que destacar los trabajos pioneros de las artistas Helen Mayer, Mierle Laderman Ukeles, Bonnie Sherk, Betty Beaumont, Patricia Johanson, o Agnes Denes, quienes dieron cabida a lo cotidiano mediante actividades que la propia vanguardia había rechazado por considerar demasiado banales. Como explica Lucy Lippard (1980), la mayor aportación del feminismo al arte, radicó justamente, en su falta de aportación a la modernidad, pues no se planteó crear un nuevo estilo, ni tampoco alterar la trayectoria formal del arte. Sería justamente lo cotidiano, intrascendente e invisibilizado (limpiar, lavar, cuidar las plantas u ocuparse de la comida) lo que les proporcionaría la materia prima necesaria para su especulación artística, como una nueva práctica subversiva fuera de las estructuras de poder.

Las producciones de los artistas y colectivos de los años ochenta y noventa continuarán con las ideas y estrategias heredadas de sus predecesores, expresándose en el léxico del arte conceptual. Persiste el carácter activista en muchas de las acciones, y se sigue trabajando a nivel local con propuestas *site-specific* que plantean proyectos espaciales y medioambientales para alterar las percepciones de la vida social. Dichos ejercicios podrían interpretarse bajo la rúbrica de lo que Nina Felshin denominó “práctica cultural híbrida”, aquella construida a partir, tanto de la vida cotidiana, como del mundo del arte: prácticas activistas [que] han catalizado los impulsos estéticos, sociopolíticos, y tecnológicos de los últimos veinticinco años, en un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder (Felshin, 2001 [1995], p. 74). Pero también en este

periodo comienzan a producirse trabajos que plantean una visión del problema más global, al tiempo que surgen propuestas alejadas de cualquier tipo de activismo. Obras que navegan por el símbolo y la metáfora, con el fin de deconstruir y cuestionar determinadas representaciones y asunciones de la naturaleza, iniciando un camino que continuarán las producciones actuales.

En la actualidad, se comparten ciertos vínculos e intereses comunes, que conviven con importantes divergencias conceptuales y formales. Por un lado, podemos encontrar fórmulas que plantean un diseño participativo con acciones basadas en la comunidad, en la que los objetos y experiencias de la vida cotidiana forman parte de su producción y significación. Algunos trabajos combinan arte, activismo y diseño en diferentes grados, presentados a través de objetos, estructuras, o procesos-prácticas participativas, que utilizan aspectos del diseño sostenible, con fines irónicos, especulativos, o prácticos. Al igual que sus predecesores, trabajan en un ámbito *site-specific*, pero con una sensibilidad más nómada, es decir, que pueden tener una conexión especial con un lugar determinado, pero al mismo tiempo, mutar y adaptarse a otros nuevos. En este sentido, podría hablarse de un carácter “genérico” que, a diferencia de sus predecesores –que alertaban a la opinión pública de problemas locales- se ocupan a escala global de la cuestión del medioambiente.

Por otro lado, hallamos prácticas artísticas que no se limitan a la transformación de ecologías locales, sino que se interesan por la experimentación y la toma de conciencia –por parte de los individuos- del lugar donde habitan, o las nuevas representaciones de la naturaleza dentro del dominio de las artes visuales y plásticas. Estos argumentos trascienden el lamento y la queja sobre el deterioro del planeta, e incluso rehúyen de proclamar una actitud éticamente correcta. En otra instancia, tratan de conciliar y comprender las contradicciones y las responsabilidades a las que nos enfrentamos como individuos y como sociedad ante la presión de la ecología mediática, tanto para hacernos sentir culpables, como para vendernos productos. Podría decirse que existe una voluntad de articular las responsabilidades personales con las globales, o los remedios a corto plazo y las estrategias de futuro. En cualquier caso, las herramientas que utilizan consisten, en muchos casos, en subvertir los códigos convencionales, para modificar las percepciones y perturbar las asociaciones que nos son familiares, con el fin de introducir sutilmente otras nuevas. Un ejercicio que supone el análisis crítico de nuestro conocimiento sobre lo que hoy significa ecología. El carácter performativo de tales acciones es susceptible de producir un cambio en nuestra manera de ver e imaginar el mundo y, por lo tanto, de poner en práctica otras formas de vida a partir de la re-interpretación y decodificación de las relaciones establecidas entre existencias humanas y no-humanas.

Llegados a este punto, se hace necesario aludir a un asunto espinoso y controvertido que hace referencia a la filiación activista de los artistas y colectivos que actualmente trabajan en este dilatado campo de acción. Dicha controversia quedó explicitada en las entrevistas cruzadas llevadas a cabo por Brian Wallis con los artistas participantes en *Ecotopia*. Entre las múltiples respuestas distinguimos visiones encontradas, donde prevalece un posicionamiento profundamente “esteticista” que rehúye de implicaciones políticas y activistas, contrastando abiertamente con las referidas *ecoventions* o las acciones de generaciones de artistas anteriores. Bénédicte Ramade, en su artículo *Mutation écologique de l’art?* (2007) argumenta que los artistas más jóvenes tratan de evitar la esfera política verde. Esto es debido a que la ecología y la franja histórica del arte ecológico entre 1960 y 1980 en Estados Unidos padece una imagen enturbiada y poco valorizada a pesar de que hubo sucesos importantes e innovadores. Por ello, considera que el compromiso y el activismo adolecen de cierta desconfianza pública

y crítica en cuanto al papel del artista dentro de la sociedad, que prefiere hoy la noción de realismo sobre la de pragmatismo. De ahí, que para esta autora, dentro de un sistema artístico finalmente retrógrado, los artistas contemporáneos se estén reapropiando de una ecología desposeída de todo mensaje político (Ramade, 2007, p. 42). Desde nuestro punto de vista, esto tiene que ver con el carácter folclórico e irónico con el que, desde instancias institucionales y mediáticas, se han tratado durante décadas las acciones de los grupos ecologistas e incluso determinados problemas medioambientales, lo que ha contribuido a la desvalorización de la noción de ecología. Pero también está relacionado con la utilización que se hace hoy en día del adjetivo “político”, que –como explica Edward Said- sirve para “desacreditar cualquier trabajo que se atreva a violar el protocolo de una pretendida objetividad suprapolítica” (Said, 1994 [2010], p. 32). Es decir, que el conocimiento para ser “verdadero” impone una distancia neta de toda contaminación sensorial, cultural y política, que en realidad no hace más que encubrir las relaciones de poder que rigen la producción de cualquier conocimiento. Por este motivo, entendemos que si bien existen trabajos artísticos que, o bien esquivan el tema político, o bien no aspiran a incurrir en el horizonte crítico, ésta es también una postura política. Una práctica artística-cultural puede o no ser crítica, pero siempre será política y por lo tanto no debería de definirse como un tipo determinado de arte (político).¹⁹

A partir de este panorama, podemos comprobar cómo las emergencias ecológicas han tenido una importante resonancia no sólo en la práctica artística, con nuevas estrategias estéticas y modos de hacer, sino más ampliamente, en la cultura visual. De ahí, que las líneas de análisis futuras que desde aquí se proponen, deberían tener en cuenta y contar con el carácter performativo de las prácticas cotidianas del “ver y del mostrar” (Mitchell, 2003, p. 25), su llevarse a cabo, los modos de ver entendidos como acción y práctica, su aparecer en/entre la cultura y los efectos que todas estas apariciones generan en los diversos participantes que se hacen parte de ellas. Esto implicaría la tarea de analizar críticamente las mecánicas sociales que nos constituyen, construidas en torno a aparatos ideológicos que diseñan “la vida” mediante representaciones, prácticas y regulaciones culturales.

Por último, no podemos obviar el hecho de que la mayoría de trabajos a los que nos hemos referido, tanto artísticos, como aquéllos curatoriales y teóricos que han servido para su análisis, a pesar de estar caracterizados por cierta disidencia del orden disciplinario de las bellas artes y de la historia del arte y la estética que las ha normalizado, se mantienen dentro de una disidencia eurocentrada. Por esta razón, se cree necesario abordar un desplazamiento crítico hacia la “exterioridad” del modelo moderno-occidental, lo que implica modificar el lugar desde el que nos pensamos a nosotros mismos y desde el que miramos el mundo. Dicha cuestión no consiste en reemplazar epistemologías existentes, sino trascender la crítica desde un único y unificado lugar, para entrar en diálogo con otras críticas emergentes. Se trata de ejercer cierta “desobediencia epistémica” (Mignolo, 2010), para trabajar con modelos de análisis diferentes y no engrosar los ya instaurados sistemas de pensamiento eurocéntrico, utilizado muchas veces por inercia, sin importar su dimensión crítica. Como explica Arturo Escobar, la moderna racionalidad instrumental produjo un régimen de naturaleza capitalista que subalterniza todas las otras articulaciones de biología e historia, naturaleza y sociedad, en especial aquéllas que representan una continuidad culturalmente establecida entre los mundos naturales, humanos y sobrenaturales. Modelos locales de lo natural que son las bases de las luchas ambientales hoy, que han de ser entendidas como luchas por la defensa de la diferencia cultural, ecológica y económica. “Respetando la especificidad de culturas basadas-en-el-lugar y de las gentes, su propósito es articular un pensamiento sobre la reconstrucción de mundos locales y regionales en formas más sustentables” (Escobar, 2003, p. 78).

Bibliografía

Andrews, M. (2006). *Land Art. A Cultural Ecology Handbook*. Manchester: RSA. Arts Council.

Bal, M. (2005[2002]). Conceptos viajeros en las humanidades. *Estudios Visuales*, 3, 27-77.

Blanc, N. (2008). *Vers une esthétique environnementale*. Paris: Quae.

---- (2012). From Environmental Aesthetics to Narratives of Changes. *Contemporary Aesthetics*. [En línea] [Fecha de consulta: 5/5/2013] <<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=655>>

Blanc, N., Ramos, J. (2010). *Écoplasties. Art et Environnement*. Paris: Manuella Editions.

Bonacossa, I., Latitudes (2008). Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities. Texto del catálogo de la exposición *Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities*. Turin, Fondazione Sandretto Rebaudengo (febrero-mayo 2008): The Boomakers.

Bower, S. (2010). A Profusion of Terms. [En línea] [Fecha de consulta: 12/04/2011] <http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306>

D'Angelo, P. (2001). *Estetica della natura. Belleza naturale, paesaggio, arte ambientale*. Roma-Bari: Editori Laterza.

Demos, T. J. (2013). Contemporary Art and The Politics of Ecology. *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art & Culture*, 120-27, 1-9.

Dobson, A. (1997). *Pensamiento político verde: una nueva ideología para el siglo XXI*. Barcelona: Paidós.

Escobar, A. (1999). *El final del salvaje: naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*. Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, Centro de Estudios de la Realidad Colombiana.

---- (2003). Mundos y conocimientos de otro modo. *Tabula rasa*, 1, 51-86.

Felshin, N. (2001[1995]). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. In Blanco, P. et alii (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp.73-94). Salamanca: Universidad de Salamanca.

Goñi, R., Goin, F. (2006). *El desarrollo sustentable en tiempos interesantes. Contextos e indicadores para la Argentina*. La Plata: Scalabrini Ortiz.

Guattari, F. (1990 [1989]). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos.

Kagan, S. (2011). *Art and Sustainability. Connecting Patterns for a Culture of Complexity*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Kastner, J., Wallis, B. (2005[1998]). *Land Art y Arte Medioambiental*. New York: Phaidon Press.

Lacy, S. (1995). *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle, Washington: Bay Press.

Lander, E. (2000). Ciencias Sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. In E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas* (pp.4-23). Buenos Aires: CLACSO.

Laville, B., Leenhardt, J. (1996). *Villete-Amazone. Manifeste por l'ènvironnement au XXI siècle*. Texto del catálogo de la exposición *Villete-Amazone*. Paris, Grande Halle de la Villette (octubre-noviembre 1996): Babel.

Lippard, L. (1980). Sleeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s. *Art journal*, 40:1-2: 362-364.

Matilsky, B. (1992). *Fragiles Ecologies. Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*. New York: Rizzoli.

Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Miró, N. (2000). Formas artísticas en la reivindicación de la naturaleza. Arte ecológico. In Perán, M.; Picazo, G. (Eds.), *Naturalezas. Una travesía por el arte contemporáneo*. (pp. 253-278). Barcelona: MACBA.

Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

Nordhaus, T., Shellenberger, M. (2004). The Death of Environmentalism. Global Warming Politics in a Post-Environmental World. [En línea] [Fecha de consulta: 16/7/2011]<http://www.thebreakthrough.org/images/Death_of_Environmentalism.pdf>

Parreño, J. M. (2006). Naturalmente Artificial. Texto del catálogo de la exposición *Naturalmente artificial. Arte español y naturaleza 1968-2006*. Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (septiembre-diciembre 2006); Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.

Pérez de Lama, J. (2009). Guattari no cesa de proliferar. Arte como máquina ecosófica [En línea] [Fecha de consulta: 16/10/2011] <http://hackitectura.net/osfavelados/2009_proyectos_eventos/200911_guattari_macba/200911_presentacion_macba_guattari.pdf>

Ramade, B. (2007). Mutation écologique de l'art?. *Cosmopolitiques*, 15: 31-42.

Riechmann, J. (1994). *Redes que dan libertad*. Barcelona : Paidós.

Smith, S. (2006). Beyond Green. Texto del catálogo de la exposición *Beyond Green. Toward a sustainable art*. Chicago, Smart Museum of Art, University of Chicago (octubre 2005-enero 2006), New York, Museum of Arts and Design (febrero-mayo 2006), Cincinnati, contemporary Arts Center (mayo-julio 2007), Indiana, Richard E. Peeler Art Center, DePauw University Art Museum (septiembre-diciembre, 2007); David an Alfred Smart Museum of Art, Independent Curators International.

Spaid, S. (2002). *Ecovention. Current Art to Transform Ecologies*. Cincinnati: greenmuseum.org, The contemporary Arts Center, ecoartspace.

Strelow, H. et alii (eds.) (2004). *Ecological Aesthetics: Art in Environmental Design: Theory and Practice*. Basel: Birkhäuser Verlag für Architektur.

Tiberghien, G. (2001). *Nature, Art, Paysage*. Arles: Actes Sud. École Nacional Supérieure du Paysage. Centre du Paysage.

Villa, M. (2006). *Arte emergente en España*. Madrid: Vaiven.

Weintraub, L. (2006). *EcoCentric Topics: Pioneering Themes for Eco-Art*. Nueva York: Artnow Publications.

---- (2007). *Cycle-Logical Art: Recycling Matters for Eco-Art* . Nueva York: Artnow Publications.

---- (2007). *EnvironMentalities: Twenty-two Approaches to Eco-Art*. Nueva York: Artnow Publications.

---- (2013). *To life! Eco Art in porsuit of a Sustainable Planet*. Berkeley- Los Angeles-London: University of California Press.

NOTAS

1. Para un acercamiento más detallado a este tema, se puede consultar la colección *Pensar el paisaje* dirigida por Javier Maderuelo. Un conjunto de cinco publicaciones cuyo origen fue el ciclo de cursos monográficos del mismo título, llevados a cabo en el CDAN de Huesca entre los años 2006 y 2010, que tuvieron como finalidad analizar diferentes aspectos del paisaje desde una perspectiva multidisciplinar.
2. Una tipificación de las mismas es la realizada por José María Parreño en “Naturalmente Artificial”, texto del catálogo de la exposición *Naturalmente artificial. Arte español y naturaleza 1968-2006*, llevada a cabo en el Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente (septiembre-diciembre 2006). En él comienza advirtiendo, que se trata simplemente de esbozar un mapa de corrientes entrelazadas, simultáneas y concomitantes, “que desde la década de 1960 irán erosionando las categorías con que tradicionalmente el arte se ocupaba de la naturaleza (fundamentalmente desde la mimesis pictórica, a través del paisaje y la naturaleza muerta)”, y añade que “un esquema tal supone innumerables simplificaciones y asume que hay obras y artistas que pueden incluirse en varias secciones.” (Parreño, 2006, p. 16).
3. Todas las traducciones del inglés son mías.
4. Barbara Matilsky incluye dentro de esta categoría diferentes formas y aproximaciones de la práctica artística a la naturaleza, entre ellas el *Land Art* y el *Ecological Art*. De la misma forma, Sam Bower propone como término en el que englobar todos los demás, *environmental art* –arte medioambiental-. Justifica esta elección basándose en el propio significado del término *environmental* –ambiental o medioambiental-, que hace referencia a las condiciones externas del entorno. Es por ello que sirve para referirse tanto a *land art*, como a *earth art*, *earthworks*, *ecological art*, *ecovention* o *art in nature*. Por otro lado, define *ecological art* (arte ecológico) –también conocido como *eco-art*- como un movimiento de arte contemporáneo que trata temas medioambientales y que a menudo implica prácticas de colaboración, restauración y, frecuentemente, tiene unas aproximaciones y metodologías *ecofriendly*. (Bower, 2010)

5. De hecho, su carácter transdisciplinar le ha permitido dibujar la investigación a través de muchas disciplinas (geografía, antropología, política, economía, historia ambiental, estudios del desarrollo, estudios de arte, ciencia y tecnología) y cuerpos teóricos (teoría liberal, marxismo, post-estructuralismo, teoría feminista, fenomenología, teoría postcolonial y decolonial, teoría de la complejidad, así como acercamientos de la ciencia natural, tales como ecología del territorio y biología de la conservación).
6. La ecología como disciplina científica surge a finales del siglo XIX. El término fue introducido por el biólogo alemán Ernst Haeckel en 1866 para hacer referencia a la ciencia natural encargada del estudio de los seres vivos y su relación con el ambiente.
7. Para conocer la evolución de la ecología política en las últimas décadas dentro del ámbito anglosajón, se puede consultar el artículo de Arturo Escobar, *Ecologías políticas postconstructivistas* (2010) en el que presta atención a tres momentos clave. En él, remite a otras fuentes para conocer la ecología política latinoamericana, relacionada pero distinta, que no encaja fácilmente en las categorías anglosajonas, con importantes desarrollos en países como México, Colombia, Brasil o Argentina. Para su estudio recomienda las publicaciones de el Grupo de Trabajo sobre Ecología Política de CLACSO.
8. Este artículo fue publicado en 1999 en la revista *Current Anthropology*, 40:1-30, pero aquí se ha utilizado la versión en castellano incluida en el libro *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea*, CEREC/ICAM, Santafé de Bogotá, 1999, bajo el título "El mundo post-natural: elementos para una ecología política anti-esencialista.
9. Lejos de pretender una relación exhaustiva, se trata de proveer una cartografía curatorial en la que se vean reflejados, no sólo los hitos más importantes, o los proyectos que más difusión hallan podido tener, sino también, todas las propuestas de las que hemos ido teniendo noticias a lo largo de esta investigación y que han ido ensanchando el corpus artístico objeto de nuestro estudio.
10. Jorge Riechmann explica que la catástrofe de Chernóbil fue determinante en el cambio de opinión mundial respecto a la energía nuclear, justo un año después del hundimiento del Rainbow Warrior por los servicios secretos franceses, para evitar que se llevaran a cabo protestas en contra de las pruebas nucleares en el Atolón de Mururoa en el Pacífico. Síntoma del crecimiento de la conciencia ecológica fue la manipulación televisiva de un cormorán empapado en petróleo después de que el barco cisterna estadounidense Exxon Valdez, encallara en un arrecife al sur de Alaska. Imágenes que serían ofrecidas más tarde a los telespectadores como una de las consecuencias de las acciones de Sadam Hussein en el Golfo Pérsico. (Riechmann, 1994, p. 125). Esto evidencia la importancia que lo ecológico ha ido adquiriendo políticamente, dado el valor que posee para la opinión pública.
11. Los artistas reunidos en *Fragiles ecologies* fueron, Helen Mayer y Newton Harrison, Mierle Laderman Ukeles, Alan Sonfist, Patricia Johanson, Nancy Holt, Buster Simpson, Betty Beaumont, Heather McGill y John Roloff, Mel Chin, Cheri Gaulke y Susan Boyle. Junto al análisis de los trabajos de estos artistas aparecía también el estudio de otros proyectos de Herbert Bayer, Albert Bierstadt, Roger Brown, Christo, Tony Da, Harriet Feigenbaum, Hans Haacke, Ana Mendieta, Paulette Nenner y Joseph Beuys.

12. Una de las confusiones que más ha perdurado en este sentido, ha sido la de ensamblar este fenómeno a inquietudes ecologistas. Idea transmitida por los medios y por algunos críticos que habían entendido la salida hacia los espacios naturales y la utilización de materiales procedentes de la tierra, como un interés por el paisaje, la protección y la recuperación de determinados ámbitos degradados. Ejemplo de esta confusión fue la exposición de *earthworks* que se llevó a cabo en la galería John Gibson de Nueva York en el verano de 1969 bajo el título *Ecological Art*. En ella participaron los artistas Christo, Peter Hutchinson, Will Insley, Claes Oldenburg, Jan Dibbets, Robert Morris, Richard Long, Carl Andre, Robert Smithson y Dennis Oppenheim. Según señala Gilles Tiberghien, no es que estos artistas fueran insensibles a la ecología, sino que no era el centro de sus preocupaciones, incluso si en la época se podía hablar indistintamente de arte en la naturaleza, arte procesual o arte ecológico (Tiberghien, 2001, p. 180). Una perspectiva completamente distinta plantea Brian Wallis, quien da por sentada esta relación al considerar, que la exposición *Earthworks* (1968) en la que concurren muchos de los artistas arriba mencionados, proponía una visión pesimista, tanto presente como futura, del medioambiente en Estados Unidos. Una postura que considera congruente, si se tiene en cuenta el clima político de la época, en el que se produce la eclosión del movimiento ecologista, así como un fuerte activismo político contrario a la guerra de Vietnam. Según Wallis, los artistas del momento debían estar comprometidos, de alguna manera, con estas causas, por lo que no considera que la citada exposición tuviera un carácter político, pero sí claramente “contestatorio” respecto a la concepción del arte más allá del sistema espacial institucional. Pero también por transgredir versiones estereotipadas del paisaje y su significación, coincidiendo con los pioneros del ecologismo en su atención por el mismo y a la relación de la gente con él (Wallis, 2005 [1998], p. 24). Sobre esta cuestión realicé un análisis más exhaustivo en el Trabajo de Investigación para obtener el DEA, *La práctica artística como estrategia ecológica posible*, dentro del capítulo “Ecologismo y Land Art: una relación contradictoria”, presentado en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, en junio de 2011.
13. Los artistas y colectivos participantes en la muestra fueron Joseph Beuys, Hans Haacke, Helen Mayer y Newton Harrison, Basia Irland, Kathryn Miller, Susan Leibovitz Steinman, Patricia Johanson, Betty Beaumont, Lynne Hull, Henrik Häkansson, Alan Sonfist, Mierle Laderman Ukeles, Buster Simpson, Viet Ngo, Laurie Lundquist, Superflex, Betsy Damon, Jackie Brookner, Aviva Rahmani, Shai Zakai, Agnes Denes, Georg Dietzler, AMD&ART.
14. En el catálogo que se publicó con motivo de la exposición, Patrizia Sandretto, una de las curadoras, define el término *greenwashing* como “un neologismo que indica las actividades de las empresas, industrias, organismos políticos u organizaciones encaminadas a crear una imagen positiva con el fin de ocultar o desviar la atención de sus propias responsabilidades en cuanto al impacto medioambiental negativo”, e Ilaria Bonacossa añade: “un término despreciativo para la representación deshonesto de méritos ecológicos”. (Bonacossa, Latitudes, 2008, pp. 11-19)
15. Los artistas que participaron en esta muestra fueron: Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Lara Almarcegui, Maria Thereza Alves, Ibon Aranberri, Amy Balkin, The Bruce High Quality Foundation, Chu Yun, A Constructed World, Minerva Cuevas, Ettore Favini, Cyprien Gaillard, Tue Greenfort, Norma Jeane, Cornelia Parker, Jorge Peris, Wilfredo Pireto, RAF/Reduce Art Flights, Tomás Saraceno, Santiago Sierra, Simon Starling, Fiona Tan, Nikola Uzunovski, Sergio Vega, Wang Jianwei, y James Yamada.

16. Los artistas y colectivos participantes fueron Allora & Calzadilla, Free Soil, JAM, Learning Group, Brennan McGaffey en colaboración con Temporary Services, Nils Norman, People Powered, Dan Peterman, Marjetica Potrc, Michael Rakowitz, Frances Whitehead, WochenKlausur, y Andrea Zittel.
17. El pensamiento postmedioambiental defendido por Michael Shellenberger y Ted Nordhaus en su polémico ensayo *The Death of Environmentalism* (2004), argumenta que el medioambientalismo es incapaz tanto conceptual como institucionalmente de ir contra el cambio climático, por lo que debería “morir” para que nuevas políticas puedan “nacer”. Desde su punto de vista, el enfoque proteccionista ha de ser sustituido por una perspectiva de innovación tecnológica que permita crear una nueva economía.
18. Sue Spaid y Amy Lipton explican que no todos los artistas ecológicos emplean estrategias inventivas, ni tienen como finalidad restaurar espacios naturales, estabilizar medioambientes locales o alertar a la conciencia pública. Incluso piensan que hay artistas que hacen *ecoventions*, que crean también otro tipo de arte. (Lipton, Spaid, 2002, p. 12)
19. En este sentido, coincidimos con Chantal Mouffe cuando afirma: “No se puede distinguir entre arte político y arte no político, porque todas las formas de práctica artística o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado (y en este sentido son políticas), o bien contribuyen a sus deconstrucción o su crítica. Todas las formas artísticas tienen una dimensión política”. (Mouffe, 2007, p. 26)