

ARTE Y SALUD

ECOESTÉTICA, NATURALEZA Y ARTE CONTEMPORÁNEO

ECOAESTHETICS, NATURE AND CONTEMPORARY ART

Miguel Ángel Ledezma Campos
María Teresa Paulín Ríos
Julia Magdalena Caporal Gaytán
Jesús Rodríguez Arévalo

**Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo,
Instituto de Artes.**

RESUMEN

El presente artículo forma parte de un proyecto de investigación que lleva por título *Ecoestética* y tiene como objetivos: 1) hacer una revisión histórica de la relación dominante de la humanidad sobre la naturaleza a partir de los orígenes de la filosofía moderna; 2) examinar la noción de lucha o competencia entre mundo y tierra en la estética de Martin Heidegger como un planteamiento que se distancia de la riña y de la discordia; 3) observar las características de las obras de arte contemporáneo que se hicieron en el campo abierto planteando nuevas relaciones entre arte y naturaleza a partir del movimiento artístico *Land art*; 4) comprender las características de las obras de arte que utilizan seres vivos como medio artístico o bioarte; 5) delimitar el concepto de ecoestética aplicado a obras de arte que establecen una relación armónica con el medio ambiente y no competitiva con la naturaleza para, finalmente; 6) aplicar los conocimientos del presente estudio a la producción artística, dando como resultado la elaboración y emplazamiento de dos instalaciones ecotemáticas elaboradas por los integrantes del (Anónimo para revisión) en la ciudad de Pachuca, México, en el año 2022.

Para alcanzar los objetivos, la metodología empleada fue la hermenéutica a través de los siguientes pasos: entendimiento y delimitación del problema, recopilación de bibliografía especializada y todo tipo de referencias bibliográficas para su interpretación y análisis, y finalmente, aplicación de lo comprendido a la producción o creación artística, dando como resultado dos instalaciones *in situ*: *Cama-nido* de (Anónimo para revisión) y *El borde de la modernidad* de (Anónimo para revisión), co-autores del presente artículo, las cuales se abordan al final.

PALABRAS CLAVE

Ecoestética; Naturaleza; Arte contemporáneo; Artes visuales

ABSTRACT

This article is part of a research project entitled *Eco-aesthetics* and aims to: 1) make a historical review of the dominant relationship of humanity over nature from the origins of modern philosophy; 2) examine the notion of struggle or competition between world and earth in Martin Heidegger's aesthetics as an approach that distances itself from quarrel and discord; 3) observe the characteristics of contemporary art works that were made in the open field, proposing new relationships between art and nature from the *Land art* artistic movement; 4) understand the characteristics of works of art that use living beings as an artistic medium or bioart; 5) delimit the concept of eco-aesthetics applied to works of art that establish a harmonious relationship with the environment and not competitive with nature to, finally; 6) apply the knowledge of this study to artistic production, resulting in the development and placement of two eco-theme installations made by the members of the (Anónimo para revisión) in the city of Pachuca, Mexico, in the year 2022.

To achieve the objectives, the methodology used was hermeneutics through the following steps: understanding and delimitation of the problem, compilation of specialized bibliography and all kinds of bibliographic references for its interpretation and analysis, and finally, application of what was understood to the production or artistic creation, resulting in two site specific installations: *Nestbed* by (Anónimo para revisión) and *The Edge of Modernity* by (Anónimo para revisión), co-authors of this article, which are addressed at the end.

KEYWORDS

Ecoaesthetics; Nature; Contemporary art; Visual arts

DE LA FILOSOFÍA MODERNA Y EL DOMINIO SOBRE LA NATURALEZA

La tierra es el empuje infatigable que no tiende a nada.

Martin Heidegger

No es nueva la relación entre arte y naturaleza, de hecho, es bastante antigua. A pesar de ello, es necesario revisar y replantear los vínculos de las prácticas artísticas con la naturaleza en el arte actual debido a las condiciones presentes de crisis ambiental en las que vivimos.

¿Cómo es que hemos llegado hasta este punto de destrucción del planeta? Tal vez una de las múltiples repuestas está vinculada al origen de la modernidad en occidente. Al finalizar la Edad Media, durante el Renacimiento, el pensamiento de algunos filósofos como Descartes y Francis Bacon, durante los siglos XVI y XVII, se caracterizó por buscar no sólo la comprensión de la naturaleza, sino su control y dominio.

Si bien esta época marcó el inicio de la metodología ordenada para la obtención del conocimiento, el cual derivaría en el método científico, por otra parte, también fue el inicio de la noción de naturaleza como materia prima y de la jerarquización de los entes racionales, es decir, de los seres humanos por encima de todas las demás cosas. Gracias a esta tradición, en la actualidad hemos normalizado la idea de controlar y dominar a la naturaleza.

Por mencionar un par de ejemplos, el filósofo inglés Francis Bacon, escribió el texto *Novum Organum* (Bacon, 2000) en 1620, en donde se plantea una nueva lógica y método a partir de la inducción. Es de llamar la atención que al inicio de los dos libros de aforismos indica lo siguiente: "Aforismos sobre la interpretación de la naturaleza y el reino del hombre" (Bacon, 2000, pág. 39). El reino del hombre es el dominio sobre la naturaleza, y uno de los instrumentos por los que se ejerce ese reinado es la ciencia. Así, el aforismo III a la letra dice:

La ciencia del hombre es la medida de su potencia, porque ignorar la causa es no poder pro-

ducir el efecto. No se vence a la naturaleza sino obedeciéndola, y lo que en la especulación lleva el nombre de causa conviértese en regla en la práctica (Bacon, 2000, pág. 39).

En este aforismo destaca el objetivo de vencer a la naturaleza, objetivo análogo a la filosofía del francés René Descartes en la misma época (1637), quien, a través de su obra pretendía que nos convirtiésemos en los poseedores de la naturaleza (Descartes, 2014). Uno de los rasgos más destacados de la filosofía de Descartes es la diferenciación entre la *res cogitans* y la *res extensa*, donde la primera corresponde a la mente o el pensamiento y la segunda a todo aquello que tiene cuerpo, lo cual corresponde a la dualidad cuerpo y alma. En el pensamiento de este filósofo, la *res extensa* queda "[...] sometida a la primera, legitimó el control de la Naturaleza de forma absoluta al único ser racional, el hombre" (Megías Quiros, 2014, pág. 158) ya que, desde su planteamiento las plantas y los animales carecen de alma, es decir, de *res cogitans*.

En ese tipo de antropocentrismo radical, el lenguaje es visto como una manifestación del alma, se estima que los animales no tienen lenguaje, por lo que no tienen alma. Además, son considerados como artefactos o máquinas. Si, como se mencionó anteriormente, en el cartesianismo la humanidad es dueña y poseedora de la naturaleza, en nombre de la humanidad se puede hacer todo tipo de uso y manipulación de las cosas de la naturaleza, incluidos los animales, es decir, se somete a la naturaleza a las necesidades y caprichos de la humanidad, se le instrumentaliza (Megías Quiros, 2014).

José Justo Megías (2014) señala que el dominio de la naturaleza, desde la filosofía occidental, se acentuó con el trabajo de Kant durante el periodo de la ilustración, en donde, además del maltrato a la naturaleza "ya ni siquiera todo ser humano merece respeto alguno" (pág. 169).

Por otra parte, T. J. Demos (2020) menciona que a casi quinientos años de la emergente filosofía práctica de Descartes destaca la crítica que hace Michel Serres al paradigma de dominación, apropiación y posesión que caracteriza al imperialismo occidental, derivando en una crisis medioambiental, la cual se

origina en la relación que hemos establecido con nuestro medio ambiente desde hace siglos y que se acentuó con la revolución industrial. Demos cita a Serres: “La dominación cartesiana pone en primer plano la violencia objetiva de la ciencia, a la que convierte en una estrategia perfectamente controlable. Nuestra relación esencial con los objetos se reduce a la guerra y la propiedad” (Demos, 2020, pág. 183).

Así se pone de manifiesto el origen de la crisis ambiental actual a partir de la filosofía de Descartes y Francis Bacon. Antes de abordar la problemática actual y su relación con el arte, se revisará a continuación otro enfoque filosófico que confronta nuevamente a la naturaleza y a la humanidad, pero esta vez vinculada con el arte y la estética.

DE LA LUCHA ENTRE MUNDO Y TIERRA EN MARTIN HEIDEGGER

Es notable encontrar la idea de conflicto entre los conceptos mundo y tierra en la filosofía y en la estética de Martin Heidegger durante el siglo XX, ya que, apoyándose en la filosofía de Husserl, es uno de los filósofos más críticos a la idea de objetividad en la ciencia y a la división entre un sujeto que observa y un objeto o fenómeno que es observado sin intervenir directa o indirectamente.

Según Heidegger es “usual partir del conocimiento como ‘una relación entre un sujeto y un objeto’ que encierra en sí tanta ‘verdad’ como vacuidad. Más sujeto y objeto no coinciden con ‘ser ahí’ y mundo” (Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1997, pág. 72). El concepto de mundo no es algo que los seres humanos podamos abordar desde el exterior, es decir, *frente a*, sino que, en todo momento, desde que nacemos, estamos *dentro* del mundo. Por ello no existe un sujeto que está frente a un objeto para conocerlo empírica o científicamente.

Para estructurar su tesis filosófica en el libro *El ser y el tiempo* (Heidegger, *El ser y el tiempo*, 1997) y referirse a los seres humanos utiliza el término *Dasein* que puede ser traducido como estar-ahí o ser-ahí, aludiendo a que, todos y cada uno de nosotros, somos seres históricos que en todo momento estamos en una situación concreta en medio de un paraje dentro del mundo.

Un *a priori* del *Dasein* es el ser en el mundo, lo que significa que se debe tomar como una unidad no divisible, no puede existir el *Dasein* sin el mundo y viceversa. El mundo no es sólo la totalidad de entes que lo integran, sino que, al mismo tiempo, es la totalidad de aquellas cadenas de referencia que el *Dasein* abre para ubicarse en el mundo.

En el mundo coexisten diversos tipos de entes, los cuales son: otros *Dasein*, las cosas de la naturaleza y los útiles, que son objetos confeccionados por el *Dasein*. En la cotidianidad, el mundo se abre en su mundanidad a través del “ser para” de las cosas que rodean al *Dasein*. La referencia que Heidegger da al respecto es el ejemplo del para qué de un martillo, el cual a su vez está relacionado o se “conforma” con los clavos, los cuales cobran sentido dentro de un taller, en el que el martillo y los clavos se usan para hacer un mueble, por ejemplo, una silla, la silla a su vez, en su momento se relacionará con una mesa, y la mesa con la finalidad de construir una morada para cubrirse de la intemperie (Rueda Beltrán, 2018).

Otro texto en donde Heidegger aborda el concepto de mundo es en “El origen de la obra de arte”, derivado de una conferencia impartida en 1935, pero publicada hasta 1952 (Heidegger, *Arte y poesía*, 1992). Es aquí en donde aparece nuevamente un planteamiento de lucha con la naturaleza en el arte, pero en este caso, desde el enfoque heideggeriano, sería una lucha que se diferencia de la discordia y la riña.

En la obra de arte, la materia guarda algo de la naturaleza o tierra. De hecho, la palabra tierra:

[...] dista mucho de la representación de un depósito de materia, como también de la representación astronómica de un planeta. La tierra es donde el nacer hace a todo lo naciente volver, como tal, a albergarse. En el nacer es la tierra como lo que alberga (Heidegger, *Arte y poesía*, 1992, pág. 72).

La obra, al ser confeccionada por el *Dasein*, también establece un mundo. Heidegger aclara nuevamente que “nunca es el mundo un objeto ante nosotros que se pueda mirar. Mundo es lo siempre inobjetable y del que dependemos, mientras los caminos del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos man-

tienen absortos en el ser.” (Heidegger, *Arte y poesía*, 1992, pág. 75), y agrega que:

La piedra no tiene mundo, las plantas y los animales tampoco lo tienen; pero sí pertenecen al impulso oculto de un ambiente en que están sumergidos. En cambio la campesina tiene un mundo porque se mantiene en lo abierto de lo existente (Heidegger, *Arte y poesía*, 1992, pág. 75).

De acuerdo con lo anterior, se observa que la obra mantiene la apertura del mundo, pero, al mismo tiempo conserva algo del hermetismo de la tierra, algo que nos es inaccesible. Para dar una mejor idea al lector, Heidegger analiza algunos ejemplos, como un templo griego, que en su grandeza establece un mundo, pero, al mismo tiempo, el mármol blanco de que está hecho conserva algo de la pureza de la tierra en su pesantez y dureza.

Es en la obra de arte en donde acontece una lucha entre mundo y tierra. Una lucha que difiere del choque y la destrucción ya que en esta lucha quienes luchan se autoafirman en su esencia. Así la naturaleza autoocultante de la tierra, no puede resistirse a la apertura del mundo y viceversa. De la lucha entre mundo y tierra surge una desgarradura a la cual Heidegger llama verdad, entendiendo este término como desocultación de lo que es o del ente (Heidegger, *Arte y poesía*, 1992). El arte es importante porque devela lo que no es visible comúnmente, en el arte la verdad es un acontecer.

En la lucha en donde el mundo abre lo que la tierra cierra se observa un distanciamiento de los orígenes de la filosofía moderna a través del arte, particularmente en la idea de control y dominio de la humanidad sobre la tierra. En este sentido es pertinente hacer una revisión que aborde las relaciones entre arte y naturaleza para poder distinguir si existe una relación de conflicto o de armonía, particularmente en obras elaboradas en décadas recientes. Obras que rebasan la categorización tradicional de las bellas artes y que, por la época en que fue escrito y publicado el texto de Heidegger, aún no existían.

DE LAS OBRAS EN EL CAMPO ABIERTO

La mayoría de los textos y obras que giran en torno a la crisis climática actual, apuntan a que

una de las soluciones tiene que ver con el final de capitalismo, ya que es el consumismo una de las principales razones de la destrucción del planeta (Demos, 2020). En este punto, cabe señalar que existen obras que se desvinculan abiertamente del mercado del arte tratando de romper con esa cadena de consumo. Uno de los movimientos precursores y que, al mismo tiempo, exploran las relaciones entre el arte y la naturaleza es el movimiento conocido como *Land Art*, *Eart Art* o arte de la tierra durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, los artistas principales son Robert Smithson, Nancy Holt, Michael Heizer y Walter de María entre otros.

La intención de hacer obras en el campo abierto alejado de la ciudad, no sólo eran una exploración artística y estética, sino una alternativa para escapar o alejarse del mercado del arte y de las galerías (Crump, 2015). En el arte de la tierra, las obras son monumentales, pero a diferencia de otro tipo de piezas de arte público, estas casi siempre estaban hechas con las mismas rocas o elementos de la naturaleza en donde era emplazada la obra. La materia con la que estaban hechas las obras era la tierra misma.

El arte de la tierra también es un precedente para el tipo de arte post estudio, es decir, aquellas obras que no se hacen en el taller o estudio del artista, sino en el lugar mismo en donde serán elaboradas y presentadas al público. El paisaje natural se convirtió en un medio para hacer arte, distanciándose de la pintura tradicional que hasta entonces se había encargado de representar el paisaje en un soporte bidimensional.

El trabajo teórico y artístico de Robert Smithson se vincula con lo desarrollado hasta aquí, particularmente la relación entre mundo y tierra y un conjunto de obras llamadas *non-sites*. Un grupo de piezas conformadas por cajas de metal de forma minimalista que fueron llenadas con rocas, arena o sedimentos del paisaje natural, o, en palabras de Smithson: una recolección de “fragmentos experimentados en el abismo físico de la materia pura”, para elaborar una forma de “des-arquitectura” (Smithson, 2009, pág. 119).

Los *non-sites* se presentaban como obras complejas e hipertextuales que incluían, además de las rocas, documentos referentes al sitio en donde fueron tomadas tales como fotografías,

mapas y textos, los cuales vinculaban con el site o lugar, que podría cualquier sitio afuera de los límites de la galería en el campo abierto.

El primer non-site fue elaborado en 1967, se llama *A non-site (Pine Barrens, New Jersey)*. Para la obra se hicieron 31 subdivisiones en un recipiente escultórico hexagonal. Una red de puntos marcaba sobre un mapa topográfico con forma hexagonal, los lugares de donde había sido recolectada materia pura de 31 sitios distintos. Cada subdivisión del recipiente contenía arena de distintos lugares del campo abierto de New Jersey planteando la posibilidad de hacer viajes entre el Non-site y el site, o entre el no-lugar y el lugar (Voorhies, 2017).

Esos primeros proyectos se transformaron en obras de grandes dimensiones con el tiempo, como en *Spiral Jetty* elaborada en 1970 en el Gran Lago Salado de Utah. Una hilera de basalto negro de 4.6 metros de ancho por 460 metros de largo, se extiende desde la orilla hacia el interior del lago formando un muelle que se enrosca con forma de espiral. En un texto publicado por Smithson (2009) con el mismo nombre de la obra, *Spiral Jetty*, al pie de página planteó la dialéctica del site y non-site, donde se aclara que el site es el lugar físico en donde está emplazada la obra en el campo abierto, en cambio, el non-site está integrado por el conjunto narrativo y documental de fotografías, videos y textos en torno a la obra.

Las obras de Smithson se vuelven complejas ya que existen en lugares simultáneos, así, el non-site es un eslabón que enlaza el mundo del arte con la tierra en el campo abierto. Este planteamiento permite vincular la obra de Smithson con la estética de Heidegger en donde acontece una lucha entre mundo y tierra sin que el ser humano sea dominante y destructivo con la tierra. Las obras de Smithson invitan al público a acercarse a la naturaleza y a disfrutar del arte fuera de la estandarización de las obras para galería.

En este mismo orden de ideas, destaca el trabajo de Walter De Maria y de Andy Goldsworthy, artista de una generación posterior. El trabajo de esos autores es activado por las propias condiciones del entorno, tales como los relámpagos en la obra de De Maria intitulada *The Lightning Field* o *Campo de relámpagos* (Guasch, 2000), o en el caso de Goldsworthy, algunas de sus piezas son activadas por las

mareas y por las corrientes de agua en los ríos, dando movimiento a sus piezas (Riedelsheimer, 2001). Esas obras marcan la pauta para un nuevo tipo de arte sustentable y más respetuoso con el medio ambiente. Las herramientas tradicionales para hacer arte, tales como pinceles y cinceles han sido abandonados para hacer un nuevo tipo de obras.

DE LA UTILIZACIÓN DE SERES VIVOS COMO OBRA DE ARTE

En algunas prácticas artísticas como el teatro, la danza o el performance, el cuerpo del autor o ejecutante es, al mismo tiempo, la herramienta para hacer arte. A pesar de que nuevas tendencias del arte acción, tales como la performance delegada, contratan a otras personas para hacer acciones remuneradas (Bishop, 2016), el presente apartado se dirige a la utilización de seres vivos que no son humanos.

Según Abraham Cruzvillegas: "Oponiendo el mensaje poético al mundo tecnológico, el arte povera buscó plantear obras que utilizaran los materiales enfatizando el binomio cultura-naturaleza" (Cruzvillegas, 2006, pág. 93). Esto se refiere a la utilización de industriales y materiales perecederos en una misma obra. Como la pieza *Scultura che mangia* o *Escultura que come* hecha por Giovanni Anselmo en 1968. En esta pieza, una lechuga es aprensada por dos bloques de granito a través de un alambre de cobre. En esta pieza, la lechuga es perecedera y debe reemplazarse cada vez que la obra es expuesta al público.

En una crítica a la deshumanización que ha generado el progreso, los artistas povera utilizaron estos elementos vivos que perecen para señalar la finitud y la muerte (Cruzvillegas, 2006). Cabe recordar aquí, que el ideal de progreso es uno de los elementos conceptuales en los que se apoya la modernidad, particularmente el positivismo.

Las obras povera emplean una paradoja para hacer una crítica cultural y social, ya que manipulan seres vivos dentro de la galería de manera similar a como se manipulan otros seres vivos en experimentos científicos. Ejemplo de ello es la obra *Sin título. Doce caballos vivos* de Jannis Kounellis, cuando en 1969 introdujo un conjunto de caballos que fueron atados a los muros de la galería L'Attico en Roma.

El público se encontraba con una docena de caballos vivos al entrar a la galería, esa era la instalación que daba un paso más en torno a las prácticas objetuales iniciadas por Marcel Duchamp y los dadáistas a inicios del siglo XX. La descontextualización de objetos había avanzado a la descontextualización de seres vivos en el interior de una galería.

Este tipo de obras implican algo más que la estética, ya que también tocan temas de índole ético. Este también es el caso de las obras de bioarte, en donde el laboratorio se ha convertido en el taller de algunos artistas que por lo regular trabajan en colaboración con científicos. La relación arte-vida se enlaza con la relación vida-política o biopolítica, un término que superpone el ámbito del derecho y el de la vida, lo cual conlleva a un vínculo con la muerte, es decir, en qué situaciones las sociedades permiten la muerte de algunos seres vivos en beneficio de que sobrevivan otros (Esposito, 2006).

Roberto Esposito ejemplifica este tipo de paradojas en algunos hechos de la historia reciente, por ejemplo, la intervención de los grupos especiales del gobierno ruso al Teatro Druvosca en octubre de 2002. Siendo este el lugar de una masacre, cuando un comando de terroristas chechenos tenían secuestrados a todo el público asistente a una función de teatro. La orden de Vladimir Putin fue que se soltaran gases al interior, dando como resultado que muriesen 128 rehenes y la mayoría de los terroristas. Según Esposito, la lógica subyacente aquí, es que “la muerte de decenas de personas es consecuencia de la voluntad misma de salvar a cuantas sea posible” (Esposito, 2006, pág. 11).

Cuando se trata de seleccionar quién sobrevive, también debemos echar un vistazo a los procedimientos científicos, los cuales han traído bastantes beneficios a la humanidad, pero no sin sacrificios de otras especies. Así, los orígenes del bioarte están intrincados con la noción de biopolítica y, al mismo tiempo, están enraizados en los orígenes de la filosofía moderna y el control de la naturaleza a toda costa.

Daniel López del Rincón señala como uno de los precursores del arte biomedial al fotógrafo y curador Edward Steichen, quien expuso una selección de sus cultivos de plantas de la especie *delphinium* en el Museo de Arte Moderno

de Nueva York en 1936. Una muestra adelantada a su época, integrada por plantas vivas en el interior del museo, las cuales presentaron una selección de alrededor de mil especímenes de plantas cultivadas, seleccionadas e hibridadas por Steichen para generar variantes de *delphinium* que no hubiesen podido existir de manera natural (López del Rincón, 2015).

Steichen manifestó abiertamente que el cultivo de plantas no era sólo una afición sino una práctica artística. Apoyado en el trabajo anterior de Charles Darwin y Gregor Mendel en torno a la genética, justificaba el cultivo de plantas con una finalidad de generar belleza y, por lo tanto, lo entendía como un arte. A diferencia del pintor que usa pinceles, Steichen usó la selección artificial para obtener nuevas formas y colores en la naturaleza (López del Rincón, 2015, pág. 48).

Pasaron bastantes décadas para que otros artistas, como George Gessert, a finales del siglo XX, continuaran con la ruta iniciada por Steichen. López del Rincón (2015) señala que: “Para el artista, la utilización de materiales vivos como material artístico es fundamental, no sólo porque el proceso experimental los requiere, sino porque el mismo resultado material que se espera obtener es un ser vivo: la planta” (pág. 51).

Del Rincón señala que existen dos posturas en torno a este tipo de arte biomedial, algunos, como Vilém Flusser, ven en él un amplio campo de posibilidades por desarrollar, otros, como Jeremy Rifkin consideran que es una muestra más de la arrogancia de la humanidad que está obsesionada con el control de la naturaleza (López del Rincón, 2015).

DE LA ECOESTÉTICA

¿Existen otros modos de generar cultura que no estén basados en la noción de confrontación y dominio la naturaleza? ¿Es posible trabajar con la tierra y no *contra* ella? Sin dudar, la respuesta es afirmativa para ambas preguntas, de hecho, no sólo es afirmativa sino necesaria.

A pesar de ello, podemos seguir citando teorías que destacan los aspectos positivos de la competencia en la sociedad. Durante la primera mitad del siglo XX, en 1938, Johan Huizinga afirmaba que la cultura se hace jugando, ya que el juego es algo inherente a nuestro ser. Sin embargo, los únicos juegos que considera-

ba positivos son los de competencia. La cultura se hace jugando, pero, al mismo tiempo, compitiendo (Huizinga, 2000).

Posteriormente, en 1958, Roger Caillois, amplió el trabajo de Huizinga en torno al juego, revalorando los otros tipos de juego en la cultura, tales como los juegos de azar, de simulacro y de vértigo. También afirmó que las sociedades pueden ser comprendidas por el tipo de juegos que practican (Caillois, 1986).

Si como afirma Caillois, es posible concebir otras formas de sociedad que no están basadas en la competencia, entonces concluiremos que es necesario trabajar para construir y fortalecer sociedades que no estén creadas a partir de la lucha contra la naturaleza, sino que estén a su favor, que se desarrollen con ella desde una cultura del respeto y la colaboración.

Es necesario que la ecología ocupe el centro de toda sociedad, para poder corregir el daño que hemos hecho y hacemos al planeta, a nuestra morada. El crecimiento demográfico, el consumismo y todos los problemas que ello acarrea, deben hacernos replantear nuestra relación con el entorno, ya que el tiempo se está agotando para poder dar marcha atrás a la destrucción ambiental.

Ante la crisis ambiental a finales del siglo XX, en 1989, Félix Guattari propuso a la ecosofía como un nuevo sistema de pensamiento más acorde con el entorno, a partir de buscar nuevos modos de habitar el mundo alejados del antropocentrismo y de un pensamiento jerárquico y excluyente. Esta filosofía debería contemplar tres modos de ecología: la ecología mental, la ecología social y la ecología medioambiental (Guattari, 1996).

La ecosofía, por su propia naturaleza es una rama de la filosofía que es, al mismo tiempo, una práctica transdisciplinar y colectiva. Si nos aproximamos nuevamente al campo del arte, el paso lógico a seguir es plantear la necesidad de una ecoestética, la cual debe de ir más allá de las categorías estéticas tradicionalmente vinculadas a las artes para desarrollar nuevos modos de prácticas artísticas que nos hagan sensibles ante la destrucción del planeta, hacia la desaparición de las especies animales y la destrucción de ecosistemas, pero, que al mismo tiempo planteen soluciones para redirigir el camino de destrucción en el que estamos inmersos. La ecoestética no necesariamente

tiene que ver con la belleza, al menos no es ese el fin último.

Una de las investigaciones más amplias que giran en torno a las relaciones entre arte y ecología ha sido recientemente publicada por T.J. Demos, en donde hace un llamado a descolonizar la naturaleza (Demos, 2020).

Demos (2020) señala que todas las obras que desocultan la explotación sistemática de los recursos naturales por empresas transnacionales, así como las prácticas artísticas que promueven nuevos tipos de organización auto-sustentable alejadas de la economía, son absolutamente necesarias y pertinentes.

López del Rincón (2015), al analizar el bioarte, divide las obras en dos grandes grupos, las obras biotemáticas y las obras biomediales. Las primeras, son obras de arte más o menos convencionales que abordan temas biotecnológicos como tema de la obra, mencionando al pintor Salvador Dalí como uno de los precursores de este tipo de práctica. Las segundas van un paso más allá, utilizando la biotecnología como medio, generando obras que se distancian abiertamente de las prácticas artísticas tradicionales. De manera analógica, podemos adaptar esa división a las obras de arte ecológico, subdividiéndolas en dos bloques, a los que llamaremos obras ecotemáticas y obras ecomediales.

Las obras ecotemáticas, en el campo de las artes visuales y de la imagen, son generalmente fotografías o videos, pero también pueden ser obras que abordan el tema del desastre ecológico actual o de la conservación del medio ambiente a través de archivos, instalaciones, performances u otro tipo de obras híbridas.

La práctica documental ha ido cobrando un lugar destacado dentro del arte contemporáneo a través de videos, archivos u otro tipo de documentos que muestran la explotación, desplazamiento de comunidades y en general prácticas de abuso de poder a favor de la economía y en detrimento de los ecosistemas.

En el campo de las prácticas ecotemáticas destaca el trabajo de artistas ampliamente reconocidos, como Ursula Biemann. En 2012 produjo la video instalación *Egyptian Chemistry* como el resultado de una investigación y documentación del tratamiento del agua, particularmente del río Nilo, así como su afecta-

ción por prácticas neoliberales y la intervención del banco Mundial que hicieron que Egipto transformara su economía a la agroindustria, a través de cultivos masivos y la exportación de productos. La consecuencia negativa fue que los pequeños agricultores tuviesen problemas financieros al no poder competir con la industria, generando como consecuencia una crisis económica al interior de Egipto, la explotación de los recursos naturales y el beneficio para las empresas transnacionales (Demos, 2020).

Las prácticas ecomediales, por otra parte, desde su origen están pensadas para ser respetuosas con el medio ambiente y funcionan en sí como prácticas artísticas y ecológicas al mismo tiempo. Algunos colectivos que trabajan con este modelo son activistas, o mejor dicho, artistas, llevando la práctica artística al límite, no sólo al romper la frontera que divide el arte de la vida, sino escapando al modelo de la economía neoliberal.

Una obra revisada por Demos que se puede ubicar como una pieza ecomedial es *Edible Park* o *Parque comestible*, de 2010, cuyo autor es Nils Norman. El proyecto está ubicado en La Haya, y es el resultado de trabajo colaborativo basado en un modelo de ecocomunitarismo a través de la recolección de aguas pluviales, el compostaje y particularmente, la permacultura. La obra fue comisionada por la fundación de arte y arquitectura *Stroom Den Haag* y se le brindó un espacio de ochocientos metros cuadrados para la construcción de la obra, la cual consiste en un pabellón de madera y materiales reciclados que obtiene energía solar. Además, el proyecto incluye un terreno de permacultura con fines pedagógicos para que las personas que viven cerca aprendiesen las bases de la ecología sostenible y la práctica de la agricultura no química (Demos, 2020).

El parque es comestible porque toda la vegetación del lugar lo es. La obra de Norman busca replantear las relaciones de economía y ecología, enseñando a las personas a generar parte de su alimentación en su propio hogar o lugar de residencia, ahorrando energía y controlando los recursos a través del reciclaje del agua y la elaboración de composta, entre otras estrategias. El parque es un diseño pensado en el aprovechamiento armónico del ecosistema, respetándolo, no luchando contra él.

Demos (2010) señala que sólo a través de la justificación de este proyecto como arte, fue posible que la construcción fuese aceptada, ya que la utilización de materiales reciclados difiere de la estética de la arquitectura característica de La Haya. Esto demuestra cuán importantes son los proyectos de arte ecológico y el impacto que pueden llegar a tener en la sociedad actual.

OBRAS ECOTEMÁTICAS EN ESPACIOS ALTERNATIVOS DEL CUERPO ACADÉMICO ARTE Y CONTEXTO

Recientemente, en el año 2022, los integrantes del Cuerpo Académico que colaboramos en la presente investigación, elaboramos y presentamos al público un par de piezas ecotemáticas en la ciudad de Pachuca. Las obras son *Cama-nido* de (Anónimo para revisión) y *El borde de la modernidad*, de (Anónimo para revisión).

Estas piezas forman parte de un proyecto curatorial más amplio del Museo de Arte Contemporáneo de Hidalgo (MACH) que lleva por nombre, *En la alcoba*, en donde actualmente participan nueve artistas para el emplazamiento de ocho instalaciones en el interior de una habitación del Hostal Casa Viajero, ubicado frente a Parque Hidalgo, que es uno de los parques más significativos de la ciudad. Esas piezas *In Situ* permitieron a los huéspedes del hostel dormir en el interior de una obra de arte.

Cama-nido

Esa pieza fue presentada en febrero de 2022, está hecha principalmente de lana y materiales orgánicos. Del techo fueron colgados más de quince nidos tejidos por la autora, (Anónimo para revisión). El elemento principal de la obra es un enorme nido que permite que una o dos personas duerman en su interior. Para este montaje, el nido principal se fusionó con la cama, haciendo una combinación de dos lechos, uno de los humanos y otro de las aves (Fig. 1). Por el piso estaba esparcida tierra de hoja húmeda. Los espectadores entraban a la habitación descalzos sintiendo la textura de la tierra bajo sus pies (Fig. 2).



Fig. 1. Vista de la instalación *Cama-nido* de (Anónimo para revisión), en una habitación del Hostal Casa Viajero, Pachuca, 2022. Fotografía del autor.



Fig. 2. Detalle de la instalación *Cama-nido* de (Anónimo para revisión), en una habitación del Hostal Casa Viajero, Pachuca, 2022. Fotografía del autor.

El aroma característico del bosque inundaba no sólo la habitación principal, sino todos los espacios del hostel haciendo que el público apreciara esta pieza con otros sentidos además de la vista. En uno de los cajones del closet había tres nidos seleccionados de la colección que la autora acumuló a lo largo de años (Fig. 3).



Fig. 3. Detalle de la instalación *Cama-nido* de (Anónimo para revisión), en una habitación del Hostal Casa Viajero, Pachuca, 2022. Fotografía del autor.

La autora vincula su trabajo con la obra de Gastón Bachelard, particularmente en la valoración de los espacios íntimos, en particular con el concepto de topoanálisis o “el estudio psicológico sistemático de los pasajes de nuestra vida íntima” (Bachelard, 2000). En la obra de (Anónimo para revisión) se abordan recurrentemente los espacios cerrados e íntimos, tales como las cajas, los cofres, los armarios, la casa y, en este caso particular, los nidos (Fig. 4).

En relación a la estética de Heidegger, toda la habitación del hostel articulaba una tensión entre los conceptos de mundo y tierra. La obra *Cama-nido* nos invita a reflexionar acerca de los límites, de las relaciones del adentro y el afuera y a revalorar los elementos del hogar, del mundo y de la tierra como nuestra casa.



Fig. 4. Detalle de la instalación *Cama-nido* de (Anónimo para revisión), en una habitación del Hostal Casa Viajero, Pachuca, 2022. Fotografía del autor.

El borde de la modernidad

La siguiente intervención del proyecto corrió a cargo de (Anónimo para revisión) y lleva por título *El borde de la modernidad* (Fig. 5). La apertura al público fue el 11 de marzo de 2022. Al igual que la pieza *Cama-nido*, la obra fue emplazada en una habitación del Hostal Casa Viajero, es decir, no en un lugar convencional para la exhibición de arte. La obra gira en torno a lo desarrollado en el presente artículo y la cuestión acerca del borde, es decir, de los límites del pensamiento moderno que busca dominar, predecir y controlar a la naturaleza.

El hogar es el primer lugar en donde se controla el entorno, sin embargo, ese espacio de dominio y control se extiende hacia toda la ciudad. El límite es aquel sutil espacio en donde termina la construcción de la humanidad y empieza la naturaleza virgen donde no transita nadie. Las fisuras del concreto son presentadas en la instalación como el borde de la modernidad, es decir, aquellos espacios mínimos entre un bloque de cemento y otro cuando se ven poblados por plantas de ciudad, por flores de asfalto que ningún humano sembró, pero que la planeación urbana tampoco quiere que estén ahí. Son espacios de resistencia en donde la naturaleza crece en un borde que no es el campo abierto.

En la habitación del hostel, frente a la ventana, se observa el Parque Hidalgo. A partir de esa vista, se extendió un pedazo de parque hacia el interior de la habitación articulando el afuera y el adentro (Fig. 5). Una guarnición de cemento o banquetta pintada de amarillo

delimitaba el césped que se expandía desde la ventana hasta casi la mitad de la habitación. Es ahí en donde se construyó una frontera, un límite entre la banquetta y el piso de madera del cuarto. A lo largo de ese límite se dispusieron varias plantas de papel hechas a partir de dibujos digitales que se volvieron tridimensionales, simulando ser esas plantas que crecen en la calle (Fig. 6).



Fig. 5. Instalación *El borde de la modernidad* de (Anónimo para revisión), en una habitación del Hostal Casa Viajero, Pachuca, 2022. Fotografía del autor.



Fig. 6. Detalle de la Instalación *El borde de la modernidad* de (Anónimo para revisión), en una habitación del Hostal Casa Viajero, Pachuca, 2022. Fotografía del autor.

La banquetta y las plantas se extendían hasta quedar debajo de la cama. El espectador ávido, al asomarse debajo, se encontraba con una maqueta de un paisaje urbano parcialmente cubierto por materiales de la naturaleza y por más plantas de papel, generando un

espacio en donde la naturaleza se expandía libremente (Fig. 7).



Fig. 7. Detalle de la Instalación *El borde de la modernidad* de (Anónimo para revisión), en una habitación del Hostal Casa Viajero, Pa-chuca, 2022. Fotografía del autor.



Fig. 8. Detalle de la Instalación *El borde de la modernidad* de (Anónimo para revisión), en una habitación del Hostal Casa Viajero, Pa-chuca, 2022. Fotografía del autor.

Más de esas flores estaban distribuidas por los rincones del cuarto, en la ventana y en el closet (Fig. 8). Algunos dibujos y fotos sobre el muro representaban estas plantas que crecen de manera espontánea, algunos paisajes mostraban el borde del pensamiento moderno, aquel lugar en donde ya la humanidad no tiene el control ni el dominio.

CONCLUSIONES

El arte debe ser acorde a la época en la que es producido, por ello es importante que a través de las diversas prácticas del arte actual se aborde el tema de la crisis climática o, mejor aún, que la propia ecología sea el medio que genere no sólo nuevas obras de arte, sino nuevas formas de relacionarnos con el entorno.

Es necesario conocer el origen del pensamiento y la práctica del dominio, control y explotación de la naturaleza a través de la filosofía occidental moderna para así, poder plantear un posible cambio. El arte es una herramienta útil para generar una transformación en la conciencia de la sociedad y sumado a otro tipo de estrategias activistas que apuestan por una transformación a favor del medio ambiente, es posible alejarnos del escenario pesimista que parece resignarse a un futuro catastrófico e irrevocable.

REFERENCIAS

- Caillois, R. (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Crump, J. (Dirección). (2015). *Troublemakers. The history of Land Art* [Película].
- Cruzvillegas, A. (2006). *Round de Sombra*. Ciudad de México: CONACULTA.
- López del Rincón, D. (2015). *Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal.
- Bacon, F. (2000). *Instauratio Magna. Novum Organum*. Nueva Atlántida. Ciudad de México: Porrúa.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de las espectaduría*. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas.
- Demos, T. J. (2020). *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología*. Madrid: Akal .
- Descartes, R. (2014). *Discurso del método*. Ciudad de México: Porrúa.
- Esposito, R. (2006). *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Guasch, A. M. (2000). El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural. Madrid: Alianza Forma.
- Guattari, F. (1996). Las tres ecologías. Valencia: Pre-textos.
- Heidegger, M. (1992). Arte y poesía. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1997). El ser y el tiempo. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Huizinga, J. (2000). Homo ludens. Madrid: Alianza.
- Megías Quirós, J. J. (2014). El dominio sobre la Naturaleza: de la moderación escolástica al relativismo kantiano. Persona y derecho, 70, 147-169.
- Riedelsheimer, T. (Dirección). (2001). Ríos y mareas [Película].
- Rueda Beltrán, J. D. (2018). El concepto heideggeriano de mundo: ser-en-el-mundo. Versiones, 14, 51-81.
- Smithson, R. (2009). Selección de escritos. Ciudad de México: Alias.
- Voorhies, J. (2017). Beyond the objecthood. The exhibition as a critical form since 1968. Massachusetts: The MIT Press.

