

For Forest, o el bosque que no deja ver el árbol

Miguel Errazu

Universidad Autónoma Metropolitana, México / errazu@gmail.com

Alejandro Pedregal

Aalto University, Finlandia / alejandro.pedregal@aalto.fi

Resumen

El 8 de septiembre de 2019, el "mediador independiente internacional de arte contemporáneo" Klaus Littmann inauguró *For Forest. The Unending Attraction of Nature en Klagenfurt* (Austria), una instalación de arte monumental de casi trescientos árboles sobre el estadio principal de la ciudad, el Wörthersee-Stadion, que fue acompañado de una serie de eventos culturales. El proyecto, que tomaba como punto de partida un dibujo de 1970-71 de Max Peintner y se anunciaba con ambiciones ecológicas, aprovechó tanto condiciones y necesidades institucionales de lo más diversas, como vínculos corporativos de dudoso compromiso social. El siguiente texto expone estas circunstancias en detalle para confrontar los aspectos centrales de la obra de Littmann a un marco metodológico de heterodoxia marxista en relación al bosque, la tierra, la desposesión y la explotación. Al explorar los imaginarios culturales y estéticos contenidos en *For Forest*, el artículo indaga en cómo estas características pueden resultar instrumentales al idealismo universal y ahistórico dominante, así como funcionales a las posiciones político-económicas hegemónicas que le dan forma.

Palabras clave

bosque; desposesión; explotación; fractura metabólica; estética ecológica.



Fig. 1. Klaus Littman, *For Forest. The Unending Attraction of Nature* (2019). Foto: Gerhard Maurer.
Fuente: <https://forforest.net/presse/>

Para construir un bosque

For Forest (2019) fue una suntuosa intervención de arte público impulsada por el autodenominado “mediador independiente internacional de arte contemporáneo” Klaus Littmann, realizada en la ciudad de Klagenfurt (Austria) entre el 8 de septiembre y el 27 de octubre de 2019. Klagenfurt, capital del *land* de Carintia, ciudad de apenas 100.000 habitantes, acogió casi ciento cincuenta eventos culturales —entre exposiciones, cine, teatro, ópera, conferencias, mesas redondas o conciertos— que, alrededor de la idea de bosque, pretendían promover la defensa de la naturaleza y la conciencia ecológica. Para la instalación insignia del proyecto, *For Forest. The Unending Attraction of Nature* (Fig. 1), Littmann plantó casi trescientos árboles sobre el estadio principal de la ciudad, el Wörthersee-Stadion, un moderno recinto con capacidad para 32.000 espectadores. Estos accedían al estadio de forma gratuita y podían así observar aquel pequeño bosque artificial para admirar “el inagotable espectáculo de la naturaleza”.

Esta visión, de reminiscencias herzogianas,¹ se la había proporcionado a Littmann, tiempo atrás, su colega Max Peintner.² Arquitecto y artista suizo vinculado a la escuela del radicalismo vienes,³ Peintner realizó durante los años setenta una serie de dibujos en los que presentaba detalladamente escenas oníricas, distópicas y tecnofuturistas sobre la inminente destrucción de la naturaleza (*MoMA*, 2020). En *Die ungebrochene Anziehungskraft der Natur* (1970-71) (Fig. 2), Peintner imaginó el Ernst-Happel-Stadion de Viena abarrotado, rodeado por edificios y fábricas de largas chimeneas industriales expulsando humo. Sobre el rectángulo de juego se erguía un

denso bosque custodiado por hombres de negro (Fig. 3). Casi cuarenta años más tarde, Littmann trasladó aquella imagen a una escena real. Los árboles serían verdaderos árboles; el estadio, un verdadero estadio; el público, un verdadero público.

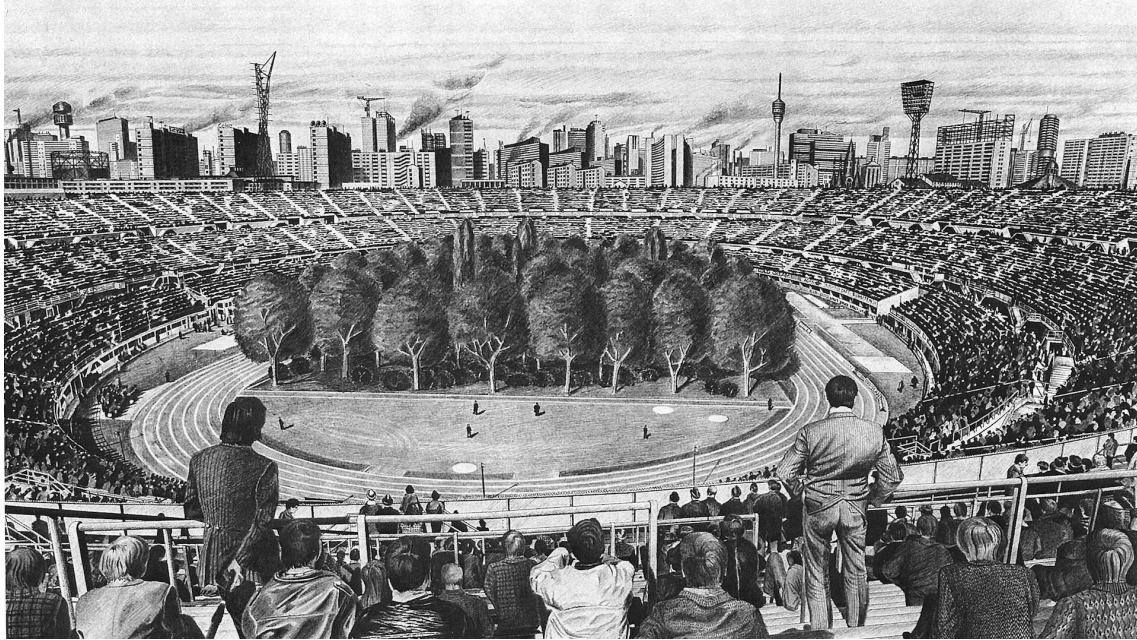


Fig. 2. Max Peintner, *Die ungebrochene Anziehungskraft der Natur* (1970-71).



Fig. 3. Ernst-Happel-Stadion. © Wiener Sportstätten.

Más allá del innegable impacto visual del proyecto, la presencia de un bosque en un estadio suscita muchas preguntas. La más obvia: ¿cómo es posible que pudiera realizarse un proyecto de esta magnitud? Sin duda, la capacidad de gestión de Littmann fue la clave. A través de su estudio Littmann Kulturprojekte, Littmann se ha centrado durante los últimos veinte años en el desarrollo de exposiciones e intervenciones artísticas en espacios públicos. Estas suelen insistir tanto en estrategias de representación literalistas, que tienden a colapsar objeto y medio de representación, como en fórmulas bien conocidas de desfamiliarización y recontextualización.⁴ A pesar de no frecuentar los circuitos más respetados del arte contemporáneo, sus proyectos conllevan grandes presupuestos y una fuerte movilización de recursos materiales, conseguidos gracias a la colaboración entre organismos públicos y capital privado.⁵ Es por tanto, por medio de la asociación entre intereses estratégicos institucionales y corporativos, principalmente transnacionales, que propuestas como las de Littmann Kulturprojekte pueden ser desarrolladas.

Samstag, 6. Oktober 2018

KULTUR

Seite 51



Littmann (re)
mit Mathiaschitz,
Waldner & Kaiser.

Kunstprojekt mit internationaler Strahlkraft: Der Wald im Wörthersee Stadion.

Klagenfurt: Am Freitag wurde die Villa „For Forest“ für Klaus Littmann eröffnet

Fig. 4. Presentación del proyecto *For Forest*. “¡Vean el bosque lleno de árboles!”, en *Kronen Zeitung*, 6 de octubre de 2018. Foto: Uta Rojsek-Wiedergut.

For Forest (Fig. 4) fue acordado con las autoridades de Klagenfurt en marzo de 2017. En sus primeras declaraciones, la alcaldesa socialdemócrata Maria-Luise Mathiaschitz hablaba de un gasto público de 35.000 euros (Heim, 2017b: 2). Sin embargo, la primera previsión del presupuesto fue de 1,5 millones. Para febrero de 2019, la cantidad había subido hasta los 2,2 millones (*StadiumDB*, 2019a). En septiembre, ya eran 10 millones de euros (*StadiumDB*, 2019b). El proyecto, se decía, no contó con un solo euro de dinero público y fue financiado enteramente con fondos privados, en su mayoría empresas del sector inmobiliario y la construcción.⁶ Pero su gigantismo —el mayor proyecto artístico realizado en el espacio público en Austria⁷— no solo evidenciaba la capacidad de Littmann para gestionar

grandes proyectos y rodearse de los socios adecuados, sino que anublaba una cuestión aún más importante: cómo podía la pequeña ciudad de Klagenfurt ofrecer las condiciones materiales para llevar a cabo un proyecto así. La respuesta ofrecida por Littman era ciertamente contradictoria:

iFor Forest podría haberse llevado a cabo en cualquier lugar! Era difícil encontrar un estadio que permitiera albergar el proyecto durante cerca de dos meses. La razón principal [...] es que [en Klagenfurt] su estadio no se usaba a su máxima capacidad (*For Forest*, 2020a).

Efectivamente, *For Forest* se podía *imaginar* en cualquier sitio, pero no se podía *realizar* en cualquier sitio. Su condición de posibilidad dependía de que existiese realmente un gran estadio de fútbol sin apenas uso —y haberlo encontrado la convierte, paradójicamente, en la pieza de sitio específico más lograda de Littman—. Es importante, por tanto, entender por qué Klagenfurt podía ser ese *sitio*. Y es ahí donde emerge el vínculo entre el mundo del fútbol, la construcción y la política.

Austria y Suiza fueron los organizadores de la UEFA Euro 2008, y Klagenfurt fue una de las ocho sedes austriacas. Entre 2005 y 2007, el municipio sufragó la construcción del Wörthersee-Stadion. El nuevo estadio se irguió sobre el solar del original (Fig. 5) (*StadiumDB*, 2020a). La UEFA, el gobierno federal de Austria y la ciudad de Klagenfurt anunciaron su construcción como una gran inversión pública para promover el desarrollo económico de la región.⁸ El costo inicial para el erario público fue de 66 millones de euros, aunque la cifra final llegaría a los 96 millones (Playthegame, 2015: 62),⁹ convirtiéndose en uno de los estadios más caros y el segundo con más capacidad del país (*StadiumDB*, 2020b). La decisión de levantar el nuevo recinto correspondió al gobernador de Carintia, Jörg Haider, el líder histórico del ultraderechista FPÖ, que entonces gobernaba el *land* bajo las siglas BZÖ. La operación contó además con el apoyo económico del extinto Hypo Alpe Adria Bank International. A cambio, entre 2007 y 2010,¹⁰ se rebautizó al estadio como Hypo-Arena, aunque en Austria pasó a ser conocido como “el monumento de Haider” (Heim 2017b: 2) (Fig. 6).

El nuevo estadio, propiedad del municipio, era sin duda alguna un exceso para la ciudad; un ejemplo paradigmático de lo que David Harvey denomina “ajuste espacial” neoliberal (2001)¹¹ y de la forma en que los estados apoyan las inversiones en infraestructuras “emblemáticas” a través de megaeventos —como, por ejemplo, la Euro— sin atender a cuestiones de sostenibilidad ni a las necesidades cotidianas de las poblaciones afectadas (Hachleitner, 2010: 949). Sin embargo, el discurso público de las instituciones implicadas en la operación aseguraba que, siguiendo precisamente criterios de sostenibilidad, el estadio sería reescalado tras la competición según las necesidades reales del municipio (*UEFA*, 2008: 33).

De este modo, se diseñó todo el segundo nivel de gradas como una estructura provisional para facilitar el desmontaje. Así, las estructuras de acero no permanentes podrían ser revendidas tras el desmantelamiento y se reduciría el aforo de 32.000 a 12.000 personas, permitiendo a la ciudad recuperar parte del presupuesto (*StadiumDB*, 2013).



Fig. 5. Klagenfurt, Wörthersee-Stadion, c. 1960.



Fig. 6. Wörthersee-Stadion c. 2015.

En 2013, el Wörthersee tuvo que cerrar sus puertas. Las obras de desmantelamiento no habían comenzado aún, pero el estadio estaba ya en riesgo de colapso. Tras el cierre, en un previsible giro discursivo, el optimismo corporativo cedió el paso al pragmatismo económico (Kennedy, 2015: 10). Se supo entonces que hacer decrecer la capacidad del estadio costaría 20 millones adicionales, además de que no había compradores para todo aquel acero. Por otro lado, el afianzamiento de sus estructuras temporales costaría aún más: otros 30 millones de euros. Y se dijo, por último, que el gobierno federal austríaco estaba dispuesto a olvidar los acuerdos previos y a compartir los gastos al 50% con la ciudad, siempre y cuando el estadio mantuviera su aforo hiperbólico (*StadiumDB*, 2013). Klagenfurt, gobernado entonces por el ultraderechista Christian Scheider (FPÖ-BZÖ), inició así las obras para convertir la estructura temporal en permanente.

Por supuesto, la escala del estadio excedía el tamaño indicado por los informes de impacto medioambiental legalmente exigibles (Hachleitnera, 2010: 849). En 2015 se interpuso una demanda civil para exigir la paralización de la obra de consolidación de la estructura y tomar en consideración esos informes (*Klagenfurt*, 2015), y en septiembre una sentencia determinó la nulidad de la obra y el cierre del graderío superior. Sin embargo, en enero de 2016 un tribunal de apelación local revirtió esa sentencia y dio la razón al municipio, con lo que el estadio pudo volver a abrirse definitivamente (Sadjak, 2016). De este modo, y hasta el día de hoy, el problema de fondo sigue sin resolverse: las necesidades de la ciudad están lejos de dar sentido a la existencia del estadio.

Los gastos de mantenimiento del Wörthersee-Stadion alcanzan los dos millones de euros anuales. Además, es difícil determinar la cuantía de los costes adicionales que representa para Klagenfurt la propiedad de un estadio con capacidad para sentar al 30% de la población local, mientras el equipo de la ciudad, el modesto SK Austria Klagenfurt, brega en la mitad de tabla de la segunda división y apenas logra congregarse a mil espectadores en cada partido (*Worldfootball*, 2020) (Fig. 7). Por esta razón, la empresa pública de gestión Sportpark Klagenfurt busca constantemente eventos mastodónticos con los que trata de mantener la estructura del estadio a la mayor capacidad posible: conciertos, partidos UEFA, hockey sobre hielo (*Sportpark-Klagenfurt*, 2020)... e instalaciones artísticas.



Fig. 7. Seguidores del SK Austria Klagenfurt animan a su equipo. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=k53B8gwmLQA>

En definitiva, fue así como Littmann encontró su oportunidad para realizar su particular homenaje al bosque. Se marcaron objetivos, se echaron las cuentas y se reactivó la lógica que determinó la propia construcción del Wörthersee-Stadion. Si bien la entrada a *For Forest* sería gratuita, muchas actividades del programa paralelo tendrían precio. Pese a las dudas de los vecinos desde la misma fecha de su aprobación (Littman, 2019: 18), se aseveró que el proyecto traería beneficios económicos para Klagenfurt y Carintia, aunque se sacrificaran los partidos de su equipo (Heim, 2017b: 3).

La asesoría, supervisión e instalación del bosque corrió a cargo de Enzo Enea y su estudio Enea Landscape Architecture.¹² Afincado en Suiza, Enea diseña jardines para museos, hoteles, edificios y complejos de lujo. Su proyecto más ambicioso y personal, el Enea Tree Museum, es un parque de 75.000 metros cuadrados ubicado a orillas del Lago Zurich, en Rapperswil-Jona (Fig. 8). Enea se considera a sí mismo un "coleccionista de árboles" cuya vocación le fue revelada "en la huerta que su abuelo poseía en las afueras de Bolonia, donde [...] vivió un momento 'casi místico'" (Ezquiaga, 2020). Como experto en árboles, concibió el bosque de Littmann a partir de "los colores y texturas de un variado bosque europeo" (*For Forest*, 2020b). Pensó en una selección de catorce especies que durante el tiempo de la exposición pudieran mudar su color para aportar toda su exuberancia

botánica. 299 árboles crecidos y cuidados en viveros, de entre ocho y catorce metros de altura, fueron plantados en el Wörthersee. Para minimizar los costes y peligros de los traslados, Enea trabajó con tres viveros de la zona (Wank, 2019). Pero las relaciones no fueron todo lo armoniosas que cabría esperar: recientemente uno de estos viveros interpuso una demanda por impago tras cuidar por meses un centenar de árboles que no fueron utilizados (Mandler, 2020). Y aún hoy el conflicto perdura: el alcalde ultraderechista Wolfgang Germ, del FPÖ, exige responsabilidades a Maria-Luise Mathiaschitz, la exalcaldesa socialdemócrata que impulsó el proyecto de Littman para que “el nombre de Klagenfurt [diera] la vuelta al mundo” (Heim, 2017b: 3).¹³



Fig. 8. Enea Tree Museum. Fuente: <https://www.enea.ch>

Además, los vínculos del proyecto con el negocio de la construcción no acabaron tras su cierre. Los árboles, se dijo, serían “cuidadosamente replantados en un espacio público cercano al estadio Wörthersee, a escala 1:1, para permanecer como una ‘escultura-bosque’ viviente”, muy al estilo del Museo del Árbol de Enzo Enea. También se construiría un pabellón que alojaría la documentación del proyecto, a modo de memorial permanente para la agradecida Klagenfurt.¹⁴ Sin embargo, los planes parecen haber variado: doscientos árboles fueron desplazados de manera temporal al vivero de Praskac, próximo a Viena. Y los árboles restantes fueron puestos a cuidado en un vivero de Klagenfurt, esperando a ser reutilizados en un nuevo proyecto para Carintia que se debía anunciar en algún momento de 2020. En los próximos meses, según se anuncia en la web del proyecto, se abrirá un concurso de arquitectura para la construcción del *For Forest Campus*, que se ubicará en la ciudad de Tullnerfeld, donde deberían ir a

parar los doscientos árboles de Praskac (*For Forest*, 2020a). Littmann ajusta y reescala su compromiso ecológico a ritmo de ladrillo.

Por otro lado, llama la atención que la información relativa al desmontaje, la situación actual y el cuidado de los árboles haya despertado tan poco interés para el potente departamento de comunicación de los promotores del proyecto. Así, el perfil de Twitter, @forforest_art, no aporta dato alguno sobre el proyecto tras la fecha de clausura. Al contrario, en su tweet fijado entre octubre de 2019 y julio de 2020 podía leerse "That's a Wrap!" sobre una de las fotos del bosque que circulan en internet (Fig. 9). Mientras se escamotea información esencial de un proyecto de corte ecológico, *For Forest* se transforma en una "iniciativa global" con el subtítulo *The Voice for Trees (La voz de los árboles)*, para patrocinar la conferencia climática Austrian World Summit, organizada por la presidencia federal austríaca y su ilustre conciudadano Arnold Schwarzenegger.¹⁵



Fig. 9. Tweet fijado en la cuenta @forforest_art (junio 2020).

La estrategia de comunicación resulta así consistente con uno de los objetivos principales de Littmann: que "esta imagen [...] permanezca en la cabeza de la gente" para toda su vida (Booker, 2019). Por medio de una imagen impactante, se trataba de "desafiar nuestra percepción de la naturaleza y agudizar nuestra consciencia de la relación futura entre la

naturaleza y la humanidad"; relación que, lastrada por la crisis ecológica, podría verse en el futuro peligrosamente reducida a "admirar los vestigios de la naturaleza en lugares especialmente indicados para ello, como es el caso de los zoológicos animales" (*For Forest*, 2020c). Pero como zoológico, *For Forest* arrojó unos números algo discretos: 200.000 personas pasaron a ver la obra, pero apenas 40.000 acudieron al resto de eventos (*For Forest*, 2020a).

Su éxito, quizá, operó mejor en el terreno de la comunicación. Descripciones e imágenes idénticas podían leerse en decenas de páginas de tendencias, estados de Facebook, *hashtags* en Twitter y etiquetas de Instagram. Todas bendecían la nobleza de las intenciones de la obra tanto como su ingenio y lo insólito de los medios empleados. "Un bosque en un estadio", en definitiva, es un *clickbait* en sí mismo. El arte funcionó, como tantas otras veces, como el "lubricante social" idóneo para la circulación de imágenes e imaginarios (Haacke, 1982); una forma depuradísima de valor de cambio a galope por las redes. La imagen permanece, cierto; y quién sabe si hasta construya en sí misma el memorial anhelado por Littmann.

Una contribución a la crítica de la estética ecológica a partir de *For Forest*

For Forest podría interpretarse como una obra megalómana que vulnera, en cada una de las relaciones sociales de producción que instituye y en cada decisión estratégica, estética y discursiva, cualquier posibilidad de ser leída en términos de la más elemental defensa medioambiental. Su escala desproporcionada pareciera, a primera vista, invisibilizar toda particularidad de los conflictos ecológicos en defensa de los que clama erigirse; algo aún más evidente si aceptamos prácticamente cualquier programa de mínimos que, como punto de partida, nos sirviera para determinar una estética de la ecología política (Demos, 2013).¹⁶ Sin embargo, la imagen de un bosque en un estadio preserva su poder de tracción; se fija, como dice Littmann, en la "memoria".

Hemos realizado hasta ahora un ejercicio de lectura que pretendía, deliberadamente, dejar aparcadas cuestiones de representación para fijarnos en los vínculos entre prácticas materiales y discursivas. En cierto sentido, nos hemos resistido a su imagen. En lo que sigue, queremos primero recuperar la actualidad del marco metodológico propuesto por Marx, y sistematizado por la llamada escuela de la fractura metabólica como ecología política materialista, para así desplazar la discusión sobre *For Forest* hacia la constitución histórica de la diferencia entre naturaleza y sociedad bajo el capitalismo. Entendemos así que, desde el proyecto inacabado de la ecología política de Marx, dilemas clásicos de

representación abordados por la teoría crítica, como la relación entre naturalismo y fetichismo, o desfamiliarización y emancipación, pueden ser reelaborados hoy sin necesidad de volver al marco de la "crítica de la representación", para recuperar así eficacia crítica a la hora de entender las prácticas artísticas desde la perspectiva de la ecología política. Esto resulta determinante al constatar que aquello que ocupa el centro de los debates contemporáneos sobre arte y ecología son, más que los productos, las imágenes o los "resultados", las relaciones sociales y las epistemologías visuales que instauran las prácticas artísticas; esto es: los procesos y el trabajo, la distribución y la eficacia, de las fracturas y las disputas que se dan en ellos.

A partir de este marco, y en contraste con él, rastreamos después aquellos elementos que en *For Forest* reflejan los imaginarios del bosque como naturaleza *pura* de acuerdo a modelos binarios que, a un tiempo que permiten pensar la legitimidad de la desposesión y la explotación de la tierra, establecen una relación sujeto-objeto dividida de acuerdo a condiciones ideales, abstractas y ahistóricas. Imaginarios que resultan, en definitiva, instrumentales a los intereses que sirven de soporte tanto institucional como cultural para esta aproximación estética idealista a la cuestión ecológica.

1. Marx y el bosque: fractura, desposesión y tierra

De acuerdo al plan trazado, comenzaremos por una breve panorámica sobre aquellos rasgos del pensamiento ecológico de Marx y ciertos marxismos que puedan ser de importancia a la hora de abordar una crítica de la estética ecológica a partir de *For Forest*.

Destaca en este sentido la contribución de la denominada escuela de la fractura metabólica, inaugurada por John Bellamy Foster, que parte de la inacabada crítica de la economía política de Marx y la vincula a la investigación que esta contiene de la cuestión ecológica. De este modo, esta escuela de pensamiento toma la noción de fractura metabólica a partir de una expresión contenida en el tomo III de *El Capital*, donde Marx señalaba que las relaciones de propiedad capitalistas y su tendencia a la acumulación "provocan una fractura irreparable en el proceso interdependiente entre el metabolismo social y el metabolismo natural prescrito por las leyes naturales de la tierra".¹⁷ Foster expandió los estudios tardíos de Marx sobre el vínculo metabólico entre las esferas natural y social, para destacar cómo este "adoptaba un significado ecológico específico" por medio de la interacción contenida en la "organización concreta del trabajo humano" (Foster, 2004 [2000]: 244-245).¹⁸ Así, estas condiciones de interacción metabólica entre lo natural y lo social habrían

sido fracturadas, con el desarrollo histórico del modo de producción capitalista, bajo procesos de desposesión, cercamiento y acumulación a partir de los cuales se habría originado, en definitiva, la desproporcionada separación espacial entre campo y ciudad.

Si bien el interés por los procesos de expropiación se encuentra ya presente en la obra más temprana de Marx —desde el estudio de los cambios legislativos relativos al bosque que institucionalizaban el robo de lo común detrás de la propiedad privada (Marx, 2007 [1842])¹⁹—, es a partir de sus investigaciones maduras sobre la “llamada acumulación originaria” (Perelman, 2000) cuando Marx sistematizará la particular relación histórica que se da entre la privatización de la tierra y la mercantilización de sus recursos bajo el capitalismo. Es en esa enajenación entre naturaleza y sociedad —al ser el campesino desposeído de sus medios de subsistencia, expulsado al espacio urbano y obligado a vender su fuerza de trabajo para subsistir— donde Marx observó un aspecto central al origen de la fractura entre campo y ciudad que se produce bajo condiciones capitalistas. De este modo, como escribiría Raymond Williams, campo y ciudad aparecen no solo como categorías “de ideas y experiencias, sino también de renta e intereses, de situación y poder” (2001 [1973]: 32). Y en el ámbito de la cultura, esta separación aparecerá además como una reconfiguración de la relación entre naturaleza y sociedad, en la que la “idea de la naturaleza” se presenta atravesada por “una extraordinaria cantidad de historia humana” (Williams, 2005 [1980]: 67).

Como ha señalado Kohei Saito (2017), esta preocupación por la relación histórica que se da en el capitalismo entre propiedad —desde el marco de la expropiación— y la consecuente enajenación entre sociedad y naturaleza —desde el marco de la explotación— que recorre toda la obra de Marx, alcanza en su etapa madura su mayor desarrollo gracias a su dedicación al estudio de las ciencias naturales, donde encontrará una expresión científica del antagonismo entre campo y ciudad.²⁰ Es así como Marx elaborará una crítica de la economía política en relación con el agotamiento del suelo en la producción capitalista sostenida sobre la acumulación de grandes propiedades y la “perturba[ción] [d]el metabolismo entre el hombre y la tierra” como resultado de “la preponderancia incesantemente creciente de la población urbana” que fractura el vínculo entre campo y ciudad, y acaba por “destru[ir], al mismo tiempo, la salud física de los obreros urbanos y la vida intelectual de los trabajadores rurales” (Marx, 2008 [1867]: 611-612). Marx se interesará, en sus estudios posteriores, por la deforestación —como parte del deterioro del suelo por la intensificación y extensión de la agricultura capitalista— en relación con la desertificación, así como por los consecuentes cambios climáticos a que esta conduce debido a la “reorganización radical del metabolismo universal de la naturaleza desde la perspectiva de la valorización del capital” (Saito, 2017: 250).

Vínculos como los que subyacen entre deforestación y desertificación, producto de extensos procesos históricos de expropiación y explotación, así como la consecuente relación entre el derecho colectivo sobre el territorio y el acceso a sus recursos, la justicia social y ecológica, han sido ampliamente desarrollados en las últimas décadas tanto desde las más heterodoxas vertientes del marxismo como desde otras corrientes de pensamiento en diálogo con esa escuela. Estas preocupaciones, por supuesto, implican aspectos relativos a la dominación social bajo el capitalismo que, más allá de la centralidad del trabajo en su antagonismo con el capital, pero también en relación con este, exploran ámbitos igualmente integrados en las relaciones de poder y subordinación que el capital reproduce y genera como parte funcional de su lógica, como son aquellos relativos al género (Fraser, 2014; Federici, 2010 [2004]; Bhattacharya, 2017), la raza (Taylor, 2016; Nishime y Hester Williams, 2018), la etnicidad o el nacionalismo (Anderson, 2010; Brenner, 2018). De este modo, las disputas que se han trazado, han situado el despojo de la vida (ya sea por medio del trabajo “no productivo”, los cuidados, la salud, la integridad física o el territorio) en el centro de la crítica ecosocial frente al capitalismo.

Una de las contribuciones recientes más significativas sobre la desposesión puede encontrarse en relación a la cuestión indígena, un ámbito de estudio con especial relevancia a lo largo de todo el continente americano, con diferentes particularidades según la región. En lo relativo al asentamiento y despojo colonial en América del Norte, desde la crítica social se ha expuesto con agudeza la necesidad de reformular la propia noción de desposesión y la autoridad para hablar de ella, con el fin de elaborar una crítica totalizadora sobre las condiciones históricas que constituyen y legitiman la propiedad privada en procesos de dominación colonial. Así, por ejemplo, Robert Nichols parte de la larga historia de agravios sobre el territorio y las poblaciones originarias de Standing Rock hasta la última contienda contra la aprobación de la Dakota Access Pipeline, para repensar el concepto de desposesión como categoría crítica “de pleno derecho”; esto es, liberada de su rol “históricamente subordinado a la más amplia teoría de la acumulación originaria” (Nichols, 2020: 55), lo que permite también repensar la categoría de tierra.

En línea con reinterpretaciones sobre la acumulación originaria, como las de Rosa Luxemburgo y contribuciones procedentes de Frantz Fanon,²¹ Nichols sugiere un viraje en torno a la desposesión que permita trascender las limitaciones del dominio del pensamiento capitalista y colonial, y recuperar la idea de tierra en relación con el trabajo. Esta visión le permite oponerse tanto a la idea prístina de naturaleza salvaje, como a la comprensión del trabajo (y su producto) dentro de la lógica del intercambio mercantil (Nichols, 2020: 74). La tierra, “a la par que su despensa originaria, su

primer arsenal de medios de trabajo" para el trabajador, "existe sin intervención de aquél como el objeto general del trabajo humano", escribe Marx (2008 [1867]: 216-217). Y como señala Nichols, "la naturaleza no es eternamente ella misma, sino que es en sí misma el producto de generaciones anteriores de *praxis* humana", resultando en "un carácter necesariamente temporal e histórico" (Nichols, 2020: 76). La tierra, en definitiva, liga naturaleza y trabajo designando una especificidad no solo *histórica*, sino también *espacial*.

Al retomar *For Forest* desde el prisma metodológico que ofrecen las categorías marxianas es posible cuestionar los modos en los que su epistemología visual entra en relación con conceptos como fractura metabólica, desposesión y tierra para exponer la impostura, si cabe aún más notoria que su descaro institucional, de su presunto alegato ecológico.

2. Un nuevo naturalismo para un viejo idealismo

En la cultura visual dominante, la construcción del bosque obedece a una epistemología que hace de este un espacio no domado de naturaleza *salvaje*, una tabula rasa que se presta a su diseño y *mejora*; al planeamiento y explotación productiva propios del racionalismo instrumental del capitalismo.²² *For Forest* no hace sino incidir en los abundantes imaginarios del bosque que forman parte de esta matriz cultural sistémica que articula, bajo condiciones capitalistas, la relación entre el campo y la ciudad. Así, resulta relativamente sencillo detectar en *For Forest* una serie de equivalencias específicas de este carácter del bosque que Littmann explota sin tapujos: inocencia, virginidad, impotencia, feminidad, fertilidad, pasividad, quietud, primitivismo, esencialismo o exotismo. En definitiva, una especie de concepción parroquial, un tipo de idealismo mistificador, *naturalizada* desde hace tanto por el discurso dominante que incluso Marx ya la confrontó al desafiar a los "verdaderos socialistas" (Foster, 2004: 195-198).

En este sentido, resulta especialmente sintomático que, en sus reflexiones, Littmann plantee *For Forest* como una visión distópica en analogía con el zoológico. Para el autor, el zoológico aparece como el último refugio de una naturaleza viva en peligro de extinción, cuya libertad ha sido tristemente usurpada para poder preservar su existencia. Sin embargo, el zoológico es un dispositivo histórico de exposición animal perteneciente a la epistemología visual colonial. El zoo botánico de Littmann querría ser así el recordatorio del drama por venir, pero no es más que la pervivencia estructural de un fetiche de tiempos remotos que activa un sentimentalismo totalmente despolitizado.

Esta analogía con el zoológico, pese a todo, opaca la relación más estrecha de su pieza con otros ejemplos de la misma historia de la visualidad occidental que manifiestan de forma más evidente las relaciones entre el esencialismo eurocéntrico, la desposesión, la violencia y las disputas por la justicia social y ecológica. Este es el caso, por ejemplo, de la epistemología del circo y la instrumentalización de los supervivientes nativos americanos, como ocurrió con los Sioux y sus *Ghost Dance*, para una espectacularización fetichista de la violencia social que se ejerció, fundamentalmente, sobre el derecho al territorio (Denzin, 2013; Raheja, 2011). Como dispositivo visual, *For Forest* recupera de algún modo un mismo sentido literal del espectáculo dirigido a provocar a un tiempo fascinación y compasión abstracta; una especie de archivo botánico edulcorado que, encuadrado por el estadio, sirve de instrumento de legitimación a la lógica de cercamiento y explotación de la tierra.²³

En cualquier caso, *For Forest* no solo se vincula a los modos de exhibición decimonónicos de las ciencias naturales y sus variantes culturales, sino también con el propio naturalismo en las artes. La apabullante literalidad del bosque en la obra de Littmann, que parece colapsar el objeto de la representación con los medios materiales, permite retomar la discusión acerca de los rasgos diferenciales entre naturalismo y realismo. Según una formulación clásica de Williams, subyace en el conflicto entre estas dos corrientes una contradicción entre literalidad e historicidad. Así, mientras el naturalismo “simplemente reproduce la apariencia superficial y externa de la realidad, con un cierto estatismo”, el realismo se caracterizaría por su afán por mostrar “los movimientos históricos esenciales a la realidad dinámica” (Williams, 1977: 65).

De este modo, la pieza de Littmann propone una especie de nuevo naturalismo: en su réplica literal de un bosque hace abstracción de la historia, las relaciones de producción, los conflictos sociales y la fractura metabólica que subyace tras su imagen de la naturaleza. Pero además, frente a la tradición naturalista, donde la literalidad aparece como estrategia de superación de la mediación cultural, *For Forest* exalta esta mediación: con la confrontación del espectador con una escena desfamiliarizada —la imagen de un bosque dentro de un estadio de fútbol—, Littmann aporta la intencionalidad discursiva específica a la pieza.

Así pues, podríamos sintetizar las estrategias estéticas de *For Forest* a partir de tres ejes relacionados entre sí. En primer lugar, la pieza se inserta en una tradición naturalista entendida en su doble acepción: como parte de una epistemología visual colonial fundada en la violencia, la desposesión y la explotación; y como parte de una estrategia estética anclada en la potencia de la literalidad. En segundo lugar, *For Forest* potencia la eficacia estética de la literalidad gracias a las estrategias modernistas de

descontextualización. Sin embargo, estas no se entienden como aquel ejercicio de vocación emancipadora de la estética moderna, para el cual la desfamiliarización en favor de la "pura forma" significaría un corte con formas de dominación fetichista (Groys, 2014). Por el contrario, en *For Forest* esta descontextualización aparece como una operación de abstracción y fetichización del bosque que incide en la perpetuación de la fractura entre campo y ciudad, entre naturaleza y sociedad. Por último, la literalidad de su propuesta impone la necesidad de trabajar en una escala 1:1; esto es, en el caso de un bosque, un tamaño descomunal. Pero este trabajo de escala no obedece a ningún afán de confrontación fenomenológica con la presencia del espectador, ni a una problematización de las posibilidades de afrontar la magnitud espacial y temporal de la crisis ecosocial desde la representación. Antes bien, su escala expresa la dinámica de crecimiento, acumulación y réplica sistémica de las grandes propiedades, que encuentra en los "ajustes espaciales" de los megaeventos su continuación lógica.

Literalidad naturalista, desfamiliarización y gran escala aparecen así como una serie de aspectos alineados con las fracturas y reconfiguraciones de la relación entre naturaleza y sociedad propias de la epistemología capitalista. Además, sus condiciones de posibilidad, en un mismo tiempo y lugar, son tan escasas que, como comentábamos arriba, solo podrían encontrarse a partir de una consideración de la obra como pieza de sitio específico. Aun así, y a pesar de su especificidad, *For Forest* ofrece categorías de análisis válidas para otras propuestas artísticas por la relación que establece entre las elecciones estéticas y las poéticas dominantes, funcionales a la ahistoricidad del llamado "capitalismo verde"; categorías útiles también para comprender los mecanismos de fetichización sentimental que ponen en funcionamiento los imaginarios culturales hegemónicos, ya sea gracias a la política institucional instrumental o por medio de otros ámbitos de mayor "sofisticación cultural".²⁴

Pero las buenas intenciones nunca son suficientes. La visión del bosque que transmite *For Forest* como lugar sagrado, amenazado por la inminencia de la destrucción del ecosistema terrestre y convertido en reserva, se construye sobre prácticas específicas: aquellas que se derivan de la disrupción entre campo y ciudad bajo las condiciones históricas de explotación y desposesión de la tierra en el capitalismo. La producción y exhibición de una pieza como la de Littmann, cuya razón de ser se sostiene sobre esas mismas prácticas que evita mencionar, permite una reflexión crítica radical sobre la especificidad de estas condiciones. Y entonces sí se vislumbra que, solo ahí, en las neblinosas comarcas compartidas por las operaciones estéticas institucionales y las grandes obras del capital, surgen las verdaderas oportunidades para construir un bosque como el que se levanta en *For Forest*.



Fig. 10. Klaus Littman, *For Forest. The Unending Attraction of Nature* (2019). Foto: Gerhard Maurer.
Fuente: <https://forforest.net/presse/>

Bibliografía

Anderson, Kevin (2010). *Marx at the Margins. On Nationalism, Ethnicity, and Non-Western Societies*. Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

Anderwald, Karl, Filzmaier, Peter y Hren, Karl (eds.) (2005), *Kärntner Jahrbuch Für Politik 2005*. Kärntner Druck- und Verlagsgesellschaft. Disponible en <https://www.jahrbuchkaernten.at/fileadmin/jahrbuch/Downloads/JBDP2005.pdf>, consultada el 15 de mayo de 2020.

Bhattacharya, Tithi (ed.) (2017), *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentering Oppression*. Londres, Pluto Press.

Booker, Christopher (2019), "An Austrian Art Exhibit Explores the Value of Nature", en *PBS NewsHour*, 7 de septiembre de 2019. Disponible en <https://www.pbs.org/newshour/show/an-austrian-art-exhibit-explores-the-value-of-nature>, consultada el 10 de junio de 2020.

Brenner, Erica (2018), *Real Existing Nationalisms. A Post-Communist View from Marx and Engels*. Londres, Verso.

Burkett, Paul (2014 [1999]), *Marx and Nature. A Red and Green Perspective*. Chicago: Haymarket Books.

Burkett, Paul y Foster, John Bellamy (2017), *Marx and the Earth. An Anti-Critique*. Chicago: Haymarket Books.

Christie's (2019), "Ralph Rugoff's Moment". Disponible en <https://www.christies.com/features/Ralph-Rugoff-curator-Venice-Biennale-2019-9866-1.aspx>, consultada el 10 de junio de 2020.

Clemente Vega, Paula (2018), "The 2017 Venice Biennale and the Colonial Other", *Third Text Online*, 1 de noviembre 2018. Disponible en <http://thirdtext.org/vega-2017-venice-biennale>, consultada el 10 de junio de 2020.

Coulthard, Glen Sean (2014), *Red Skins, White Masks. Rejecting the Colonial Politics of Recognition*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Demos, T. J. (2013), "Contemporary Art and the Politics of Ecology", en *Third Text*, vol. 27, no. 1, pp. 1-9. DOI: <http://doi.org/10.1080/09528822.2013.753187>

Denzin, Norman K. (2013), *Global Commodification of Native America in Performance, Art, and Museums*, Walnut Creek, California: Left Coast Press.

Ezquiaga, Mercedes (2020), "Enzo Enea, el paisajista que comenzó salvando árboles y terminó fundando un museo", en *Telam*, 25 de enero de 2020. Disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/202001/426930-enzo-enea-zuiza-museo-del-arbol-lago-zurich.html>, consultada el 10 de junio de 2020.

Federici, Silvia (2010 [2004]), *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid, Traficantes de sueños.

For Forest. Das Kinoprogram (2019). Originalmente descargable en <https://forforest.net/en/press/>, consultada el 10 de junio de 2020.

For Forest (2020a), "Facts and Figures". Disponible en <https://forforest.net/en/fakten-for-forest/>, consultada el 10 de junio de 2020.

For Forest (2020b), "F.A.Q.". Disponible en <https://forforest.net/en/faq/>, consultada el 10 de junio de 2020.

For Forest (2020c), "For Forest. The Voice for Trees". Disponible en <https://forforest.net/en/start/>, consultada el 10 de junio de 2020.

Foster, John Bellamy (2004 [2000]), *La ecología de Marx. Materialismo y naturaleza*. Madrid, Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo.

Foster, John Bellamy (2020). *The Return of Nature. Socialism and Ecology*. Nueva York, Monthly Review Press.

Foster, John Bellamy y Clark, Brett (2020). *The Robbery of Nature. Capitalism and the Ecological Rift*. Nueva York, Monthly Review Press.

Foster, John Bellamy, Clark, Brett y Holleman, Hannah (2020), "Marx and the Indigenous", en *Monthly Review*, vol. 71, no. 9, febrero 2020, pp. 1-19.

Foster, John Bellamy, Clark, Brett y York, Richard (2010), *The Ecological Rift. Capitalism's War on the Earth*. Nueva York, Monthly Review Press.

Fraser, Nancy (2014), "Behind Marx's Hidden Abode", en *New Left Review*, no. 86, marzo-abril 2014, pp. 55-76.

Groys, Boris (2014), "On Art Activism" en *e-flux journal*, no. 56, junio 2014.
Haacke, Hans (1982) "On Social Grease", en *Art Journal*, vol. 42, no. 2, pp. 137-143.

Hachleitner, Bernhard y Manzenreiter, Wolfram (2010), "The EURO 2008 Bonanza", en *Soccer & Society*, vol. 11, no. 6, pp. 843-853.

Harvey, David (2001), "Globalization and the 'Spatial Fix'", en *Geographische Revue*, no. 2, 2001, pp. 23-30.

Heim, Christoph, "Stadion und Wald werden zum Gesamtkunstwerk", en *Basler Zeitung*, 31 de marzo de 2017b, p. 2.

Heim, Christoph, "Ein Laubwald steht im Fussballstadion", en *Basler Zeitung*, 31 de marzo de 2017a, p. 2.

Judah, Hettie (2019), "There's a Flood of Climate Change-Related Art at the Venice Biennale. Can It Make a Difference — Or Is It Adding to the Problem?", en *artnetnews*, 6 de mayo 2019. Disponible en <https://news.artnet.com/art-world/climate-change-venice-biennale-1532290>, consultada el 10 de junio de 2020.

Kennedy, Peter (2015): "Using Habermas to crack the European football championships", *Sport in Society*, vol. 20, issue 3, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/17430437.2015.1088722>

Klagenfurt (2015), "Stadion: Der Ball liegt beim Landesverwaltungsgericht", *Klagenfurt*, 9 de septiembre de 2015. Disponible en https://www.klagenfurt.at/_Resources/Persistent/f92c3e6a07b693b69a0d6a909e7431e7536f32aa/150909_15.pdf, consultada el 10 de junio de 2020.

Landsberg, Torsten (2019), "How Austria's far right turned the stadium artwork 'For Forest' into a campaign issue", en *DW*, 13 de septiembre de 2019. Disponible en <https://www.dw.com/en/how-austrias-far-right-turned-the-stadium-artwork-for-forest-into-a-campaign-issue/a-50414886>, consultada el 10 de junio de 2020.

Lesser, Casey (2019), "Inside the Indoor Beach Opera That's the Talk of the Venice Biennale", en *artsy.net*, 14 de mayo de 2019. Disponible en <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-inside-indoor-beach-opera-talk-venice-biennale>, consultada el 10 de junio de 2020.

Littmann, Klauss (ed.) (2019), *For Forest Projektzeitung*. Descargable en <https://forforest.net/en/press/>, consultada el 30 de mayo de 2020.

Littmann, Klaus (2020a), "Definición". Disponible en www.klauslittmann.com/es/definicion, consultada el 10 de junio de 2020.

Littmann, Klaus (2020b), "Real Fiction Cinema, Suiza 2010-2012/China 2015-2016". Disponible en <http://www.klauslittmann.com/es/proyectos/real-fiction-cinema-suiza-2010-2012-china-2015-2016>, consultada el 10 de junio de 2020.

Littmann, Klaus (2020c), "List of Activities (Selection)." Disponible en <http://www.klauslittmann.com/en/definition/activities>, consultada el 22 de mayo de 2020.

Malm, Andreas (2017). *The Progress of This Storm. Nature and Society in a Warming World*. Londres y Nueva York, Verso.

Mandler, Anja (2020), "For Forrest Prozess geht weiter: Platzmiete für Bäume nicht bezahlt", en 5min.at, 20 de enero de 2020. Disponible en <https://www.5min.at/202001256346/for-forrest-prozess-geht-weiter-platzmiete-fuer-baeume-nicht-bezahlt/>, consultada el 10 de junio de 2020.

Marx, Karl (2008 [1867]), *El capital*. Ciudad de México, Siglo XXI editores.

Marx, Karl (2007 [1842]), *Los debates de la Dieta Renana*. Barcelona, Gedisa.
Melis, Alessandro; Davis, Michael John, y Balaara, Allan (2017), "The history and invocation of the Arche in Austrian Radical architecture thinking", en *Cogent Social Sciences*, vol. 3, no. 1.

MoMA (2020), "Max Peintner, *Take-Off, project (Perspective)*, 1974". Disponible en <https://www.moma.org/collection/works/831>, consultada el 15 de Julio de 2020.

Nichols, Robert (2020), *Theft is Property. Dispossession and Critical Theory*. Durham y Londres, Duke University Press.

Nishime, Leilane y Hester Williams, Kim D. (2018), *Racial Ecologies*. Washington, University of Washington Press.

Perelman, Michael (2000), *The Invention of Capitalism. Classical Political Economy and the Secret History of Primitive Accumulation*. Durham y Londres, Duke University Press.

Playthegame, "UEFA Euro Stadiums" (2015). Disponible en http://www.playthegame.org/fileadmin/documents/World_Stadium_Index_5_UEFA_Euro.pdf, consultada el 28 de abril de 2020.

Reuters, "Austria nationalises ailing Hypo-FinMin". Disponible en <https://www.reuters.com/article/bayernlb-hypo-rescue/austria-nationalises-ailing-hypo-finmin-idUSWEA535020091214>, consultada el 10 de junio de 2020.

Raheja, Michelle H. (2011), *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*. Nebraska, UNP.

Sadjak, Patrick M. (2016), "Gericht lehnt Klage gegen Wörthersee Stadion ab", en [meinbezirk.at](https://www.meinbezirk.at), 13 de enero de 2016. Disponible en https://www.meinbezirk.at/klagenfurt/c-lokales/gericht-lehnt-klage-gegen-woerthersee-stadion-ab_a1603134, consultada el 10 de junio de 2020.

Saito, Kohei (2017), *Karl Marx's Ecosocialism. Capitalism, Nature, and the Unfinished Critique of Political Economy*. Nueva York, Monthly Review Press.

Sportpark-Klagenfurt (2020), "Wörthersee Stadium". Disponible en <http://sportpark-klagenfurt.at/en/soccer/woerthersee-stadium/>, consultada el 10 de junio de 2020.

StadiumDB (2020a), "Wörthersee Stadion". Disponible en http://stadiumdb.com/stadiums/aut/hypo_group_arena, consultada el 10 de junio de 2020.

StadiumDB (2020b), "Stadiums in Austria". Disponible en <http://stadiumdb.com/stadiums/aut>, consultada el 10 de junio de 2020.

StadiumDB (2019a), "Austria: Forest to Grow on the Field in Klagenfurt". Disponible en http://stadiumdb.com/news/2019/02/austria_forest_to_grow_on_the_field_in_klagenfurt, consultada el 10 de junio de 2020.

StadiumDB (2019b), "Austria: Forest Replaced Field, Football Left Outside". Disponible en http://stadiumdb.com/news/2019/09/austria_forest_replaced_field_football_left_outside, consultada el 10 de junio de 2020.

StadiumDB (2013), "Austria: Klagenfurt Stadium to be Renovated by Late 2013". Disponible en http://stadiumdb.com/news/2013/05/austria_klagenfurt_stadium_to_be_renovated_by_late_2013, consultada el 10 de junio de 2020.

Sun & Sea (Marina) (2019a). "Handout". Disponible en <https://www.sunandsea.lt>, consultada el 10 de junio de 2020.

Sun & Sea (Marina) (2019b). "Press Release". Disponible en <https://www.sunandsea.lt>, consultada el 10 de junio de 2020.

Sun & Sea (Marina) (2019c). "Libretto". Disponible en <https://www.sunandsea.lt>, consultada el 10 de junio de 2020.

Tavares, Paulo (2018), "La naturaleza política de la selva: políticas de desplazamiento forzado de pueblos indígenas durante el régimen militar en Brasil", en *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, vol. 5, no. 9, pp 86-103.

Taylor, Keeanga-Yamahtta (2016). *From #BlackLivesMatter to Black Liberation*. Chicago: Haymarket Books.

Thompson, E. P. (1995 [1991]), *Costumbres en común*. Barcelona, Crítica.

Thompson, E. P. (2010 [1975]), *Los orígenes de la Ley Negra*. Buenos Aires, Siglo XXI.

UEFA (2008), "UEFA Euro 2008 Sustainability Report", noviembre 2008. Disponible en

https://www.uefa.com/MultimediaFiles/Download/Competitions/EURO_/77/42/52/774252_DOWNLOAD.pdf, consultada el 10 de junio de 2020.

Wank, Luise (2019), "A Curator Has Moved a Forest to a Soccer Stadium as a Warning About Climate Change. Here Is a First Look at the Epic Artwork", en *artnet*, 5 de septiembre de 2019. Disponible en <https://news.artnet.com/exhibitions/klaus-littmann-installation-2019-1641940>, consultada el 10 de junio de 2020.

Williams, Raymond (1977), "A Lecture on Realism", *Screen*, vol. 18, no. 1, pp. 61–74. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/18.1.61>

Williams, Raymond (2001 [1973]), *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós.

Williams, Raymond (2005 [1980]), *Culture and Materialism*. Londres y Nueva York, Verso.

Worldfootball (2020), "Austria » 2. Liga 2019/2020 » Attendance » Home matches". Disponible en <https://www.worldfootball.net/attendance/aut-2-liga-2019-2020/1/>, consultada el 10 de junio de 2020.

Páginas web consultadas

<https://forforest.net/en/start/>
<https://www.austrianworldsummit.com>
<http://www.klauslittmann.com>
<https://www.moma.org/collection/works/831>
<https://es.uefa.com/insideuefa/news/newsid=259797.html>
<https://www.enea.ch>

Notas

¹ Significativamente, el programa de cine de *For Forest* se inauguró con la proyección de *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog. *For Forest. Das Kinoprogram*. Originalmente descargable en <https://forforest.net/en/press/>

² Cabe destacar, aunque Littmann no lo menciona, que *For Forest* mantiene ciertas correspondencias con la obra de Joseph Beuys *7000 robles*, presentada en la Documenta 7 en 1982. Véase <https://www.7000eichen.de/index.php?id=2>. El “descuido” de Littmann resulta aún más llamativo cuando él mismo se presenta como discípulo de Beuys (*For Forest*, 2020d).

³ Una escuela cuya concepción de la naturaleza guarda ciertas concomitancias con los discursos ecofascistas (Melis, 2017: 15).

⁴ Véase, por ejemplo, *Real Fiction Cinema* (2010-2016), llevado a cabo en ciudades de Suiza, Italia y China (Littmann, 2020b).

⁵ La exposición *Kultort Stadion (El estadio como lugar de culto, 2003)*, por ejemplo, que anticipa su fascinación por las arquitecturas deportivas, fue organizada junto a la Federación Alemana de Fútbol y financiada por la UEFA. <https://es.uefa.com/insideuefa/news/newsid=259797.html>

⁶ El plan de producción de *For Forest* tenía tres ejes: recaudación de fondos a través del proyecto “Adopta un árbol” (5.000 euros por unidad); las contribuciones en forma de patrocinio privado (como la empresa Sportpark Klagenfurt, gestora del recinto deportivo); y la aportación de capital de un reducido grupo de patrones, entre los que destacan empresas inmobiliarias (*For Forest*, 2020a).

⁷ Así lo admite Peter Kaiser, gobernador del *land* de Carintia, en *For Forest Projektzeitung* (2019: 18).

⁸ Para el entonces alcalde, Harald Scheucher, el valor añadido en infraestructuras de la ciudad podría calcularse en beneficios de unos 50 millones de euros, a los que sumar 45 millones en incremento de poder adquisitivo. Además, el estadio tendría “un efecto sobre el empleo de alrededor de 1500 nuevos puestos de trabajo por año” (Anderwald et al., 2005: 74-75).

⁹ Otras fuentes cifran el gasto inicial en 72 millones de euros, tras reconocer incrementos imprevistos en el presupuesto (Hachleitner y Manzenreiter, 2010: 849).

¹⁰ El Hypo Alpe Adria Bank fue un banco privado austriaco cuyas actividades financieras criminales se extendieron exponencialmente en los años noventa hasta declararse en bancarota. El banco fue rescatado y desmantelado en diciembre de 2009 por el gobierno austriaco (*Reuters*, 2009).

¹¹ Harvey define el “ajuste espacial” (*spatial fix*) como “la pulsión insaciable del capitalismo para resolver sus tendencias internas a la crisis por medio de la expansión y reestructuración geográfica” (Harvey, 2001: 24), “conseguida a través de la fijación [*fixing*] de inversiones en el espacio, incrustándolas sobre la tierra, para crear paisajes totalmente nuevos [...] para la acumulación capitalista” (28).

¹² Véase información al respecto en <https://www.enea.ch>

¹³ En los días anteriores a la inauguración, Littmann denunció actos de violencia e intimidación instigados por simpatizantes y militantes del BZÖ (Landsberg, 2019), lo que da una idea del revuelto ideológico en el que nada *For Forest*. Littmann ha dicho de su obra que es “una oportunidad para llegar a un acuerdo con el pasado” y “desnazifica[r] Carintia” (Raymund Spöck, en Littman, 2019: 14).

¹⁴ Esta información se encontraba en la página principal del proyecto hasta abril de 2020. Actualmente ha desaparecido. Permanece, sin embargo, en <http://www.klauslittmann.com/en/definition/activities>, accedida el 22 de mayo de 2020.

¹⁵ <https://www.austrianworldsummit.com/partners>. Cabe señalar que, en paralelo a estos eventos, Klaus Littmann también anunció, a través de las redes sociales, su nuevo proyecto de “concienciación” climática: *For Water*.

¹⁶ T. J. Demos la define como “una ecología política basada en el compromiso con la sostenibilidad ambiental, la biodiversidad, la justicia social, los derechos humanos, la igualdad económica y la práctica democrática, que identifica los criterios generales para la consideración de las prácticas artísticas y las posiciones críticas” (Demos, 2013: 7).

¹⁷ Este pasaje se lee así en los escritos originales previos a la edición elaborada por Engels, tal y como han sido recuperados por Kohei Saito (2017: 206). La lectura de Foster (como las traducciones

disponibles en español) parte de la edición de Engels, que opaca la relación entre metabolismo social y natural mediada por la tierra (Marx en Foster, 2004: 240).

¹⁸ Entre la abundante producción literaria de esta escuela, vinculada a la revista *Monthly Review*, cabría destacar Burkett (2014 [1999]); Burkett y Foster (2017); Foster, Brett y York (2010); Foster y Clark (2020); y Foster (2020).

¹⁹ De forma análoga, E. P. Thompson, a propósito de la disputa entre el derecho consuetudinario de la plebe y los cambios legislativos de las élites en la transición al capitalismo en Inglaterra (1995 [1991]), se interesará por el origen de la Ley Negra, que introdujo la pena capital contra aquellos que, con la cara pintada de negro, fueran a los bosques por la noche a talar árboles, cazar o pescar (Thompson, 2010 [1975]).

²⁰ Véase el papel del químico alemán Justus von Liebig primero, y después del agrónomo Carl Fraas, en este desarrollo de Marx en Saito (2017).

²¹ La influencia de Fanon es de gran relevancia también, desde el propio título, para otra contribución significativa a este mismo campo de estudios, como es Coulthard (2014). En respuesta a este trabajo, y como importante aportación al debate, véase Foster, Clark y Holleman (2020).

²² Una crítica en este sentido se encuentra en Tavares (2018), cuyo trabajo incorpora por lo demás perspectivas neomaterialistas. Para una réplica a estas posturas desde enfoques afines a la escuela de la fractura metabólica, véase Malm (2017).

²³ La dimensión material de la operación resulta aún más inquietante ante el dato de que los bosques de Carintia ocupan el 61% de su superficie (*For Forest Projektzeitung*).

²⁴ De hecho, a pesar de su débil impacto en el mundo del arte, resulta significativa la coincidencia entre esta serie de aspectos en *For Forest* y otros que pueden rastrearse en no pocas piezas igualmente propuestas sobre cuestiones ecológicas, pero afines a los intereses del ámbito artístico legitimado por las instituciones del medio contemporáneo. Aunque excede los propósitos de este artículo, véase por ejemplo el caso de *Um sagrado lugar (Un sagrado lugar)* de Ernesto Neto y la crítica de Clemente Vega, 2018 —donde indaga en la marcada despolitización que hubo al comparar las ediciones de la Bienal de Venecia de 2015 y 2017—; o *Sun & Sea (Marina)* de Rugile Barzdžiukaitė, Vaiva Grainytė y Lina Lapelyte, ganadora del León de Oro de la Bienal de Venecia 2019 (*Sun & Sea*, 2019a y 2019b; Lesser, 2019). En este último caso, además, resulta elocuente que el comisario de esta edición, Ralph Rugoff —quien apenas unos meses antes había comisariado la exposición *Among the Trees* en la Hayward Gallery de Londres, plagada de grandes estrellas del arte contemporáneo, para “explorar nuestra relación con los árboles y los bosques”—, se decidió por *May You Live in Interesting Times (Qué vivos tiempos interesantes)* como título para la Bienal porque con “un título como *Life in the Anthropocene (La vida en el Antropoceno)* [...] todos verán cada trabajo a través de esa idea” (Christie’s, 2019). No está de más señalar que diversas organizaciones ecologistas, locales e internacionales, expresaron públicamente su malestar porque ni expositores ni organizadores de la Bienal les contactaran para minimizar el impacto ambiental del evento (Judah, 2019).