

JUAN ALBERTO  
VICH ÁLVAREZ

JAIME CUENCA  
AMIGO

Universidad de Deusto  
[j.vich@opendeusto.es](mailto:j.vich@opendeusto.es)  
[jaime.cuenca@deusto.es](mailto:jaime.cuenca@deusto.es)

# Resistir la crisis climática desde el arte. Hacia una redefinición y tipología del Arte Ambiental tras el giro antropocénico

## RESISTING THE CLIMATE CRISIS THROUGH ART. TOWARDS A REDEFINITION AND TYPOLOGY OF ENVIRONMENTAL ART AFTER THE ANTHROPOCENIC TURN

### ABSTRACT

---

On many occasions, Environmental Art involves a series of practices of resistance to the hegemonic behaviours that cause profound environmental damage: pollution, global warming, loss of biodiversity, etc. In order to lay down the characteristic principles of this artistic current and to contribute to putting an end to the widespread confusion and ambiguities generated in this respect, the updated meaning of the term will be proposed and a typology will be offered to classify both its pioneering and recent works. To this end, a systematic review of definitions and associated typologies was carried out, in addition to a collection and analysis of artistic works. Finally, a reversal of the traditional model is suggested in order to clarify the objectives and favour the development and success of this artistic trend, which is increasingly present and committed. The materialisation of sustainable claims and alternatives in the works shows and warns of hidden damage; it raises new territories and possible scenarios for an improvement of the climatic situation in the Anthropocene; it makes the conflict visible, allowing the public to become aware of ecological issues; it responds to a climate of discontent, by raising sensitive expressions for criticism and promoting attitudes of resistance.

**Keywords:** Environmental Art, Ecological Art, artistic typologies, resisting the climate crisis, Anthropocene

### RESUMEN

---

En muchas ocasiones, el Arte Ambiental conlleva una serie de prácticas de resistencia ante las conductas hegemónicas que originan un profundo perjuicio medioambiental: contaminación, calentamiento global, pérdida de biodiversidad... Con ánimo de asentar los principios característicos de esta corriente artística y de contribuir a acabar con las extendidas confusiones y ambigüedades generadas a su respecto, se propondrá el sentido actualizado de su término y se ofrecerá una tipología que permita clasificar tanto sus obras pioneras como recientes. Para ello, se realizó una revisión sistemática de las definiciones y tipologías asociadas, además de una recolección y análisis de obras artísticas. Por último, se sugiere una inversión del modelo tradicional que permita esclarecer los objetivos y favorecer el desarrollo y éxito de dicha tendencia artística, cada vez más presente y comprometida. La materialización de reclamos y alternativas sostenibles en las obras muestra y advierte daños ocultos; plantea nuevos territorios y escenarios posibles para una mejora de la situación climática en el Antropoceno; visibiliza el conflicto permitiendo la concienciación del público en materia ecológica; atiende a un clima de descontento planteando expresiones sensibles para la crítica y promoviendo actitudes de resistencia.

**Palabras clave:** Arte Ambiental, Arte Ecológico, tipologías artísticas, resistir la crisis climática, Antropoceno

## 1 INTRODUCCIÓN

El término “Antropoceno”, propuesto a comienzos de los 2000 por Eugene F. Stoermer y Paul J. Crutzen (Crutzen y Stoermer, 2000; Crutzen, 2002), apunta a una época geológica caracterizada por las alteraciones de origen humano sucedidas en los ecosistemas terrestres. Desde esta perspectiva, “la ‘Historia humana’ se concibe como causa y motor de (al menos, parte de) la ‘Historia natural del planeta’”. En la actualidad, el término no es exclusivo de la geología —como se contempló en un principio—, sino que se ha extendido y asimilado en el ámbito social y cultural (Trischler, 2017).

La noción del Antropoceno engloba aspectos variados, vinculados tanto al medio ambiente como a los sistemas de producción que intervienen, de manera constatada, en su perjuicio: cambio climático, crisis ecológica, extractivismo e industrialización —fenómenos históricos vinculados, de manera inevitable, a la colonización eurocéntrica (Yusoff, 2018)—. Con este motivo, se han propuesto denominaciones que enfatizan, no la acción de la especie humana en su conjunto (anthropos), sino las formas específicas de su estructuración social; p. ej. el Capitaloceno (Moore, 2016), el Tecnoceno (Sloterdijk, 2018) o el Chthuluceno (Haraway, 2019).

El discurso en torno al Antropoceno tiene un fuerte componente crítico y educacional, que pretende desvelar interrelaciones desconocidas y decisivas de los procesos productivos y de su repercusión sobre la naturaleza. Su dimensión moral y ánimo de concienciación es claro; denuncia la confusión entre la esfera privada y la pública, al entender que la acción personal afecta el medio común, frágil e imprescindible. La urgencia-para-la-acción reclamada por los estudios científicos al abordar la crisis climática (IPCC, 2022) exige una respuesta colectiva que surja a partir de una virtud epistémica de autoconciencia planetaria (Arias Maldonado, 2019).

El presente artículo responde a esta urgencia. Para ello, se postula el Arte Ambiental (*Environmental Art*) como un medio privilegiado de resistencia ante la crisis climática, debido a la relevancia creciente que esta corriente artística está adquiriendo a partir de la extensión y popularización del Antropoceno y al impacto que las obras producen en su público. Con base en las numerosas diferencias existentes entre corrientes y movimientos artísticos implicados y considerando la proliferación de términos vinculados a este tipo de arte y su uso indistinto en la literatura —que oscurece los significados y genera confusiones—, se tratará de señalar aquí una inflexión decisiva en su desarrollo histórico y ofrecer una definición satisfactoria que permita aprehender las características del Arte Ambiental de manera menos ambigua<sup>1</sup>. A su vez, realizar un rastreo de las tipologías previas, ordenando y comparando los modelos, para después proponer —a partir de una considerable muestra de propuestas artísticas— una síntesis tipológica que permita contener y ordenar la numerosa producción de esta forma de arte. Como conclusión, volverá a considerarse la toma de conciencia social respecto de la crisis climática promovida en torno al concepto del Antropoceno para iluminar desde ahí la discusión teórica en torno al Arte Ambiental.

## 2 RESISTIR LA CRISIS CLIMÁTICA DESDE EL ARTE

El arte es una herramienta óptima para contemplar nuevos territorios y escenarios posibles, también como fuente original de imaginación y creatividad para articular una resistencia eficaz contra la crisis climática en la era del Antropoceno. «Imaginar otras formas de existencia humana es exactamente el desafío que plantea la crisis climática: porque si hay algo que el calentamiento global ha dejado perfectamente claro es que pensar en el mundo tal como es equivale a una fórmula para el suicidio colectivo. Necesitamos, más bien, imaginar lo que podría ser.» (Ghosh, 2016, p. 128-129) Uno de los motivos por los que resulta complejo resistir a ese “suicidio colectivo” es porque la crisis climática a menudo adopta la forma de una “violencia lenta” (Nixon, 2011) con consecuencias no inmediatas y complicadas de percibir. Justamente, el arte es idóneo para visibilizar lo invisible, mostrar el daño latente, aumentar la conciencia crítica entre el público e incluso imaginar alternativas sostenibles para el medio ambiente.

A pesar de los muchos avances, las medidas para aplacar o reducir la contaminación ambiental siguen topando con resistencias sistemáticas. De esta manera, en tanto que el Arte Ambiental se revela como denuncia o protesta ante los poderes productivos imperantes, cabe entenderlo como un modo de resistencia. Crear es resistir. El arte permite ofrecer alternativas frente a infructíferos pensamientos estandarizados a partir del caos y de lo no-idéntico, en palabras de G. Deleuze (Deleuze y Guattari, 1993) y T. W. Adorno (2014), respectivamente. El artista entiende el mundo desde una perspectiva heterodoxa —diferente a la habitual—, representa su concepción por medio de obras artísticas y ofrece al público contenidos que permiten poner en cuestión su sistema axiológico. Cambiar la percepción sobre algo, implica cambiar la deferencia y la acción sobre tal.

Este sería el reto del arte en la sociedad actual —y posiblemente también en cualquier otro tiempo—, llegar a convertirse en una suerte de minoría (cualitativa); llegar a ser una fuerza de resistencia contra modelos dominantes, no solo en el plano estético, en cuanto a la concepción artística, sino sobre todo frente a los modos de comprender la realidad y entender la historia, frente a las formas de conocimiento y de relación del sujeto con el mundo, reaccionando a sus sistemas de representación, y por tanto de jerarquización, que legitiman y sostienen las estrategias de poder. (Cornago, 2005, p. 10-11)

Corrientes como la del Arte Ambiental pueden tener la capacidad de modificar —en su público— la epistemología moderna por una sostenible y concienciada con el medioambiente. En este sentido, «el artista debe (...) proporcionar una conciencia concreta del presente tal como existe realmente, y no simples abstracciones presentes o utopías. El artista debe aceptar y abordar todos los problemas reales que enfrentan al ecologista y a la industria» (Smithson, 1996, p. 379-380). A pesar de no ser una novedad exclusiva de los últimos años —cabe recordar la coloración del Gran Canal por parte de Nicolás García Urriburu durante la Bienal de Venecia de 1968 o la intervención de los 7,000 Robles de Joseph Beuys para la documenta de Kassel de 1982— las obras dedicadas a la cuestión medioambiental proliferan. Un repaso por las principales bienales, ferias de arte internacionales, museos y galerías de arte privadas bastan para percibir la relevancia que este tipo de arte sigue adquiriendo, como la décimo tercera edición de la documenta de Kassel y la trigésimo segunda de la Bienal de São Paulo, o exposiciones como “Broken Natures” (2020) en el MoMA o “Hot Spot” (2022) en la Galería Nacional de Arte Moderno (GNAM) de Roma; todas ellas con un claro énfasis y propósito ecológico-sostenible.

Sin embargo, no todos los autores han guardado la misma esperanza para este cometido; p. ej. el artista Robert Morris lo cuestionó debido a que «dadas las consecuencias conocidas de las actuales políticas de recursos energéticos industriales, parecería que la cooperación del arte sólo podría funcionar para disfrazar e instigar políticas equivocadas y desastrosas» (Morris, 1980, p. 102).

A la postre, lo anterior evidencia la reivindicación y el valor crítico de este tipo de arte; patente, también, en las muchas *performances* y *artivismos* acometidas desde la colectividad. Considerando el valor funcional de concienciación y resistencia que el Arte Ambiental puede desempeñar —y desempeña— en el Antropoceno, urge conocer sus principios característicos y modos de clasificación para tratar de evitar ciertas confusiones y ambigüedades en su comprensión que se hallan muy extendidas.

### 3 ACOTANDO Y DEFINIENDO EL ARTE AMBIENTAL

#### 3.1 Surgimiento y desarrollo histórico

Una de las primeras corrientes incluidas en el término genérico y abierto del Arte Ambiental fue el Land Art. Surgió en Estados Unidos durante los 60, cuando se inició —desde el arte— el cuestionamiento de «los valores tradicionales y las políticas gubernamentales sobre Vietnam, la segregación racial, el estatus de las mujeres y el medio ambiente» (Matilsky, 1992, p. 36). *Grosso modo*, puede entenderse como aquel arte que emplea medios naturales (tierra, madera, piedra,...) en la producción de trabajos presentados al aire libre, caracterizados por una fuerte influencia del arte conceptual y por un rechazo a la mercantilización del arte (de ahí su ánimo de presentar las obras de arte fuera de la institución museística). Incluso hubo artistas de Land Art que vincularon su práctica a la Guerra de Vietnam, p. ej. uno de sus referentes, Michael Heizer, que realizó proyectos en la tierra al temer por el fin de la civilización: «Empecé a abordar esta materia mediada ya la guerra de Vietnam. Veía que el mundo se encaminaba a su fin, al menos para mí. Esa es la razón por la que me marché al desierto y comencé a realizar proyectos en la tierra» (McGill, 1990, p. 11).

Las primeras etapas del Land Art estuvieron muy centradas en el concepto de desplazamientos: dentro-fuera, centro-periferia, frontera... Recuérdense obras como *Sky Line* (1967) de Hans Haacke o *Secant* (1977) de Carl Andre, donde se delimitan cielo y tierra con una hilera de globos blancos y de tacos de madera, respectivamente. Pese a la extendida pretensión posterior de incluir el Land Art en el arte ecológico (Marín, 2018), sus primeras expresiones no sólo eran ecológicamente poco (o nada) valiosas, sino que —incluso— podían generar maltratos medioambientales, a saber, *Wrapped Coast* (1968-1969) de Christo y Jeanne-Claude —que afectó tanto a la fauna como a la flora de la zona— o *Spiral Jetty* (1969) de Robert Smithson — que produjo daños irreversibles en el ecosistema—. Cabe recordar el proyecto *Island of Broken Glass* (1970) de este último, que fue prohibido por el gobierno canadiense debido al daño que podrían generar los cristales a focas y aves.

Hubo también obras artísticas menos monumentales que mantuvieron una clara y pretendida reivindicación ecológica, como la recuperación de especies botánicas precoloniales desde el *Time Landscape New York City* (1965-) de Alan Sonfist, la fundación del colectivo ecoartístico

*The Farm* (1974) de la mano de Bonnie Ora Sherk y Jack Wickert, y el vivo contraste generado por Agnes Denes al acercar el campo de cultivo a los rascacielos del distrito financiero de Downtown Manhattan en *Wheatfield – A Confrontation* (1982). En contraposición al Land Art, en aquellos años no todas las muestras de lo que acabará aceptándose como Arte Ambiental tenían lugar al aire libre. *Grass Grows* (1966) de Hans Haacke, las *Survival Pieces* (1970-1973) de los Harrison o *Sunlight Convergence/Solar Burn* (1970-1973) de Charles Ross, son ejemplos de obras expuestas en sala y que, quizá por eso, no gozaron de tanta repercusión como las del Land Art.

A partir de obras pioneras como las anteriores, puede identificarse la paulatina emergencia de una corriente que, extendiéndose más allá de los Estados Unidos, comenzó a poner el foco en conflictos como la contaminación (p. ej. *Waste Weather Fountain* de Superflex en 2016 o *Clams* de Marco Barotti en 2019), el calentamiento global (p. ej. el *Hot Spot* de Mona Hatoum en 2006 o *El invernadero rojo* de Patrick Hamilton en 2021), el consumo de combustibles fósiles (p. ej. *Seascape* de Minerva Cuevas en 2015 o la *Western Flag* de John Gerrard en 2017) o las emisiones de CO<sub>2</sub> (p. ej. *Public Smog* de Amy Balkin en 2004 u *Obstrucción a dos tiempos* de Marcela Armas en 2009), abordados y ofrecidos para la reflexión desde la emoción estética; también en las repercusiones derivadas, a saber, la pérdida de biodiversidad (p. ej. el *Dodo* de Christy Rupp en 2008 o *los 1600 pandas* de Paulo Grangeon en 2014), las deforestaciones e incendios forestales (p. ej. *The Impermanence of Forests* de Bryan David Griffith en 2016 o las fotografías de Stuart Palley), la subida del nivel del mar (p. ej. *Sea of Hull* de Spencer Tunick en 2016 o *Lines* (57° 59' N, 7° 16' W) de Pekka Niittyvirta y Timo Aho en 2019) y las inundaciones, sequías y migraciones climáticas (p. ej. los *Submerged Portraits* de Gideon Mendel o *Climate Crisis* de zhc en 2016).

La extensión de estas propuestas propicia el surgimiento de nociones que las engloben, como la de Arte Ecológico (*Ecological Art* o *EcoArt*), entendido como «aquel que defiende la causa de la ecología, el medio ambiente y el desarrollo sostenible. Sea cual sea la forma que adopten las obras de esta tendencia —pintura, fotografía, escultura, instalación, vídeo o intervención pública—, el objetivo es siempre sensibilizar al público sobre los problemas del cambio climático y el calentamiento global, síntomas de nuestra entrada en la era del Antropoceno.» (Ardenne, 2019, p. 51) Esta tendencia no se reduce a críticas explícitas de obras-denuncia, también se aprecian trabajos con una clara apuesta de futuro, donde se ofrecen nuevos modelos sostenibles y alternativas de mejora. Su reivindicación contempla la interrelación de aspectos «físicos, biológicos, culturales, políticos e históricos de los ecosistemas. Haciendo preguntas inquisitivas, creando metáforas poderosas, identificando patrones, tejiendo historias, ofreciendo restauración y remediación, usando ingeniosamente materiales renovables y re-imaginando sistemas, los artistas ecológicos inspiran, abogan e innovan, revelando y/o mejorando las relaciones ecológicas mientras modelan los valores ecológicos.» (Wallen, 2012, p. 235)

Se aprecia cómo este tipo de arte no sólo enfatiza la dimensión estética, sino que presenta un compromiso político y social claro, fomentando la conciencia ecológica, exponiendo protestas y propuestas que procuren nuevas opciones y discursos para un futuro plausible. A lo largo de su desarrollo, el éxito de las primeras etapas del Land Art y el menor interés del Arte Ecológico se han ido modificando. En la actualidad, el Arte Ecológico cuenta con una presencia muy extendida y creciente tanto en museos como en galerías, sobre todo con el incremento de la preocupación social y la merecida atención a la emergencia medioambiental percibida en el siglo XXI.

### 3.2 Problematicando la definición del Arte Ambiental

Las dos corrientes mencionadas hasta aquí, Land Art y Arte Ecológico, son englobadas por Sam Bower bajo la categoría de Arte Ambiental, junto a otras como “Ecoconvención”, “Arte en la naturaleza”, “Crop Art”, “Earth Art”, “Slow Art”... Coincidimos con Bower cuando afirma que se trata de una categoría «lo suficientemente flexible como para reconocer la historia temprana de este movimiento (que a menudo tenía más que ver con ideas de arte que con ideas ambientales), así como el arte con preocupaciones más activistas y el arte que celebra principalmente la conexión de un artista con la naturaleza utilizando materiales naturales» (Bower, 2010). Aquí aparecen ya tres elementos —tema, medio y localización— que, en efecto, son recurrentes en los ensayos de definición de estas corrientes artísticas; sin embargo, las dificultades que presentan son muchas.

Ni el Arte Ambiental ni en el Land Art entienden la preocupación ecológica como su tema exclusivo. Recuérdense las motivaciones primeras que potenciaron el surgimiento del Land Art, a saber, el arte conceptual, la repulsa de la Guerra de Vietnam o el rechazo a la mercantilización del arte. La preocupación ambiental no es, por tanto, necesidad indispensable para el conjunto de corrientes y movimientos contemplados dentro del Arte Ambiental. No sirve de criterio suficiente para su categorización.

También es común interpretar el Arte Ambiental como aquel que emplea materiales naturales en su producción. Esta idea es cuestionable en el Antropoceno, donde la “Naturaleza” no puede ser entendida como un ente ajeno, sino como un continuo de agentes interdependientes. La idea del entorno «carece de sentido, porque nunca podremos trazar el límite que distinga a un organismo de lo que le rodea». (Latour, 2021, p. 26) No existen fronteras entre Naturaleza y Cultura, todo es parte de una red imbricada de partes indistinguibles. Además, cabe señalar que los medios “naturales” referenciados (madera, tierra, piedra,...) no son los únicos empleados por el Arte Ambiental. Es común descubrir obras artísticas producidas a partir de materiales artificiales. Entre otros, merece atención el Trash Art, que utiliza materiales reciclados y basura; como la instalación *The Plastic We Live With* (2017) presentada por el colectivo Luzinterruptus en el Festival Internacional de las Artes de Burdeos (Francia) o la obra *Proyecto coche: excavando el final del siglo XX* (2006-2009) de Bárbara Fluxá, donde se utilizaron bolsas de basura (a modo de vidrieras coloridas) y un Seat 127 rescatado de las profundidades del río Nalón (Asturias, España), respectivamente. También es habitual para el Arte Ambiental la *performance* y, claro está, pinturas y fotografías.

En cuanto a la localización, las majestuosas obras de Land Art, apreciables en todo tipo de parajes naturales, fueron las que más popularizaron —a su comienzo— el Arte Ambiental; se conocen, en cambio, multitud de obras de contenido ambiental en espacios cerrados. De hecho, cada vez son más las muestras expuestas de este tipo, que no contemplan —como se ve— un rechazo a la mercantilización del arte ni a la institución museística (como lo hacía el Land Art). Incluso, aquellos primeros artistas que se revelaron en contra de los anteriores, resultan ser firmas destacadas y habituales de los museos a día de hoy. Se aprecia que la posibilidad del Arte Ambiental tampoco se reduce, por ende, a un espacio de exposición al aire libre.

De modo que ni el tema ni el medio ni la localización son claves suficientes para definir el conjunto de obras que se incluyen en el Arte Ambiental. Thomas Hirschhorn negó (Hirschhorn, 2008) el igual significado entre hacer arte políticamente (cuestionando la realidad política a través de sus obras) y hacer arte político (que apunta a una defensa concreta y cerrada). Tampoco hacer arte ecológicamente (preservando la sostenibilidad y el bienestar de los ecosistemas) es lo mismo que hacer arte ecológico; empero, ambas son características compartidas por todos los artistas que abordan la cuestión en la actualidad, debido a que —en contraposición a la infinidad de miradas políticas posibles— “hacer arte ecológico” implica una mirada política concreta que consiste en interpretar el medioambiente desde su fragilidad<sup>2</sup>.

No es, por tanto, la interacción entre la naturaleza y el artista —como declaró Mark Rosenthal (1983, p. 70)— lo que caracteriza a los trabajos del Arte Ambiental (podría ser también la característica principal del Romanticismo<sup>3</sup>, p. ej.), sino un tipo muy preciso de interacción. El Romanticismo percibió la Naturaleza como un agente independiente y grandioso, el Arte Ambiental la percibe como dependiente y frágil. Antes se temía lo que la naturaleza pudiera ocasionar al ser humano, ahora se enfatiza lo que el ser humano puede ocasionarle a la naturaleza. Donde se veía una infinidad de recursos, se ve escasez y la necesidad de conductas responsables. Mirar la naturaleza desde su fragilidad —como también reclama el Antropoceno— es condición necesaria y suficiente para caracterizar el común de las obras de Arte Ambiental y, por ende, su definición. En las conclusiones se ampliarán estas nociones con ánimo de ofrecer una definición más completa que atienda la sostenibilidad abogada en la actualidad.

## 4 TIPOLOGÍAS DEL ARTE AMBIENTAL

### 4.1 Tipologías previas

A partir de los años 80, el Arte Ambiental ha sido categorizado en diversas tipologías, sujetas siempre al cambio de los procesos creativos<sup>4</sup>. Esta serie de ejercicios teóricos han presentado modelos basados tanto en los resultados artísticos como en las acciones implicadas en la producción artística. Si bien las perspectivas son diferentes, se abordarán todas de igual manera y se ordenarán cronológicamente. Se incluye, a su vez, una tabla resumen donde se aportan ejemplos ofrecidos por los autores para cada categoría (ver Tabla 1).

Rosenthal (1983) hizo una primera clasificación respecto al Arte de la Tierra (*Earth Art*)<sup>5</sup> que parece responder a un listado gradual de intervención humana en las obras, aludiendo a intervenciones grandes y modestas sobre el paisaje, cerramientos con estructuras verticales, idealizaciones e —incluso— elementos naturales donde apenas participa el artista. Una década después, Stephanie Ross recuperó el listado de Rosenthal conservando algunas categorías (describió las intervenciones “grandes” y “modestas” como “masculinas” y “efímeras”, respectivamente) y matizando y diferenciando otras para una tipología del Arte Ambiental (Ross, 1993, p. 170). Junto a las anteriores, incluyó la performance ambiental (obras con elementos artificiales y duración limitada), las instalaciones arquitectónicas, el arte didáctico (enfocado en anunciar y combatir la crisis climática), el cultivo de jardines (*proto-gardens*) y los jardines-museo (*sculpture and art parks*). Jeffrey Kastner (2005) también propuso un modelo que recuerda, en cierta medida, al esquema gradual de Rosenthal: integración (manipulación del paisaje), interrupción (acotación del paisaje), implicación (participación del artista en el paisaje), realización (obras críticas que



expresan la explotación y la destrucción del medioambiente) e imaginación (donde se presenta el medio natural como metáfora y concepto). En ambos casos, el artista se presenta como un agente ajeno a la naturaleza, aquél que —en mayor o menor medida— genera cambios en el paisaje.

	Autor (fecha)	Tipología	Ejemplo
Land Art	Rosenthal (1983)	Intervenciones grandes	<i>Double Negative</i> (1969-1971) de Heizer
		Intervenciones modestas	<i>Circle in the Andes</i> (1972) de Long
		Cerramientos	<i>Observatory</i> (1971-1977) de Morris
		Idealizaciones	<i>Time Landscape</i> (1965-1978) de Sonfist
		Elementos naturales	<i>Earth Room</i> (1977) de De Maria
	Kastner (2005)	Integración	<i>Heart</i> (1995) de Bloom y Kentridge
		Interrupción	<i>Sky Line</i> (1967) de Haacke
		Implicación	<i>Challenging Mud</i> (1955) de Shiraga
		Realización	<i>Ocean Earth: Europa</i> (1991) de Fend
		Imaginación	<i>The Tasting Garden</i> (1996) de Dion
Arte Ambiental	Ross (1993)	Intervenciones masculinas	<i>Asphalt Rundown</i> (1969) de Smithson
		Intervenciones efímeras	<i>First Gate Ritual</i> (1976) de Singer
		<i>Performance</i> ambiental	<i>Paricutin Project</i> (1970) de Hutchinson
		Instalaciones arquitectónicas	<i>Sun Tunnels</i> (1973-1976) de Holt
		Arte didáctico	<i>Full Farm</i> (1974) de los Harrison
		Cultivo de jardines	<i>Time Landscape</i> (1965-1978) de Sonfist
		Jardines-museo	Laumeier Park in St. Louis, Missouri
	Brown (2014)	Re/View	<i>Champs d'Ozone</i> (2007) de Evans y Hansen
		Re/Form	<i>Aeolus</i> (2011) de Jerram
		Re/Search	<i>Beuy's Acorns</i> (2009) de Ackroyd y Harvey
		Re/Use	<i>Construction Rubble</i> (2010) de Almárcegui
		Re/Create	<i>Supergas</i> (2002) de Superflex
		Re/Act	<i>Public Smog</i> (2009) de Balkin
	Marín Ruíz (2015)	Obras en la naturaleza	<i>Nido</i> (1978) de Udo
		Obras con seres vivos	<i>Nature?</i> (2000) de De Menezes
Obras con naturaleza		<i>Polen de Avellano</i> (2002) de Laib	
Arte ecológico	Domínguez Varela (2015)	Temática ecológica	<i>Earth Telephone</i> (1968) de Beuys
		Arquitectura ecológica	<i>Glacier Project</i> (2007) de McMahan
		Activismo ecológico	<i>Operation Paydirt</i> (2006-) de Chin
		Responsabilidad ecológica	<i>WEEE Man</i> (2005) de Bonomini
	De la Torre (2018)	Recuperación	<i>Fair Park Lagoon</i> (1981) de Johanson
		Ecoconvenciones	<i>Garden as a Body</i> (2014) de Barayzarra
		Uso material natural	<i>Pequod</i> (1990) de Schlosser
		Uso material desechado	<i>Motorino</i> (1994) de Milicua
		<i>Performances</i>	<i>Relacions</i> (1975) de Miralles
		Prácticas colaborativas	<i>Tree Mountain</i> (1992-1996) de Denes

**Tabla 1.** Resumen tipologías y ejemplos. Tabla del autor.

En las conclusiones de su investigación doctoral, Carmen Marín Ruiz (2015, p. 486) desglosó la amplia gama de estrategias formales desarrolladas por los artistas del Arte Ambiental en: obras creadas en ambientes considerados naturales, obras que incorporan sujetos vivos y obras creadas con elementos naturales (incluye aquí también las fotografías, mapas y otros tipos de materiales utilizados para documentar acciones realizadas fuera de un estudio, galería o museo; y todas las obras de carácter multidisciplinar que requieren la participación activa de comunidades locales o especialistas). La mayor sensibilización de los modelos recientes respecto a la crisis climática se hace evidente, además se perciben enfoques menos centrados en la tierra que los expuestos en el párrafo precedente y una mayor apertura a otros tipos de expresiones. Véase, p. ej. la propuesta de Andrew Brown (2014), que distingue las siguientes categorías: Re/View (mirar la naturaleza desde la preocupación ambiental), Re/Form (inspiración en materia y procesos naturales), Re/Search (el arte como vía de investigación y aprendizaje), Re/Use (preocupación por el uso de recursos), Re/Create (búsqueda de soluciones ante los problemas ambientales) y Re/Act (búsqueda de cambio social). Cada una de sus categorías apuntan a reaprender, a entender la posición imbricada entre lo humano y lo natural en la realidad del Antropoceno, a enfrentarnos al “aterrizaje” (Latour, 2021) que cambia la mirada tradicional por una nueva y responsable.

El enfoque anterior es cada vez más frecuente. Incluso hay tipologías exclusivas del arte ecológico, como la de Domínguez Varela (2015, p. 56-57), en la que distingue obras con temática ecológica, con arquitectura ecológica (donde se utilizan factores propios de la ecología, como las redes, los ciclos naturales o la entropía), de activismo ecológico y con responsabilidad ecológica. De igual modo, Blanca de la Torre introdujo categorías próximas en su propuesta respecto a la eco-estética (también conocida como eco-Arte o Arte Ecológico) en el catálogo de la exposición Hybris en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (De la Torre, 2018, p. 24-53), incluyendo prácticas artísticas basadas en soluciones (con labores de recuperación y ecovenciones<sup>6</sup>), reutilizaciones (con materiales tanto naturales como desechados) y acciones (como *performances* y prácticas colaborativas).

En efecto, buena parte de las categorizaciones presentadas son relativas al Land Art o al Arte Ecológico, las corrientes y movimientos artísticos más destacados del Arte Ambiental. Precisamente, son éstas las que dan a conocer aspectos ineludibles para una acertada tipología del Arte Ambiental que no siempre fueron considerados. Se aprecia la necesidad de ordenar los términos bajo un mismo esquema y de repensar el modelo desde la consciencia colectiva vigente del Antropoceno, de explicitar las categorías y subcategorías de cada uno de los movimientos y corrientes artísticas para ofrecer una imagen completa e ilustrativa del tan diverso y actual Arte Ambiental, que englobe tanto obras pioneras como recientes. La tipología facilitará esta labor y permitirá una mejor comprensión de las partes.

## 4.2 Tipología propuesta

---

Se han escogido cuatro parámetros principales a los que pueden adscribirse todas las obras de Arte Ambiental. El modelo aplicado por Daniel López del Rincón para el Bioarte (López del Rincón, 2020) es óptimo para abordar también el Arte Ambiental. En éste, se describe la tendencia biotemática como aquel conjunto de prácticas artísticas en las que la biotecnología aparece en forma de tema o motivo iconográfico; la tendencia biomedial como aquel conjunto

de prácticas artísticas en las que la bio(tecno)logía constituye, en gran medida, el verdadero medio técnico y material de las obras; y la tendencia bioactivista como aquel conjunto de prácticas artísticas en las que se establece un diagnóstico crítico con el mundo biotecnológico y sus implicaciones a modo de denuncia o propuesta. Para el Arte Ambiental se formularán como tendencias ecotemáticas aquel conjunto de prácticas artísticas en las que la fragilidad de la naturaleza aparece en forma de tema o motivo iconográfico; tendencias ecomediales, aquel conjunto de prácticas artísticas en las que los elementos naturales constituyen, en gran medida, el verdadero medio técnico y material de las obras; y tendencias ecoactivistas, aquel conjunto de prácticas artísticas en las que se establece un diagnóstico crítico con la circunstancia medioambiental y sus implicaciones a modo de denuncia o propuesta. A su vez —considerando la práctica habitual de este tipo de arte— se incluirá la categoría ecolocal, permitiendo aludir a aquellas obras artísticas caracterizadas por estar expuestas al aire libre (como, p. ej. los *sculpture gardens* y *art parks* a los que apuntó Ross), que ni tienen como eje vertebrador la cuestión ambiental ni utilizan medios naturales en su producción ni inciden en una conciencia colectiva del medioambiente a partir del activismo<sup>7</sup>. De esta manera, se combinan propuestas como la de Domínguez Varela —que no daba cuenta de obras ecolocales ni contemplaba obras ecomediales que no aludieran a nociones de la ecología— y la de Marín Ruíz —que no incluye una categoría específica para obras ecoactivistas (permitiendo una distinción mayor de entre las obras incluidas en “obras con naturaleza”)—.

De este modo, se ven simplificados esquemas tan válidos como el de Brown, incorporando las categorías Re/Form, Re/Use y Re/Create en el eje ecomedial y la categoría Re/Act en el eje ecoactivista. A su vez, se descubre que obras incluidas en Re/View y Re/Search pueden redistribuirse entre el conjunto de categorías propuestas, como las pinturas ecotemáticas de Yao Lu (1967) o las ecomediales *Beuy's Acorns* (2009) de Heather Ackroyd y Dan Harvey, respectivamente. Se verá más claro en la siguiente tabla<sup>8</sup>:

	Ecotemático	Ecomedial	Ecoactivista	Ecolocal
Rosenthal (1983)	- Idealizaciones	- Intervenciones grandes - Intervenciones modestas - Elementos naturales		- Cerramientos
Kastner (2005)		- Integración - Imaginación	- Realización	- Interrupción - Implicación
Ross (1993)		- Intervenciones masculinas - Intervenciones efímeras - Instalaciones arquitectónicas - Cultivo de jardines	- Arte didáctico	- <i>Performance</i> ambiental - Jardines-museo
Brown (2014)	- Re/View	- Re/Form - Re/Use - Re/Create - Re/Search	- Re/Act	
Marín Ruíz (2015)	- Obras con naturaleza	- Obras con seres vivos - Obras con naturaleza	- Obras con naturaleza	- Obras en la naturaleza
Domínguez Varela (2015)	- Temática ecológica	- Arquitectura ecológica	- Activismo ecológico - Responsabilidad ecológica	
De la Torre (2018)		- Recuperación - Uso material natural	- Ecoconvenciones - Uso material desechados - <i>Performances</i> - Prácticas colaborativas	

**Tabla 2.** R: Integración tipologías previas en tipología propuesta. Tabla del autor.

A partir de esta propuesta tipológica —abierta como las demás— se presenta el siguiente esquema (ver Fig. 1), que incluye las principales corrientes y movimientos artísticos asociados al Arte Ambiental.

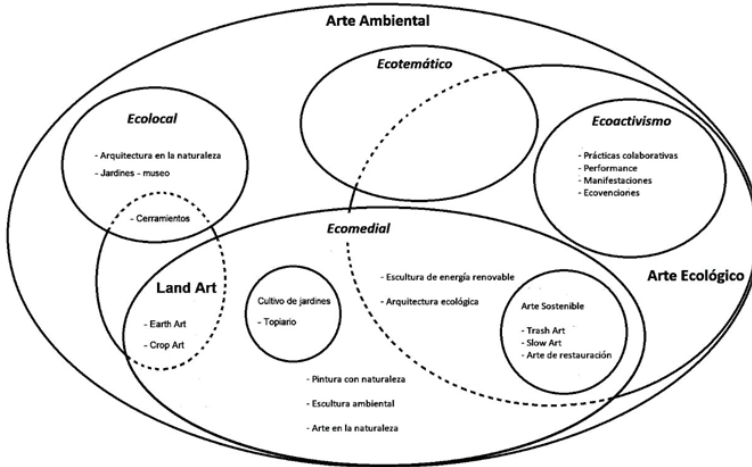


Figura 1. Esquema tipología propuesta Arte Ambiental. Figura del autor.

No se incluyen corrientes artísticas afines como, p. ej. el Bioarte (incluido por Bower) o el Arte Robótico, aunque —claro está— sus obras vinculadas pueden ser incorporadas en el esquema anterior sin dificultad. Por ejemplo, trabajos de Bioarte como *The Farm* (2000) de Alexis Rockman (1962), *Species Reclamation* (1998-2006) de Brandon Ballengée y *Free Range Grain* (2003-2004) del colectivo Critical Art Ensemble, pueden contemplarse como obras ecotemáticas, ecomediales y ecoactivistas, respectivamente. Ocurre, de igual manera, para el Arte Robótico y Algorítmico, a saber, en obras ecomediales como la instalación *Clams* (2019) de Marco Barotti o *Econtinuum* (2020) de Thijs Biersteker.

## 5 CONCLUSIÓN

Los estudios vinculados a la ecología y al Antropoceno han procurado una consciencia colectiva profunda. Con la simbólica fotografía *Earthrise* (1968) —tomada por Bill Anders desde el Apolo 8— se comprendió la vulnerabilidad del planeta frente a la enormidad del universo: la Tierra es un punto suspendido en el espacio. Imágenes como ésta cambiaron la mirada social y promovieron tendencias sostenibles y responsables para con el medioambiente. Sentir la dependencia y la pertenencia repercute en una ética del cuidado que busca preservar el bienestar global. La perspectiva anterior impide apreciar la belleza de la Naturaleza sin temer por su estrago: ver glaciares y no pensar en su futuro deshielo o mirar frondosos bosques sin preocuparse de los incendios naturales e intencionados. El paisaje se entiende perecedero (más aún sin nuestro compromiso).

El “giro antropocénico” (Arias Maldonado, 2016) ha cambiado la percepción de la Naturaleza grandiosa, poderosa, independiente e infinita por una vulnerable, frágil, dependiente y finita. Es una perspectiva general, colectiva, no exclusiva del arte; a partir de la cual el artista produce su trabajo generando nuevos significados de consciencia y compromiso. El Arte Ambiental ha pretendido esta misma dimensión. En la actualidad, resulta difícil imaginar la confección de obras artísticas que produzcan daños al medioambiente —del modo en que lo hicieron algunas intervenciones de la primera etapa del Land Art (como las ya mencionadas: *Wrapped Coast* y *Spiral Jetty*)—. En este punto, cabe recuperar el esquema presentado (ver Fig. 1) y volver a considerarlo a partir de lo anterior: se ha producido una inversión en el modelo. Si bien la mirada estética tuvo mayor prevalencia que la responsabilidad ecológica en el arte, *hoy* se intuye que la mirada ecológica precede a la estética. Antes es —para el artista contemporáneo— la seguridad sobre el bienestar del entorno que el fin estético. Por tanto, no tienden a contemplarse quehaceres artísticos de esta clase que no sean ecológicos. La inversión se refleja en el esquema como sigue:

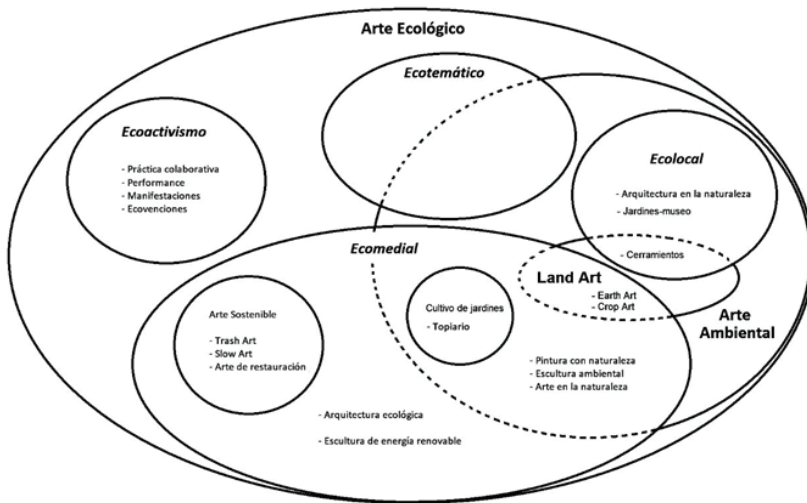


Figura 2. Esquema tipología invertida Arte Ecológico. Figura del autor.

De este modo, vemos cómo prácticas que en su desarrollo han estado más focalizadas en la estética que en los cuidados, se contemplan —manteniendo sus motivaciones— bajo las condiciones y normas dictadas por el ecologismo. Como se ha expresado, tanto el Arte Ambiental como el Arte Ecológico comparten la mirada ante la fragilidad de la naturaleza; sin embargo, mientras el primero enfatizaba más la estética que un verdadero compromiso ecológico, el segundo lo hacía a la inversa. El cuidado sólo era una necesidad para el Arte Ecológico; ahora lo es para ambos. Las obras aquí vinculadas «miran la naturaleza desde su fragilidad y contemplan una responsabilidad en su hacer».

La sugerencia que se deriva de este repaso por los esfuerzos de definición y tipología de una serie de prácticas artísticas es que el Arte Ambiental producido en la actualidad debe ser entendido —cada vez con mayor firmeza— como una subclase del Arte Ecológico. En ambos es patente la apología ecológica; sin embargo, ésta no se expresa de igual modo: mientras el Arte Ecológico

lo hace de manera explícita, el Arte Ambiental lo hace de manera implícita o indirecta (producir obras a partir de materiales naturales, situarlas al aire libre o representar la naturaleza desde el punto de vista del Antropoceno, supone sensibilizar y disponer al público de nuevas formas de relación con la naturaleza)<sup>9</sup>. Por tanto, definiciones como las de Paul Ardenne y Ruth Wallen para “Arte Ecológico” (apuntadas en 3.1.) podrían servir para el conjunto señalado, siempre y cuando se tenga conciencia de que la apología no tiene por qué ser explícita o evidente, pudiendo no ser el objetivo principal *sensibilizar al público sobre los problemas del cambio climático y el calentamiento global*, aunque —a la postre— también lo hagan.

En resumen, se ha buscado discernir y dar solución a dificultades que el Arte Ambiental plantea (respecto a su definición y tipología), ahora que su vigencia y popularidad lo exige, con ánimo de facilitar su comprensión y acceso. En el transcurso del artículo se ha visto cómo es preferible —en la actualidad— el uso de la categoría “Arte Ecológico”. Lo anterior permitirá establecer cimientos más sólidos en el debate y favorecer la comprensión de esta tendencia artística, cada vez más presente y comprometida. La materialización de reclamos y alternativas sostenibles en las obras permite la concienciación del público en materia ecológica como una forma de resistencia ante modos de producción perjudiciales y aún vigentes, subvirtiendo epistemologías modernas y alentando la acción de una minoría por momentos mayor.

---

## CONTRIBUCIÓN DE AUTORES

---

J.A.V.A: rastreo, detección y registro de obras de arte ambiental y elaboración de base de datos como sustento empírico del estudio; rastreo de bibliografía especializada para la identificación de definiciones de arte ambiental; análisis de las definiciones y de los rasgos fundamentales de las obras de arte identificadas; redacción de resultados. J.C.A.: formulación de objetivos; supervisión del instrumento para la identificación de obras de arte y definiciones; control del proceso de rastreo; revisión y contraste de resultados; adaptación y ajuste de la estructura del artículo; revisión de la redacción.

## NOTAS

1. Como antecedente de la discusión aquí propuesta, se recomienda la lectura de Marín Ruíz acerca de la confusión entre las etiquetas del Land Art, del Arte Ecológico y del Arte Medioambiental; publicada en esta misma revista: Marín, C. (2014) Arte medioambiental y ecología: elementos para una revisión crítica. *Arte y Políticas de Identidad*, 10-11, 35-54.
2. Si bien el primer Land Art pudo desarrollar su práctica de manera poco responsable, siempre consideró la vulnerabilidad de la Tierra.
3. Para comprender la concepción romántica se recomienda: Argullol, R. (1987) *La atracción del abismo*. Plaza & Janes. Barcelona.
4. Dada la porosidad de las fronteras entre ellos, se recogerán aquí las tipologías relativas a los términos más extendidos (Land Art, Arte Ambiental y Arte Ecológico), entendiendo que se refieren a prácticas estrechamente relacionadas.
5. Rosenthal utiliza el término “Earth Art” como sinónimo de “Land Art”, en contraposición a Bower (2010) que lo entenderá —y así lo expresa textualmente— como una forma específica de “Land Art” centrada en modificar la tierra con fines estéticos. Por este motivo, la tipología referente a Rosenthal se registrará como “Land Art” en la Tabla 1 y no como “Earth Art”.
6. «Una ecoconvención se define como la invención y/o intervención estética de un artista dentro del contexto de un ecosistema. Sus componentes estéticos pueden ser tanto visibles como invisibles, con un énfasis principal en proyectos que se refieren a la restauración, recuperación, renovación y rejuvenecimiento de tierras baldías contaminadas y dañadas.» en Lipton, A. (2002) *What exactly is an ecovention?* En S. Spaid (Ed.) *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*. Contemporary Arts Center. Cincinnati. Pág. 147.
7. Como se aprecia, el hecho de que el tema, el medio y la localización, no fueran características suficientes para la definición del Arte Ambiental no significa que no sean criterios válidos para una posible tipología.
8. Algunas de las categorías de las tipologías previas podrían pertenecer a más de uno de los apartados propuestos (ecotemático, eco medial, ecoactivista y ecolocal): la tabla señala las correlaciones más evidentes; exceptuando las “obras creadas con naturaleza” de Marín Ruíz que, por su definición (ver en 4.1.), se incluyen en más de un grupo.
9. Se recuerda aquí la presunción de la intención responsable por parte del artista, aludida en el párrafo precedente, evitando así que una interpretación demasiado laxa permita, por ejemplo, la adscripción del Land Art tradicional al Arte Ecológico, como advierte Fernando Arribas (2015, p. 211).

## 6 REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (2014). *Teoría estética*. Akal.
- Ardenne, P. (2019). Ecological art: origins, reality, becoming. En J. Reiss (Ed.) *Art, Theory and Practice in the Anthropocene* (pp. 51-64). Vernon Press.
- Argullol, R. (1987). *La atracción del abismo*. Plaza & Janes.
- Arias Maldonado, M. (2019). La ética ecológica en el Antropoceno. *Azafea*, 21, 55-76.  
<https://doi.org/10.14201/azafea2019215576>
- Arias Maldonado, M. (2016). El giro antropocénico. Sociedad y medio ambiente en la era global. *Política y Sociedad*, 53(3), 795-814. [https://doi.org/10.5209/rev\\_POSO.2016.v53.n3.49508](https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2016.v53.n3.49508)
- Arribas, F. (2015). Arte, naturaleza y ecología. En T. Raquejo y J. M. Parreño (Eds.) *Arte y Ecología* (pp. 191-216). UNED.
- Bower, S. (2010). A Profession of Terms. Green Museum. Disponible en [https://web.archive.org/web/20140201203816/http://greenmuseum.org/generic\\_content.php?ct\\_id=306](https://web.archive.org/web/20140201203816/http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306)
- Brown, A. (2014). *Art & Ecology Now*. Thames & Hudson.
- Cornago, O. (2005). *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Iberoamericana/Vervuert.
- Crutzen, P. J. (2002). Geology of mankind: The Anthropocene. *Nature*, 415, 23. <https://doi.org/10.1038/415023a>
- Crutzen, P. J. y Stoermer (2000). The "Anthropocene". *Global Change News Letter*, 41.
- De la Torre, B. (2018). *Hybris: una posible aproximación ecoestética*. MUSAC.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Domínguez Varela, N. (2015). Praxis y motivo: cómo y por qué hacer arte ecológico. *Ecozona*, 6(2), 54-66.  
<https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2015.6.2.665>



Ghosh, A. (2016). *The Great Derangement*. Chicago University Press.

Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

Hirschhorn, T. (2008). Hacer arte políticamente: ¿Qué significa esto? Thomashirschhorn.com. Disponible en <http://www.thomashirschhorn.com/doing-art-politically-what-does-this-mean/>

IPCC (*Intergovernmental Panel on Climate Change*) (2022). *Climate Change 2022: Impacts, Adaptation and Vulnerability*. Disponible en <https://www.ipcc.ch/report/ar6/wg2/>

Kastner, J. (2005). *Land Art y Arte Ambiental*. Phaidon.

Latour, B. (2021). *¿Dónde estoy? Una guía para habitar el planeta*. Taurus.

Lipton, A. (2002). What exactly is an ecovention? En S. Spaid (Ed.) *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies* (p. 147). Contemporary Arts Center.

López del Rincón, D. (2020). El tridente bioartístico: tendencia biotemática, tendencia biomedial y tendencia bioactivista. En M. Mesa del Castillo y E. Nieto (Eds.) *Post-Arcadia: ¿Qué arte para qué naturaleza?* (pp. 323-343). CENDEAC. Murcia.

Marín, C. (2014). Arte medioambiental y ecología: elementos para una revisión crítica. *Arte y Políticas de Identidad*, 10, 35-54.

Marín Ruiz, C. (2015). *Arte Medioambiental y Ecología: paradigmas de comprensión, interpretación y valoración de las relaciones entre arte y ecología (1960-2015)* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco]. Repositorio Institucional de la Universidad del País Vasco. <http://hdl.handle.net/10810/17587>

Marín Ruiz, C. (2018). Acerca de las vinculaciones del arte a la ecología. En J. Albelda, J. M. Parreño y J. M. Marrero (Coords.) *Humanidades Ambientales. Pensamiento, arte y relatos para el siglo de la gran prueba* (pp. 89-108). Catarata.

Matilsky, B. C. (1992). *Fragile Ecologies*. Rizzoli International Publications.

McGill, D. C. (1990). *Michael Heizer's Effigy Tumuli: The Reemergence of Ancient Moundbuilding*. Harry N. Abrams.

Moore, J. W. (Ed.) (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. PM Press.

Morris, R. (1980). Notes on Art as/and Land Reclamation. *October*, 12, 87-102. <https://doi.org/10.2307/778576>

Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press.

Rosenthal, M. (1983). Some Attitudes of Earth Art: From Competition to Adoration. En A. Sonfist (Ed.) *Art in the Land* (pp. 60-72). E. P. Dutton.

Ross, S. (1993). Gardens, Earthworks, and Environmental Art. En S. Kemal e I. Garkell (Eds.) *Landscape, Natural Beauty and the Arts* (pp. 158-182). Cambridge University Press.

Sloterdijk, P. (2018). *¿Qué sucedió en el siglo XX?* Siruela.

Smithson, R. (1996). Proposal (1972). En Flam, J. (Ed.) *Robert Smithson: The Collected Writings* (379-380). California Press.

Trischler, H. (2017). El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos? *Desacatos*, 54, 40-57. <https://doi.org/10.29340/54.1739>

Wallen, R. (2012). Ecological Art: A Call for Visionary Intervention in a Time of Crisis. *Leonardo*, 45(3), 234-242. [https://doi.org/10.1162/LEON\\_a\\_00365](https://doi.org/10.1162/LEON_a_00365)

Yusoff, K. (2018). *A Billion Black Anthropocenes or None*. University of Minnesota Press.