



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES VISUALES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

EL ARTE ECO- ESTÉTICO

EN LA OBRA DE CLAIRE PENTECOST Y FRANCIS ALÿS
UNA REVISIÓN DEL MEDIO

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN ARTES VISUALES Y DISEÑO PRESENTA:

-ERICKA FERNANDA REYNA CERVANTES-

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CO- TUTORES:
DRA. ÁNGELA SÁNCHEZ DE VERA
MTRO. DARÍO MELÉNDEZ MANZANO
SINODALES
DRA. IRMA LETICIA ESCOBAR RODRÍGUEZ
DRA. ROSA MARTHA AGUILAR OLEA
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

EL ARTE ECO- ESTÉTICO

EN LA OBRA DE CLAIRE PENTECOST Y FRANCIS ALÿS
UNA REVISIÓN DEL MEDIO

-POR FERNANDA REYNA-

Para Gaia

Agradezco el gran apoyo que he recibido de la madre tierra por permitirme vivir hasta ahora, alimentarme, crecer y disfrutar la vida en ella. A mis padres: Patricia Cervantes Mendoza y Carlos Reyna Díaz del Castillo que con su amor y dedicación siempre me han apoyado en todo. A Luis Cedillo Grajales, Alicia Mendoza Cienfuegos y Armando Reyna Díaz del Castillo, quienes han estimulado y favorecido de forma significativa mi carrera artística. En fin, a todos aquellos que me han acompañado durante esta aventura del arte. De igual forma agradezco muchísimo a la Dra. Laura González Flores por compartir su conocimiento de forma genial y cálida así como a mis co- tutores Ángela Sánchez de Vera y Darío Melendez Manzano, quienes siempre estuvieron al pendiente del proyecto.



Indice

5	Introducción
12	Capítulo 1 La eco-estética como medio
15	1.1 El concepto de estética unido a la ecología
18	1.2 El concepto de ecología unido a la estética
27	1.3 Significantes y significados en la eco-estética como medio
32	1.4 Conclusiones del capítulo
34	Capítulo 2 El medio eco-estético en Claire Pentecost: “Soil Erg”
38	2.1 Antecedentes y contexto de la pieza: documenta 13
41	2.2 Descripción analítica y formal de la pieza <i>Soil Erg</i>
57	2.3 Análisis crítico de la pieza <i>Soil Erg</i>
60	2.3.1 Análisis del medio eco-estético
67	2.4 Conclusiones del capítulo
70	Capítulo 3 Francis Alÿs y una poética de la eco-estética
73	3.1 Descripción analítica y formal de la pieza <i>Cuando la fe mueve montañas</i>
76	3.1.1. Descripción analítica y formal a partir del libro
91	3.1.2. Descripción analítica y formal a partir del video
96	3.3 Análisis crítico de la pieza <i>Cuando la fe mueve montañas</i>
101	3.3.1 Análisis crítico del medio eco-estético
116	3.4 Conclusiones del capítulo

118	Capítulo 4. El medio eco-estético aplicado en la producción artística
122	4.1 Instalaciones a partir del concepto de <i>Atlas</i>
123	4.1.1 <i>Atlas: De los objetos inútiles, enfermos y sin curar</i>
127	4.1.2 <i>L'objet trouvé y zapatos</i>
133	4.1.3 <i>Atlas del azar</i>
138	4.1.4 Análisis crítico del medio eco-estético
144	4.2 Acción de sitio específico: <i>Xitle</i>
148	4.2.1 Análisis crítico del medio eco-estético en <i>Xitle</i>
150	4.3 Acciones de sitio específico e instalación en torno a la Academia
152	4.3.1 <i>Mientras tanto, alrededor de la Academia</i>
156	4.3.2 <i>Del dibujo a lo descomunal</i>
161	4.3.3 <i>VISITA I, De la Santa Muerte, la caridad y Dios</i>
165	4.3.4 Análisis crítico del medio eco-estético
167	4.4 Acciones de sitio específico en Inglaterra y Berlín
168	4.4.1 <i>Flâneur post antropoceno (Berlín)</i>
176	4.4.2 <i>La durmiente</i>
187	4.4.3 <i>Homo Sapiens- Ecologicus</i>
192	4.4.4 <i>La importancia de lo humano</i>
203	4.4.5 Análisis del medio eco-estético en las piezas
205	4.5 Conclusiones del capítulo
208	Conclusiones
216	Anexos
	(I) Entrevista a Claire Pentecost
	(II) Entrevista a Jenny Pickerill: Arte y Geografía
	(III) Solicitud de entrevista a Francis Alÿs
	(IV) Ensayo: El concepto de eco-estética
	(V) Ensayo: La cualidad efímera como medio para el arte contemporáneo ecológico
	(VI) Biografía de Claire Pentecost
	(VII) Biografía de Francis Alÿs
	(VIII) CD con audios y entrevistas
262	Bibliografía e Índice de imágenes
268	Bibliografía

Me di cuenta de que no podía cambiar el mundo, pero sí podía empezar a cambiarlo. Que no me puedo cambiar completamente a mí mismo porque soy víctima, como he dicho de la genética, la familia, la sociedad y la cultura, pero puedo empezar a cambiarme, a liberarme. Puedo empezar en cualquier momento, a cualquier edad, en cualquier sitio. Si no es ahora, ¿cuándo? Si no eres tú ¿quién? Si no es aquí ¿dónde? Alejandro Jodorowsky, 2015

Introducción

Desde los años sesenta, numerosos artistas han utilizado el ambiente exterior y objetos de la naturaleza como medio para la creación de obras de arte, como es el caso del *Land Art*, los *Earthworks* y el *Arte povera*. Sin embargo, durante las últimas décadas en las que el arte conceptual se ha ido estableciendo, los artistas ya no se definen únicamente a partir de los materiales y/o medios que utilizan. Esta situación genera múltiples preguntas para el estudio del arte eco-estético respecto a qué es lo que determina que una obra corresponda a algo ecológico, pues el hecho de que la obra sea realizada en el medio ambiente o espacio exterior no determina su relación con dicha ciencia.

Paralela a dicha situación, en los últimos cinco años la realización de exposiciones de arte referentes a lo ecológico, la naturaleza y/o el medio ambiente han ido en aumento. Esto se debe en gran parte a que ciertos artistas, estados, grupos sociales y científicos estimulan este tipo de eventos ante los cambios climáticos crecientes, la urgencia de una transformación hacia sociedades e individuos menos contaminantes y el hecho de encontrarnos en una nueva era llamada “antropoceno”¹ (según algunos científicos).² Algunos de los eventos a los que me refiero se titulan: *documenta 13*³ (Kassel, 2012), *Yes naturally. How art saves the world*⁴ (Holanda, 2013) y *Global climate art festival*⁵ (dentro del marco de la

¹ El término “antropoceno” ha sido propuesto por algunos científicos para sustituir al Holoceno, la actual época del periodo Cuaternario en la historia terrestre, debido al significativo impacto global que las actividades humanas han tenido sobre los ecosistemas terrestres. Ver más en: Paul Crutzen y Stoermer (2000). “The Anthropocene”. *Global Change Newsletter* 41: 17-18.

² Crutzen utilizó por primera vez el término en la prensa escrita en un boletín de 2000 del Organismo Internacional de la Geosfera y la Biosfera (IGBP), no. 41. Posteriormente, en 2008, Zalasiewicz sugirió en un boletín de la Sociedad Americana de Geología que el término Antropoceno sería el apropiado para estos momentos. Ver más en: Jan Zalasiewicz et al. (2008). “Are we now living in the Anthropocene?”. *GSA Today* 18: 4-8.

³ La *documenta* es una de las exposiciones más importantes del mundo que acontece cada 5 años en Kassel, Alemania. La *documenta 13* estuvo dirigida por la curadora Caroline Christov-Bakargiev y tuvo como temas principales la investigación artística y las formas de imaginación. Ver más en: “*documenta: About documenta*,” <http://d13.document.de/#/en/> (consultado el 9 de septiembre de 2016).

⁴ Ver más en: Ine Gevers. “Yes Naturally: How art saves the world. Next nature Network” (blog), <https://www.nextnature.net/2013/05/yes-naturally-how-art-saves-the-world-2/> (consultado el 16 de mayo de 2016).

⁵ Ver más en: “About Artcop21,” <http://www.art21.com> (consultado el 16 de mayo de 2016).

COP21⁶ celebrada en París, 2015). Estas exhibiciones son una guía importante para la eco-estética contemporánea debido a que constituyen los primeros intentos por enmarcar el arte ecológico en el siglo XXI que ya no está limitado por un sólo medio o tendencia específica como en su momento sucedió con el *Land Art*, los *Earthworks* e incluso diversas iniciativas con diversos nombres y medios como el “eco-art”, arte ecológico, arte del reciclaje, arte sostenible, entre otros; sino por un aparato⁷ ideológico del antropoceno y/o cambio climático.⁸

En el presente trabajo de investigación planteo la hipótesis de que el concepto de eco-estética (entendido como lo ecológico unido al estudio del arte) es el medio para generar las obras de arte contemporáneas⁹ ecológicas o que involucran el entorno ambiental dentro de su discurso conceptual. Para demostrarlo utilizo dos análisis de casos: la obra *Soil Erg* de Claire Pentecost y la obra *Cuando la fe mueve montañas* de Francis Alÿs. He elegido estas piezas debido a que dichos artistas logran convertir una situación ecológica o del entorno en un producto estético a través de su introducción al mundo del arte. Así, el objetivo principal es develar qué es el medio eco-estético y cómo ambos artistas convierten algo del medio ambiente en un producto estético del arte a través de la pregunta por el medio, es decir: ¿Cómo Alÿs y Pentecost convierten una situación ecológica en un producto estético del arte?

Mi intuición sobre cómo se puede resolver dicha cuestión me lleva a revisar en primer lugar el concepto de ecología desde su etimología (del griego *oikos* y *logos*, ecología significa estudio el hogar).¹⁰ El problema es que, si tomo únicamente el concepto de ecología desde su etimología, el delimitarlo es complejo debido a que cualquier actividad podría interpretarse como dicho acto de estudiar el hogar. Así, lo que propongo es más bien ampliar el concepto de ecología científica

⁶ La Conferencia sobre el Cambio Climático en París se conoce oficialmente como la 21ª Conferencia de las Partes (COP) de la Convención Marco de Naciones Unidas sobre Cambio Climático (CMNUCC), órgano de la ONU responsable del clima. Ver más en: “About Cop21paris,” <http://www.cop21paris.org/> (consultado el 17 de junio de 2017).

⁷ Deotte se refiere a la noción de aparato a una especie de dispositivo técnico que le permite aparecer, hacer época. Ver más en: Jean Luis Deotte. *¿Qué es un aparato estético?* (Chile: Metales Pesados, 2012), 19-24.

⁸ Me refiero a la época actual en la cual suceden numerosos desastres económicos y sociales que están directamente relacionados con lo ambiental y/o recursos de la tierra.

⁹ Sí bien éste no es el único medio para generar piezas de arte contemporáneas, lo que se plantea aquí es una forma de análisis que permita contemplar las múltiples relaciones y variables entre lo ecológico y las diversas piezas de arte contemporáneas.

¹⁰ Hans Dirk van Hoogstraten. *Deep Economy: Caring for Ecology, Humanity and Religion* (UK: IBT Global, 2001), 35.

(entendida como la interpretación de la relación que se da entre los seres vivos de una zona determinada y el medio en el que viven) a través de la inclusión de la ecología etimológica que involucra la percepción humana y el estudio del hogar particular (o lugar físico que se tiene reiteradamente).¹¹

Una vez aclarado y ampliado el concepto de ecología del cual se construye la eco-estética, el siguiente paso consiste en explicar la parte estética, es decir, el cúmulo de ideas provenientes de la historia del arte que permiten un análisis adecuado de las piezas de arte a estudiar. Para ello se recurrió a las ideas y conceptos propuestos por el teórico de arte Theodor W. Adorno, tales como: contenido sedimentado, medio, forma, significado y significante¹² (mismos que son útiles para resolver la manera en que Alÿs y Pentecost convierten una situación ecológica en un producto estético del arte a través del medio eco-estético).

Respecto a la bibliografía especializada en el tema, en los últimos años se han publicado en Inglaterra algunos artículos y libros titulados: *Art in the Anthropocene*,¹³ *Eco-aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*,¹⁴ *Eco-Aesthetics: Contemporary Art and the Politics of Ecology*¹⁵ y *Ecology now*¹⁶ (Inglaterra, 2012- 2014). El problema en dichos casos es que el concepto de eco-estética como tal únicamente es tratado en dos de las publicaciones mencionadas. Esto se debe en gran parte a que aún no existe un consenso respecto a cómo se deberían nombrar las iniciativas con el objetivo de unir el arte con la ecología o bien para aquellas manifestaciones de arte contemporáneo que están manifestando situaciones críticas en su experiencia con “lo otro” (muchas veces nombrado ambiente). Para Suzaan Boettger y el grupo Tate a Tate, dicha situación es producto de que el arte que conocemos como contemporáneo es en realidad *mainstream*, es decir, que se encuentra más vinculado al comercio (evidentemente

¹¹ El naturalista y filósofo Ernst Haeckel acuñó el término en 1869 para referirse al estudio de las relaciones de los seres vivos con su ambiente y de las características biológicas del medio. Ver más en: Ulrich Lüttge. *Physiological Ecology of Tropical Plants* (Alemania: Springer, 1997) 2.

¹² Theodor W. Adorno. *Teoría estética: Obra completa* (España: Akal, 2004), 12.

¹³ Heather Davis y Etienne Turpin. *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies* (Inglaterra: Open Humanities Press, 2015), Libro electrónico: <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/art-in-the-anthropocene/> (consultado el 11 de junio de 2016).

¹⁴ Malcolm Miles. *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change* (Inglaterra: Bloomsbury, 2012).

¹⁵ T.J. Demos et al., "Contemporary Art and the Politics of Ecology," no. 120, v. 13 (2013), http://www.thirdtext.org/issues?item_id=843&issue_number= (consultado el 10 de julio de 2016).

¹⁶ Andrew Brown. *Art and Ecology Now* (Inglaterra: Thames and Hudson, 2014).

ligado a la economía petrolera)¹⁷ que a lo estéticamente artístico, lo cual provoca que los artistas que desde hace décadas proponen piezas unidas a lo ecológico o bien que cuestionan ciertas situaciones de su entorno, sean ignorados tanto por las instituciones como por los estudiosos del arte actuales.¹⁸

Aunado a dicho problema, en los textos mencionados no se especifica si la pieza artística es eco-estética y/o ecológica a partir de su medio, técnica, forma, significado, lenguaje, concepto o de su práctica procesual. Malcolm Miles utiliza el concepto de eco-estética (2012) para referirse a las prácticas ecológicas unidas al arte. El problema es que aunque Miles intuye en el último capítulo que lo ecológico está ligado a la acción cotidiana, las relaciones humanas y el parar de hacer capitalismo (es decir, a una cuestión social), no aclara la manera en que estos aspectos se relacionan con el arte contemporáneo de forma específica ni tampoco cómo poder identificar o definir este tipo de prácticas.¹⁹

De igual forma, cabe recalcar que el problema general del arte eco-estético y/o ecológico teorizado hasta ahora es que en muchos de los casos es tomado como sinónimo de activismo, ambientalismo, actividades creativas de inclusión social, entre otras. Esta situación no se debe tanto a que los artistas sean también activistas o incursionen en actividades altruistas, sino a que las acciones activistas sean propuestas como arte sin ninguna justificación. Esta confusión es evidente y comprobable en el texto editado por T.J. Demos: *Contemporary Art and the Politics of Ecology*,²⁰ en donde la eco-estética se refiere al cúmulo de escritos e intersecciones entre acciones activistas y piezas artísticas publicados en la revista *Third Text*. El problema de colocar todas estas iniciativas en un mismo volumen es que las fronteras entre el arte, la fotografía documental y el activismo se confunden. El mismo Cuauhtémoc Medina preguntó a T.J. Demos durante una visita al MUAC, cuál era la diferencia entre las fotografías que mostraba a manera de

¹⁷ Ver más en: Tate à Tate. "Introduction to oil sponsorship of the arts,"

<http://www.tateatate.org/sponsorship.html#r1> (consultado el 1 de octubre de 2016).

¹⁸ Ver más en: Suzaan Boettger, *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. En: Hubert Zapf.

Within and Beyond the Art World: Environmentalist Criticism of Visual Art (Alemania: De Gruyter, 2016), 664-682.

¹⁹ Miles expone los diversos puntos de vista a través de los cuales puede interpretarse lo ecológico como lo ecológico social, político o ambiental en el capítulo tres, pero no aclara cuál de estas definiciones toma para nombrar lo eco-estético.

²⁰ T. J. Demos. "The Politics of Sustainability: Contemporary Art and Ecology." En: *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009* (Londres: Barbican Art Gallery, 2009), 16-30.

ejemplo a las publicadas por el National Geographic.²¹ Y no es que considere que las fotografías de esta revista no puedan ser arte, sino que son planteadas de manera totalmente distinta a las del arte conceptual contemporáneo. Así, creo que otra pregunta a resolver además de qué es el medio eco-estético es cuál es la manera de proponerlo como arte contemporáneo.

Boris Groys afirma que la sospecha es el medio de todos los medios porque el hecho de sospechar hace posible la revelación del medio, pero sólo parcialmente y en determinado contexto²². Esto, porque el medio es algo que siempre se escapa a la ciencia y a la percepción misma, pues para poder describirlo tenemos que desbaratar el objeto o idea de estudio y, en esa desintegración, ésta deja de ser el medio para convertirse en la parte física, más no la parte mediática que pretendemos revelar.²³ Dicha teoría es interesante debido a que esto supondría que el verdadero medio es psicológico, pues se encuentra contenido en una actitud humana (la sospecha). Bajo este supuesto, el medio eco-estético sería aquello que psicológicamente genera una sospecha ecológica. Pero entonces el problema se vuelve aún más complejo debido a que es imposible saber si las personas están sospechando ecológicamente o simplemente observando una obra de arte.

En este sentido, es un teórico anterior, Marshall McLuhan²⁴ (Canadá, 1911-1980), quien nos brinda dos ideas útiles para esclarecer qué es un medio. Me refiero a sus clásicas sentencias que sostienen que “el medio es el mensaje” y que “los medios son extensiones del ser humano producidos a imagen y semejanza del mismo.”²⁵ Dichas afirmaciones obligan a pensar en dos preguntas fundamentales respecto al medio eco-estético que se discuten en la presente investigación: ¿Si el medio es el mensaje (o contenido), qué mensaje sería entonces el del medio eco-estético? y ¿La definición de medio, está entonces íntimamente ligada al concepto de estética al implicar una extensión sensorial?

Si la teoría de los medios de McLuhan es cierta, esto implicaría que tan sólo cambiando los medios (nuestras extensiones sensoriales), el ser humano es capaz de transformarse tan rápido como permitan los mismos medios que crea. Es aquí donde este trabajo es importante no sólo para la esfera del arte, sino también para

²¹ T.J. Demos, *Climates of displacement: Art, ecology, and the politics of migration*, conferencia impartida en el MUAC, UNAM, Ciudad de México el 21 de noviembre 2013.

²² Boris Groys. *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios* (Madrid: Pretextos, 2008).

²³ *Ibid.*, 33.

²⁴ Marshall McLuhan. *Understanding Media. The Extensions of Man* (USA: McGraw Hill, 1964).

²⁵ *Ibid.*, 23.

otras áreas del pensamiento humano, pues la idea es también enfatizar que para poder cambiar los medios hacia algo eco-estético es necesario primero intentar percibir de forma distinta a como los mismos medios actuales nos han condicionado. Entonces podremos saber qué medios son necesarios cambiar, cuál es el sentido de hacerlo y cómo podríamos cambiarlos. Así, creo que el primer paso, antes de intentar cambiar los medios, es reflexionar sobre nuestra propia percepción y es en este punto que la apuesta por lo eco-estético artístico cobra sentido, pues eco- se refiere a la ecología etimológica-científica y la estética se refiere a la percepción (que en este caso se delimita al arte).

Dicho lo anterior, este trabajo es de suma importancia, tanto para la investigación del arte como para otras áreas del conocimiento, debido a que trata un problema aún no resuelto sobre las implicaciones mediáticas que existen al estudiar, habitar e interactuar con el hogar y el lograr comunicarlas de manera estética. Respecto a dicha situación, he elegido una pieza de Francis Alÿs debido a que en su obra se encuentra esta relación que menciono entre ecología, percepción, habitar y arte. Para ello, fue indispensable haber visto su exposición retrospectiva *Relato de una negociación*,²⁶ pues es a través de ésta que me doy cuenta de que lo eco-estético no sólo tiene que ver con la ecología científica en fusión con el arte, sino que constituye el mismo medio (visto desde la ecología etimológica: cómo estudiamos el hogar).

El trabajo de Alÿs capturó mi atención por su capacidad de vincularse con lo social y leerse desde diversos puntos de vista, además de contener la unión de la acción de habitar en sintonía con el lugar (a través del sitio específico). Al ser arquitecto de formación, Alÿs vincula el concepto de habitar, mostrando su forma particular no sólo de ver el mundo, sino de incidirlo, empeñarse y apropiarse de él. En sus acciones, existe una poética relacionada con lo estético desinteresado, la historia del arte y la apropiación de lugares como material para sus obras. Respecto al concepto de ecología, Alÿs no lo menciona dentro de su discurso, pero sus obras sí tratan sobre las diferentes posibilidades de percibir y habitar el mundo (o el lugar) a través de la inserción de fábulas y acciones dentro de la vida real.

Por su parte, la pieza *Soil Erg* de Claire Pentecost logra, a través del medio, el significado y el significado, insertarse dentro del mundo del arte a través de lo ecológico entendido como ciencia, pues su discurso se basa en investigaciones geológicas y retomadas por la permacultura ya hace unos años. En los siguientes

²⁶ Francis Alÿs. *Relato de una negociación*. Exposición en el Museo Tamayo, Ciudad de México, del 26 de marzo al 16 de agosto de 2015.

capítulos analizo ambas piezas con el fin de demostrar la utilización del medio eco-estético en el arte.

En el capítulo I aclaro a qué me refiero al hablar de la eco-estética como medio a partir de las diferentes definiciones que de ésta se derivan, además de proponer una metodología basada en las ideas de Theodor Adorno para el análisis de las obras. En el Capítulo II, describo el primer caso de estudio: la pieza *Soil Erg*²⁷ (2012) de Claire Pentecost. La metodología que empleo es primero analizar la obra, con el fin de discutir la importancia de los medios y materiales orgánicos utilizados. Posteriormente, problematizo mediante un ejercicio crítico y la hipótesis de que el medio utilizado es eco-estético, la metodología que sigue Pentecost para insertar dentro del mundo del arte, ciertos objetos extraídos del medio ambiente.

En el tercer capítulo expongo el segundo caso de estudio: la pieza *Cuando la fe mueve montañas* del artista Francis Alÿs, misma pieza que es útil para problematizar el papel del medio en la obra de arte al funcionar como un agente multifacético y no definido por el artista. De igual forma, elaboro un ejercicio crítico en torno al medio eco-estético y cómo Alÿs logra insertar una situación ecológica dentro del mundo del arte contemporáneo. Estas piezas constituyen solo dos ejemplos que evidencian los estrechos lazos entre la ecología y el arte contemporáneo a partir del año 2002 y contienen diferentes propuestas que permiten abrir la discusión del medio eco-estético. Mientras que en *Soil Erg*, la exhibición permite que los espectadores puedan reflexionar sobre los vínculos entre diversas áreas del conocimiento que se relacionan entre sí como la ecología, la economía y la agricultura; la pieza de Alÿs logra mover una montaña a través de la fe de los voluntarios- espectadores y su capacidad de vincular lo social, lo político y lo económico de forma artística- poética.

Finalmente, en el capítulo IV analizo el trayecto y los diversos procesos artísticos que se llevaron a cabo durante estos tres años de investigación en el tema. Pasando de obras que intentan ser una alternativa sustentable ecológicamente a través de la pintura y la gráfica, a obras que cuestionan el mismo aparato ideológico que las concibe. En este punto es necesario recalcar que se intentó no forzar ninguno de los procesos y es por ello que algunas obras no se vinculan directamente con lo ecológico, pero inevitablemente son parte del proceso.

²⁷ Claire Pentecost. *Soil Erg*, Instalación en documenta13 en Kassel , Alemania, del 9 de junio al 16 de septiembre de 2012.

I. La eco-estética como medio

Cap. I La eco-estética como medio

Para poder demostrar la hipótesis de que Claire Pentecost y Francis Alÿs utilizan la eco-estética como medio para introducir en el mundo del arte un objeto o situación ecológica, es necesario definir y analizar en primer lugar desde qué concepto de estética parto para unirlo a "lo ecológico", así como desde qué concepto de ecología parto para hablar de estética. En el presente capítulo defino la eco-estética a partir del análisis y estudio de los conceptos de estética y ecología con el fin de explicar la metodología que utilizo para analizar y discutir el medio eco-estético en las piezas de *Soil Erg* (Pentecost, 2012) y *Cuando la fe mueve montañas* (Alÿs, 2002). Dicha metodología se basa en las ideas de Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (11 de septiembre de 1903, Fráncfort, Alemania - 6 de agosto de 1969, Viège, Valais, Suiza), escritas en su libro titulado: *Teoría Estética*, que se basan en la concepción del arte como un conjunto de relaciones en la cual el significado, el significante, el medio, el contenido y el contenido sedimentado juegan un papel decisivo.²⁸

²⁸ Adorno, *op.cit.* 225-229.

1.1. El concepto de estética unido a la ecología

El término de estética ha sido utilizado generalmente para referirse a dos significados predominantes que son: 1) Lo relativo a los sentimientos (etimología)²⁹ y 2) Disciplina independiente o ciencia basada en la unión del concepto de arte con el de la belleza (Alexander Gottlieb Baumgarten, Berlín, 1714- 1762).³⁰ De esta segunda definición se derivan otras dos definiciones que son: uno, la rama de la filosofía que tiene por objeto el estudio de la esencia y la percepción de la belleza³¹ y dos, la crítica que estudia e investiga el origen sistemático del sentimiento puro y su manifestación, que es el arte (Immanuel Kant, Prusia, 1724- 1804).³²

Respecto al significado etimológico de la palabra estética, ésta proviene del latín “aesthetica” que significa dotado de percepción³³ y se refiere al sujeto de la sensibilidad o percepciones. Dicho lo anterior, es necesario aclarar que aunque algunos filósofos griegos y de otras culturas han teorizado sobre la estética³⁴ a través de la historia, no es hasta el siglo XVIII que Baumgarten funda la estética como disciplina independiente y basada en la unión del concepto de arte con el de la belleza.³⁵ A partir de dicho momento, el problema fundamental de la historia de la estética se debe a que se basa en la premisa de que la estética se encuentra unida al concepto de la belleza, cuando el espectro es tan extenso como los mismos sentimientos. En relación a ésta situación, James Hillman (USA, 1926- 2011) expone en su libro: “El pensamiento del corazón (1990)”,³⁶ que el problema es que los ejemplos de la belleza se tomen como estética, cuando dicho concepto es aún más amplio y propone regresar a la antigua noción de “aesthesis” a través de la idea de “anima mundi” (enclavada en la tradición renacentista de Marsilio Ficino y el neoplatonismo italiano).³⁷ Esto porque, como he mencionado antes, : “...se toma

²⁹ Manuel Mila y Fontanals. *Estética y teoría literaria* (España: Verbum, 2002), 9.

³⁰ Ricardo Pinilla. *El pensamiento estético de Krause* (España: Universidad Pontificia Comillas, 2002), 351.

³¹ Francisco Martínez. *Tratado de Bioética Estética* (España: Lulu, 2012), 125.

³² Michel Gourinat. *Introducción al pensamiento filosófico* (España: Akal, 2004), 276.

³³ Katya Mandoki. *Estética cotidiana y juegos de la cultura* (México: Siglo XXI, 2006), 64.

³⁴ A pesar de que el término se puede encontrar en varios textos de la filosofía antigua y medieval no aparece asociado con la belleza o al arte, ni como concepto filosófico, sino hasta ya entrado el siglo XVIII.

³⁵ Jesús Soto Bruna. *La aesthetica de Baumgarten y sus antecedentes Leibnicianos* (España: Anuario Filosófico, 1987), 181-190.

³⁶ James Hillman. *El pensamiento del corazón* (España: Siruela, 1981).

³⁷ Ver más en James Hillman. *Anima Mundi: el retorno del alma al mundo* (España: Siruela, 1982).

por belleza lo que solo es un ejemplo de ella; se ubica la *aisthesis* en determinados elementos estéticos como pueden ser los objetos hermosos...”.³⁸

En su teoría, Hillman propone así volver al pensamiento platónico y adentrarnos en un cosmos afrodítico, que significa penetrar en la antigua noción de *aisthesis* entendida como percepción de los sentidos, de la que proviene la estética. Sin embargo, este movimiento ya lo ha realizado y superado Kant a través de su crítica de la razón pura, pues éste retoma el sentido etimológico de la palabra estética y la re-define como “algo inmensurable, fuera de la ciencia, que sólo se puede encontrar a través de la crítica de lo bello”.³⁹ En dicha definición (que aún continúa vigente en algunos teóricos) se libera la capacidad del sentir o estética hacia el cosmos subjetivo o a lo que cada persona percibe.⁴⁰ Esta idea de alguna manera es retomada por Hillman al proponer una estética basada en su capacidad de inspirar a través del arte (pues al igual que Kant, Hillman indaga en el significado etimológico del sentir):

En griego, la actividad de percibir o de sentir es la *aisthesis*, que significa originalmente "asumir" e "inspirar": un "quedarse sin aliento", la respuesta estética primaria... 1.- Aspirar e inspirar la representación literal de las cosas quedándose sin aliento. La transfiguración de la materia se produce por medio del asombro.; 2.- Asumir significa tomar en serio, interiorizar, familiarizarse con algo; 3.- Asumir significa interiorizar el objeto dentro de sí mismo, en su imagen de manera que su imaginación se active (en lugar de la nuestra), de manera que muestre su corazón y revele su alma, personificándose y haciéndose, por tanto, amable. (Fenomenología dotada de alma).⁴¹

En este caso, se tomará el concepto de estética unido al arte como aquello que permite “inspirar” y que ya se encuentra liberado en el sentido de Hillman y Kant. El concepto de inspirar se encuentra relacionado con el concepto de ecología al contener el verbo “asumir” como demuestro en el siguiente apartado, pero no sin antes explicar lo que quiere decir Hillman con esto.

En su libro: “La belleza del corazón”, Hillman afirma que para encontrar la naturaleza de la psique necesitamos primero recuperar nuestras reacciones

³⁸ Hillman, *El pensamiento del corazón*, 68-69.

³⁹ Immanuel Kant, *Crítica de la Razón* (España: Taurus, 2005).

⁴⁰ Ver en Anexo IV: *El concepto de eco-estética*, 262- 267.

⁴¹ Hillman. *El pensamiento del corazón*, 67-77.

estéticas perdidas o nuestro sentido de belleza a través de lo que él llama *el pensamiento del corazón como respuesta estética*.⁴² Hillman se refiere con esto a que “*La belleza de Psique es visible, sensible*”,⁴³ a la vez que una revelación de la esencia del alma. Es decir, cuando uno concibe algo como bello no sólo siente, sino que hay una relación entre ese sentir y la psique unidos por la experiencia que llega a tocar el alma. Ahora bien, aunque dicho concepto de estética es algo problemático al no poder saber exactamente lo que otra persona percibe, siente y piensa a partir de su propio ser, sí existe una relación con ciertas obras de arte contemporáneo que implican el cuerpo y la psique para poder experimentarse (cómo son las piezas artísticas que implican la acción del cuerpo y/o la instalación en un sitio específico). Dicha situación, como expongo en el siguiente apartado, tiene que ver con la ecología definida como ciencia, misma que se refiere al estudio de las relaciones de los organismos con el entorno.

Ahora bien, antes de continuar con el estudio de la estética a partir de la categoría de lo bello explicado en los párrafos anteriores, es necesario aclarar que en este texto se optó por dejar fuera la discusión de lo estético a partir de las categorías de lo sublime y lo pintoresco⁴⁴ debido a que generalmente se asocian con maneras de percibir ciertas formas o configuraciones de un concepto caduco de naturaleza que explico más adelante.⁴⁵

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Ver más en: Valeriano Bozal. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I) (Madrid: Visor, 2000), 32- 63.

⁴⁵ Ver más en: Timothy Morton. *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics* (Cambridge: Harvard University Press, 2007), 14.

1.2 El concepto de ecología unido a la estética.

El historiador de arte Malcolm Miles (Inglaterra, 1950) avanza en el hecho de revisar qué conceptos de ecología son pertinentes para el estudio de lo eco-estético. En referencia al concepto de ecología como la ciencia que estudia las relaciones de los seres vivos con el ambiente, argumenta que dicho concepto es tratado por los científicos como algo que se puede manipular.⁴⁶ En contraste a esta visión, propone el uso del concepto de ecología a partir de la ecología social, la ecología profunda y la ecología política, que considera más apropiadas para el estudio de la eco-estética. Específicamente, discute las diferentes ideas que ciertos teóricos y filósofos como Murray Bookchin (USA, 1921- 2006),⁴⁷ Arne Naes (Noruega, 1912- 2009),⁴⁸ Costas Panayotakis (Inglaterra),⁴⁹ entre otros, proponen como solución al problema de las crisis ambientales ligadas a lo político y social.⁵⁰

Dicha revisión es útil al momento de definir la línea a seguir en la utilización del concepto de ecología a profundidad, sin embargo, considero que el hecho de no considerar a la ecología científica como base del concepto de la eco-estética tiene implicaciones demasiado polémicas para poder aplicarse de forma práctica y puntual. De igual forma, el problema de ampliar demasiado el término de lo ecológico para concretar teóricamente la definición del medio eco-estético, es que devendría en una aproximación romántica similar a la concepción de lo natural (en el sentido de que ocupa muchos lugares en el lenguaje simbólico). Dicha situación podría acarrear problemas similares al de la palabra naturaleza, que Timothy Morton (Inglaterra, 1968) ha explicado de la siguiente manera:

Así que la "naturaleza" ocupa por lo menos tres lugares en el lenguaje simbólico. Primero, es un mero marcador de una posición vacía para una serie de otros conceptos. En segundo lugar, es algo que tiene fuerza de ley,

⁴⁶ Miles, *op.cit.*, 56.

⁴⁷ Murray Bookchin y Dave Foreman. *Defending the Earth: A Dialog Between Murray Bookchin and Dave Foreman* (Cambridge: South End Press, 1991).

⁴⁸ Arne Naess. *Ecology, Community and Lifestyle* (Inglaterra: Cambridge University Press, 1989), 10.

⁴⁹ Costas Payanotakis. *Remaking Scarcity* (Inglaterra: Pluto Press, 2011).

⁵⁰ En particular, Murray Bookchin propone la idea de vincular el mundo social y político con la naturaleza, cuestionando las relaciones jerárquicas al considerarlas como una grave amenaza para la dinámica integración de la diversidad. Por su parte, el filósofo noruego Arne Naes y desde la Ecología profunda, propone un plan que incluye la valoración de la vida en el contexto del reconocimiento de la biodiversidad. El problema que Malcolm Miles ve en esta iniciativa es que vuelve al problema de lo que debemos valorar y agenciar. Ver más en: Bookchin y Foreman, *op.cit.*, 55-70.

una norma contra la que se mide la desviación. En tercer lugar, la "naturaleza" es una caja de Pandora, una palabra que encierra una serie potencialmente infinita de objetos de fantasía dispares.⁵¹

Así, un concepto de ecología que contemple tanto la teoría de Miles, como su significado científico y etimológico sería tan amplio como el de la naturaleza, con la diferencia de que éste se refiere a sus interacciones. Respecto a dicha situación es importante mencionar que para Morton, la relación entre civilización y naturaleza nunca se ha perdido, sino que se ha visto afectada por las implicaciones de la modernidad. En palabras de Morton: lo que se requiere es una reconciliación del sujeto alienado de su entorno y el objeto de la representación.⁵² Su propuesta implica que para alcanzar una visión ecológica debemos renunciar a la idea de "naturaleza" y distanciarnos para disolver las fantasías estéticas que hemos elaborado en torno a ella y poder dar cabida a una verdadera eco-crítica y cultura ambiental.⁵³ En síntesis, para este autor el concepto de naturaleza es muy ambiguo y poco objetivo para alcanzar la visión que se busca al estudiar el medio ambiente.

Aunque concuerdo con la idea de que el ser humano corresponde al concepto de la naturaleza o es prácticamente lo mismo, dicho enfoque supone varios problemas de tipo conceptual para el estudio del arte ecológico o ambiental porque implicaría que el hombre es también el creador de todo lo que puede nombrar. Es decir, esto supone que todo lo que existe es posible porque lo podemos nombrar o que no existe un otro más allá de nuestra propia mente y lenguaje. Algunos teóricos y artistas han intentado resolver recientemente dicho problema estético a través de la apropiación de un concepto proveniente de la geología. Me refiero al término "Antropoceno", utilizado por numerosos artistas⁵⁴ y teóricos, pero en especial por Bruno Latour (Francia, 1947) en su ensayo: *El antropoceno y la destrucción de la imagen del mundo*,⁵⁵ así como Heather Davis y Etienne Turpin en su libro: *Art in the Anthropocene, Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*⁵⁶ (2014). Este ensayo y libro se refieren específicamente al arte en relación con la idea de que nos encontramos en la era

⁵¹ Morton, *op. cit.*, 14.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, 5- 22.

⁵⁴ Entre dichos artistas se encuentran Olafur Eliason y Mary Mattingly.

⁵⁵ Bruno Latour. "L'Anthropocène et la destruction de l'image du Globe," <http://www.bruno-latour.fr/node/556> (consultado el 18 de junio de 2017).

⁵⁶ Heather Davis y Etienne Turpin, 22.

geológica del cambio climático crítico: el Antropoceno. Dicha situación, sucede al ser cada vez más complejo utilizar el término de ecología debido a su origen científico y su relación con un concepto de naturaleza desactualizado. El problema con el concepto del Antropoceno es que se basa en una visión catastrófica del mundo que, según la ubicación geográfica de las personas, concuerda o no con las ideas que afirma. Esta teoría geológica supone que el daño al planeta es irreversible y que los recursos que tenemos para sobrevivir como especie (agua, hogar, comida y aire limpio) son cada vez más limitados, pero a la vez tampoco propone una solución práctica como tal hacia la solución del problema, sino hacia la adaptación que el ser humano tendrá que sobrellevar ante los cambios que ya ha provocado.⁵⁷

En general, muchas de las problemáticas ambientales expuestas por y a través de la teoría geológica del Antropoceno son evidentes, lógicas y científicamente comprobables aunque aún no se haya autorizado su utilización como precedente inmediato de los problemas ambientales actuales a nivel científico. Quizá una razón de peso para que esto aún no haya ocurrido se debe a que el hecho de afirmar que nos encontramos en una era totalmente distinta a las anteriores, genera miedos y culpas sin precedentes en toda la humanidad. Aunado a dicho problema, el hecho de no poder hacer nada para cambiar el calentamiento global no es la forma más adecuada para comenzar un cambio significativo que nos ayude a sobrevivir como especie porque implicaría que ya no hay nada que hacer más que estar preparados para sobrellevar las consecuencias.

A diferencia del concepto de Antropoceno, el concepto de ecología supone que tenemos la capacidad de elegir cómo estudiamos, nos apropiamos y hacemos nuestro el lugar que tenemos reiteradamente (hogar). La palabra ecología, también nos ubica performativamente en el presente, en el cual sí podemos actuar y re-enfocar nuestras energías hacia lo conveniente. Así, creo que existe algo fundamental dentro de su definición que se escapa en las otras ya mencionadas. Para explicar esto, a continuación analizo la manera en que el concepto de ecología ha sido definido a través del tiempo:

- 1.- Ciencia que estudia las interrelaciones de los diferentes seres vivos entre sí y con su entorno.⁵⁸
- 2.- El estudio del hogar (Ernst Haeckel y la etimología).⁵⁹

⁵⁷ Christophe Bonneuil y Jean Baptiste Fressoz. *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us* (Inglaterra: Verso, 2016), 10- 25.

⁵⁸ José Vive. *Los dilemas medioambientales del siglo XXI ante la Ecoética* (España: Bubok publishing, 2010), 22.

Haeckel es quien acuña el término *ecología* en 1869 a partir del significado etimológico de *oikos* (casa, vivienda, hogar) y *logos* (estudio) con fines científicos.⁶⁰ En este caso, propongo la apropiación del término con fines artísticos. Esto porque dicha aproximación deja la pregunta abierta de ¿Cómo estudiamos de manera estética el hogar en la contemporaneidad? y si ¿Ese estudio abarca la manera en que lo habitamos personalmente?

Específicamente, me interesa demostrar que lo importante en el concepto de *ecología* es la manera de comunicar el estudio o la experiencia de habitar. Esto porque la *ecología* desde su significado etimológico podría ser intrínsecamente crítica al momento de que cada persona percibe de forma diferente según su aprendizaje previo del hogar. La idea de ser capaces de estudiar el habitar en lugar de dar por hecho las relaciones de los seres vivos con su hogar, supone inevitablemente una postura cambiante y estética. Considero pertinente indagar cómo cada persona concibe esta relación y de esta manera, actualizar dicho concepto. Pues aunque parezca obvio, muchas veces la relación entorno-humano se encuentra mediada, paradójicamente a través de culturas ajenas a las del propio lugar y estética.

Ejemplo de la importancia que tiene el preguntar a las personas, son las investigaciones previas realizadas por el teórico y biólogo francés Francis Hallé (Francia, 1938). En su libro: *Un mundo sin invierno*⁶¹ publicado en 1993, Hallé plantea que en lugar de intentar generalizar o instaurar en el trópico la misma cultura y formas de vida del norte, se de una explicación al comportamiento social en los trópicos basándose en un enfoque biológico. Con su experiencia como estudioso de la selva tropical, dicho autor también sugiere que se tomen en cuenta las diferencias que existen y que la biología muestra de manera contundente. Preocupado por la realidad de las zonas tropicales, así como su desarrollo histórico y socio- económico; sus similitudes alrededor del planeta, sus diferencias con relación a las regiones

⁵⁹ Mercedes Pardo. *La evaluación del impacto ambiental y social para el siglo XXI: Teorías, procesos, metodología* (España: Fundamentos, 2002), 11.

⁶⁰ Miguel Giusti. *La filosofía del siglo XX: balance y perspectivas* (Perú: Pontificia Universidad Católica de Perú, 2000), 694.

⁶¹ Cfr. Francis, Hallé. *Un mundo sin invierno* (Francia: Du Seuil, 1993).

templadas y frías; Hallé analiza las consecuencias que la inserción del desarrollo tecnológico ha originado en las zonas templadas sin calcular sus consecuencias.

Lo anterior implica que una eco-estética real se asocia inevitablemente al ámbito de lo social al estar directamente relacionada con lo que cada miembro de la sociedad —cada persona— percibe. Así, al proponer revisar la etimología de lo ecológico, esto involucra indagar sobre el significado de los términos de estudio y habitar (como individuo y sociedad).

A continuación exploro dichos conceptos desde su raíz etimológica: la palabra *estudio* viene del latín *studium* (aplicación, celo, cuidado) y la palabra *habitar* de *habitare*, frecuentativo de *habere* (tener). Frecuentativo quiere decir que la acción se repite reiteradamente. Entonces se entiende *habitare* como tener reiteradamente un lugar físico. Si juntamos ambas definiciones etimológicas tenemos dos opciones para definir el concepto de ecología que son:

1. Ecología como estudio del HABITAR, que a su vez se traduce etimológicamente en aplicación o cuidado al lugar físico que se tiene reiteradamente.
2. Ecología como estudio del HOGAR, que a su vez se traduce etimológicamente en la aplicación o cuidado al hogar o fuego.



Fig. 1. Periódico Vertiente Global, "fotografía de globo en forma de oso polar sobre un carro decorado por Coca-cola Company en una ciudad del trópico,"2014.

En este caso es interesante cómo al definir la ecología como el cuidado del fuego, ésta tiene relación con lo que nos hace humanos desde un punto de vista antropológico⁶² y tecnológico. Propongo dejar el tema abierto a discusión sobre cuál de estas definiciones debería tomarse como ecología a partir de su etimología debido a que es curioso que el hogar traducido como cuidado del fuego implicaría que el punto de partida de la era del Antropoceno es la combustión de carbón como herramienta del hombre⁶³ y no la afectación directa del suelo después de millones de años.

Por lo pronto, enfoco el presente estudio a la ecología como aquel estudio, cuidado o aplicación a un lugar físico que se tiene reiteradamente (en este caso referido al planeta tierra). Es decir, la ecología implica a gran escala el cuidado y estudio de todo el planeta, pero a escala humana, el hogar propio. Sí se une este concepto de ecología con la estética (como el estudio del arte), el medio eco-estético es: aquello que hace perceptibles las piezas de arte que inspiran a cuidar, estudiar o aplicarse hacia el hogar (lugar físico que se tiene reiteradamente) en mayor o menor escala.⁶⁴ En el siguiente esquema ilustro dónde se encontrarían dichas definiciones dentro del mundo del arte. En este caso delimitaré la definición a la percepción del cuerpo y la psique unida al arte que estudia el lugar físico que se tiene reiteradamente por motivos prácticos, pues existen diversas formas de interpretar lo que significan o implican los verbos aplicarse o cuidar el lugar físico que se tiene reiteradamente.

En relación con esta idea, la palabra estudio y el verbo estudiar vienen del latín. El sustantivo *studium* significaba empeño, afición y afán (sobre todo, afán de aprender *studium discendi*). El verbo *studeo*, significaba “dedicarse a algo con afán”

⁶² Es decir, lo que llamamos “problemas ambientales” se relaciona con aquello que nos hace ser humanos en el sentido de que lo que nos caracteriza de otras especies es la utilización de la herramienta (en particular, el control del fuego ha marcado un comportamiento diferente al de otras especies). Así, definir la Eco-estética desde la perspectiva de la ecología como cuidado de la hoguera o el fuego plantea preguntas de tipo antropológico que implicarían otra investigación en relación a nuestra imposibilidad por un habitar diferente al que ha existido.

⁶³ En general, se habla de la agricultura como el punto de partida del Antropoceno. Sin embargo consideraría revisar dicha afirmación debido a que la posibilidad de controlar el fuego sigue una línea evolutiva respecto al habitar que inevitablemente está ligada a aquello que somos y el cómo habitamos el hogar. Ver más en: Sarda Sahney et Al. *Links between global taxonomic diversity, ecological diversity and the exposition of vertebrates on land*. *Biology Letters* N. 6 (4) (Inglaterra: The Royal Society Publishing, Enero, 2010), 544-547.

⁶⁴ Aunque creo que lo lógico sería decir que lo estudia o cuida siempre a escala humana porque es la que podemos percibir y así, comunicar. Dejaré esta cuestión abierta.

y/o “poner empeño”.⁶⁵ Este significado se relaciona con los medios o conceptos artísticos de acción, lugar y sitio específico en el sentido de que el medio eco-estético sería aquel que involucra una acción (estudiar, poner afán, empeñarse, aplicar y/o cuidar) en un lugar físico (sitio específico). Por su parte, el concepto de ecología a partir de su significado científico y unido a la estética contiene otros matices relacionados con la filosofía y los modelos matemáticos. Generalmente, la ciencia de la ecología se refiere al estudio de las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos.⁶⁶



Fig. 2.- Fernanda Reyna, *La definición del medio eco-estético desde su significado etimológico*, 2016, gráfica.

A diferencia del significado etimológico, la ciencia de la ecología es mucho más amplia pero al mismo tiempo específica al estudiarse únicamente a través del método científico. Esto es así porque los trabajos de investigación utilizan herramientas metodológicas y matemáticas como la estadística. De igual forma, es necesario enfatizar que, mientras la ecología desde su significado etimológico no especifica ningún lugar en particular, la ciencia ecológica usualmente se limita al estudio de las interacciones dentro de un sitio delimitado geográficamente. Incluso, podría hablarse de la ciencia de la ecología como una poli- o pluri- ciencia que estudia la interacción de los organismos a partir de y entre diversas ciencias como la

⁶⁵ Luis E. García. *Precisiones conceptuales y algunas opiniones de un filósofo inspiradas en noticias destacadas y en la vida cotidiana* (España: Universidad de Caldas, 2007), 72.

⁶⁶ Sahotra Sarkar. "Ecology" (The Stanford Encyclopedia of Philosophy). <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/ecology/> (consultado el 30 de agosto 2016).

biología, la geología, la meteorología, la geografía, la sociología, la física, la química, las matemáticas, entre otras. En un artículo publicado por Sarkar Sahotra (India, 1962-) en la Universidad de Stanford, éste afirma que la ecología contemporánea “está experimentando una conmoción conceptual debido a la mayor potencia de cálculo”.⁶⁷ Sahotra afirma que no existe correspondencia o una relación teórica pertinente entre la teoría, la filosofía y la ciencia ecológica contemporánea (misma que podría ser fructífera para dicha disciplina del pensamiento). Esto porque la ecología científica ofrece una amplia oportunidad para iluminar preguntas generales sobre muchos de los temas tradicionales de la filosofía de la ciencia como la complejidad, la contingencia, el holismo, el reduccionismo, la representación,⁶⁸ entre otros, que continúan inexplorados.

Visto a distancia y sin apegarse ni a la filosofía de la ciencia ni a la ciencia ecológica, tal parece que el problema de fondo es que hemos dejado de observar u olvidado el sentido por el cual originalmente estamos observando. Lo que intenta ofrecer la ciencia ecológica contemporánea son **datos precisos o al menos calculables que sean útiles a nivel práctico** (razón por la cual es indispensable su unión con lo matemático). Sin embargo, su carencia de correspondencia con la filosofía y/o sentido, genera la sospecha de que ésta podría estar atendiendo únicamente intereses económicos⁶⁹y/o del Antropoceno (sí así se quiere llamar a todas las situaciones ambientales y económicas actuales).

Dicho lo anterior, tampoco hay que olvidar que comúnmente hay un adelanto en la práctica con respecto a la teoría y la filosofía, pues a veces la filosofía funciona a manera de institución humana del pensamiento para subrayar lo importante. Esta situación provoca una falta de dinamismo y correspondencia entre la filosofía de la ciencia con respecto a la ciencia misma. Es decir, a partir de la ecología, así como otras ciencias, existe un potencial conceptual inmenso que hace falta actualizar por parte de la filosofía.

En el presente trabajo de investigación no me detendré a explorar cada una de estas sospechas debido a que el tema no es sobre la filosofía de la ciencia ni de su correspondencia con la ecología, sino sobre el concepto de ecología a partir su significado unido a la estética. Sin embargo y de acuerdo a una breve exploración del concepto de ciencia ecológica a través de diversos libros y ensayos contemporáneos, creo que existe una correspondencia fundacional entre lo

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Miles, *op. cit.*, 65.

ecológico científico y etimológico en el sentido de que ambas disciplinas son una traducción de la percepción humana (estética) en el ambiente o lo otro. Las diferencias notables son: 1.- Que lo ecológico científico traduce dicha percepción a través de cálculos, estadísticas, categorías y números, mientras que, la etimológica lo hace a través de lo corporal, lo estético, la representación y el arte, y 2.- Lo ecológico científico sigue una tradición histórica (desde 1869) que registra mediante el archivo cartesiano- matemático, el conocimiento de las interacciones entre el ambiente y los seres vivos, mientras que lo ecológico etimológico prácticamente es algo nuevo (que implica reconocer que cada ser humano aprende algo sobre su propio hogar y que no sólo el conocimiento estructurado de forma cartesiana, científica, histórica, occidental se debería tomar en cuenta). En el presente trabajo de investigación propongo unir ambos conceptos para definir lo ecológico dentro de lo eco- estético, que sería:

Ecología: estudio de las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento.

Sin embargo, al conjuntar ambas definiciones, aún falta actualizar su sentido o filosofía, que de alguna manera se vio afectada por la modernidad al suponer que el único fin de éstas era el progreso.⁷⁰ Esto supone serios problemas para el arte inspirado en la ecología científica, porque arrastra dicha desactualización (con sentido únicamente económico). Sin embargo, el arte que cuestiona la pertinencia de lo ecológico científico y su sentido, sí contribuye a la filosofía de la ciencia y lo ecológico de forma invaluable (debido a que realiza o cuestiona su propia actualización). Tal es el caso de piezas de arte como *Cuando la fe mueve montañas* que manejan una ecología de los medios (humanistas) al nivel de la ecología científica contemporánea (manejando medios matemáticos). Consideraría que la mejor manera de aproximarse al medio eco-estético se encuentra en ambas aproximaciones a lo ecológico, pues tanto la ecología científica como la etimológica, no tratan más que descifrar y traducir aquello que es *ese otro afuera de nosotros* (para algunos también nosotros mismos).

⁷⁰ Me refiero a lo que los medios de comunicación en su momento se referían al utilizar la palabra “progreso” como sinónimo de bienestar.

2.3 Significantes y significados en la eco-estética como medio.

Una vez clara la definición del medio eco-estético como: Aquella que hace posible las piezas de arte que estudien las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento; es necesario delimitar la metodología a seguir para discutir el medio eco-estético en las obras propuestas como casos de estudio. Para ello utilizaré una metodología basada en la semiótica de Theodor Adorno, resumida, sintetizada y explicada por la Dra. Laura González Flores durante las asesorías. En esta metodología para el análisis de las obras es fundamental tener claros los conceptos de medios significantes y significados, así como la ubicación de estos dentro del mundo del arte (institucional).²⁷ Para explicar esta, a continuación, ilustra y describe cómo se encuentra el medio eco-estético dentro del mismo. Como es visible, el mundo del arte (institucional) se encuentra dentro del mundo, pero separado por un límite rectangular.



Fig. 3. Fernanda Rippe, Ubicación del medio eco-estético dentro del mundo del arte, 2014.

Este límite representa el hecho de que existe un marco físico y conceptual para el mundo del arte como son los museos, las galerías, las publicaciones de revistas, los artistas y las obras, entre otros. Sin este marco, cabe recalcar que sería más difícil analizar y reconocer algo como arte²⁸ (especialmente el arte contemporáneo).

²⁷ Me refiero al mundo del arte institucional como aquel que está mediado a través de instituciones del arte como museos y eventos del arte globales como lo documenta. El hecho de que las instituciones adquieran, exhiban y utilicen las obras de arte para representarse no significa que todo lo demás quede fuera, por ello preferí nombrarlo como el Mundo Institucional del Arte.

²⁸ En este punto es necesario mencionar que, aunque en el arte contemporáneo cualquier objeto puede ser propuesto como arte, eso no significa que lo sea. Sino que, el objeto propuesto y basado en una propuesta conceptual, al entrar al mundo del arte comienza a ser visto como arte. De igual forma aclaro que dicha afirmación es una herramienta para estudiar el arte y esto no significa de ninguna manera que se consideren únicamente dichas instituciones como límites para la expresión artística.

Dentro del mundo del arte en general, las obras de arte, los medios y el artista, son elementos fundamentales para su estudio. Esto debido a que, el artista genera obras de arte a través del medio que a su vez, está constituido por un código o lenguaje (que hace al objeto de arte visible o perceptible).⁷³

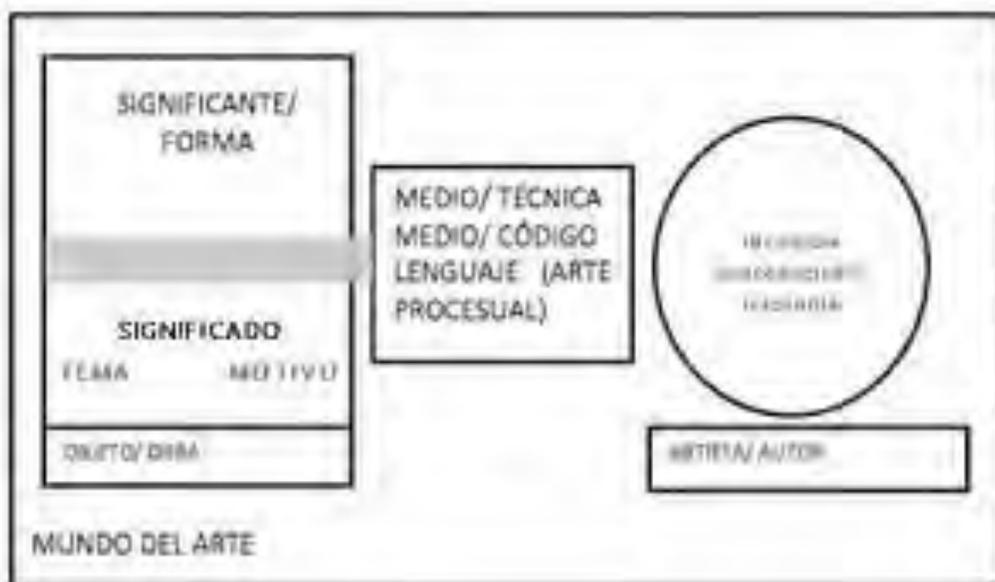


Fig. 4- Fernanda Reyna, *Ubicación de la obra, el medio y el artista dentro del mundo del arte*, 2016, gráfica.

De igual forma, el artista va a estar influido por un inconsciente y una época que inevitablemente incide en las obras de arte. Dicho grupo del inconsciente, técnica y medio que confluyen en una época e influyen en las obras de arte, ha sido nombrado por Adorno como el “contenido sedimentado”.⁷⁴ Uniendo así el panorama u orden de los diferentes agentes que hacen posible el medio eco-estético, éste se define por **la utilización de técnicas, significados, significantes y contenidos sedimentados que juntos, hacen posibles las obras de arte que comunican el estudio de las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento.**

A continuación explico los agentes que conforman las obras de arte y cómo se pueden analizar metodológicamente con el fin de esclarecer a qué me refiero al

⁷³ Técnicamente, no es lo mismo una pintura a un performance, aunque se trate de comunicar la misma cosa. La pintura arrastra una larga historia de la pintura y preguntas por el arte mientras que el performance es nuevo, fresco y tiene otro tipo de preguntas más referidas a la acción en el momento y hacia la vida.

⁷⁴ Adorno, *op.cit.*, 225-229.

hablar del medio (Ver Figura N° 4). El significante o forma es el dispositivo visual estético, aquello que se nos muestra, lo que percibimos, vemos y/o sentimos. Mientras que, el significado es el contenido de la forma, lo que significa la imagen, la idea, el aviso o la advertencia. En palabras de Laura González:

Debido a que el significante y el significado son una especie de moneda de dos caras, no hay forma sin contenido, que para Adorno es el contenido sedimentado. En el significado, hay dos cosas: el tema y los motivos. El tema se refiere a la cuestión a tratar en general (por ejemplo, la paz) y los motivos, a las imágenes que lo representan (por ejemplo, la paloma).⁷⁵

De esta manera, al analizar las obras de arte, el significante es (la mayoría de las veces) el objeto físico, auditivo o visible que se percibe; mientras que el significado es lo que la obra quiere decir en su conjunto. En algunas obras de instalación como la de *Soil Erg*, de Claire Pentecost, el significado y el significante es fácil de detectar, así como descifrar lo que significan cada uno de los elementos utilizados físicamente como la tierra y los dibujos. Sin embargo, en la obra *Cuando la fe mueve montañas*, de Francis Alÿs, al tratarse de una obra procesual, el significante no son los objetos, sino el cúmulo de objetos que documentan el proceso (o las acciones realizadas). El significado es lo que el artista quiere decir con el proceso o las acciones que quedan plasmadas en las imágenes, el libro y el video en su conjunto. Esto conlleva a la pregunta por el medio, pues el vehículo de la obra no son las fotografías o el video como tales, sino el proceso que documenta las acciones a través de la idea. En este caso, si el proceso es el significante, entonces el medio físico u objetual para conocer dicho significante es *el lenguaje*.

Como he ejemplificado, identificar dichos elementos en las obras de arte contemporáneas requiere cierta experiencia práctica, pero, sobre todo, investigar los documentos que se han generado en torno a éstas como obras previas, entrevistas y críticas especializadas. Dichos documentos brindan la información pertinente para lograr identificar (en la mayoría de los casos) el significante y el significado de la obra. Cabe recalcar que, para algunos historiadores del arte como Adorno, desde las obras de arte no habla un yo, sino un nosotros estético que pertenece a toda la sociedad. El sujeto humano sería aquel que imprime ese aliento vital a la obra artística, pero no el creador absoluto capaz de erigir de la nada el objeto artístico.⁷⁶ Así, para Adorno el contenido de la obra es mucho más amplio

⁷⁵ González, Laura. Entrevista por la autora. Grabación de audio. IIE, UNAM, Ciudad de México, noviembre de 2015.

⁷⁶ Adorno, *op.cit.*, 225-229.

que aquel propuesto por el artista, pues el *contenido sedimentado* es aquello que las diversas capas históricas aportan a la realidad empírica de donde el arte obtiene su contenido.⁷⁷

Respecto al medio, esto “es lo que produce alquímicamente la cosa”.⁷⁸ Por ejemplo, en el caso de la obra *Soil Erg*, el medio es una instalación de diferentes materiales como tierra, composta, dibujos y jardines verticales, entre otros. Al ser materiales orgánicos instalados en una galería de una de las ferias de arte más importantes del mundo (documenta Kassel), es evidente que en el medio existe lo que Walter Benjamín (Alemania, 1892- 1940) llama el *inconsciente óptico*, que es aquello que produce *rasgos en la obra por el simple hecho de haber elegido ese medio*.⁷⁹

Contemplado lo anterior, la metodología que sigo de acuerdo con esto sería la siguiente: Primero, identificar, analizar e interpretar el significante, el o los significado(s), el contenido, el medio y el contenido sedimentado de las obras propuestas como casos de estudio: *Soil Erg* y *Cuando la fe mueve montañas*. Posteriormente, problematizar el medio eco-estético de las obras a partir de su correspondencia con su significante, los significados y el contenido sedimentado. Para esto también habría que analizar en cada caso el mensaje del medio o el contenido implícito en los medios utilizados y problematizar dicha situación en la obra final o total (me refiero a la instalación completa de la obra o montaje final).

Otra cuestión que es importante mencionar es la contribución de Adorno hacia el estudio del papel que juega la naturaleza en la obra de arte y que posteriormente contribuiría considerablemente en el pensamiento ecológico. Básicamente, lo que Adorno propone es que el concepto de naturaleza no existe debido a que es imposible de definir (al igual que Morton lo hará posteriormente en su libro *Ecology without nature*). Sin embargo, en una de las conferencias dictadas en Frankfurt, éste desarrolla la idea de *Trauerspiel* de Benjamin, quien ya ha retomado la “alegoría” como forma de mostrar a la naturaleza e historia como ruina y desmoronamiento. La manera en que Adorno aborda dicha figura recuperada por Benjamin de los dramaturgos barrocos, es para explicar su concepto de Imagen Mítica que a su vez se relaciona directamente con la *Naturgesschichte* o historia Natural. En dicha explicación, la intención de Adorno es que se supere la división hasta entonces establecida entre el ser natural y el ser histórico. La forma que propone semejante

⁷⁷ *Ibid*, 250.

⁷⁸ González, *op. cit.*

⁷⁹ *Ibid*.

hazaña es, en palabras de Chaxiraxi Escuela Cruz: “...a través de un proceso de historización de lo ontológico en el que de un lado se abandone la concepción de ser natural como repetición mítica y, de otro, se muestren los peligros de la ontologización de la historia como ámbito de lo nuevo”.⁸⁰

⁸⁰ Chaxiraxi Escuela Cruz. *Hacia una filosofía materialista: La idea de Naturgeschichte en la obra de Theodor Adorno*. Revista de Filosofía Volumen 70 (2014), 75- 87.

1.5 Conclusiones

Existen diversas maneras de aproximarse a las obras de arte contemporáneas, siendo su cualidad mediática una de ellas. En este capítulo definí a qué me refiero al hablar del medio eco-estético a partir de las ideas de Adorno de que el medio es lo que hace posible la obra de arte. Esto porque al ser el medio aquello que hace posible la obra de arte, son las ideas provenientes de la ecología y estética las que entonces hacen aparecer el arte contemporáneo ecológico, o constituyen su verdadero medio.

Así, en éste capítulo se discutieron tanto los diversos conceptos implicados como la metodología propuesta para el análisis de las piezas artísticas- que como *Soil Erg* y *Cuando la fe mueve montañas*- contemplan en su discurso cuestiones que implican el estudio de las relaciones de los organismos con su entorno de forma evidente y visiblemente comprobable. Dichas piezas, cabe recalcar, son difíciles de ser estudiadas bajo la metodología clásica que no involucre las relaciones e interrogantes críticas, pues es justo en las relaciones y en sus interrogantes, donde se encuentran las ideas principales que se pretenden transmitir. Las ideas más importantes en éste capítulo que serán la base para entender los siguientes capítulos son:

1.- El medio eco-estético se entenderá en los próximos capítulos como: **Aquello que hace posible las piezas de arte que comunican el estudio de las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento.** Y será analizado a través de la identificación de los diversos elementos que conforman las piezas de arte, así como la discusión crítica de los medios que involucran.

2.- A raíz de este capítulo se encontró que existe una relación entre la estética y la ecología desde su etimología al referirse ambas al verbo estudiar, asumir y hacer propio algo. Así mismo, eso que se hace propio podría nombrarse también: ambiente, lugar u hogar. En relación a los medios artísticos se encontró relación entre el arte de acción, el sitio específico y lo eco-estético (etimológico) porque estos hacen algo que tiene como intención inspirar a través de la acción en un lugar específico. La pregunta que surge es si el arte que involucra una acción y sitio específico a la vez es compatible con la propuesta de medio eco-estético definido. Resolveré esta pregunta en los siguientes capítulos y a través de los análisis de casos mencionados.

3.- En relación a los medios artísticos se encontró relación entre el arte de acción, el sitio específico y lo eco- estético (etimológico) porque estos hacen algo que tiene como intención inspirar a través de la acción en un lugar específico.

Así mismo y a raíz de teorizar sobre la definición de lo eco-estético como medio, surgieron dos preguntas: ¿el arte que involucra una acción y sitio específico a la vez es compatible con la propuesta de medio eco-estético definido? Y sí el medio eco-estético es **aquello que hace posible las piezas de arte que comunican el estudio de las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento**, ¿Cuál es el límite de lo ecológico? Resolveré éstas preguntas en los siguientes capítulos y a través de los análisis de casos mencionados.

II. El medio eco-estético en Claire Pentecost: *Soil Erg*



Fig. 3.1.16. Walter Dillinger © Museum Fridericianum, 2012, *documenta* (13) in Kassel, Germany.

Capítulo 2. El medio eco-estético en Claire Pentecost: *Soil Erg*

Para la realización de la instalación titulada *Soil Erg*, la artista estadounidense Claire Pentecost (Estados Unidos, 1956) utilizó diversos materiales orgánicos como tierra compostada, plantas vivas y lombrices. Su objetivo principal fue problematizar la economía actual basada en el petrodólar como moneda de cambio a través de la propuesta de un nuevo sistema basado en la tierra como elemento vivo e indispensable para la vida. Dicha idea y materiales, me hacen sospechar que el medio que Pentecost utiliza es eco-estético en el sentido de que estudia y comunica las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento. Así, en el presente capítulo desarrollo la hipótesis de que Pentecost logra insertar una situación ecológica en el mundo del arte a través del medio eco-estético. Específicamente y de acuerdo a la metodología propuesta en el capítulo I, demuestro que *Soil Erg* es una obra en la cual el medio es eco-estético a través de la identificación y análisis de los componentes de la obra como: los significantes, el significado y el contenido. Antes de empezar es importante resaltar la trayectoria de Pentecost como investigadora, artista y docente en la escuela del Instituto de Artes de Chicago (School of the Art Institute of Chicago, SAIC) desde hace ya varias décadas.

En referencia a la investigación, ella ha estado siempre interesada en el estudio el hogar o nuestro mundo. En una biografía escrita para el SAIC, ella afirma: *mi trabajo es aprender sobre el lugar que nos hospeda, un lugar llamado tierra.*⁸¹ Así, narra que aunque al inicio intentó explicar su forma de entender el mundo a través de la dicotomía natural vs. artificial, se dio cuenta que esta forma la conducía sólo a estudiar el problema de la comida. Sin embargo, no es hasta hace poco y gracias a la pieza *Soil Erg*, que se percató de una situación económica que ha cambiado totalmente nuestra interacción con el mundo. Me refiero al cambio del oro como unidad básica de valor por el petróleo. Dicha situación genera dinámicas de transacción que nos perjudican a largo plazo al involucrar la quema de combustibles fósiles y lo que hoy llamamos contaminación. Es entonces cuando se da cuenta de que la tierra es lo que tiene valor real para nosotros los humanos en el sentido de que es aquello que nos da vida y salud. En un inicio expongo brevemente los antecedentes de la pieza y el contexto en donde fue exhibida: la documenta13, Kassel. Posteriormente analizo e identifiqué los diversos elementos contenidos en la obra. Finalmente, analizo, interpreto y discuto las razones por las cuales considero que el medio es eco-estético.

⁸¹ Claire Pentecost. "SAIC, School of the Art Institute of Chicago: Profiles."

<http://www.saic.edu/profiles/faculty/clairepentecost/>(consultado el 5 de diciembre de 2016).

2.1 Antecedentes y contexto de la pieza en la documenta 13

La documenta es un evento que reúne a numerosos artistas, críticos, curadores e historiadores del arte cada cinco años en Kassel, Alemania durante 100 días. Este evento surgió en 1955 por iniciativa de Arnold Bode (1900- 1977) quien en su momento se propuso recuperar (tras la Segunda Guerra Mundial), el contacto con el mundo del arte internacional. Para ello mostró dentro del museo Fridericianum, obras de arte correspondientes al fauvismo, expresionismo, cubismo, *Der Blaue Reiter*, futurismo, etc. Al ser un gran éxito, dicha exhibición fue convirtiéndose poco a poco en uno de los eventos más importantes del mundo del arte.⁸² A este respecto cabe resaltar la participación como primer director y único curador de la muestra: Harald Szeemann en el año de 1972, quien daría a la documenta y por ende al mundo del arte contemporáneo un giro crítico e institucional.⁸³

En este caso, la documenta 13 realizada del 9 de junio al 16 de septiembre del año 2012, y en la cual participó Pentecost, históricamente fue una de las más amplias e importantes para el tema de lo eco- estético en el arte contemporáneo.⁸⁴ Esto debido a que la curadora Caroline Christov-Bakargiev eligió como temas principales la investigación artística y las formas de imaginación que exploran el compromiso, la materia, la realización de cosas y una vida activa en conexión con, pero no subordinada a la teoría.⁸⁵ Dicha postura es especialmente evidente en las propuestas en torno a la semilla expuestas dentro del Ottoneum (edificio que antiguamente era un teatro y que en la actualidad alberga el museo de historia natural). Para lograr esto, Christov-Bakargiev pidió a artistas como Claire Pentecost, Christian Philip Müller, María Teresa Alves, Korbinian Aigner, Jimmie Durham, Amar Kanwar, Mark Dion, Kristina Buch, Song Dong, Tue Greenfort y Pierre Huyghe, entre otros, participar con diversos temas referentes a lo ecológico⁸⁶ como la semilla, la agricultura, la naturaleza, etc.

⁸² documenta. "About documenta." <https://www.documenta.de/es/about#> (consultado el 14 de noviembre de 2016).

⁸³ Ver más en: documenta. "Retrospectiva documenta 1972." https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_5# (consultado el 12 de enero de 2018).

⁸⁴ Esto sin contar la documenta 14 que tiene ahora lugar en Atenas. Ver más en: documenta14. "Menu documenta." <http://www.documenta14.de/en/> (consultado el 20 de junio de 2017).

⁸⁵ documenta 13. "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time." <http://d13.documenta.de/#welcome/> (consultado el 16 de mayo de 2016).

⁸⁶ Ver más en: Rachel Carson. "The Art of Ecological Thinking: documenta 13," *Seeing the woods* (blog).

Así, cuando Pentecost fue invitada a la documenta(13) con el tema de la semilla, ella comenzó a planear la pieza en torno a su principal agente: la tierra. Pero, ¿por qué Christov- Bakargiev eligió el tema de la semilla? Habría que explorar las motivaciones de la curadora de la muestra, pero también al evento en sí como algo que surge después de la Segunda Guerra Mundial unido a los temas de la reconstrucción y recuperación.⁸⁷ A continuación expongo de manera breve ambas influencias.

En referencia a la documenta Kassel a través del tiempo, ésta era en su origen una feria de jardinería alemana (*Bundesgartenschau*, BUGA) que, en su momento Arnold Bode (Alemania, 1900- 1977)⁸⁸ tuvo la oportunidad de re direccionar a través de la organización de una gran exposición internacional de arte moderno. El objetivo fue llevar el vanguardismo, que había sido difamado y prohibido bajo el régimen nacional-socialista, y presentarlo ante un amplio público.⁸⁹ Dicho objetivo obviamente ha cambiado, pues el arte contemporáneo se ha impuesto en las documentas posteriores debido a que éstas no responden únicamente a intereses mercantiles y sociopolíticos, sino también a una forma de memoria colectiva e interés por la reconstrucción. Es decir, aunque la documenta surge en un contexto socio- político posterior a la guerra y en donde se pretende evidenciar la capacidad creativa, artística y multiculturalidad característica de todas las personas reprimidas durante el régimen Nazi, en la actualidad también alberga dicha capacidad por parte del mundo del arte de reaccionar ante un mundo en constante cambio y reconstrucción.

Por su parte, las motivaciones de Christov- Bakargiev dentro de la documenta 13 fueron diversas y algo confusas al admitir y reconocer la posibilidad de que quizás fuesen arte o quizá no. En una entrevista sostenida durante la documenta 13 junto con Suely Rolnik (Brasil, 1948), afirma que la idea fue crear espacios en los cuales las condiciones fuesen pertinentes en para: la manifestación del arte, que el visitante

<https://seeingthewoods.org/> (consultado el 17 de mayo de 2016).

⁸⁷ Esta situación diferencia a otras ferias de arte que surgen a partir de la mercantilización del arte.

⁸⁸ Arnold Bode (1900-1977) fue un pintor, arquitecto y diseñador. Al regresar a su ciudad natal de Kassel tras la guerra, inicia en 1955 una exposición de arte junto al historiador de arte Werner Haftmann, presentando una retrospectiva de la modernidad clásica, incluyendo también obras contemporáneas. Esta exposición llamada *documenta* se caracteriza por revisar los principales movimientos desde principios del siglo XX. Ver más en: *documenta*. “Retrospectiva *documenta*.” <https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta#> (consultado el 7 de octubre de 2017).

⁸⁹ *Ibid.*

reapareciera en un modo diferente⁹⁰ y abrir la posibilidad de que el artista se convirtiera en un visitante y se enfrentara a lo posible a través de la frase “tal vez” (maybe): *Tal vez refleja el hecho de que los conocimientos son difíciles de expresar y difíciles de definir, y que el arte y la investigación artística a menudo evitan cualquier forma de significado estable.*⁹¹

Sin embargo, la idea que considero más importante y que se relaciona con la pieza *Soil Erg* es su intención por inspirar formas de actuar desde diferentes ideas y lógicas del pensamiento. Esto indica para Christov-Bakargiev, la imposibilidad de reducir el arte- así como otros campos complejos de conocimiento- a una explicación simple, una pregunta, un problema o un paradigma: *Esta edición carece de concepto. Pues ante el hecho de que existe una multitud de verdades válidas, nos enfrentamos permanentemente a interrogantes insolubles.*⁹² En este sentido, la pieza *Soil Erg* expone una nueva lógica económica basada en el valor de la tierra en oposición al petrodólar como moneda de cambio. La pieza consiste físicamente en una instalación repartida en varios elementos que son visibles en las fotografías adjuntas:

- a) 60 lingotes de tierra apilados y colocados en dos mesas al centro de la sala.
- b) 43 dibujos hechos a mano utilizando tierra y lápices, simulando billetes.
- c) Dos gabinetes.
- d) Numerosas jardineras verticales para cultivos urbanos.
- f) Texto: *Notes from Underground*.

Conceptualmente, la pieza toca diversos temas que son analizados de manera detallada en el libro realizado para la documenta: *Notes from underground. 100 Notes—100 Thoughts*, como: a) contexto, b) economía, c) química, d) intercambio, e) identidad, f) convivencia, g) ecología, h) canibalismo y por último i) arte.⁹³ A continuación describo, analizo e interpreto cada uno de los elementos de manera separada y a partir de la metodología propuesta en el capítulo I para discutir la pieza en su conjunto posteriormente.

⁹⁰ Carolyn Christov-Bakargiev y Suely Rolnik. “On Conviviality: A Seminar on Living Together,” *documenta 13*. d13.documenta.de/#/research/research/view/on-conviviality-a-seminar-on-living-together-carolyn-christov-bakargiev-and-suely-rolnik (consultado el 30 de agosto de 2016).

⁹¹ *documenta13*. “The Maybe Education and Public Programs of *documenta (13)*.” <http://d13.documenta.de/#/programs/> (consultado el 30 de agosto de 2016).

⁹² Enrique Vila- Matas. *Kassel no invita a la lógica* (España: Seix Barral. Biblioteca Breve, 2014).

⁹³ Claire Pentecost, “Notes from Underground,” *100 Notes—100 Thoughts / 100 Notizen—100, Gedanken N°061* (Kassel: *documenta*, 2012).

2.2 Descripción analítica y formal de la pieza *Soil Erg*

Para describir y analizar la pieza *Soil Erg*, utilizo la metodología propuesta en el capítulo uno que consiste en detectar primero los diferentes elementos de la obra para posteriormente interpretarla. A continuación describo y detecto cada uno de estos elementos para analizar el papel que juegan dentro de la pieza en su conjunto:

a) 60 lingotes de tierra apilados y colocados sobre dos mesas en el centro:

Estas 60 esculturas⁹⁴ en forma de lingotes de oro (aproximadamente de 30 x 20 x 20 cm cada una), es lo primero que se aprecia al entrar al salón en donde se encuentra la instalación. Los lingotes se ubican estratégicamente sobre dos mesas de madera maciza colocadas en el centro del lugar. Aunque los tamaños de los lingotes varían ligeramente, éstos logran una distribución minimalista al colocarse unos sobre otros, respetando algunos espacios entre ellos. La tierra- composta compactada en dicha forma de lingote hace suponer que ésta representa un tesoro invaluable pero también una moneda de cambio.

Análisis e interpretación:

A través de diversas conferencias publicadas por la artista⁹⁵ y dentro del libro: *100 thoughts, 100 artists: Notes from Underground*⁹⁶ para la documenta, se explica lo que esta propuesta representa. La artista, después de numerosos años de investigación en el tema de la comida, considera que no es conveniente mercantilizar ciertos bienes naturales como la tierra. La razón de esto es que la tierra es un organismo vivo que contiene millones de años de interacción local entre microorganismos, hongos, bacterias y su medio ambiente. Así, si los seres humanos movemos la tierra de lugar, estos organismos vivos que la conforman se modificarán debido a las condiciones del clima, modificando también el cultivo de las semillas y los alimentos.⁹⁷

⁹⁴ En este caso me refiero a la escultura definida como aquella técnica en la que se representa un objeto en tres dimensiones.

⁹⁵ Me refiero a las conferencias: “Being Material” (Video compartido por Arts at MIT). <https://www.youtube.com/watch?v=4fNzJEgbGzU> y “documenta (13) Video Glossary - Claire Pentecost on Seed,” <https://www.youtube.com/watch?v=UyoNcKdVo6o> (consultados el 17 de julio de 2017).

⁹⁶ Pentecost, “Notes from Underground,” *op. cit.*

⁹⁷ Pentecost, “Notes from Underground,” 277.

60 lingotes

Objeto/ Parte de la obra: 60 lingotes apilados sobre dos mesas de madera.
Significante/ forma: Lingotes hechos de tierra.
Significado: Tema: El valor de la tierra compostada/ Motivo: Lingote de oro.
Medio: Esculturas de tierra moldeadas a mano e instaladas sobre mesa.
Material: Tierra compostada.
Contenido: El valor de la tierra es igual de valioso que el oro.
Contenido sedimentado: La tierra es un tesoro invaluable.

Desde mi propia visión, la pieza funciona en dos niveles que podrían parecer confusos si no se tiene la posibilidad de revisar el texto, pues en el plano físico colocar lingotes de tierra sugiere que estos son muy valiosos (al igual que un lingote de oro) pero a la vez también sugiere su utilización como moneda de cambio.⁹⁸

En esencia, la obra es una especie de pregunta más que una afirmación sobre la mercantilización de la tierra, la economía en relación al cultivo y los límites de esta dinámica. Pero dicha intención podría ser pasada por alto si alguien desconoce las problemáticas en torno, o si no lee el catálogo. Textualmente, la artista enfatiza esta doble lectura respecto a la utilización de la tierra como moneda de cambio que va orientada a un cuestionamiento, y no a una afirmación:

Al igual que todas las divisas, Soil- Erg es abstracto, pero complicado por su naturaleza material. Su innegable valor de uso sugiere que se produce y se mantiene en un contexto específico de suelo. Es pesado, de estructura que se desmorona, requiere de buena tierra y frágil; por lo que no es práctico para circular. Si la moneda tal como la conocemos es la última desterritorialización, Soil- Erg está inherentemente territorializado.⁹⁹

Lo que intenta comunicar la artista a través de dicha información y los lingotes hechos de tierra compostada no es que la tierra deba ser mercantilizada dentro del sistema capitalista sino que debido a su misma naturaleza material es poco práctico hacerlo. Sin embargo y como he mencionado antes, esto no queda del todo claro si no se tiene como referencia las investigaciones previas de la artista y el

⁹⁸ Más adelante, aclararé porque esto sólo sucede en el primer momento al ver los lingotes apilados, y no en un segundo momento en que se han visto los demás elementos, como los dibujos a manera de billetes.

⁹⁹ Pentecost, *op.cit.*, 277.

conocimiento de los que han luchado por la semilla o las tierras, pues para alguien ignorante en el tema, se podría estar sugiriendo que veas únicamente la tierra como un tesoro invaluable, al igual que el oro y que su mercantilización ofrece jugosos negocios. Así, para que se comprenda el sentido de la pieza, la artista adjunta una serie de dibujos de grafito en forma de billetes que describo a continuación.

b) 43 dibujos de billetes enmarcados y una serie de discos hechos de tierra.

Los cuarenta y tres dibujos sobre papel algodón están colocados en las paredes que rodean la instalación de las dos mesas cubiertas por los lingotes mencionados. Los materiales utilizados son grafito y lodo, de manera tal que parecen billetes. Todos se encuentran delimitados con un marco blanco con estilo minimalista y son prototipos de tres clases de billetes únicos:

- 1.- Aquellos ilustrando a figuras históricas que han hecho contribuciones críticas hacia el entendimiento ecológico de la agricultura;
- 2.- Aquellos ilustrando a las criaturas no-humanas de la red tierra-comida y
- 3.- Aquellos ilustrando escritores, filósofos, antropólogos, artistas, etc. que han abordado o complicado nuestro entendimiento de nosotros como parte de un sistema ecológico mas amplio.¹⁰⁰

En la parte superior de los marcos blancos que contienen los billetes, se colocan a manera de hilera, una serie de discos hechos de tierra y composta representando la forma de las monedas. En el caso de aquellos dibujos de billetes ilustrando a figuras históricas que han hecho contribuciones hacia la comprensión ecológica de la agricultura, Pentecost retrata a personajes como: Vandana Shiva¹⁰¹ (India, 1952-), Henry David Thoreau¹⁰² (EUA, 1817–1862), Rachel Carson¹⁰³ (EUA,

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Vandana Shiva es una activista ecofeminista doctora en física y reputada filósofa de la ciencia hindú. Durante los años setenta participó en el movimiento Chipko, formado principalmente por mujeres que permanecían abrazadas a los árboles como forma de denuncia ecologista para evitar que fueran talados. Ver más en: Vandana Shiva. “Thinking Heads”, <http://www.thinkingheads.com/es/conferencista/vandana-shiva/> (consultado el 17 de julio de 2017).

¹⁰² Henri David Thoreau fue un escritor y ensayista estadounidense cercano a los postulados del trascendentalismo. Sus propuestas de reforma partían del individuo antes que de la colectividad, y defendía una forma de vida que privilegiara el contacto con la naturaleza. Ver más en: Milton Metzger. *Henri David Thoreau: A biography* (EUA: Twenty first century books, 2007).

¹⁰³ Rachel Carson fue una bióloga marina que empleó su carrera científica a la elaboración de libros divulgativos como Primavera silenciosa (1962). Su contribución a crear conciencia a la población sobre el cuidado del medio ambiente ayudó a generar y consolidar los movimientos

1907–1964) y Wangari Maathai¹⁰⁴ (Kenia Británica, 1940–2011). En el caso de aquellos billetes ilustrando las criaturas no-humanas de la red tierra-comida, Pentecost ilustra una abeja, un oso de agua,¹⁰⁵ un caracol y otros animales que contribuyen de manera decisiva en la formación de la tierra. Y finalmente, en el caso de aquellos billetes ilustrando escritores, filósofos, antropólogos y artistas que han abordado nuestro entendimiento como parte de un sistema ecológico, se encuentra Joseph Beuys¹⁰⁶ (Alemania, 1921–1986).



Fig. 6. Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania. Dibujos colocados en las paredes que rodean las mesas.

ecologistas, el Día de la Tierra y la Agencia de Protección Ambiental de Estados Unidos así como una nueva legislación ambiental en un gran número de países. Ver más en: Arienne Roda. *Rachel Carson: A biography* (Inglaterra: Greenwood Press, 2004).

¹⁰⁴ Wangari Muta Maathai fue una bióloga y ecóloga keniana que recibió el premio nobel de la paz en el 2004 debido a sus contribuciones en defensa del desarrollo sostenible, la democracia, el respeto a los derechos humanos y la paz, tanto en su país como en todo el continente africano. Promovió la creación del movimiento Cinturón Verde, un programa que cuyo objetivo se ha centrado en la plantación de árboles como recurso para la mejora de las condiciones de vida de la población. En la actualidad se considera uno de los proyectos más exitosos en lo referente a desarrollo comunitario y protección medioambiental, pues desde su puesta en funcionamiento, las mujeres pobres de África han plantado más de 30 millones de árboles en el suelo de ese continente. Ver más en: Wangari Mathai. *Unbowed: A memoir*. (EUA: First Anchor Books, 2007).

¹⁰⁵ Los tardígrados (Tardígrada), llamados comúnmente osos *de agua* debido a su aspecto y a la lentitud en sus movimientos, constituyen un filo de Ecdysozoa dentro del reino animal, caracterizado por ser invertebrados, protóstomos, segmentados y microscópicos (de 0,5 mm de media). Ver más en: Zaidett Barrientos. *Zoología General* (Costa Rica: Universidad Nacional a distancia, 2003), 360- 364.

¹⁰⁶ Joseph Beuys fue un artista alemán que trabajó con varias técnicas y medios. Para Beuys, "todo ser humano es un artista", y cada acción, una obra de arte. Con esa concepción ampliada del arte desató debates en todo el mundo. Ver más en: Claudia Mesh. *Critical lives: Joseph Beuys* (Inglaterra: Reaktion books, 2017).



Fig. 7.- Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania.



Fig. 8. Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania. Lingotes hechos con tierra y composta.





Fig. 9.- Claire Pentecost, *Soil Eng. 2012 en documents (13)*:
Installation en Kéroul, Alençon.



Fig. 10. Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania. Dibujos colocados en las paredes que rodean las mesas.

Dibujos- Billetes y discos

Objeto/ Parte de la obra: 43 Dibujos de billetes enmarcados.

Significante/ forma: Billetes con dibujos.

Significado: Tema: El valor de la tierra y los que han luchado por ella/ Motivo: Billetes.

Medio: Dibujo con grafito y tierra sobre papel.

Material: Grafito, tierra, papel, marco.

Contenido: Ilustraciones de los diferentes personajes que han luchado por otorgar un valor social, político y económico a la tierra.

Contenido sedimentado: La tierra tiene un valor social, político y económico.

Objeto/ Parte de la obra: Serie de discos empotrados en la pared.

Significante/ forma: Monedas.

Significado: Tema: El valor de la tierra / Motivo: monedas.

Medio: Escultura hecha con composta.

Contenido: La tierra tiene un valor económico.

Contenido sedimentado: La tierra puede ser una moneda de cambio.

Análisis e interpretación:

Lo que está representado en los billetes da un marco de referencia y soporta la propuesta explicada anteriormente (de los lingotes apilados al centro de la sala). La intención es evidenciar que ya existe un cúmulo de imágenes, historia, pensadores, críticos, artistas, activistas y animales estudiados por la ciencia que permiten evidenciar la tierra como un organismo vivo y elemental para la supervivencia humana. Este argumento servirá a su vez para sostener la pertinencia de la pieza dentro del sistema económico actual, en donde la tierra constituye un bien que se mercantiliza sin contemplar muchos de los factores que hacen posible su existencia.

De igual forma y apropiándose del concepto de *aparato* de Jean Luis Deotte,¹⁰⁷ lo que la artista quiere demostrar mediante los billetes es que el caldo de cultivo para otro sistema ya contiene los suficientes elementos para hacerlo aparecer. Me refiero a que las ideas, los pensamientos y las tendencias necesarios para la aparición de lo ecológico como *aparato* ya existen. Aunque, esto es lo que la artista intenta comunicar no queda del todo claro de qué forma puede realizarse un cambio ni si es un cambio lo que se intenta inspirar. Parece que, como la artista indica en las entrevistas, ella sueña con un sistema en donde la tierra recobre su valor de uso, pero que este uso no sea mercantil (en donde la tierra se vende o se renta para cultivos transgénicos), sino que cada persona plante sus alimentos en jardineras verticales y de esa forma se libere de las necesidades actuales por modificar la tierra de manera industrial.

c) Dos gabinetes

Junto a uno de los muros se encuentran dos gabinetes. Uno de ellos es antiguo y pertenece a la colección del Museo Ottoneum (1983), mientras que el otro es una copia que contiene lombrices y una grabadora que reproduce el sonido generado por la descomposición del material orgánico durante los 100 días de la muestra.¹⁰⁸ En el gabinete original y antiguo se exhiben las diversas secuencias de capas extraídas de la cadena montañosa Richelsdorfer, Alemania. Además, en el interior

¹⁰⁷ Jean Luis Deotte. *¿Qué es un aparato estético?* op.cit.

¹⁰⁸ Para este tipo de piezas se utilizan diferentes técnicas de registro para traducirlos en un audio. Por la naturaleza de la pieza es muy probable que se fabricaran micrófonos que registran las pequeñas vibraciones de las lombrices al moverse y descomponer los materiales orgánicos. A su vez, estas pequeñas vibraciones son traducidas en un audio que simula el ruido de estos pequeños movimientos.

de las puertas están escritos los detalles de algunas de las transacciones de tierras para cultivo transgénico que comprometen grandes extensiones en Asia y América Latina (tanto en el futuro como en la actualidad).

Lo que estos gabinetes representan es la temporalidad que implica la generación del suelo (o tierra) en contraste con su mercantilización actual para campos de cultivo. La idea es evidenciar el estado de la cuestión de los cultivos en relación a su mercantilización masiva. Esto se puede comprobar a través de un comentario publicado en el propio blog de Claire Pentecost en donde comenta :

Actualmente se conoce como "acaparamiento de tierras" en el que las naciones soberanas, corporaciones y los fondos de inversión están comprando o arrendando grandes extensiones de tierras cultivables en África, Asia y América del Sur para producir cultivos para la exportación.¹⁰⁹



Fig. 11.- Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania. Dos gabinetes que conforman la pieza *Soil Erg*.

¹⁰⁹ Claire Pentecost. *Soil- Erg* (Blog). <http://www.publicamateur.org/?p=85> (consultado el 8 de julio de 2016).

Dos gabinetes

Objeto/ Parte de la obra: Gabinete Antiguo.

Significante/ forma: Muestra antigua de roca con capas de la tierra.

Significado: Tema: El tiempo que implica la generación de la tierra./ Motivo: Roca sedimentada.

Medio: Instalación/ Arte objeto.

Material: Roca en gabinete antiguo de madera.

Contenido: Roca que muestra la formación de capas de tierra sobre la superficie del planeta a través de millones de años.

Contenido sedimentado: La tierra es un organismo vivo que se ha generado con el paso de mucho tiempo.

Objeto/ Parte de la obra: Gabinete que contiene las lombrices.

Significante/ forma: Lombrices generando composta o tierra y su sonido.

Significado: Tema: El tiempo que implica la generación de la tierra/ Motivo: Las lombrices y su sonido al generar tierra.

Medio: Instalación sonora.

Material: Lombrices, tierra y gabinete de madera.

Contenido: La tierra se forma lentamente a partir de procesos biológicos y químicos que implican la participación de otros seres vivos como las lombrices.

Contenido sedimentado: La tierra es un organismo vivo que se ha generado con el paso de mucho tiempo a través del trabajo de muchos otros seres vivos como las lombrices.

Análisis e Interpretación:

En unión con los demás elementos que conforman la instalación, la utilización de los gabinetes que contienen las lombrices produciendo sonidos y la roca que representa la historia geológica de la montaña, corresponden a una dimensión temporal. Lo que intenta Pentecost en este caso es que el espectador tome conciencia del tiempo que implica la conformación de la tierra, no sólo contemplando su lento proceso físico a través de la ingesta de composta por parte de las lombrices para producir tierra, sino también a través de la historia geológica de la montaña. La intención es lograr percibir que la tierra como la conocemos, no es algo que se puede fabricar en un día o unas semanas, sino que los procesos corresponden a millones de años de interacción, adaptación, descomposición e intercambio de microorganismos que será imposible replicar.

d) Jardines verticales

Estas esculturas- jardines verticales en forma de cilindros (de aproximadamente uno por dos metros) colocados en diversos sitios alrededor de Kassel, frente al salón donde se encuentran los demás elementos ya mencionados y en el exterior, surgen de la idea de que es posible cultivar comida en espacios limitados como los edificios habitacionales en las grandes urbes. Para estas esculturas se colaboró con el diseñador-filántropo Ben Friton de la fundación *CanYaLove*¹¹⁰ y están hechas con materiales para la construcción inmobiliaria como: malla metálica, tierra y plantas.



Fig. 12.- Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania. Jardineras verticales en colaboración con Randy Coleman a través de la fundación *CanYaLove*.

Jardines verticales

Objeto/ Parte de la obra: Jardineras verticales colocadas en Kassel.

Significante/ forma: Jardineras verticales con tierra compostada y cultivos vivos- orgánicos.

Significado: Tema: Todos podemos sembrar y compostar. Motivo: Jardineras.

Medio: Instalación/ Escultura urbana/ Siembra de semillas.

Material: Tierra compostada, semillas, plantas vivas- orgánicas, malla metálica para construcción, agua y bolsas negras.

Contenido: Si todos plantásemos nuestros propios alimentos podríamos evitar el acaparamiento de las tierras para los cultivos transgénicos.

Contenido sedimentado: Plantando nuestros propios alimentos reducimos el impacto ambiental de la agricultura industrial.

¹¹⁰ Pentecost. *Notes from Underground*, 277.

Análisis e interpretación:

Estos jardines son una respuesta creativa ante el hecho de que la gente no tiene suficiente espacio donde hacer composta y cultivar sus propios alimentos. De esta manera y uniendo los demás elementos de la instalación, la artista Claire Pentecost no está únicamente interesada en visibilizar una situación espacio-temporal sobre el tema de la tierra y su generación, sino también en brindar soluciones creativas al incitar al público a cultivar sus propios alimentos.



Fig. 13.- Cuadernillo publicado durante la documenta 13, Kassel, Alemania en torno a la pieza *Soil Erg* (2012) de Claire Pentecost.

e) Texto: *Notes from Underground*

Como he mencionado en un inicio, el concepto de la pieza *Soil Erg* está reflejado en el artículo: *Notes from Underground* que se publicó en el libro *100 Notes- 100 Thoughts* de la documenta13. En dicho artículo, Pentecost desarrolla el tema del contexto, la economía, la alquimia, lo ancestral, el intercambio, la identidad, la convivencia, la ecología, el canibalismo y el arte¹¹¹ en relación con la tierra como componente esencial para la germinación de la semilla.

¹¹¹ *Ibid.*

Análisis e interpretación:

En el apartado uno nombrado *Contexto*, Pentecost desarrolla la importancia del contexto en relación a la tierra y la semilla, argumentando que en realidad los organismos o plantas que surgen de la siembra son una mezcla entre la semilla y la tierra. En el segundo apartado, nombrado como *Economía*, Pentecost narra su experiencia generando composta y hace un llamado para que lo hagamos, pues la tierra es un ecosistema invaluable que está siendo aniquilado por los pesticidas. También aclara que el valor de la tierra se encuentra en su lugar de origen o en un sitio específico. Es decir, lo que hace que la tierra sea sumamente valiosa no es si es rica en algún sustrato o no, sino en su ser un ecosistema y así, ser capaz de generar vida en determinado territorio. En el tercer apartado titulado *Alquimia*, la artista expone la posibilidad de acuñar un valor económico a la tierra y así, transformar la economía actual basada en el petrodólar. Explica también la función obliterante del dinero en la actualidad: *que hace olvidar todo lo humano y lo no humano que cuesta mantener la vida.*¹¹²

En el cuarto apartado, nombrado *Ancestral*, la artista explica como se generaron las eucariota (los organismos formados por células con núcleo) que, al poder ingerir una bacteria, pero no poderla digerir, se convirtieron en organismos que comparten una relación íntima. Dicha relación es mejor explicada bajo el tema de *Intercambio*, en donde define la simbiosis como un fenómeno en donde una clase de organismo vive en contacto físico con otro. Posteriormente, el texto continúa exponiendo la relación de la tierra con el ser humano y el tema de la *Identidad*. Básicamente, en éste apartado se explica que tanto la tierra como el ser humano son más un conjunto de organismos que organismos perfectamente delimitados o separados. Los últimos apartados nombrados como *Canibalismo* y *Arte*, están un tanto desvinculados a los demás pero a la vez cierran la conversación abierta al inicio sobre la preferencia de Pentecost por hablar de la tierra en lugar de la semilla. El canibalismo en éste caso, es una palabra que utiliza la artista para describir la acción que las compañías inmobiliarias están realizando con respecto a la acaparación de tierras en Asia, África, Europa del Este y América para la agricultura industrial. Una afirmación que me parece muy asertiva con respecto a esta gentrificación que obedece únicamente a intereses capitales es su visión de que el capitalismo es en realidad colonialismo. Finalmente, el último tópico se titula *Arte*, pero aquí la artista sólo apunta hacia su intención de que esta propuesta se convierta en una realidad.

¹¹² *Idem.*

Notes From Underground.

Objeto/ Parte de la obra: Texto titulado *Notes From Underground*.

Significante/ forma: Texto dividido en varios sub temas.

Significado: Tema: La relación económica y ecológica del ser humano con la tierra. Motivo: el contexto, la economía, la alquimia, lo ancestral el intercambio, la identidad, la convivencia, la ecología, el canibalismo y el arte.

Medio: Texto en Inglés.

Material: Lenguaje/ Papel impreso/ Información y lenguaje proveniente de Ciencias Biológicas.

Contenido: Justificación de la elección de la tierra en lugar de la semilla para su pieza en la documenta 13.

Contenido sedimentado: La tierra como organismo vivo se relaciona de múltiples maneras con el ser humano.

Así, el movimiento que hace Pentecost desde diversas áreas del conocimiento es similar al de la ecología científica. Esto porque por una parte en los lingotes comunica el valor de la tierra, mientras que en los billetes expone los diferentes agentes tanto humanos como animales, que han tenido un papel fundamental en la defensa y generación de la tierra. En las vitrinas, expone la dimensión espacio-temporal que ha implicado la generación de la tierra a través de millones de años así como la problemática actual respecto al acaparamiento de tierras para cultivo transgénico por parte de la industria alimenticia dominante. Finalmente, a través de las jardineras, Pentecost propone una solución ante dicha problemática: generar nuestra propia composta y cultivos orgánicos. Así, en la pieza *Soil Erg* vista como una instalación, los elementos de la obra cambian al mirarse en su conjunto como expongo a continuación:

Soil Erg

Título de la obra: *Soil Erg*.

Significante/ forma: Instalación de diversos elementos en sala de exhibición de Kassel/ Texto sobre la pieza.

Significado: Tema: La relación económica y ecológica del ser humano con la tierra. Motivo: La tierra compostada.

Medio: Instalación/ Instalación eco- estética.

Material: Múltiple, principalmente tierra compostada.

Contenido: Propuesta de un sistema económico basado en la tierra como moneda de cambio.

Contenido sedimentado: El sistema económico actual debe ser remplazado por otro que se base en lo que necesitamos para vivir.

2.3 Análisis crítico de la pieza *Soil Erg*.

En este apartado problematizo la pieza *Soil Erg* con respecto a las ideas reflejadas en la descripción e interpretación de los diversos elementos que conforman la obra como: significado, significante, medio, contenido y contenido sedimentado. La intención es generar un momento en el cual la pieza pueda observarse en su totalidad y se pueda dialogar con las ideas de la artista al proponerla como arte. En lo personal y aunque en un inicio la idea de *Soil Erg* me fascinó en el sentido de que propone un nuevo sistema no sólo económico basado en lo que realmente necesitamos para sobrevivir como especie (la tierra); posteriormente y a raíz de analizar seriamente su propuesta me di cuenta que en efecto, el hecho de que todos compostemos o generemos tierra en nuestras casas no es suficiente, pues lo que se requiere en el fondo es entender que necesitamos organizarnos para conservar grandes extensiones de tierra que garanticen la supervivencia humana. Esta situación se aclaró durante una entrevista realizada a Claire Pentecost¹¹³, pues lo que ella intenta visibilizar a través de la pieza es qué pasaría si otorgáramos valor a la tierra (un organismo vivo) que a diferencia de otros objetos, sí necesitamos para sobrevivir como especie.

En este sentido, consideraría más práctico y viable aplicar además de lo que plantea Pentecost, algunas medidas urgentes (como por ejemplo aplicar medidas para el control de natalidad o al menos información al respecto). A su vez, creo que la pieza *Soil Erg* no intenta cambiar a través del arte, el mundo, sino que en un proceso de visibilizar e inspirar, logra transformar los procesos de subjetivación humanos de tal manera que hace que la gente se pregunte sobre algunos aspectos que rigen nuestro entorno (en éste caso la manera en que otorgamos valor a algo y hacemos economía). Lo importante de la pieza así, no es qué tanto la propuesta de Pentecost sea viable o no en un sistema económico de consumo capitalista sino la pregunta que arroja al plantear un nuevo sistema económico. Es decir, ¿Cómo deberíamos hacer economía para sobrevivir como especie? Y ¿A qué cosas deberíamos otorgarles un valor?

Esto porque el problema de fondo no es que la industria agrícola maneje pesticidas o no sobre a tierra, o bien el acaparamiento de tierras por parte de industrias químicas agropecuarias dominantes como Monsanto y Syngenta; sino el proceso destructivo social, político y económico que conllevan dichos sistemas, que al seguir generando capitalismo, llegan a convertirse en una auto aniquilación o bien

¹¹³ Claire Pentecost. Entrevista por la autora. Grabación en audio y video. Ciudad de México y Chicago vía skype, 4 de septiembre de 2017.

en una aniquilación por parte de la industria hacia la población general (debido a que sólo el 2% de la población trabajadora de los Estados Unidos trabaja en la industria agrícola).¹¹⁴ Así mismo, debemos admitir que a las grandes empresas agrícolas les es conveniente que existan mas personas controlados o condicionados bajo este esquema capitalista porque en sí son como sus hijos (pues la cantidad de población en las ciudades sería insostenible sin la industria alimenticia actual). Sin embargo debemos también considerar el costo que tiene esto en nuestras vidas y en las de los futuros descendientes, que es que las personas sean dominadas totalmente por un capital sin valor de supervivencia real. Así, el hecho de que haya menos o más personas y que aparentemente el reproducirse como especie sea un acto de libertad y derecho humano, se convierte bajo éste modelo en una forma de dominación (pues cuando es demasiada la población el trabajo se reduce y los recursos se encarecen) en la que nadie gana pero sí se empodera cada vez más la industria que a su vez nos aniquila.

Dicha situación genera obviamente mucha confusión y problemas sociales que recientemente el arte intenta visibilizar al no encontrar un compromiso serio por parte de la sociedad, los gobiernos y las empresas. En este sentido, el crítico de arte Daniel Tucker (Argentina, 1983), menciona en su artículo: *The Rematerialization of the Art Object: Stone, Soil, Words, and Wood: A reflection on Chicago artists participating in documenta13*, que dichos artistas parten de complejos problemas sociales y se involucran en los procesos sociales necesarios para activar y comprometer esos problemas y así hacer objetos y formas de arte:

El trabajo presentado en la documenta13 por los artistas de Chicago produce un desafío productivo para los debates sobre la práctica socialmente comprometida del arte y su tratamiento en las instituciones educativas y artísticas... Quizá estos artistas muestren una tercera vía, un matrimonio entre las cualidades que los artistas han intentado capturar con las formas materiales y los complejos procesos sociales necesarios para involucrar de manera significativa el complejo mundo social.¹¹⁵

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Daniel Tucker. "The Rematerialization of the Art Object: Stone, Soil, Words, and Wood: A reflection on Chicago artists participating in documenta13," *Bad at Sports* (blog). <http://badatsports.com/2013/the-rematerialization-of-the-art-object-stone-soil-words-and-wood-a-reflection-on-chicago-artists-participating-in-documenta13/> (consultado el 15 de noviembre de 2013).

Así, en el caso particular de Soil Erg, el objetivo principal es visibilizar nuestra relación íntima con la tierra para cultivo (generalmente una comunidad de organismos vivos y rica en nutrientes para el humano), pues como explica Pentecost quizá podamos sobrevivir como especie a la falta de capitalismo, pero sin tierra no.

2.3.1 Análisis del medio eco-estético.

En este apartado explico y problematizo cómo Pentecost convierte varios objetos del medio ambiente en una propuesta artística a través del medio eco-estético en la pieza *Soil Erg*.¹¹⁶ Me refiero a cómo logra convertir la tierra (que es un elemento del medio ambiente) en arte o bien a aquello que permite a las obras de arte (a través de su técnica, significante, significado y contenido sedimentado) comunicar una o varias situaciones ecológicas etimológicas y/o científicas. Para ello ya identifiqué y analicé en las páginas anteriores diversos elementos de esta obra como el medio, el significante, el significado y el contenido sedimentado. Dicho análisis es útil al momento de resolver las preguntas que surgen al afirmar el uso del medio eco-estético en la obra *Soil Erg*. Entre dichas preguntas se encuentran las siguientes:

- 1.- ¿Qué elementos me hacen pensar que *Soil Erg* es una obra que ejemplifica el medio eco-estético?,
- 2.- Si el medio es la **instalación eco-estética**, ¿qué son los demás elementos como composta, tierra y lombrices?
- 3.- ¿Cómo Claire Pentecost convierte varios objetos extraídos del medio ambiente en una propuesta artística?
- 4.-¿Cómo logra **Pentecost** relacionar el contexto socio- económico y político en la pieza ***Soil Erg***?

A continuación respondo dichas preguntas empezando por la discusión sobre el medio de la instalación para la pieza *Soil Erg*:

1.- ¿Qué elementos me hacen afirmar que *Soil Erg* es una obra que utiliza el medio eco-estético?

Como he mencionado al inicio del capítulo, la obra *Soil Erg* hace pensar inmediatamente que corresponde a algo ecológico debido a los materiales utilizados como tierra, jardineras, lombrices y el audio de las mismas generando composta. Sin embargo, no es hasta investigar más de la artista y su obra que uno se da cuenta de que mucha de la información proviene de la ciencia y que ella se dedica también a escribir e investigar. Si sumamos el modo en que la artista elige dichos materiales junto con sus escritos, conferencias e ideas respecto a lo ecológico científico para la elaboración de arte, es cuando comprendemos que el ambiente y lo ecológico pueden convivir en un espacio artístico y a su vez, retroalimentarse. Pero ¿por qué decide utilizar dichos materiales e investigar sobre

¹¹⁶ Me refiero a la pregunta por el medio como aquella en la cual el artista se cuestiona ¿cuál es el medio pertinente para representar el tema de lo otro ecológico científico o etimológico?

la relación del hombre con el medio ambiente (en éste caso la tierra y la semilla)? Y ¿Porqué dicho tema tiene que ver con lo ecológico?

En la conferencia realizada en la documenta13 titulada: “En semillas y multispecies intra- acción: renegando de la vida”¹¹⁷ se aclara la postura de Pentecost, no como una persona que defiende a capa y espada la ciencia, sino como una persona que ve en ésta una posibilidad racional de estudiar el mundo desde su cuestionamiento. La pregunta dentro de la obra tiene que ver más con el cómo podríamos resolver parte del problema de la semilla que con una intención de incorporar la ciencia en ella.

Respecto a los materiales, es obvio que los eligió con el fin de comunicar su idea sobre el valor de la tierra y su reflexión previa respecto a la mercantilización de grandes extensiones de tierra para la agricultura industrial. Esto porque si se compara lo que comúnmente se hace a través del medio de la instalación y los ambientes, nos percatamos de que en general son mucho más contaminantes, efectistas y costosos en comparación con la pieza de *Soil Erg*, que además, genera tierra a través de las lombrices. Creo que esto plantea otros materiales para hacer arte y pregunta a través de su instalación: ¿Es posible hacer un arte que reduzca significativamente su impacto sobre el ambiente? y ¿Cómo es ese arte?

De alguna manera y aunque sabemos que a estas alturas todo lo que hagamos como especie humana va a generar cierto impacto sobre la tierra, la búsqueda hacia otras formas de relacionarnos con lo otro (tanto humana como ambientalmente) nos conduce a otras preguntas por el medio hasta ahora olvidadas como: ¿Qué pasaría si al menos una de las mil disciplinas del conocimiento humano, como por ejemplo el arte, regenerara la tierra en lugar de contaminarla? A este respecto, considero que la propuesta de Pentecost es sumamente valiosa en el sentido de que en la actualidad, hacer una pieza con esos materiales es un tanto arriesgado,¹¹⁸ pero sumamente pertinente. A este respecto, cabe mencionar que la pieza *Soil Erg* tuvo que quedarse en Kassel debido a que esta prohibido transportar material orgánico a los Estados Unidos de América¹¹⁹.

¹¹⁷ documenta 13. “On Seeds and Multispecies Intra-action: Disowning Life.”

<http://d13.documenta.de/#/programs/the-kassel-programs/congresses-lectures-seminars/on-seeds-and-multispecies-intra-action-disowning-life/> (consultado el 30 de agosto de 2016).

¹¹⁸ Me refiero a que es un tanto arriesgada en el sentido de que a pesar de que dentro de los circuitos artísticos museísticos existe una curaduría especializada que permite adquirir piezas de arte efímeras, dichas obras constituyen un problema para el museo debido a que los coleccionistas no siempre quieren invertir en la conservación de la obra original.

¹¹⁹ Información obtenida en entrevista a Claire Pentecost. Ver más en: Claire Pentecost. Entrevista por la autora. *op. cit.*

2.- Si el medio es la instalación eco-estética, ¿qué son los demás elementos como composta, tierra y lombrices?

Al observar la pieza *Soil Erg* es evidente que su medio físico es una instalación debido a su capacidad envolvente dentro de la sala y la utilización de múltiples objetos colocados en todo el espacio otorgado. El término de arte instalación se usa para describir construcciones o ensamblajes de diversos medios usualmente diseñados para un sitio y un periodo de tiempo específicos.¹²⁰ Este tipo de tendencia surge a partir de los *environments* de Allan Kaprow, en los cuales rellenaba a su antojo la galería.¹²¹ Otro antecedente importante es la exposición realizada por Ives Klein en 1959, *Le Vide*, en la galería Clert de París. Para esta exhibición el artista pintó de blanco toda la galería y lo llamó un espacio de “sensibilidad pictórica, inmaterial”.¹²² Lo que hace a la instalación diferente a los otros medios es su enfoque en el espacio, el espectador y en cómo éste percibe la obra. Pero, si éste es el medio en *Soil Erg*, la pregunta que surge es ¿qué es entonces el medio eco-estético mencionado?

Tomando en cuenta el análisis previo de la obra, lo que sucede en la pieza *Soil Erg* es que el medio es la **instalación** eco-estética, pues no se trata únicamente de la instalación de objetos orgánicos y ya, sino también de un espacio en donde se muestra la forma particular de Pentecost de estudiar el hogar a través de la ecología científica (en este caso las interpretaciones de las interacciones complejas entre los organismos individuales que habitan la tierra). Sin embargo, el hecho de que Pentecost se inspire en la ecología científica no es suficiente para determinar su ser eco-estético a partir de la ciencia, pues también se requiere una intención por parte del curador de turno (en este caso Christov-Bakargiev) por reflejar una situación ecológica. Como he mencionado antes, la curadora Christov-Bakargiev invitó a Pentecost a participar en la documenta 13 con el tema de la semilla.

Supongo que la razón por la cual eligió a Pentecost con dicho tema se debe a sus trabajos en investigaciones previas respecto a la alimentación,¹²³ las semillas

¹²⁰ Tate gallery. “Installation Art.” <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/installation-art> (consultado el 30 de agosto de 2016).

¹²¹ John Keefe, Simon Murray. *Physical Theatres: A Critical Reader* (Inglaterra: Routledge, 2007), 106.

¹²² Faye Ran. *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms* (U.S.A: Peter Lang, 2006), 92.

¹²³ Algunos artículos publicados por Claire Pentecost respecto a la alimentación se titulan: *What Did You Eat and When Did You Know It?* (2002) y *Talking With Your Mouth Full: New Language for Socially Engaged Art* (2008).

transgénicas¹²⁴ y la lombricomposta.¹²⁵ Respecto a estos, algo que llama mi atención en *Soil Erg* es que haya sido construida a partir de la investigación ecológica científica y de su reflexión. Dicha situación es diferente a otras piezas de Pentecost como “Proposal for a New American Agriculture”, en la cual expone la bandera de los Estados Unidos compostada y casi deshecha sin tanta referencia escrita.

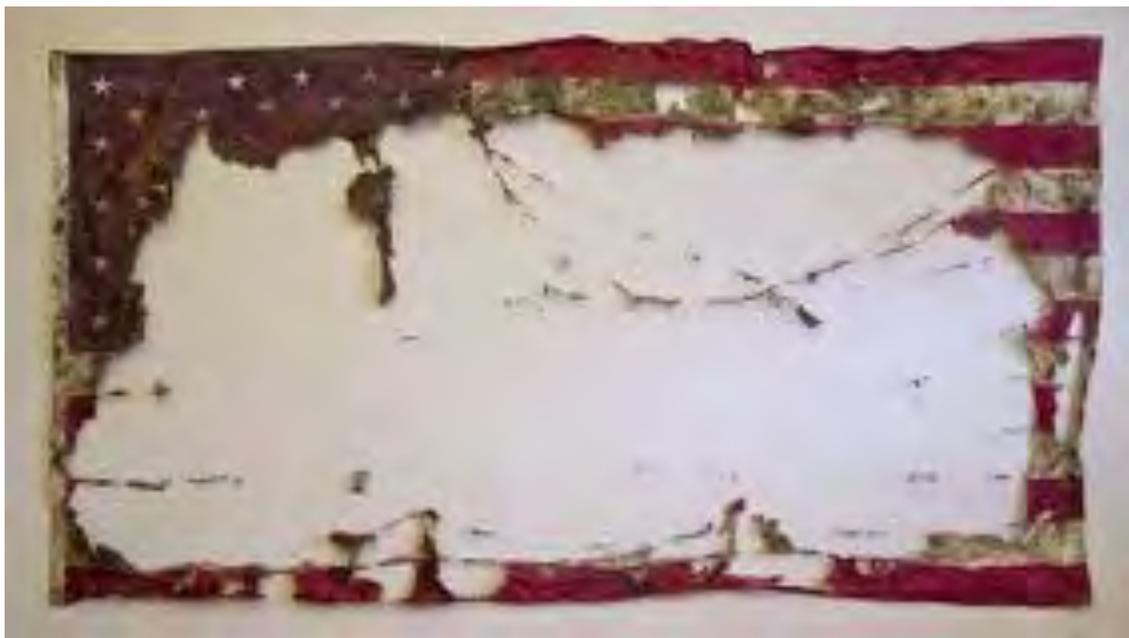


Fig. 14.- Claire Pentecost, *Proposal for a New American Agriculture*, 2012, bandera de algodón compostada en blog de la artista.

Es un tanto sospechoso que en un evento de tal alcance internacional, Pentecost haya decidido proponer una pieza que queda un tanto débil (políticamente hablando) respecto al problema principal de la semilla en la actualidad: el acaparamiento de tierras para plantación de semillas transgénicas y sus consecuencias devastadoras de hambruna en muchos países¹²⁶ (únicamente se

¹²⁴ El artículo publicado respecto a dicho tema es: Claire Pentecost. *Field of Zombies* (George Mason University, 2009). Artículo electrónico: <http://flawedart.net/agriart>. (consultado el 17 de noviembre de 2016).

¹²⁵ En la pieza: “Proposal for a New American Agriculture” la artista genera la obra a partir de la descomposición de la bandera de los Estados Unidos en una composta. Ver más en página web de la artista: Claire Pentecost. “Proposal for a New American Agriculture.” <http://www.publicamateur.org/> (consultado el 17 de noviembre de 2016).

¹²⁶ En este sentido es interesante algunos de los temas en la documenta 14, los cuales reflejan mucho más la realidad que se vive en cuanto a los efectos de dicho acaparamiento de tierras como la hambruna. Ver más en: documenta 14 magazine. “South As a State of Mind.” <http://www.documenta14.de/en/south/> (consultado el 1 de diciembre de 2016).

hace referencia en una de las vitrinas). A diferencia de dicha situación, el artista Amar Kanwar (India, 1964-) logra reflejar en la video- instalación: “The Sovereign Forest + Other Stories”¹²⁷ la situación de la semilla en su país de origen (India) de manera más realista, transgresora y poética al proponer un proyecto de investigación continuo en el cual se registran las exhaustivas luchas sobre la tierra rica en recursos de Odisha en el este de la India y la cuestión de su propiedad.

3.- ¿Cómo Claire Pentecost convierte varios objetos extraídos del medio ambiente en una propuesta artística?

Ya he explicado en el análisis de cada uno de los elementos porqué se utilizan dichos materiales y conceptos, sin embargo, respondiendo a la pregunta, considero que los objetos dispuestos en la sala de Kassel (principalmente los lingotes de tierra, los billetes, las jardineras y la lombricomposta) inmediatamente refieren a una idea ecológica a través de su ser material al contener cierta carga histórica y conceptual (al ser materiales extraídos del medio ambiente en su estado más puro y no estar procesados o manipulados industrialmente).¹²⁸ Es decir, en la tierra misma, ya hay un discurso que es útil para hablar o comunicar el tema de la semilla y relacionarlo inmediatamente con lo ecológico. Respecto a los dibujos en forma de billetes también hay un lenguaje formal que permite relacionar inmediatamente la tierra con la economía a través de la moneda de cambio. Y es en esta parte donde es evidente la intención de Pentecost por darle un lugar al humano dentro de una idea de naturaleza y también, que el humano pueda interactuar con la naturaleza, de una manera no destructiva.¹²⁹

En este sentido, lo que me parece importante resaltar es que mientras la mayoría de artistas utilizan (cada vez más) materiales artificiales y soportes digitales difíciles de degradar a corto plazo y contaminantes para lograr comunicar cierta idea y previendo su posible conservación (¿en el archivo?), Pentecost utiliza tierra compostada de Kassel. Esto deriva a otras preguntas de si ¿es posible funcionar de manera tal que no necesitemos material contaminante y su durabilidad? y ¿qué pasa

¹²⁷ Ver más en: Amar Kanwar. “Thesovereignforest.”<https://thesovereignforest.wordpress.com/> (consultado el 17 de noviembre de 2016).

¹²⁸ Esto no debe confundirse con el hecho de que hay piezas de arte que contienen materiales o elementos también extraídos del medio ambiente, pero que no tienen ninguna intención de visibilizar o referirse a lo ecológico científico o ciencia que estudia las interrelaciones de los diferentes seres vivos entre sí y con su entorno

¹²⁹ Claire Pentecost. Entrevista por la autora. *op. cit.*

entonces con esta duración motivada por la intención de permanecer en los archivos del arte por parte de la mayoría de los artistas?

Respondiendo a dichas cuestiones, me parece que, aunque evidentemente, no fue el único objetivo de Pentecost hacer una pieza cien por ciento orgánica, o fácil y rápida de compostar, existen rasgos en su obra que me hacen afirmar que sí ha meditado en dicha posibilidad.¹³⁰ A diferencia de otros artistas, muchas de sus propuestas no incluyen medios digitales ni plástico. Esto se corroboró directamente en la entrevista realizada, pero lo importante es que, independientemente de la carga material en la obra de *Soil Erg*, existe una especie de intención en el conjunto que invita a reflexionar sobre la temporalidad de los materiales, su cualidad de estar vivos y si es posible hacer un arte que sea compostable o al menos no tan contaminante. En palabras de Pentecost: *¿por qué hacer una cosa más que requiera combustibles?*¹³¹

Las decisiones técnicas respecto al material corresponden así a un intento por conservar una congruencia entre lo que se critica, lo que se visibiliza y la manera en que se representa. Esta preocupación por el medio y los materiales hace que la obra sea única e irrepetible, e incluso compleja para su mercantilización, pues de alguna manera pareciera responder, materialmente hablando, a otra época en la cual el hombre ha logrado superar la necesidad de hacer piezas que sean durables. Y digo superado porque aunque la cuestión de la durabilidad aparentemente es un tema teorizado desde el siglo pasado (a través de las manifestaciones efímeras como el Fluxus o el performance), tal pareciera que aún no se ha resuelto el problema de lo totalmente efímero en el arte.¹³²

4.- ¿Cómo logra Pentecost relacionar el contexto socio- económico y político en la pieza *Soil Erg*?

En esencia y de acuerdo con otras piezas de la artista, el tema que Pentecost trabaja y visibiliza a través de sus piezas, tiene que ver con el uso de la agricultura industrial y las consecuencias del proceso de mercantilización de la tierra y la semilla en el mundo que están destruyendo el planeta en la actualidad. Dichos temas de la agricultura y la alimentación se vinculan directamente con el tópico de la semilla y la

¹³⁰ Dicha sospecha se corroboró en la entrevista. Ver más en: *Ibid.*

¹³¹ *Idem.*

¹³² Me refiero a que la mayoría de los artistas y agentes del mundo arte siguen apostando por técnicas, materiales y medios que sean durables al paso del tiempo.

tierra, que son sumamente políticos al ser parte de las necesidades básicas de la supervivencia humana. Sin embargo, el problema que trata Pentecost sobre la mercantilización de la semilla y la tierra utilizada para los cultivos tiene que ver más con la economía debido a que ella pone en cuestión tanto el aparato que mercantiliza la misma tierra como el hecho mismo de mercantizarla. Dicho interés y relación entre varias disciplinas del conocimiento tiene que ver con el medio eco-estético en el sentido de que **estudia las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento**. Así, Pentecost plantea que no es conveniente mercantilizar ni la semilla ni la tierra exponiendo factores temporales en su instalación (a través de las formaciones rocas a través de miles de años y las lombrices generando tierra). Sin embargo, la solución que plantea (de las jardineras verticales) es un tanto utópica para algunos en el sentido de que el ritmo de vida no permite una auto sustentabilidad del recurso alimenticio real. Pero ésta es una tesis de investigación que habría que realizar, pues existen evidencias en el mundo en donde la permacultura está otorgando nuevas posibilidades.

2.4 Conclusiones del capítulo

A través del estudio, análisis, interpretación y problematización de la pieza *Soil Erg* me di cuenta de que la obra no es eco-estética por lo que a simple vista representa como es el material utilizado para su realización (composta, plantas y lombrices). Lo que realmente comunica su propio estudio del lugar físico que se tiene reiteradamente u hogar es el hecho de proponer una idea artística que sea a la vez crítica hacia el actual sistema económico basado en el petrodólar. En dicho proceso es evidente que la artista se apropió de cierta información proveniente de la ecología científica en relación con la economía y la agronomía (por ejemplo la aplicación de los sistemas de cultivo en la contemporaneidad) para su realización. Sin embargo, lo importante no es en sí de dónde se inspire o interprete la información para la generación de su pieza sino el cómo logra equilibrar los elementos de tal manera que al insertarlos dentro del mundo del arte contemporáneo comunique su propia manera de estudiar el hogar. Aunado a esto, logra que algo propio se lea (generalmente) como algo ecológico en ambos sentidos (científico y etimológico) y proponga otra forma de habitar el mundo.

Así, me parece de suma importancia el hecho de que Pentecost haya establecido un punto de vista crítico respecto al modo de operar de la economía mundial, basada en la demanda del crudo o petróleo. Sin embargo, las preguntas que surgen así son: ¿De qué manera podríamos ir transformando la economía de manera tal que dejemos de explotar la tierra como si fuese un recurso infinito y no vivo? Y ¿De qué manera podríamos establecer una economía conveniente para nuestra propia supervivencia (basada en lo que realmente es valioso y necesario para sobrevivir como especie)?

Esto porque considero que la pieza de Pentecost si bien contribuye hacia la experimentación del arte en torno a la economía y ecología, tampoco está planteando una verdadera solución, pues el problema de fondo es que es porque utilizamos la agroindustria que es posible funcionar como hasta ahora lo ha hecho el ser humano. Así, una propuesta realmente aplicable en la economía mundial implicaría un estudio más profundo de lo que se necesitaría que el humano implemente en su vida cotidiana para lograr la meta de evitar la agroindustria y el sistema económico basado en el petrodólar.

De cualquier forma, la pieza *Soil Erg* es sumamente útil para establecer diversas ideas importantes respecto a otras formas de habitar el mundo y así hacia la eco-estética que explico de forma más detallada en el siguiente capítulo como:

- 1.- El material no es el medio de las obras de arte contemporáneas, sino la

- idea y la forma de representarla.
- 2.- El material únicamente sirve de apoyo a la expresión de la idea.
 - 3.- El medio es parte fundamental del mensaje al contener en su ser ya uno o varios mensajes.
 - 4.- En las obras de arte ecológicas, la reflexión sobre el medio contribuye de manera asertiva a la comunicación del mensaje.
 - 5.- Lo eco- estético está en el medio que involucra una idea conceptual atrás y nunca es arbitrario, mecánico o sólo representativo.¹³³
 - 6.- Es posible que el arte contemporáneo eco- estético (en particular la pieza *Soil Erg*), contribuya de forma significativa al mundo en su capacidad por imaginar y proponer otras posibilidades de habitar, organizar y cuestionar nuestros propios sistemas subjetivos de valor que rigen la economía.

¹³³ Es decir, cuando un artista pinta, no sólo pinta sino que en el mismo hecho de pintar, ya esta comunicando cierto mensaje.

III. Francis Alÿs y una poética de la eco-estética





Capítulo 3. Francis Alÿs y una poética de la eco-estética

Francis Alÿs es un artista belga-mexicano (Antwerp, 1959) que se basa en las intersecciones entre el arte y lo social a través de piezas que exploran la poética de los espacios y lo urbano, así como las tensiones entre la política, la poesía y la acción individual. Para la realización de la pieza *Cuando la fe mueve montañas* (2002), el artista utilizó, además de las ideas mencionadas, diversos medios, que son en su mayoría efímeros como la acción y el sitio específico. Dicha pieza consistió en la acción de desplazar una duna en la periferia de Lima a través de la ayuda de 500 voluntarios y registrarla minuciosamente mediante cámaras. En este caso utilizo dicha pieza como ejemplo del medio eco-estético en el arte debido a varias razones y a pesar de que al artista no le interesan ni los medios, ni el estilo, sino la idea detrás del proceso. Él mismo afirma: *hay proyectos que se desarrollan mejor en pintura, otros con un video, otros con un texto.*¹³³ Aunque Alÿs en efecto no ha mencionado que la ecología o lo eco-estético se relacione de alguna manera con sus piezas o procesos, la acción *Cuando la fe mueve montañas* es un ejemplo de la utilización del medio eco-estético debido a que muestra la forma particular en que Alÿs estudia y se apropia de un sitio u hogar a través de la acción de sitio específico y el registro documental.

A continuación describo e interpreto la pieza *Cuando la fe mueve montañas* con el fin de analizar de forma crítica la cuestión del medio eco-estético en el último apartado. Respecto a esto, es necesario mencionar que he elegido la obra de Alÿs porque permite problematizar el medio al no haber una predisposición por parte del artista a catalogarse a través del mismo. Es decir, la pieza *Cuando la Fe mueve montañas* permite teorizar sobre el medio porque Alÿs no es únicamente un video artista, pintor o performancero, sino que es un artista que se guía principalmente por su idea y de las posibilidades que le brindan los medios para su expresión, pero no viceversa.

¹³³ Francis Alÿs. “Entrevista en programa Artes,” Canal Once, INBA y Conaculta.
<https://www.youtube.com/watch?v=Xdj2x4FGiMA> (consultado el 7 de diciembre de 2016).

3.1 Descripción analítica y formal de la pieza *Cuando la fe mueve montañas*.

La pieza *Cuando la fe mueve montañas*, realizada por el artista Francis Alÿs en colaboración con Rafael Ortega (México, 1965) y Cuauhtémoc Medina (México, 1965), consiste en la acción de desplazar con palas una duna de 500 metros de diámetro, ubicada en la periferia de la ciudad de Lima (Perú) y con la ayuda de 500 voluntarios.¹³⁴ Dicha acción, efectuada por el artista, los colaboradores y los voluntarios uniformados con una playera blanca, se realizó de manera coordinada durante el día soleado del 11 de abril del año 2002. El proceso para la realización de la pieza fue documentado en fotografía y video por el mismo artista en colaboración con Rafael Ortega, de lo cual se deduce que el formato original de la obra corresponde a los cuatro medios utilizados:

- 1.- la acción en un sitio específico (la acción de desplazar la duna),
- 2.- el proceso (la documentación de las acciones para efectuar el movimiento de la duna y la misma acción de mover la duna),
- 3.- la fotografía (imágenes capturadas por la cámara de Francis Alÿs y a partir de los videos)
- 4.- el video (escenas capturadas por la cámara de video)

Sin embargo, posteriormente a la acción de mover la duna, específicamente tres años después de la acción (2005), Medina y Alÿs publicaron un libro titulado con el mismo nombre que la acción: *Cuando la fe mueve montañas*¹³⁵ que incluye en la solapa interior un CD con el video realizado y editado por Ortega. El libro incluye dibujos acuarelados, diagramas, entrevistas realizadas a los voluntarios y el intercambio de información sobre la pieza con otros curadores como Gerardo Mosquera (Havana, 1945), Saúl Anton (USA) y Susan Buck-Morss (USA), quien considera que la obra original se ubica en diferentes medios y momentos además de los mencionados anteriormente como:¹³⁶ 1- *En el paisaje*; 2. - *En el contexto*; 3. - *En el concepto*; 4. - *En la acción colectiva*; 5.- *En la video- instalación*; 6. - *En el DVD/ CD (reproducido)*; 7. - *Todo lo anterior*; 8. - *Nada de lo anterior*.¹³⁷ Sin embargo, para Alÿs

¹³⁴ Francis Alÿs y Cuauhtémoc Medina. *Cuando la fe mueve montañas* (Madrid: Océano, 2002), 19.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ Susan Buck-Morss es una pensadora interdisciplinaria estadounidense, formada como filósofa e historiadora intelectual. Se ha interesado en particular por Walter Benjamin y Theodor Adorno. Ha sido profesora del programa de Gobierno en la Universidad de Cornell y del centro de posgrado en la Universidad de la Ciudad de Nueva York.

¹³⁷ Alÿs y Medina, 169.

la obra se puede encontrar en diversos momentos del proceso en que la obra atrae al espectador y se logra o no provocar una reflexión crítica:

...tiene cuatro vidas, y también cuatro interlocutores: hay gente que vivió el momento, otros verán la documentación, pero también están los que escucharán y quizá propagarán el rumor acerca de los hechos. Y finalmente, está la gente que leerá este libro. Creo que esas cuatro enunciaciones pueden funcionar en paralelo y a la vez se complementan de manera independiente.¹³⁸

Así, la obra, a pesar de gestarse inicialmente en un sitio específico (una de las dunas de la periferia de la ciudad de Lima) a través de una acción (mover la montaña); no concluye en el mismo lugar ni medio para el artista, sino que más bien constituye una pieza abierta con dieciséis posibilidades como punto de partida, si multiplicamos las cuatro vidas y los cuatro interlocutores posibles mencionados por Alÿs.¹³⁹ Por esta razón es imposible contener la obra completa en un solo sitio, documento, acción efectuada o medio a través del cual se documentó.¹⁴⁰ En palabras de Alÿs: *la reacción fue insertar en el mundo una historia más que un objeto.*¹⁴¹

Posteriormente, la pieza fue adquirida por el Museo Guggenheim de Nueva York. La ficha del museo resalta sus dimensiones variables y asegura que el medio de la obra es una video-instalación de tres canales, dos canales en los que se transfiere una película de 16 mm, proyectada durante 34 minutos cada una; y un canal en el monitor de seis minutos en circuito continuo o bucle.¹⁴² En la presente investigación -y debido a que no se ha experimentado la obra en dicho museo o en una de las dunas de la periferia de Lima- es necesario aclarar que solo se describe y analiza a partir de la documentación visual (fotografías) y audio visual (video)

¹³⁸ *Ibid.*, 77.

¹³⁹ Si multiplico los cuatro momentos mencionados anteriormente por los cuatro interlocutores que mencionó Francis Alÿs, da una posibilidad de dieciséis interpretaciones distintas. Aunque si se multiplican estas cuatro posibilidades que menciona Alÿs con las siete que menciona Morss se hablarían de veintiocho posibilidades.

¹⁴⁰ De hecho, parece que la intención primordial es que la pieza se quede abierta como un guión desconocido, se convierta en una leyenda urbana y devenga otra vez en fábula o frase.

¹⁴¹ Francis Alÿs afirma durante una entrevista con Russell Ferguson que su “primer impulso no fue añadir algo a la ciudad, sino absorber lo que había allí, trabajar con los residuos o lo urbano de espacios negativos, los agujeros, los espacios intermedios.(...) Mi reacción fue insertar una historia más que un objeto.” Russell Ferguson y Francis Alÿs, entrevista publicada con motivo de una monografía del año 2007 sobre el artista, disponible en: Russell Ferguson. “Unrealnature.” <http://unrealnature.wordpress.com/2012/04/09/el-rebote/> (consultado el 17 de diciembre de 2015).

¹⁴² Ver más en: Francis Alÿs. “When faith move mountains,” *Guggenheim Online*.

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/11412> (consultado el 1 de septiembre de 2016).

contenida en el libro.¹⁴³Para ello he segmentado dicha descripción y análisis en dos apartados que se refieren respectivamente al libro y al video. De igual forma, es importante resaltar la cualidad mutable del arte contemporáneo, pues últimamente algunos artistas (como Alÿs) se reservan la posibilidad de ir transformando el medio o los medios de su propia obra.



Fig. 15. Francis Alÿs, "Fotografía de la portada del libro," 2002, fotografía a color en *Cuando la fe mueve montañas*.

¹⁴³ En este caso no se tomaron en cuenta la propuesta mencionada por Susan respecto a la frase: Todo de lo anterior y Nada de lo anterior, debido a que vuelve confusa la posibilidad de describir la pieza, pues supone otros problemas en relación a la ubicación de la obra.

3.1.1.- Descripción analítica y formal a partir del libro.

El libro de 184 páginas, editado por Turner y realizado por el artista Francis Alÿs y Cuauhtémoc Medina, *Cuando la fe mueve montañas* mide 27.5 x 20 x 2.5 cm y está escrito en los idiomas español e inglés de manera intercalada. La portada de pasta rígida contiene una imagen que ilustra el movimiento de los voluntarios desplazando una de las dunas de la periferia de Lima. Su interior, en algunos casos en blanco y negro y otras a color (sobre papel couché mate de bajo gramaje), se divide en seis capítulos con los diversos textos que sostienen la propuesta conceptual y curatorial, así como el registro visual, gráfico y textual del proceso. Además, el libro inserta en la solapa de la contraportada un CD-ROM con el video que registra la acción en formato cinematográfico.



Fig. 16. Marcel Duchamp.
Fotografía del libro: *La Marie Mise a nu par ses celibataires Meme*, 1934.

En la primera página del libro después de la portada aparece la imagen de un letrero que dice: “Máximo esfuerzo, mínimo resultado”. La tipografía está realizada con clavos o alfileres clavados sobre una superficie blanca que recuerda a la caja verde de Marcel Duchamp (Francia 1887- 1968): *La Marie Mise a nu par ses celibataires Meme*.¹⁴⁴ En la siguiente página, aparece sobre una fotografía que registra el movimiento de la duna, la descripción de la acción efectuada: *Cuando la fe mueve montañas es un proyecto de desplazamiento geológico*.¹⁴⁵ Inmediatamente, se copian tres correos electrónicos enviados entre Medina, Alÿs y Saúl Anton, intercalados con dibujos y bocetos de Alÿs así como textos de Medina y Sol LeWitt

¹⁴⁴ Ver más en: Paul Thirkell. “From the Green Box to Typo/Topography: Duchamp and Hamilton’s Dialogue in Print,” Tate Research. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/03/from-green-box-to-typo-topography-duchamp-and-hamiltons-dialogue-in-print> (consultado el 6 de agosto de 2017).

¹⁴⁵ Alÿs y Medina, *op. cit.*, 8.

(USA, 1928- 2007). A continuación, describiré de forma más detallada esta sección que se encuentra en el capítulo I, titulado *¿Qué? ¿Por qué?* y posteriormente los demás capítulos que son: *¿Dónde? ¿Cuándo?, ¿Cómo? ¿qué?, ¿Quiénes? ¿Por qué? ¿Y? y Máximo esfuerzo, Mínimo resultado.*¹⁴⁶

a) Capítulos 0 y 1: La fe y las montañas y ¿Qué? ¿Porqué?

Como he mencionado, en estas páginas se encuentran transcritos tres correos electrónicos enviados entre el crítico de arte Saúl Anton y Alÿs a través de la dirección de correo de Medina. Los correos se encuentran intercalados con dibujos y frases de Medina y Sol LeWitt a los lados, sugiriendo que el texto de los e-mails es el elemento principal de la composición, mientras que las frases y dibujos constituyen el marco del mismo. En síntesis, estos correos tratan de la situación político- social de Lima en ese momento histórico (convulsionada y con enfrentamientos) y la pertinencia de la propuesta de Alÿs. Además, resuelven de manera breve y explícita algunas de las preguntas clave hechas por Anton y que surgen ante la propuesta textual de dicho proyecto, como:

¿Puedes hablarme de las dunas de afuera de la ciudad de Lima? ¿Qué es una alegoría social? ¿Es así como entiendes tus obras? ¿Cómo se relaciona tu sentido de alegoría social con otros ejercicios artísticos de hoy?

En respuesta a estas preguntas, Alÿs escribe en el último correo electrónico: A) Las dunas de Ventanilla son también un ejemplo perfecto de cómo toda ciudad en expansión destierra a su paisaje (Alÿs, 2005).

B) *Cuando la fe mueve montañas* intenta traducir las tensiones sociales en narraciones que interfieren con el imaginario de un lugar. El propósito de la acción es infiltrarse en la historia local y en la mitología social (incluyendo el ámbito del arte). Si el guion responde a las expectativas y atiende las preocupaciones de una sociedad en cierto momento y en cierto lugar, se convertirá en un relato... en una leyenda o en un mito urbano.¹⁴⁷

Respecto a las imágenes realizadas por el artista en esta primera parte del libro, se cuentan ocho pinturas, incluyendo los dibujos acuarelados, cuatro dibujos y cuatro fotografías, incluyendo la portada. Describiré cada una a continuación, en el orden que se presentan. La primera imagen (Fig. 1) corresponde obviamente a la portada del libro. Esta imagen, al parecer capturada desde otra de las dunas a lo lejos o en helicóptero, ilustra el momento en que la acción de desplazar la duna con palas estaba llevándose a cabo.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*, 21-25.

Al abrir el libro, la pasta rígida se adorna a manera de tapiz con el dibujo en blanco y negro de diminutos personajes con palas dispuestos en hilera. Pasando la primer hoja, que esta dedicada a Rafael Ortega y a los estudiantes de la UNI, sigue el cartel ya mencionado que dice: “Máximo esfuerzo, mínimo resultado” e inmediatamente, se encuentra al centro de la página un dibujo en blanco y negro que ilustra un hombre y una mujer con vestido empujando la arena con palas.



Fig. 17. Francis Alÿs, “dibujos de las primeras páginas del libro,” 2002.

La cuarta imagen es un dibujo acuarelado a color de una mano sobre una de las dunas y abarca todo el formato del libro abierto (dos páginas). Los colores en estas imágenes varían, pero principalmente siguen las gamas de arena, carne, azul, blanco y gris. La quinta y sexta imagen son acuarelas a color e ilustran el movimiento de los voluntarios sobre la duna subiendo y bajando de la misma. Esta vez un poco más detallados y coloreados que las imágenes anteriores, cada una de las dos imágenes abarcan todo el formato del libro, sin dejar márgenes a los lados. Funcionan como un espejo al estar dispuestas de manera invertida y conteniendo el mismo texto en dos idiomas (español e inglés).

La séptima imagen, que es una acuarela enmarcada en forma de óvalo, abarca al menos dos cuartas partes del formato del libro abierto e ilustra el paisaje que contiene la duna. A esta imagen le sigue la de un collage invertido de dibujos sobre papel albanene pegados con cinta adhesiva color ocre claro o arena. Sobre ellos se aprecia el dibujo en amarillo claro de una mano acurrucando un cuerpo. Abajo, se encuentra una nota a mano alzada que dice: *Esta obra fue pintada por Francis Alÿs como parte del apoyo económico al proyecto La Fe Mueve Montañas que se realizará en la ciudad de Lima el día 11 de abril del año 2002.*¹⁴⁸

¹⁴⁸ *Idem.*



Fig. 18. Francis Alÿs, "Mano sobre la duna,"2001.



Fig. 19. Francis Alÿs, "Voluntarios dibujados sobre la duna,"2001.



Fig. 20. Francis Alÿs, "Paisaje y mano sobre hombre." 2002.

Los siguientes dibujos, colocados a manera de marco en las páginas 24 y 25, están realizados con tinta negra sobre el fondo blanco del papel y constituyen cálculos matemáticos y esquemas para la realización de la acción. El primero, es un esquema matemático que calcula la cantidad de voluntarios necesaria para el movimiento de la duna, mientras el segundo es un esquema del movimiento con la pala. Para finalizar el apartado uno, en la última imagen pictórica vemos un peine sobre la duna que simboliza la acción a efectuarse por los quinientos voluntarios.



Fig. 21. Francis Alÿs. "Peine sobre paisaje." 2002.

b) Capítulo 2: ¿Dónde? ¿Cuándo?

En esta parte del texto, escrito por Gustavo Buntinx,¹⁴⁹ el autor divide el apartado subtítulo *También la ilusión es poder* en cinco partes: 1. *Modernismo sin modernidad*, 2. *La malversación simbólica*, 3. *Lava la bandera*, 4. *La condición alegórica* y 5. *Una modernidad póstuma*.¹⁵⁰ En cada uno de ellas el autor contextualiza la

¹⁴⁹ Gustavo Buntinx es historiador, curador, crítico. Egresó *magna cum laude* de la Universidad de Harvard (1978) y enseñó en diversos postgrados latinoamericanos. Sus libros y exposiciones suelen explorar las relaciones entre arte y violencia, arte y política, arte y religión. Tras dirigir en Lima el Museo de Arte Italiano y el Museo de Arte de San Marcos, entre 2001 y 2006 asumió la Dirección General del Centro Cultural de San Marcos. Buntinx es, además, miembro fundador de varias entidades cívicas y académicas. Entre ellas el Colectivo Sociedad Civil (2000-2001), el grupo creador de *Lava la bandera* y otros rituales ciudadanos de gran arraigo popular que tuvieron un papel importante en el derrocamiento cultural de la dictadura de Vladimiro Montesinos y Alberto Fujimori. Ver más en: Colección Cisneros. "Colaboradores," *Web de Colección Cisneros*. <http://www.coleccioncisneros.org/es/authors/gustavo-buntinx> (consultado el 3 de abril de 2017).

¹⁵⁰ *Ibid.*, 55-70.

situación de Perú hasta el momento en que la acción *Cuando la fe mueve montañas* es realizada.

La primera parte explica cómo la Bienal de Lima favorece la consolidación del espacio público para el derrocamiento cultural de la dictadura. La segunda parte trata de cómo se materializa simbólicamente la situación agitada y violenta en la que se encuentra la República de Perú, exponiendo y explicando su incapacidad por reconocer e incorporar la diferencia entre los campesinos, los exiliados y la gente en el poder (a pesar de saberse construida a sí misma sobre dicha marginación). La tercera parte titulada: *Lava la bandera*, trata del surgimiento del *Colectivo Sociedad Civil*, que postula la politización radical del arte. En particular se hace mención de una de sus “situaciones” o piezas titulada: *Lava la bandera*, la cual implicó un ritual de limpieza a la bandera realizado en la pileta colonial de la Plaza Mayor de Lima, pero pronto imitada en todas las ciudades del país.



Fig. 22. Colectivo Sociedad Civil. Situación “Lava la bandera,” 2000 en Lima, Perú.

Esta pieza consistió en lavar y tender la bandera de Perú en el centro de la ciudad. La acción se realizaba con agua y jabón de marca Bolívar dentro de un balde color rojo colocado sobre un banco rústico de color dorado con la idea en mente de que estos materiales fuesen semejantes a un altar purificador. El colectivo y el público que pronto se involucró en la acción, borrando los límites del arte de acción y la vida

real, generó una visión crítica respecto a la situación política que ha regido al país durante décadas:

Lavar la bandera es un acto de dignificación de los emblemas patrios como gesto que propicie la transparencia y honestidad del proceso electoral marcado por graves y turbias irregularidades. Bateas, agua, detergente y voluntad de limpieza electoral se exigió a los concurrentes que, en gesto ritual, lavaron las banderas a mano para luego tenderlas en cordeles.¹⁵¹

La cuarta parte, titulada: *La condición alegórica*, trata sobre la marcialización y el simulacro dentro del proyecto mismo de la modernidad, que deriva a muchos de sus artistas hacia el *campo de lo expresivo de la alegoría posmoderna*.¹⁵² Por último, la quinta parte, titulada: *Una modernidad póstuma*, describe un contexto en el cual la historia no ha sido escrita ni se ordena de forma lineal, sino en una especie de palimpsesto que se va reciclando, dejando vestigios tanto de restos coloniales como de monumentos prehispánicos.¹⁵³

Respecto a las imágenes de este capítulo existe una especie de discontinuidad con respecto al capítulo anterior, pues no se plasma ninguna imagen pictórica o acuarelas, sino que predominan las fotografías, un par de collages y algunos dibujos que funcionan de forma más ilustrativa que de diagrama complementario a la obra. La primera imagen ilustra el contexto y su temporalidad a través de una fotografía sobre una de las dunas de la ciudad de Lima, en la cual se incluyen un brazo y un reloj, mientras que en la segunda (al igual que algunas ilustraciones previas), contiene un texto que abarca gran parte de la imagen.

En este caso, la diferencia es que la imagen extraída del archivo histórico y fotográfico es un perro colgado en un poste de luz con un cartel en el que se lee el nombre del líder chino Deng Xiaoping.¹⁵⁴ Así, las primeras páginas ilustran a los campesinos y víctimas que buscaron sobrevivir en las periferias peruanas durante décadas. Mientras que, a partir de la página 45 se muestra un mapa e imágenes de la periferia de Lima.

¹⁵¹Agurto Gastón. *Jóvenes limpieza obliga*. Revista *Caretas*.

<http://www.caretas.com.pe/2000/1620/articulos/jovenes.phtml> (consultado el 2 de septiembre de 2016).

¹⁵² Alýs y Medina, *op. cit.*, 57.

¹⁵³ *Ibid.*, 63.

¹⁵⁴ *Idem.*, 33.



Fig. 23. Francis Alÿs, "Fotografía de la portada del capítulo I,"2002.

En este capítulo solo se colocan dos dibujos del artista Francis Alÿs, uno del esquema piramidal que sirvió para calcular la cantidad de voluntarios necesaria para realizar la acción; y otro en el que se ubican las dunas en la periferia dentro de un mapa de Lima. Respecto al esquema piramidal, Alÿs muestra cómo todo inicia con un problema de tres líneas que luego se comparte con Medina y Ortega, que a su vez lo comparten con "Richard"¹⁵⁵ y con el comité de la UNI, hasta llegar al ámbito internacional. Otro grupo de imágenes en este capítulo que vale la pena resaltar son la serie de fotografías que documentan el proceso desplegadas en diversas páginas a manera de negativos. En ellas puede observarse el proceso que siguió Alÿs desde la concepción del proyecto hasta la realización del mismo.

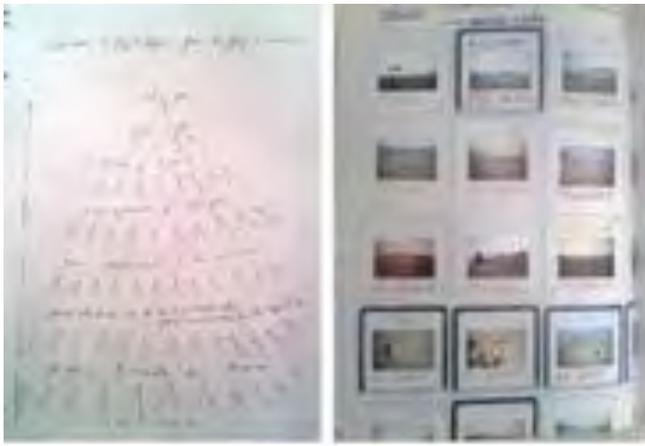


Fig. 24. Francis Alÿs, "Dibujo de Pirámide y diapositivas,"2002..

¹⁵⁵ Es el único nombre que aparece en las referencias del libro. Ver más en: Francis Alÿs y Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*

c) Capítulo 3: ¿Cómo? ¿Qué?: Codo a codo

Este capítulo es quizá el más complejo de todos, debido a que pone a conversar la acción *Cuando la fe mueve montañas* entre Gerardo Mosquera, Francis Alÿs, Rafael Ortega y Cuauhtémoc Medina. En las primeras páginas, el diálogo se centra en las preguntas que Mosquera hace directamente a Alÿs, mientras que Medina va interviniendo poco a poco hasta que ya en la séptima y octava página del capítulo, su intervención ocupa casi toda la discusión. Ortega casi no interviene en la discusión, a excepción de la pregunta dirigida a Alÿs sobre su proceso personal para definir una idea. A continuación, describiré más detalladamente lo que se discute en este diálogo.

En un inicio, Mosquera cuestiona varias ideas. En primer lugar, la manera en que Alÿs ha resuelto la pieza a diferencia de las anteriores, pues mientras en otras piezas el artista recurre a formatos precarios¹⁵⁶ para comunicar sus acciones, en este caso la documenta a través de una gran producción de tamaño monumental. Después, pregunta sobre el énfasis puesto en el hecho colectivo y social. Frente a la primera pregunta, Alÿs aclara que se trata de dos momentos distintos: *los hechos y la transmisión de los hechos*.¹⁵⁷ Respecto a la segunda pregunta, Alÿs afirma que *hubo un sentimiento muy fuerte de deuda local*.¹⁵⁸

Posteriormente, Mosquera enfoca la discusión hacia el medio, cuestionando dónde se ubica la obra y si la obra pudiera no haberse realizado. Ante esto, Alÿs responde que en este caso, a diferencia de otras obras, la acción debía realizarse debido a que ésta era “*el axioma fundamental de la propuesta*.”¹⁵⁹ Lo que Alÿs quiere decir con dicha frase es que la acción de mover la montaña por parte de los voluntarios locales fue una parte fundamental de la obra debido a que era la única forma de insertar la idea en el imaginario local, porque la intención fundamental por parte del artista fue introducir una historia más que efectuar únicamente una acción y documentarla (como en otras piezas).

Esto me hace pensar en la faceta social de la pieza, pues la participación de los voluntarios como agentes del momento estético fue indispensable. Pero no debe confundirse con el arte social que pretende generar transformaciones sociales, pues como bien menciona Medina: ... *la cuestión no es si el arte es capaz de*

¹⁵⁶ Se refiere a piezas anteriores como *The Loop*, cuya documentación se limitó a enviar una postal.

¹⁵⁷ Alÿs y Medina, 67.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Idem.*, 69.

*efectuar transformaciones sociales. La pregunta es ¿hasta qué punto uno está haciendo algo que era pertinente en la situación o urgente incluso?*¹⁶⁰

Posteriormente, Mosquera hace varias preguntas respecto a la forma y al contenido: 1.- *¿Por qué el movimiento tenía que ser en una línea recta?* Y 2.-*¿Consideras que en esta obra... estás haciendo obra política?*¹⁶¹ Respecto a la primera pregunta, ésta no es respondida. Personalmente considero que la línea recta corresponde tanto a un estilo del autor (en varias de sus piezas existe una tendencia a dibujar una línea recta sobre el paisaje) como a una influencia del canon minimal europeo dominante hasta ahora. Dicho estilo “minimal” es también una constante en los trabajos curatoriales de Medina, en los cuales se intenta a toda costa parecer lo mas pulcro y limpio posible con los objetos, colores e imágenes que se utilizan.

Prueba de ello, constituye la preocupación por utilizar las mismas palas y color de playeras sobre un fondo lo más liso posible. Respecto a la segunda pregunta, Alÿs y Medina afirman que el acto de mover la montaña no cambió nada pero sí introdujo la posibilidad de cambio.¹⁶² Respecto a las imágenes, en este capítulo predominan las fotografías capturadas durante la acción de mover la montaña, ya sea en *close up* o desde otra de las dunas a lo lejos, como se muestra abajo. La manera en que están dispuestas, así como la incorporación gráfica de los negativos, corresponde claramente a una intención por incorporar la fotografía como medio para el registro documental de la acción pero además, una intención de hacer visible el proceso y su formato secuencial al igual que en el cine.

d) Capítulo 4: ¿Quiénes? ¿Porqué? Testimonios de algunos participantes

Este capítulo trata, como su nombre indica, de lo que cinco voluntarios experimentaron. Las imágenes de este capítulo son en su mayoría fotografías sobre la experiencia de los voluntarios y sus escritos a mano. Respecto a las imágenes, solo aparece un dibujo realizado por uno de los voluntarios y un collage de Francis Alÿs. Al igual que otros collages, éste es realizado con recortes de dibujos sobre papel albanene y posteriormente pegados con cinta adhesiva color arena.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 81.

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Ibid.*, 105.



Fig. 25. Francis Alÿs, "Imágenes capturadas durante la acción,"2002, fotografías a color en el mismo libro citado.



Fig. 26. Francis Alÿs, "Imágenes capturadas durante la acción,"2002, fotografías a color en el mismo libro citado.

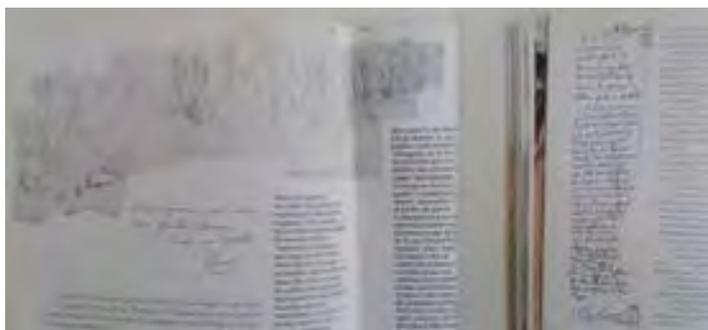


Fig. 27. Francis Alÿs, "Collage de dibujos,"2002, dibujos en el mismo libro citado.

e) Capítulo 5: ¿Y?

En este apartado Susan Buck Morss, Lynne Cooke (Australia, 1952) y Corinne Diserens (Francia, 1960) hacen una crítica a la acción *Cuando la fe mueve montañas*. Cooke, quien titula su texto *Trasladando el sentido*, describe la acción y enfatiza que, al ser una tarea inherentemente absurda y falta de propósito, se subraya su naturaleza alegórica. Posteriormente menciona varias ideas en relación al medio de la alegoría social y su relación con la obra:

- 1.- Al abstraer el evento de sus coordenadas históricas y geográficas específicas, dichas representaciones mediáticas refuerzan su carácter de icono.,
- 2.- Como un utópico y gratuito *beau geste*, esta poética alegoría social nos recuerda la propuesta de Joseph Beuys... de agregar diez centímetros al muro de Berlín.,
3. - Tipológicamente, el proyecto de Alÿs es análogo a casos tan estereotipados como el de la visita de Oscar Wilde... a Leadville, Colorado...,
4. - Al donar su trabajo, los paleadores peruanos sirvieron de vehículo para una crítica escéptica del tipo de prácticas artísticas basadas en la comunidad...¹⁶³



Fig. 28. Francis Alÿs, "Imágenes de la portada del capítulo y fotografías en crítica de Lynne Cooke," 2002, fotografías a color en el mismo libro citado.

Respecto a las imágenes, en esta crítica aparecen dos dibujos y dos fotografías, una de la cámara de video grabando la acción y otra de una pieza de Alÿs titulada *The modern Procession*, además del collage de fotografías en la portada del capítulo. Los dibujos colocados en esta sección del libro corresponden a dos momentos diferentes. El primer dibujo o serie de dibujos representa un *storyboard* o línea de tiempo para llevar a cabo la acción, mientras el otro dibujo es un collage de acciones en el que un hombre dibuja o escribe sobre la espalda de otro formando un círculo. Al igual que otros collages, estos dibujos están hechos con lápiz sobre papel albanense y pegados con cinta adhesiva color arena. De alguna manera, los dibujos colocados aquí me hacen pensar que Alÿs quiso reflejar no solo lo orgánico del acto

¹⁶³ *Idem.*, 151.

poético de mover la montaña, sino que incluso la misma escritura del hecho por parte de los críticos y curadores, semeja un círculo infinito en el cual se interpreta la acción (que nunca está deslindada de los otros espectadores y elementos de la obra).

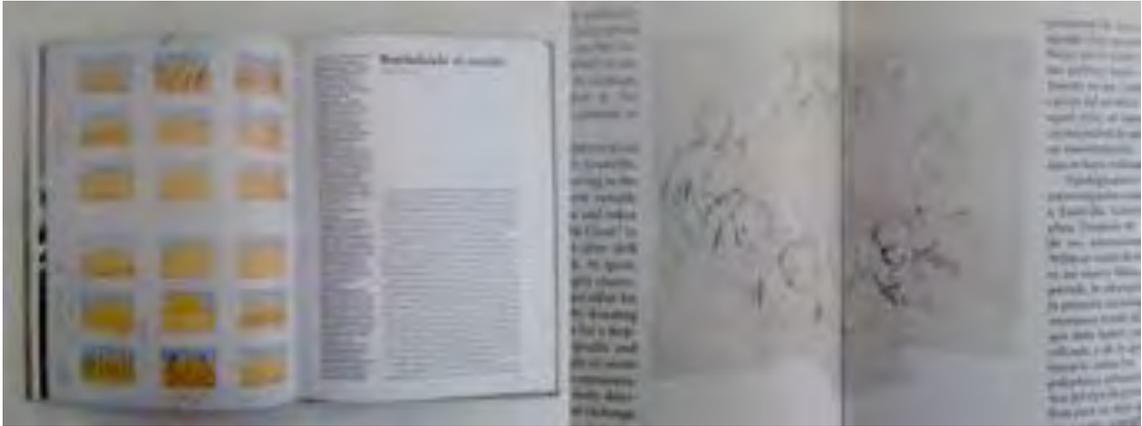


Fig. 29. Francis Alÿs, "Imágenes y fotografías," 2002.

Respecto al texto *Fronteras y salidas del metro*, la historiadora Corinne Diserns relaciona la acción *Cuando la fe mueve montañas* con otras piezas de Alÿs, como: *Vivienda para todos*, *Paradoja de la praxis I*, *Lo real debe hacerse ficción para poder ser pensado*, *Fairy Tales*, etc. Específicamente la compara con la obra *Caminata de la línea verde* en Jerusalén, cuyas notas podrían haber sido las mismas (en sus palabras) que las de *Cuando la fe mueve montañas*. Es necesario resaltar para el análisis de esta crítica, una serie de preguntas transcritas en un e-mail de Alÿs de mayo del 2004:

¿Pueden esta clase de actos artísticos abrir posibilidad de cambio?... En todo caso, ¿cómo puede el arte seguir siendo políticamente significativo sin asumir un punto de vista doctrinario ni aspirar a convertirse en activismo social?... Por ahora, exploro el siguiente axioma: A veces hacer algo poético se vuelve político y a veces hacer algo político se vuelve poético.¹⁶⁴

A este texto le sigue la crítica de Susan Buck Morss, quien coloca párrafos de diferentes colores con sus observaciones y las siguientes preguntas: ¿Quién hizo esto?, ¿Dónde está la obra de arte?, ¿Por qué?. En síntesis, sugiere que el trabajo es ciego y que por lo tanto es acertado en su realismo global.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 167.

f) Capítulo 6: Máximo esfuerzo, mínimo resultado.

En el último capítulo, Medina opina sobre la acción *Cuando la fe mueve montañas* diciendo que es en síntesis una *aplicación del principio no desarrollista latinoamericano: una extensión de la lógica del fracaso, dilapidación programática, resistencia utópica, entropía económica y erosión social de la región.*¹⁶⁵A lo que se refiere Medina con esto es que la acción de Alÿs, así como todas aquellas que en algún punto involucran cuestiones político- sociales, inevitablemente negocian sus límites de acción (en America latina) con la injusticia e ineficiencia (mismas que en éste caso son asumidas como parte de la pieza al solicitar el trabajo voluntario sin ninguna paga y sin ningún resultado inmediatamente visible).

Dicha decisión, aparentemente ventajosa, cobra sentido al momento que Medina expone las posibilidades del arte contemporáneo en el contexto Latinoamericano según su propio criterio: 1.- Asumir la estética de la ineficacia o 2.- Promover los males del desarrollo. Claro está que en éste caso el decidió optar por la primera opción. Una vez descrito, analizado e interpretado el libro de artista: *Cuando la fe mueve montañas*, es necesario ubicar los diversos elementos de la obra. En éste caso, considero que la interpretación del libro tiene dos vertientes: Por un lado, a partir del libro de artista y por el otro a partir del eje de la pieza: La acción. Así a continuación expongo de forma resumida ambas posibilidades:

Libro de artista: Cuando la fe mueve montañas

Objeto/ Parte de la obra: Libro de artista: *Cuando la fe mueve montañas*.

Significante/ forma: Libro que contiene principalmente la descripción y justificación de la acción realizada, así como diversas ideas, dibujos, esquemas, pinturas y fotografías del proceso que se llevó a cabo para la realización de la acción.

Significado: Tema: El proceso de la pieza que consistió en mover la montaña /
Motivo: Acción Cuando la fe mueve montañas.

Medio: Libro de artista que documenta el proceso de la acción de sitio específico.

Contenido: Ideas, dibujos, esquemas, pinturas y fotografías del proceso.

Contenido sedimentado: El arte puede ser poético aunque sea al mismo tiempo político. La fe de las personas unidas puede generar la suficiente energía para mover una montaña. Las personas podemos hacer cambios aparentemente imposibles.

¹⁶⁵ *Idem.*, 179.

La acción a través del Libro de artista *Cuando la fe mueve montañas.*

Objeto/ Parte de la obra: La acción a través del Libro de artista *Cuando la fe mueve montañas.*

Significante/ forma: Libro que contiene principalmente la descripción y justificación de la acción realizada, así como diversas ideas, dibujos, esquemas, pinturas y fotografías del proceso que se llevó a cabo para la realización de la acción.

Significado: Tema: El proceso de la pieza que consistió en mover la montaña /
Motivo: Acción Cuando la fe mueve montañas.

Medio: Libro de artista que documenta el proceso de la acción de sitio específico.

Contenido: Ideas, dibujos, esquemas, pinturas y fotografías del proceso.

Contenido sedimentado: La fe de las personas unidas puede generar la suficiente energía para mover una montaña. Las personas podemos hacer cambios aparentemente imposibles.

3.1.2 Descripción analítica y formal de la pieza a partir del video.

El video comienza con los dedos del curador de arte Cuauhtémoc Medina apuntando hacia un par de dunas ubicadas en los alrededores de la ciudad de Lima, al mismo tiempo que afirma que “está demasiado alta”. Posteriormente se enfoca el rostro de Alÿs mientras que Medina pregunta: ¿Qué estamos buscando Alÿs?.



Fig. 30. Francis Alÿs, "Secuencia del inicio del video- documentación," 2002, fotografía a color del video: *Cuando la fe mueve montañas*

A partir del segundo 35" se filman desde el auto algunas escenas de la periferia de Lima, mientras un perro ladra al arrancar el coche y suena música tradicional del Perú. Inmediatamente se intercalan escenas en donde Alÿs documenta el sitio a intervenir con una cámara réflex y escenas de las entrevistas realizadas a los estudiantes dentro de la universidad. El paisaje de la periferia de Lima es similar al de otras ciudades latinoamericanas a excepción de las dunas, que a veces son utilizadas para grabar el nombre de algún político y hacerle publicidad. Las escenas que registran el paisaje, caracterizado por un fondo plano y color arena, están contrastadas con el de las escenas filmadas dentro de la Universidad Católica de Lima, en donde se alcanzan a distinguir varios fondos, entre ellos: una estructura de concreto, una fuente y un árbol desde los cuales se entrevistan a los estudiantes.



Fig. 31 y 32. Francis Alÿs, "Secuencia del inicio del video- documentación," 2002.

En el minuto 6:28 se filma desde adentro de una camioneta y en el video se le superponen las frases en inglés y español: “500 personas fueron convocadas para

formar una línea con el fin de mover con palas una duna de 500 m de diámetro a 10 cm de su sitio original.”¹⁶⁶ A estas tomas sobrepuestas y editadas por Ortega y su equipo de trabajo, le siguen las correspondientes al ensayo del movimiento de la duna -realizado un día antes -y el mismo día durante la acción (se sabe que algunas tomas corresponden a un día anterior debido a las entrevistas a los estudiantes).



Fig. 33. Francis Alÿs, "Escenas filmadas en el interior de la camioneta," 2002.

Observando de manera pausada las imágenes que se capturaron del video realizado por Ortega, son visibles distintos escenarios de la acción. El primero corresponde a un paisaje amplio que contiene la duna, en donde se logra apreciar una línea apenas perceptible a través de la caminata ordenada de los voluntarios. El segundo y el tercero corresponde a la generación de una línea formada por los voluntarios un poco más nítida que la anterior, pero en la que aún no se alcanzan a distinguir los rostros.



Fig. 34. Francis Alÿs, "Escenas filmadas con diferentes cámaras durante la acción," 2002.

¹⁶⁶ Alÿs, Francis. "Video cuando la fe mueve montañas," *Arquitectura viva*. <https://youtu.be/dXA9Ew4jqCE> (consultado el 7 de diciembre de 2016).

En el cuarto, quinto y sexto escenario ya se indentifican algunos detalles de los rostros y el esfuerzo de los voluntarios al mover las palas. Para lograr estas escenas existen al menos seis cámaras filmando al mismo tiempo la acción realizada por los 500 voluntarios: Una que filma el paisaje a una distancia considerable (hectáreas) y que es capaz de contener toda la escena del movimiento de la duna (es muy probable que esta escena se filmara desde el helicóptero, debido a la gran altura que se puede apreciar en la siguiente imagen, además del movimiento envolvente de la cámara).



Fig. 35. Francis Alÿs, "Escenas filmadas e intercaladas con diferentes cámaras ubicadas durante la acción," 2002.

Otra cámara se encuentra sobre otra de las dunas, a una distancia considerable (kilómetros) de la duna que es desplazada. Sabemos que está fija debido a la estabilidad que conserva al acercarse el helicóptero y la nube de polvo que genera. Esta cámara es capaz de captar la línea que los voluntarios generan a través de su desplazamiento de manera más nítida que la anterior, así como el recorrido y el polvo que levanta el helicóptero. Una tercera cámara se encuentra a metros de distancia de los voluntarios y permite registrar su movimiento en masa pero aún sin mucho detalle, aunque sean escenas mucho más nítidas que las anteriores.



Fig. 36. Francis Alÿs, "Escenas filmadas e intercaladas con diferentes cámaras durante la acción," 2002.



Fig. 37. Francis Alÿs, " Escena filmada a metros de distancia,"2002.

Finalmente, se registran varias cámaras que logran captar los diferentes desplazamientos de los voluntarios, siguiendo los movimientos de la pala al detalle. En estas escenas (capturas de pantalla que se muestran a continuación) se logran enfocar los movimientos de los voluntarios y las palas con mucha nitidez. Por último, el video concluye con la dispersión de los participantes al terminar la acción, momento que se registra únicamente con cámaras ubicadas a una distancia corta o media.



Fig. 38. Francis Alÿs, " Escena filmada a metros de distancia,"2002, fotografías del mismo video citado.

Video que documenta la acción

Objeto/ Parte de la obra: Video que documenta la acción.

Significante/ forma: Documental audio-visual.

Significado: Tema: Documentación de la acción mover la montaña /Motivo: acción *Cuándo la fe mueve montañas*.

Medio: Video

Contenido: Documentación audio visual del proceso para generar la acción y la acción misma.

Contenido sedimentado: La fe de las personas unidas puede generar la suficiente energía para mover una montaña. Las personas podemos hacer cambios aparentemente imposibles a través del arte.

La acción documentada en video

Objeto/ Parte de la obra: La acción documentada en video.

Significante/ forma: Acción documentada en video.

Significado: Tema: Acción documentada en video /Motivo: acción *Cuándo la fe mueve montañas*.

Medio: Acción documentada en video.

Contenido: Acción de mover la montaña documentada en video.

Contenido sedimentado: La acción como medio puede ser documentada a a través del video.

3.2 Análisis crítico de la pieza *Cuando la fe mueve montañas*.

En este apartado expongo las diferentes críticas de arte realizadas en torno a la pieza *Cuando la fe mueve montañas* con el fin de poder discutir posteriormente el medio eco-estético utilizado en la misma. En dicho sentido es necesario resaltar que las piezas de Alÿs son explicadas y entendidas de mejor forma al analizarlas en conjunto o en relación a sus otras propuestas artísticas. Tal estrategia es utilizada por críticos de arte como Jean Fisher (Inglaterra, 1942- 2016) y Cuauhtémoc Medina, quienes han realizado textos sumamente valiosos en torno a los medios utilizados y la relación sociopolítica en la obra de Alÿs. Me refiero los textos: *In the spirit of conviviality* de Jean Fisher y a los textos *Fable Power* y *Máximo esfuerzo, mínimo resultado* de Cuauhtémoc Medina. También son importantes para comprender las piezas de Alÿs, los documentos que éste elabora, entrevistas y libros realizados durante toda su trayectoria. Entre dichos documentos cabe resaltar: la entrevista efectuada por Russell Ferguson (EUA) en 2005, textos propios del artista ubicados en el libro que documenta la acción, el libro titulado *Francis Alÿs y El profeta y la Mosca*, los textos realizados por Susan Buck Mors, Corine Diserns y Lynne Cooke en el libro que documenta la acción, entre otros. A continuación discuto los textos *In the spirit of conviviality*, *Máximo esfuerzo, mínimo resultado* y *Fable Power* con el fin de otorgar un panorama tanto de la producción de Alÿs como de la manera en que otros críticos de arte han abordado dicha pieza artística.

a) *In the spirit of conviviality*, Jean Fisher.

En este texto, la crítica de arte Jean Fisher explica porque la acción *Cuando la fe mueve montañas* es una pieza que incide tanto política como socialmente sobre el arte y el mundo. Básicamente, su tesis supone que esta pieza (así como otras de Alÿs) activa la imaginación del espectador de tal forma que logra generar una tensión que “ya es política en la medida en que postula un concepto de arte como intrínsecamente dialógico¹⁶⁷ y no jerárquico.”¹⁶⁸

Lo que Fisher quiere decir con esto es que la manera en que Alÿs se posiciona dentro de las acciones (no como un creador superior sino comprometido), la forma

¹⁶⁷ El aprendizaje dialógico es el resultado del diálogo igualitario, es la consecuencia de un diálogo en el que diferentes personas dan argumentos basados en pretensiones de validez y no de poder. Ver más en: Carmen Elboj et al. *Comunidades de aprendizaje: Transformar la educación* (España: Grao, 2006), 92.

¹⁶⁸ Jean Fisher. *In the Spirit of Conviviality: When Faith Moves Mountains*, en Cuauhtémoc Medina et al., *Francis Alÿs* (Hong Kong: Phaidon, 2006), 115.

en que logra efectuar la pieza dentro de un sitio específico (sin apropiarse ni incidirlo de forma colonizadora, sino haciendo una especie de fusión entre lo local y su idea) y la manera en que logra comunicar su propósito o concepto de la pieza (suponiendo y acreditando diversas posibilidades de la experiencia) es políticamente dialógica al no estar imponiendo sino más bien, dialogando y haciendo dialogar a todos estos factores. Dicha posibilidad de diálogo versus la imposición de determinado medio, idea o postura frente al arte es lo que predomina en las piezas de Alÿs. Así, en lugar de tener una posición fija hacia el arte y los medios (o determinados medios), la postura general de Alÿs hacia ellos es el diálogo siempre cambiante y mutable. Dicha idea será explorada más adelante al investigar la pertinencia de analizar la pieza *Cuando la fe mueve montañas* bajo la perspectiva del medio eco-estético.

Otra idea de éste texto en relación a dicha pieza que me parece sumamente relevante para poder discutir el medio eco-estético en el siguiente apartado es la del *espíritu de convivencia* utilizado por Fisher para explicar el funcionamiento del arte socialmente comprometido, autónomo y ligado a lo político. Lo que Fisher quiere recalcar con esto es que en la pieza existe un entendimiento profundo por parte de Alÿs de que *el destino del arte ya no se mueve desde y hacia un yo autónomo... sino en ser-juntos, un compartir esencial de la existencia en la que la noción occidental del sujeto artístico privilegiado ya no es sostenible.*¹⁶⁹ Ésta situación se relaciona con lo político en la medida en que abre nuevas narrativas sobre la realidad, pero no a partir de una idea o un imaginario impuesto por un otro individual, sino en y a partir de la experiencia de la convivencia social colectiva. Así, para Fisher, el significado de la pieza no radica en sí en el gesto poético de Alÿs de mover la montaña colectivamente, sino en *lo que su absurdo revela del marco histórico y sociopolítico que lo rodea:*

“... el efecto de la poética de Alÿs es subversivamente político en su don del gesto como catalizador potencial para trabajar reconfigurando la realidad, de la falta de sentido al sentido, del callejón sin salida al paso, del inhumano al humano, hacia una política más expansiva de solidaridad y convivencia.”¹⁷⁰

Ante dichas afirmaciones, es importante recalcar que a diferencia de otros críticos de arte, Fisher ubica la estética de Alÿs en su capacidad por generar mundo o bien, generar experiencias que activen una visión crítica del mundo o del sitio y no tanto en la capacidad metafórica o poética de la acción misma (vista como algo

¹⁶⁹ *Ibid.*, 118.

¹⁷⁰ *Idem.*, 120.

poético por el simple hecho de ser pintada o de estar efectuada por el artista). Es decir, aunque en efecto las piezas de Alÿs son sumamente poéticas (en el sentido de que generan una estética procesual auténtica), para Fisher lo poético se encuentra en su capacidad para comunicar una determinada situación social o política que es realizada mediante la convivencia y no únicamente por la creatividad del artista.

b) *Fable power* de Cuauhtémoc Medina.

Uno de los críticos de arte que más ha colaborado con Alÿs es Cuauhtémoc Medina, quien ha escrito numerosos textos en torno a su trabajo. Sin embargo y en el caso de la pieza *Cuándo la fe mueve montañas*, los textos que me parecen más importantes (para discutir su propuesta crítica) son *Fable power* y *Máximo esfuerzo, mínimo resultado*. Esto porque mientras en el primer texto Medina explica todo el sentido de la hasta entonces trayectoria artística de Alÿs, en el segundo texto (ya descrito en el apartado anterior) enlaza dicha producción artística a la dimensión económico- social Latinoamericana. Respecto a la manera en que Medina logra sintetizar toda la producción de Alÿs hasta ese momento (2006) en el texto titulado *Fable Power*, éste coloca cronológicamente doce categorías tituladas:

- 1.- En el ojo de la tempestad, 2.- Una fábula dentro de una fábula, 3.- Lecciones de los escombros, 4.- Para ser recogido, 5.- Cuentos que se mueven, 6.- Crítica al flâneur, 7.- ¿Por qué pintura?, 8.- El efecto tequila, 9.- La economía se aplazó o aplazada, 10.- Huye hacia delante, 11.- Salidas falsas y 12.- Tenacidad tenue.¹⁷¹

En los primeros tres apartados o categorías del texto mencionado, Medina narra la cualidad de Alÿs por interesarse en las problemáticas aún incomprendidas y realizar un gesto a partir y en medio de éstas. También explica cómo Alÿs descubre durante un estudio sobre urbanismo en Pamplona, la utilización de la fábula como formato ideal para intervenir un espacio al insertarse de forma natural en las ciudades. El mismo Alÿs menciona que la fábula es el medio contemporáneo por excelencia al afirmar: “Mientras que las sociedades altamente racionales del renacimiento sentían la necesidad de crear utopías, nosotros de nuestros tiempos modernos debemos crear fábulas.”¹⁷²

En los siguientes apartados, Medina explica la relación que Alÿs establece con las calles de la ciudad de México al utilizarlas como panorama de situaciones que contradicen la separación entre el espacio público y privado. De igual forma va desenredando la secuencia de las piezas: *The collector*, *The Leak* y *The Loop*, a

¹⁷¹ Medina et Al, *Francis Alÿs, op. cit., Fable power*. 57- 107.

¹⁷² *Ibid.*, 80.

través del interés (por parte del artista) de encontrar un rol dentro de la ciudad y de cómo luego vierte dicha información en las pinturas. A éste respecto cabe recalcar que las pinturas no son sólo una exploración intelectual del entorno para Alÿs, sino también *un sitio de negociación cultural en la base de la progresión de imágenes visuales y su recepción por parte del mercado.*¹⁷³ Dicha situación es evidente en la pieza titulada *The copy of the Liar* o La copia del mentiroso, en la cual Alÿs pide a numerosos pintores e ilustradores que realicen una copia de su original y luego los vende como originales de una obra procesual. Aunque esta situación no se repite en todo su trabajo, pues Alÿs está mucho más interesado en la dimensión socio-política y económica que puedan tener sus acciones colectivas o individuales que en la recepción de su obra por parte del mercado, es importante mencionar que su meta podría sintetizarse en la capacidad de introducir (en un determinado espacio) la posibilidad de cambio a través de la acción y perspectiva distinta. Tal intención es evidente en la pieza *Cuando la fe mueve montañas*, sobre todo si se analiza desde la perspectiva socio-económica en Latinoamérica (misma que está plasmada por Alÿs en *Politics of Rehearsal*).

Así, retomando el texto de Medina y la pieza *Politics of Rehearsal*, podría decirse que lo que Alÿs está haciendo en la pieza *Cuando la fe mueve montañas* es representando a la vez que cambiando el paradigma de la modernidad en Latinoamérica a través de la acción. Es decir, a la vez que ilustra una situación en la cual se hace un esfuerzo sobrehumano por sobrevivir y cambiar la situación, el resultado de dicho esfuerzo es siempre mínimo, pues siempre pasa algo que impide a las naciones conglomeradas bajo el término de “subdesarrolladas” saltar hacia una situación económicamente estable o “desarrollada”. Dicha lectura de la pieza es efectuada por Medina a través del texto *Máximo esfuerzo, mínimo resultado* en el cual éste afirma:

Por encima de todo, la acción fue concebida como una parábola de la escasa productividad: una tarea descomunal cuyo logro mayor fue casi no tener logro. Esa noción de un empeño dilapidado remite en primer lugar a la forma en que las economías del sur son la expresión constante de una modernización fallida.¹⁷⁴

Dicha lectura de la pieza nos lleva inevitablemente a la idea del arte político o que hace una crítica al aparato social que determina la relación entre sus habitantes. Sin embargo, y paradójicamente éste no es el motor principal de Alÿs, pues sus piezas funcionan casi igual que la realidad a excepción de que son creadas artificialmente y

¹⁷³ *Idem.*, 86.

¹⁷⁴ Cuauhtémoc Medina. *Cuando la fe mueve... op. cit.*, 179.

contienen el mismo doble o triple sentido que el momento presente: A la vez que representan una determinada situación, la critican y vuelven a formularla, como sí en su repetición hubiese algo que hace generar conciencia o al menos cuestionar los mecanismos que confluyen en determinados aparatos ideológicos socio- culturales y económicos. Así, el gesto se replica al igual que en la realidad al generar una acción en donde hay un máximo esfuerzo pero un mínimo resultado, una meta absurda y apenas perceptible, una oda al esfuerzo inútil pero a la vez inhumano.

Dicha visión sobre Latinoamérica podría haberse juzgado un tanto negativa hace algunos años y especialmente en México, donde la creciente economía de los años 2010- 2015 prometían mucho más estabilidad. Sin embargo, la caída reciente del peso ante el dólar dejó en evidencia una economía lo suficientemente surrealista y absurda en donde en una sola vida humana la moneda puede devaluarse a más de un cuatro mil por ciento.



Fig. 39. Tabla que ilustra las distintas devaluaciones y su porcentaje.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Tabla descargada de: “Inicio.” *Taringa*, <http://www.taringa.net/posts/economia-negocios/18564784/Peso-Mexicano-se-devalua-por-Pena-Nieto.html> (visto el 18 de junio de 2017).

3.3.1 Análisis crítico del medio eco- estético.

En este apartado, y como he mencionado anteriormente, explico porqué la pieza *Cuando la fe mueve montañas* ejemplifica la utilización del medio eco-estético en el arte. Para ello, ya identifiqué en el apartado anterior el significante, el contenido, el significado, el contenido sedimentado y los medios utilizados en cuatro de las posibles variantes de la pieza: el libro, el video y la acción documentada a través de cada uno de ellos. Además discutí las diversas propuestas críticas anteriores tanto respecto a la pieza *Cuando la fe mueve montañas*, como hacia la producción artística de Alÿs. Antes de comenzar, es necesario advertir varios puntos al respecto: el primero se refiere al hecho de que Alÿs es un artista que se caracteriza por la utilización de diversos medios para producir arte conceptual contemporáneo sin apegarse a ninguno en específico y el segundo a que el libro analizado corresponde a un tipo mixto que oscila entre el libro y catálogo¹⁷⁶. Esta situación constituye un problema y/o paradigma para el análisis de sus obras desde una perspectiva a partir del medio utilizado debido a que son imposibles de enmarcar en un solo punto de vista y/o posibilidad mediática. Sin embargo, y aunque Alÿs no se considere un teórico de los medios como tal, el hecho de que su intención involucre la imposibilidad de enmarcar un medio específico en sus piezas, genera diversas preguntas útiles para problematizar el medio eco- estético como:

- a) ¿Qué elementos de la obra me hacen pensar que el medio es eco-estético si los medios son múltiples?
- b) Si el medio es múltiple y variable en las piezas de Francis Alÿs, ¿cómo puede ser definido, analizado y estudiado el medio eco-estético en la pieza *Cuando la fe mueve montañas*?
- c) ¿Cómo Alÿs convierte una situación del medio ambiente en un objeto artístico?
- d) ¿Cómo logra Alÿs relacionar el contexto socio- económico y político en la pieza *Cuando la fe mueve montañas*?

A continuación propongo resolver dichas preguntas con el fin de esclarecer y al mismo tiempo discutir la pertinencia de la teoría del medio eco-estético propuesta en los capítulos anteriores. La metodología que empleo es primero exponer los

¹⁷⁶ En palabras de Anne Moeglin Delcroix publicaciones que asociaban creación por parte del artista y presencia afirmada como tal del conservador responsable del encargo, sin que ninguno de ellos renunciara a su papel. Ver más en: Anne Moeglin Delcroix. *Del catálogo como obra de arte y viceversa* en Gloria Picasso, *Nómadas y Bibliófilos* (Barcelona: GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA, 2003) 191- 192.

diversos medios utilizados en la pieza y posteriormente resuelvo cada una de las preguntas mencionadas. Me refiero a: 1.- La acción poética de sitio específico como eje, 2.- El Video performance documental como medio y 3.- El libro de artista.

1.- La acción poética de sitio específico como eje.

La pieza *Cuándo la fe mueve montañas*, así como otras del mismo artista, está claramente influida por las ideas de Allan Kaprow (EUA, 1927- 2006) al involucrar una acción como eje de la obra. Sin embargo, el hecho de que se utilicen las ideas y procesos del performance o el happening no implica que éste sea su único medio, pues las obras de Alÿs corresponden más bien a una serie de acciones en determinados espacios y tiempos que involucran también otros medios e ideas propias del artista.

Así, la pieza estudiada no se puede catalogar únicamente como un performance¹⁷⁷ al involucrar otros medios, pero tampoco como un happening al involucrar sólo una idea y acción específica. Lo más adecuado es reconocer que Alÿs tiene una manera particular de hacer arte, en el cual diversos medios confluyen para soportar la trama de la obra. Dichos medios se encuentran en ésta y en muchas de las piezas de Alÿs eclipsados por una acción poética en un sitio específico (mover una duna en Lima) que, en unión con el libro de artista, esquemas, dibujos, pinturas y su misma documentación audiovisual, hacen posible la expresión de la idea.

A continuación analizo la pertinencia de la acción poética en un sitio específico con el fin de ahondar sobre sus posibilidades mediáticas más adelante: La acción poética corresponde al campo de la poesía experimental y está basada en la acción en vivo multidisciplinaria, expandiendo el campo de lo poético a la expresividad del cuerpo y al contexto socio-espacial de la acción efectuada.¹⁷⁸ Analizando la obra *Cuando la fe mueve montañas*, la acción de mover la montaña corresponde a hacer real una frase utilizada comúnmente en México para comunicar a manera de metáfora que cuando la fe es suficiente, todo es posible.

¹⁷⁷ El término *performance* comenzó a ser utilizado especialmente para definir ciertas manifestaciones artísticas que involucran una acción del cuerpo a finales de los años sesenta, con artistas como Carolee Schneemann, Marta Minujín y Marina Abramovic entre otros. Ver más en: Paul Schimmel. *Out of actions* (Cantz, 1998).

¹⁷⁸ Marcel Cornis-Pope. *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression: Crossing Borders, Crossing Genres* (Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014), 50.



Fig. 40. Fernanda Reyna, *Tabla que ilustra que la acción poética en sitio específico es el eje que eclipsa diversos medios*, 2016.

Así, la frase *La fe mueve montañas*, extraída del imaginario popular mexicano, es utilizada en este caso como hilo conductor al hacer realidad y/o visible físicamente lo que predica. Así, el medio principal para esta obra es la acción poética debido a que se trata de hacer realidad una metáfora social ya existente e insertarla en otro imaginario (peruano pero también latinoamericano) a través del movimiento del cuerpo.

En el capítulo I definí el medio eco-estético como: **Aquello que estudia el arte que comunica (o estudia) las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos.** Dicha definición implica una fuerte correspondencia con aquellas piezas de arte que involucran la acción del cuerpo en un determinado contexto o sitio específico debido a que su propuesta incluye el estudio y comunicación de la interpretación del cuerpo físico dentro de un determinado entorno.

Sin embargo, es necesario enfatizar que el término de *sitio específico* es algo polémico y en constante redefinición al ser, en palabras de Miwon Kwon, un *paradigma en constante reinterpretación*.¹⁷⁹ Esto es debido a varios factores, pero principalmente porque el entendimiento y la definición de lo que es un lugar o un

¹⁷⁹ Miwon Kwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity* (Londres y Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2002), 11-33.

contexto específico está siempre determinado por la propia subjetividad humana. Es decir, la cualidad que hace a un lugar específico es aquello que se interpreta, acepta y/o acuerda de un lugar en determinado tiempo y espacio. Así, siendo estrictos con la lógica, el lenguaje y las ideas, ningún lugar es físicamente un sitio específico debido a que la cualidad de especificidad es discursiva. Es decir, aunque en efecto existen marcadores físicos que pueden delimitar determinado sitio en un mapa, todos los sitios son (incluyendo los mapeados o marcados físicamente en un espacio) primeramente psicológicos. El sitio físico sólo puede estar en la mente de cada uno de los humanos porque en la praxis el sitio físico es incontenible en el cuerpo y únicamente experimentable a través del mismo.¹⁸⁰

La definición así de un sitio es aquello que la mente interpreta de la experiencia del cuerpo en un determinado espacio y tiempo. Dicha determinación no es casual y normalmente la antecede un conjunto de situaciones histórico-políticas. Ante esto es evidente que cualquier sitio se encuentra mediado por una interpretación psicológica, discursiva, física, política y visual. Tal parece que en el caso de las piezas de Alÿs, éste no sólo está poniendo a dialogar el espacio o lugar en su sentido más superficial o su reducto contemporáneo (que es la marca sin ningún otro sentido en el mapa que tachar determinada superficie sin reflexión previa alguna), sino en toda la serie de situaciones históricas, políticas, sociales y económicas (inmediatas) contenidas en dicho sitio.

Dicho lo anterior, es importante mencionar que el término de sitio específico originalmente surgió como una postura en contra de la creciente mercantilización y tráfico desmedido del arte como objeto.¹⁸¹ Esto porque al incorporar el lugar como parte de la obra, el cambiarla de sitio sería atentar contra la obra o quitarle el sentido original. Esta situación generó que algunas ferias de arte, como la Bienal de Lima en su momento (2002) invitara a ciertos artistas como Alÿs a generar piezas de sitio específico. Así, la obra *Cuando la fe mueve montañas*, carece de sentido sin el contexto de Lima.

La razón por la cual Alÿs ha elegido apropiarse de la periferia de Lima se desconoce; sin embargo, sospecho que es debido a que las dunas son algo especial y único en la ciudad de Lima, y reúnen la idea simbólica de centro-periferia. De esta

¹⁸⁰ Esto es comprobable porque cuando decimos que estamos en casa y nuestro cuerpo está efectivamente en nuestra casa, lo decimos porque la experiencia en el entorno nos lo verifica. Sin embargo, si de pronto olvidáramos quienes somos y donde estamos, no sabríamos que estamos en casa. Así, dicha situación comprueba que la experiencia de encontrarnos en un lugar definido es psicológica y que sin dicha connotación, únicamente estaríamos en un espacio-otro, ajeno a nosotros pero sin un nombre o lugar específico.

¹⁸¹ Ver más en: Miwon Kwon. *One Place After Another*, op. cit., 11- 12.

manera, Alÿs no necesita nombrar continua ni textualmente “la periferia de Lima” sino que, la Lima rodeada de dunas hace que las imágenes que documentan la acción se ubiquen en un contexto de precariedad automáticamente. La elección de un contexto particular, como es la periferia de Lima, me empuja a preguntarme por el lugar: ¿Por qué Alÿs escogió la periferia de Lima y no otra parte del centro de la ciudad?

Respondiendo a dicha pregunta y tomando a la ciudad de Lima como contexto socio-político, es necesario recordar que ésta ya estaba marcada por otro acontecimiento artístico y social que Alÿs utilizó a su favor. Me refiero a la pieza *Lava la bandera* que ya había marcado la situación artística en toda la ciudad. Supongo así que las preguntas que en realidad guiaron en ese momento el discurso de Alÿs fueron: ¿Es posible insertar una pieza en un contexto en donde ya se ha insertado otra pieza de arte? y ¿cómo se puede actualizar e insertar una pieza de arte en Lima después de una obra tan imbricada socialmente como *Lava la bandera*?

La pieza *Lava la bandera* descrita anteriormente, involucró a todo el pueblo peruano, pues la acción de lavar la bandera sobre un banco dorado y una batea roja se viralizó por todo el país. Así, una acción propuesta desde el arte se convirtió pronto en una acción popular logrando su inserción en la vida real. Dicha situación demuestra que algunas obras de arte no requieren de una teoría previa para poder percibirse como tales (en este caso, el pueblo limeño no necesitó clases de arte conceptual contemporáneo para poder entenderla y participar). Así, sospecho que en el caso del arte de acción, la posibilidad de convertirlo en algo cotidiano y que pueda ser ejercido por cualquier persona, tiene que ver con la pertinencia del medio y la idea que se hace visible .

Pero, ¿Cómo es que el arte se insertó en la vida real en el caso de *Lava la bandera*? Esta pregunta fue la que quizá incitó a Alÿs a pensar en la fe, al ser el elemento que puso en marcha la acción *Lava la bandera*: Es la fe del pueblo en que Perú será visto, transformado y limpiado a través de una acción (por ello el banco es de color dorado y la batea es roja). Lavar simboliza en este caso orar para limpiar el alma. Se lavan cada una de las banderas para limpiar el alma colectiva que representan. El alma colectiva de Perú, representada por las banderas, es la historia del pueblo, las injusticias, el contexto y la acción de lavarla significa limpiar esta historia en un balde rojo que simboliza a su vez la honra a quienes dieron su vida por dicha acción. El banco dorado y elevado simboliza la fe, como si el balde rojo y la bandera fuesen un altar lo suficientemente alto para poder contemplarlo.

Volviendo a la pieza *Cuando la fe mueve montañas*, la acción de lavar la bandera se asemeja al movimiento de las personas hacia arriba en el sentido de que ambas acciones requieren el movimiento del cuerpo y su esfuerzo colectivo a través de la fe. De alguna manera, Alÿs hizo lo que tenía que hacer en este contexto, pues hacer otra pieza que no involucrara el contexto, lo social y la fe habría sido poco apropiado o inútil sí lo que se pretendía era actualizar la situación artística en dicho contexto. La pieza *Lava la bandera* hizo evidente dos cosas: En primera que el pueblo peruano (como cualquier pueblo del mundo) estaba preparado para apropiarse del arte e insertarlo en la vida cotidiana y en segundo lugar que la manera de insertar el arte, la fábula, la alegoría o un cuento en el cuerpo social de dicho contexto era o es a través de la fe o la *buena fe*.¹⁸² Considero que el movimiento de Alÿs fue sumamente pertinente al lograr distinguir la contribución de la pieza *Lava la bandera*, pues no intentó luchar ni competir contra una pieza sumamente polémica para el mundo del arte, sino que se apropió audazmente de ésta para hablar desde su propia poética y práctica. A la vez, la manera en que Alÿs realiza la pieza *Cuando la fe mueve montañas* logra actualizar y coexistir junto con la pieza de *Lava la bandera*.

Dicho lo anterior, concluyo que la acción poética de sitio específico está enunciando en su mismo nombre un tipo de arte en el cual convergen diversos actores en un determinado espacio y tiempo. Dicha situación hace que inevitablemente sea un arte en el cual el medio es eco- estético o **que comunica las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos (a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento)**. El medio eco- estético en dichas piezas está también reflejada en su intención de convivencia (en el sentido de Fisher) durante y al inicio del proyecto, que en lugar de la apropiación colonialista (en la cual no se busca una relación interactiva y aprendizaje a partir del entorno), se basa en la interacción de los diversos agentes del arte en el entorno para generar la obra.

¹⁸² Expresión que se usa en México para designar que le das tu voto de confianza a alguien o algún proyecto específico.

2.- El Video performance documental como medio.

Para realizar una interpretación del video es necesario tomar en cuenta que el formato corresponde a un video documental y artístico a la vez. Tanto las escenas como la secuencia de las mismas siguen una línea documental del proceso, pero a la vez se encuentran editadas de tal forma que reflejen la poética de la acción. El video documental como medio es un género audiovisual que surgió al mismo tiempo que el cinematográfico y continúa siendo una forma de hacer un cine que se ocupa de dar un tratamiento narrativo a la percepción de la realidad.

Bill Nichols afirma que: (...) *las imágenes documentales usualmente captan gente y eventos que pertenecen al mundo que compartimos en lugar de personajes y acciones inventadas para contar una historia.*¹⁸³ Aunque Alÿs inventó una acción para contar una historia, los personajes que realizaron dicha acción fueron reales. El video que creó es un documental en el sentido de que registra mediante la cámara un hecho que sí sucedió, pero a la vez artístico en el sentido de que se registró una acción poética. Quizá el término más cercano para poder analizar el video de Alÿs es el de *video performance documental*, pues los elementos utilizados se asemejan tanto al de un video performance (el registro de la acción) como al de un documental (mapeo del sitio, entrevistas y edición de las escenas). El video performance surge en los años sesenta con la aparición de las cámaras de video portátiles, que se convierten en herramientas que permiten a los artistas registrar sus acciones para poder mostrarlas posteriormente como obras de arte. Una vez más y a través del video, Alÿs rompe los límites establecidos por la teoría de los medios artísticos e incluso cinematográficos, pues como he mencionado, el video corresponde tanto al género clásico de documental como artístico.

En este sentido, el medio de video performance documental no es un medio eco- estético a partir de su propia medialidad, sino a partir del contenido. Es decir, el contenido que Alÿs (a través de Ortega) establece y edita otorgando jerarquías iguales tanto al contexto, a los participantes y la acción propuesta como arte, logra **comunicar que las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento**, son igual de importantes para la pieza de arte.

¹⁸³ Bill Nichols. *Introduction to Documentary*, Second Edition (USA: Indiana University Press, 2010), 7-8.

3.- El libro de artista como contenedor.

Respecto al formato del libro como objeto que contiene todos los procesos, críticas, dibujos e investigaciones respecto a la pieza *Cuando la fe mueve montañas*, es necesario tomar en cuenta que corresponde a un libro documental y artístico a la vez. Tanto los dibujos de Alÿs como las fotografías, acuarelas, mapas, gráficas y entrevistas de los participantes se encuentran intercalados dentro del libro con los textos editados por el curador Cuauhtémoc Medina.¹⁸⁴ Así, la apreciación total de la obra no se consigue experimentando sólo el video, la documentación del proceso o al estar moviendo la duna de la periferia de Lima con una pala, sino que solo en su conjunto se van logrando percibir las diferentes ideas.

Esta misma sensación se obtiene al observar los diagramas, dibujos, recortes, instalaciones, etc. en la retrospectiva de Alÿs como artista: *Relato de una negociación*,¹⁸⁵ exhibida el pasado marzo de 2015 en el Museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México. En particular, considero que dicha exhibición logra explicar con mayor claridad a qué me refiero al decir que sólo en el conjunto es que es posible percibir las principales ideas que maquilan la producción de Alÿs. La idea principal por ejemplo en la obra *Cuando la fe mueve montañas*, es que co-existen simultáneamente una incapacidad junto a una capacidad inmensa por parte de las personas que habitan en Perú (ó quizá todo Latinoamérica) por generar cambios tan mínimos que no se logran percibir o tan milagrosos como mover una montaña. Así, la intención de generar una doble lectura se encuentra en la acción misma, al contrastarse con la frase formada con alfileres o clavos en el inicio del libro: “Maximo esfuerzo, mínimo resultado.”¹⁸⁶

Esta creencia se vuelve real y/o visible en el momento en que Alÿs logra convocar a 500 voluntarios y mover una montaña, cuya acción no conduce a nada y sin embargo implica demasiado esfuerzo. De alguna forma, el regalo que le está otorgando Alÿs al lugar, a los ciudadanos limeños y al mismo contexto, es evidenciar que los cambios son posibles si las personas logran organizarse para realizar una acción con el mismo objetivo (aunque a la vez, el mensaje de Medina sea que por más esfuerzo que hagan, el cambio será mínimo). Así, el medio eco-estético condensado en el libro abre la posibilidad de coexistencia entre varios medios,

¹⁸⁴ En este caso se supone que la colaboración del curador Cuauhtémoc Medina corresponde a la selección y realización de algunos de los textos, aunque habría que corroborarlo.

¹⁸⁵ Francis Alÿs: *Relato de una negociación*. Museo Rufino Tamayo. Ciudad de México. Del 26 de marzo del 2015 al 16 de agosto de 2015.

¹⁸⁶ Cuauhtémoc Medina, *Cuando la fe... op. cit.*, 2.

perspectivas, ideas e incluso otras piezas de arte (en especial sus propias obras), pues muestra este *arte enjambre*¹⁸⁷ característico de la obra de Alÿs.

Dicha multiplicidad de medios e ideas (enjambre) que coexisten en determinado contexto se asemeja a eso que nombramos como otredad, ambiente, naturaleza, lo social etc., en el sentido de que estos no están separados entre sí, sino que el hecho de coexistir es lo que los caracteriza y define. Creo así que el libro de artista como medio tiene la capacidad de comunicar **el estudio de las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento** pero al igual que el video documental, lo eco-estético no se encuentra en su medialidad (o ser libro), sino en la forma interactiva en que dicha ideas son colocadas. Es decir, el medio es eco-estético en la medida en que abre la posibilidad de poner a dialogar diversos medios y perspectivas entre sí, pues cualquier medio es una forma de perspectiva y por tanto es política también. A éste respecto habría que aclarar qué elementos de la obra me hacen pensar que el medio utilizado es eco-estético y cuáles son sus límites. A continuación resuelvo dicha pregunta y continúo con la metodología propuesta en un inicio.

4.- ¿Qué elementos de la obra me hacen pensar que el medio utilizado es eco-estético si los medios son múltiples?, ¿cuáles son sus límites?

Los dos elementos de la obra que me hacen pensar que el medio utilizado es eco-estético son la forma y la idea. Respecto a la forma (la acción de sitio específico en la periferia de Lima), ésta me hace pensar inmediatamente que existe una reflexión del humano con el entorno al involucrar 500 voluntarios y el registro del contexto. Así, el paisaje reflejado en las imágenes se asocia directamente con el entorno y lo ecológico al ser modificado a través de los 500 voluntarios. Es decir, de alguna manera el hecho de que la pieza se realice en un entorno abierto o al aire libre con poca o mínima intervención humana (las dunas) remite a una imagen del medio ambiente condicionada socialmente como ecológica al tratarse de un paisaje natural y no urbano.

Respecto a la idea, existen dos conceptos que me hacen pensar que dicha pieza no está únicamente hablando del mundo del arte en consecuencia, ni al mundo que considera el arte como entretenimiento, sino a un mundo que logra ver

¹⁸⁷ La expresión de *arte enjambre* es utilizada por Medina para describir los procesos complejos que sigue Alÿs en la creación de sus piezas.

que existe una posibilidad de transformación del mundo a través del arte. Esto porque la intención de la pieza es generar un diálogo entre los diversos agentes del arte a través de su *espíritu de convivencia* (en el sentido de Fisher) con las personas que habitan el espacio a intervenir mediante la acción.

Respecto a dichas ideas de diálogo y convivencia, pienso que la intención de Alÿs está vinculada con una conciencia de la acción del cuerpo en el espacio como un paradigma en constante reivindicación. Una especie de pensamiento –somos el presente y no aquello que se supone que debemos ser- es lo que mueven este tipo de piezas. Esto porque Alÿs explora en un sentido performativo, silencioso y profundo, aquello que llamamos “ecológico” y “estético”, recobrando su dirección hacia “la forma en que cada uno, creativamente, resuelve habitar el mundo”, o “establecer un enlace hacia y a través de lo otro de una manera dialógica y auténtica”. Es como si a través de la pieza, se recordara al ser humano que toda ciencia, filosofía o religión, tienen sentido en cuanto involucran un sentir colectivo y de conciencia.

Ahora bien, ante dicha afirmación es importante recordar que Alÿs es políticamente anti- medios, es decir, no se apega a ningún medio específico ni profundiza en dicha cuestión como una postura política- artística. Esto genera la sospecha de que en realidad su intención es hacer evidente que el hecho de aceptar abiertamente que utiliza uno o varios medios al crear productos artísticos es también una postura política (al estar implicado un proceso tecnológico en el mismo). Esto sólo tiene sentido en el caso de que la postura del artista sea en el fondo una estrategia político- artística con el fin de que la obra refleje una situación que no es contenible en ningún lugar u objeto del mundo. Aunque obviamente dicha postura se contradice al lucrar con las pinturas- objetos, al menos contiene la magia e intención de transmitir que en el fondo ningún arte es conveniente ni posible de contener en su totalidad (quizá el mensaje quiera decir que querer contener el arte es como querer contener el mar, pero habría que preguntarlo directamente). Finalmente la pregunta es entonces: ¿cuáles serían los límites de dicho elementos de la obra (forma e idea) para determinar que el medio utilizado es eco- estético?

A este respecto considero que aunque no existen como tal los límites de la forma e ideas en ninguna pieza de arte, sí existen límites en cuanto al condicionamiento humano para percibir cualquier forma o idea como ecológica (o ecológica y estética). Las formas e ideas ecológicas, comúnmente se relacionan con el estudio de los objetos materiales que están afuera del humano y que este no ha fabricado como las dunas, el cielo, el mar, etc. Ahora bien, en este caso en que las

dunas son el elemento ecológico mas no el tema principal de la obra y son utilizadas para expresar una situación política, económico- social humana; afirmo que aunque es posible y viable analizarla bajo la óptica del medio eco- estético existe una desventaja: el condicionamiento social general de que lo ecológico sólo tiene que ver con acciones que favorecen al medio ambiente y no necesariamente sociales. Es decir, para que la pieza de Alÿs se entienda como algo que utiliza un medio eco-estético tendría que tratar sobre el tema de las dunas de la periferia de Lima y no de una problemática económico- social.

5.- Si el medio es múltiple, variable y mutable en las piezas de Alÿs ¿cómo puede ser definido, analizado y estudiado el medio eco- estético en la pieza?

Cuando uno observa la pieza *Cuando la fe mueve montañas* ya sea a través del video o del libro, se da cuenta de que el proceso de participación, percepción y crítica de la misma es parte de la obra. El propio Alÿs afirma que puede ser interpretada de múltiples formas por contener cuatro enunciaciones o soportes, lo que la libera de la posibilidad de ser contenida en una sola perspectiva. Consideraría así que la visión de Alÿs respecto al medio es más bien circular y abierta, pues lo que comunica mediante la forma múltiple, variable y mutable, es que no es posible contener el arte de ninguna manera y que éste corresponde más a un problema de relación que de contenido o forma. Es decir, aquí la pieza artística es más una construcción de relaciones entre el espectador, el objeto, el artista, el proceso, el crítico, los medios, el curador, el sitio, el concepto y la historia del arte que un solo objeto, concepto o proceso limitado propuesto como arte.

Esta idea se refleja en el libro de artista *Cuando la fe mueve montañas* al ceder un espacio equilibrado entre la propia visión del artista, los curadores, la acción misma, el contexto de Lima y las impresiones de los voluntarios que participaron en la acción. Así, la mejor forma de estudiar este tipo de piezas es a partir de las relaciones establecidas entre los diversos elementos que la conforman. Es decir, a través del medio eco-estético (etimológico y científico) al enfatizar y avocarse más al fenómeno artístico como una serie de relaciones o **“interacciones entre organismos individuales y entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento”**. El estudio del fenómeno artístico es más claro y crítico estudiado bajo ésta perspectiva relacional (como es el medio eco- estético), debido a que éste no trata sólo de explicar o describir un objeto o sujeto comunicando determinada situación estética en un espacio y tiempo, sino de un cúmulo de relaciones que hacen posible el fenómeno artístico. En este caso propongo que los medios se contemplen como elementos individuales que

interactúan con el entorno ubicado en la periferia de Lima (sitio específico) y los organismos (artista, curadores, participantes y espectadores) en determinado momento.



Fig. 41. Fernanda Reyna, *Tabla que ilustra que la acción poética en sitio específico es el eje que eclipsa diversos medios*, 2016.

Aclaro a partir de este momento que el medio eco-estético es también un medio de medios así como un medio de la interacción entre diversos agentes, pues implica el análisis de las relaciones que hacen posible un arte que comunica otra posibilidad de estudio más que algo establecido. Así, bajo la visión del medio eco-estético no existen medios útiles o no útiles, pues como he mencionado anteriormente, dicha perspectiva es una variante del arte conceptual que tiene que ver más con las ideas, el modo de representarlas y las relaciones que con los sub-medios, medios o materiales en sí mismos.

Sin embargo, es interesante que en las últimas décadas se hayan generado híbridos que si se nombrasen como tales, facilitarían el estudio de las obras de arte que unen el arte con lo ecológico. Me refiero a aquel tipo de arte que involucra además de ciertos medios (como por ejemplo la acción o el sitio específico), otros medios como el video y la fotografía. En este caso, por ejemplo, he decidido

nombrar la *Acción de sitio específico* como un solo medio debido a que la obra estudiada no es solamente una acción, sino una acción documentada en video unido al sitio específico (también documentado).

6.- ¿Cómo Alÿs convierte algo del medio ambiente en algo artístico?

Momento, ¿la pregunta no es al revés? Es decir:

- ¿Cómo Alÿs convierte algo artístico en algo del medio ambiente?
- O más bien, ¿la respuesta está en la misma pregunta?
- Lo hace convirtiendo un proceso artístico en una situación del medio ambiente. Pero entonces,
- ¿Cómo convierte algo artístico en una situación del medio ambiente?
- A través de insertar una idea específica en el imaginario popular, misma que él llama fábulas.

Dicha idea de las fábulas o de insertar las mismas en un determinado contexto, ya ha sido explicada por Medina en el texto *Fable power* mencionado. Sin embargo, quizá es útil imaginar una metodología orgánica empleada por Alÿs y que habría que corroborar mediante la entrevista. Observando de cerca tanto sus escritos, como los libros de artista generados en equipo, todo indica que en las piezas de Alÿs éste sigue la siguiente metodología:

1.- Primeramente existe un análisis visual e histórico del contexto que es elegido ya sea por motivo de alguna bienal o por elección propia.

2.- En segundo lugar, existe una elección de un tema o problemática socio-política que inquieta al artista dentro de ese contexto (misma que en la mayoría de los casos es sumamente amplia y por ende difícil de contener en un texto). Por ejemplo, en la pieza *Cuando la fe mueve montañas*, las problemáticas son diversas pero principalmente es la situación económica en Latinoamérica escenificada por la acción de mover la montaña e intensificada a través de la idea de que se logra mover a través de la fe (que yo diría *buena fe*¹⁸⁸ al proyecto de Alÿs).

3.- En tercer lugar, existe la intención de hacer un comentario- fábula e insertarla en la vida real con respecto de la problemática elegida (que normalmente sucede a través del arte de acción).

4.- En cuarto lugar se afina la acción, que es una lo más minimal y comprensible posible, pero sin pasar desapercibida (en algunos casos con el fin de que logre insertarse en el imaginario local).

¹⁸⁸ Buena fe se refiere a una expresión mexicana ya explicada anteriormente.

Una vez inserta la situación o acción realizada en un entorno urbano o del medio ambiente, ésta regresa al arte a través de justificar dicho proceso a través de las ideas. Así, la manera en que este proceso puede ser analizado es posible es a través del medio eco- estético al observar y poner a dialogar (estudiar) **las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos (a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento).**

7.- ¿Cómo logra Alÿs relacionar el contexto socio- económico y político en la pieza *Cuando la fe mueve montañas*?

En la pieza *Cuando la fe mueve montañas*, todos los elementos corresponden a una lógica relacional en la que se hace visible la capacidad por parte de Alÿs y Medina de convencer a los voluntarios de mover una montaña a través de la fe. Aún no me queda claro sí la fe es de Medina hacia Alÿs, de los voluntarios hacia ellos, de los voluntarios hacia el arte, del director de la UNI hacia los artistas, de los espectadores hacia Alÿs, de Alÿs hacia los peruanos o del mundo del arte hacia Alÿs y Medina.

Sin embargo existe un hecho clave que cuestiona la pieza en sí misma y su correspondencia con el título. Me refiero a la acción de convocar a los voluntarios, pues aunque ellos son expuestos en la pieza como personajes que quisieron cooperar para efectuar la acción de mover la montaña a través de la fe, dicha motivación nunca es expresada por ellos mismos durante las entrevistas. Esta situación me hace sospechar que la acción de mover la montaña no es motivada por la fe, sino por la capacidad de liderazgo para convencer a los directores de la UNI y así a los estudiantes de la misma (en México es común que algunos estudiantes prefieran mover una montaña bajo el sol que tomar clases).

Así, las preguntas que se desprenden de esta situación son ¿Cuál es la intención real con la metáfora hecha realidad de mover la montaña?, ¿Por qué es necesario agregar que ésta se movió a través de la fe y no a través del liderazgo o la ayuda de la UNI?, ¿El artista pretende que el espectador crea que es posible mover una montaña o hacer cualquier cosa a través de la fe? y ¿Qué quieren decir con esto Alÿs y Medina? Habría que preguntar directamente, sin embargo, algo que es importante resaltar es que el medio eco- estético tiene un fondo sobre el cual descansan todas las sociedades humanas que es su forma de interacción social, económica y política. Es decir, el medio eco- estético al integrar el contexto y la posibilidad de interacción de diferentes organismos, coloca el factor económico, social y político en un aspecto fundamental.

A este respecto y en la pieza *Cuando la fe mueve montañas* la intención de Alÿs y Medina no es hacer evidente la fe, sino la situación económica de Latinoamérica y su repercusión social. De alguna manera lo fácil que fue manipular a los estudiantes Latinoamericanos (en este caso Peruanos) para conseguir un fin específico por mas ilógico o imposible que sea, también refleja una situación social en la cual no puede existir otro motivo u otro sentido más que la fe porque así es como ha sido planeado. Una vez más, Alÿs se aprovecha de las situaciones que engendra el poder sobre las naciones para evidenciar su mismo usurpamiento.

Es decir, en este caso Alÿs toma el axioma que hace que la gente se movilice y no rechace su propuesta (al tener la fe en algo) para lograr evidenciar lo ilógico, paradójico e inútil que es todo el proyecto Latinoamericano. Entonces la frase “Máximo esfuerzo, mínimo resultado” cobra sentido al referirse sutilmente a que por más esfuerzo que se haga, las economías Latinoamericanas nunca lograrán despegar o ser parecidas a las de otros países ricos debido a que es justo el hecho de ser pobres lo que mantiene a dichas economías con el nombre de primer mundo. Dicho de otra forma por Regina José Galindo: “El objetivo final es la plata y todo lo que mueve a estos seres es la plata a costa de la vida y el sufrimiento de otros...”¹⁸⁹ Aunque claro está que dicha afirmación es cuestionable y muy difícil de comprobar a un nivel lógico o científico debido a que existe una desinformación en cuanto al control de los recursos, economía y gestión del dinero que hace imposible generar un discurso libre de especulación.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Regina José Galindo. En: Belén Quejigo. Entrevista a Regina José Galindo: “La etiqueta de artista político la puso el sistema,” *El salto* (blog). <https://saltamos.net/entrevista-regina-jose-galindo/> (consultado el 15 de mayo de 2017).

¹⁹⁰ Prueba de dicha especulación constituyen los testimonios expresados por parte de la Asamblea Nacional de Afectados Ambientales durante el coloquio titulado: “Me extingo, luego pienso” (presentado del 26 de junio al 1 de julio 2017 en el Centro Cultural Tlatelolco). Ver más en: “Testimonios de la Asamblea Nacional de Afectados Ambientales,” *Canal 17 Instituto de Estudios Críticos*. <https://www.youtube.com/watch?v=Qwmq0l4uofI> (consultado el 7 de agosto de 2017).

3.5 Conclusiones del capítulo

En conclusión, la acción poética y de sitio específico: *Cuando la fe mueve montañas* está enunciando un tipo de arte en el cual convergen diversos actores en un determinado espacio y tiempo. Dicha situación hace que inevitablemente sea una pieza de arte en la cual el medio es eco- estético o **que comunica las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos (a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento)**. La manera así, en que Alÿs inserta una situación o acción realizada en un entorno urbano o del medio ambiente al arte es justificando dicha acción a través del proceso, en donde el medio eco-estético es evidente al poner a dialogar (estudiar) **las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos (a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento)**.

Dicha posibilidad de diálogo y convivencia entre diversos agentes (u organismos individuales) es donde se encuentra para Jean Fisher, lo artístico-poético de la pieza. Mientras que para Cuauhtémoc Medina esta reside principalmente en su capacidad para reflejar una situación económico- política Latinoamericana, en donde por más esfuerzo que se haga, el resultado será mínimo. Sin embargo, a raíz del presente estudio se encontró que Alÿs muestra también su forma particular de estudiar **las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento**. Considero así que es en ésta medida donde el medio eco- estético es útil para analizar las piezas de Alÿs aunque su postura política ante el arte sea evitar hablar de los medios.

Otra situación importante a resaltar y que fue encontrada a través del presente análisis, es que Alÿs no extrae una situación del medio ambiente para insertarla dentro del arte, como por ejemplo lo hace Richard Long (Inglaterra, 1945) en sus paseos extrayendo pedazos de rocas hacia la galería o la misma Pentecost al colocar lingotes de tierra dentro de la documenta, sino que su acción realiza exactamente lo contrario: Alÿs traslada una situación del arte y la poesía (una acción poética de sitio específico) hacia la vida real. Así, Alÿs recuerda que todo arte es en inicio, social pero también muestra el camino hacia una forma de habitar en donde es posible la convivencia a partir del diálogo y no únicamente el poder.

En conclusión, esta pieza es fácil de analizar bajo la lupa del medio eco- estético, pero a la vez difícil de clasificar como tal debido a que dentro del mundo del arte constituye una obra- realidad, es decir, nunca sabremos hasta qué punto es una realidad documentada para convertirse en una obra de arte o viceversa (una obra

de arte documentada para convertirse en realidad). Así, respecto a su relación con el medio eco- estético, la pieza: *Cuando la fe mueve montañas*, nos invita a meditar sobre el verdadero sentido del arte en relación al contexto y lo eco- estético (**aquello que estudia las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento**). En el sentido de que cuestiona si debe apropiarse de lo ecológico y lo estético (eco- estético) para generar un objeto artístico o mas bien, utilizar el arte para enriquecer dicho estudio y percepción humana.

IV. El medio eco-estético aplicado a la producción artística

Capítulo 4. El medio eco-estético aplicado en la producción artística

Cuando concluí la maestría en Artes Visuales y Diseño en la Academia de San Carlos sabía suficiente sobre materiales sustentables ecológicamente para la práctica pictórica. Sin embargo, estaba algo insatisfecha con el hecho de haber encontrado en el arte conceptual contemporáneo y no en la pintura el medio pertinente para la exploración de la ecología en fusión con el arte. Así, propuse un protocolo de investigación para el doctorado que se basaba en la idea de que el arte efímero era la solución para no seguir generando objetos contaminantes y de esta manera asociar el arte con lo ecológico. No tenía una idea de hasta dónde me conduciría dicha investigación, pues al empezar la tesis y a pesar de tener el índice definido, me percaté de que el arte en unión con lo ecológico era un tema mas complejo de lo que creía al existir muy pocos libros que teorizan (de manera profunda) sobre el tema. Aunado a esto y como he mencionado en la introducción, existen múltiples confusiones entre el activismo, objetos reciclados y el arte ecológico. Así, la investigación abarcó desde artistas que en su discurso contemplan lo ecológico científico como base de su discurso, hasta otros que no mencionan dicho concepto pero que sí realizan piezas que se relacionan con el concepto de ecología desde su significado etimológico (como por ejemplo Alÿs).

En este último capítulo exploro el proceso que seguí para la generación de mis propias piezas artísticas a través del medio eco-estético estudiado en los capítulos anteriores. Una aclaración al respecto es que algunas de las piezas no corresponden a dicha utilización del medio, pero sí al proceso que seguí para generarlas. En un primer momento presento las piezas realizadas al inicio de la investigación, mismas que se caracterizan por una exploración en la técnica del temple como alternativa ecológica. Para ello, tomo como punto de referencia y de partida la pieza pictórica- gráfica “Extinción” (2012) realizada a partir de materiales reciclados (como tetra packs, plásticos, latas y otros objetos reciclados), pinturas al temple artesanalmente manufacturadas y el tema de la extinción masiva de especies. Posteriormente, presento las ideas y obras realizadas a la mitad de la investigación, las mismas que se caracterizan por la expansión del medio pictórico hacia el arte de acción y social. Para concluir, tomo como punto de referencia final aquellos trabajos que utilizan el medio eco-estético para la generación de piezas artísticas. Uno de estos trabajos se titula: “*La importancia de lo humano*”. Cada uno de dichos apartados están desarrollados de la misma manera que los capítulos anteriores: Primero describo y analizo los elementos de la obra (como significado,

significante, medio, contenido y contenido sedimentado) y después realizo una autocrítica mediante preguntas y respuestas con respecto al medio.



Fig. 42. Transición de la pintura al temple al proyecto conceptual *La importancia de lo humano*.

4.1 Instalaciones a partir del concepto de Atlas.

Debo reconocer que al principio de la investigación todo estaba muy confuso para mí, pues aún no sabía qué era exactamente el arte contemporáneo en fusión con la ecología: ¿aquel que utiliza materiales compostables o aquel que extrae información de la ecología científica? Mis preguntas guías eran: ¿El arte ecológico es aquel que es ecológico desde su medio, material e idea? Y si ¿Debería ser el arte ecológico sustentable? Así, mi intuición inicial consistió en revisar primero los trabajos efímeros de Vik Muniz (Brasil, 1961) y Oscar Muñoz (Colombia, 1961). En ellos existe una carga social con ciertas características similares a lo que en su momento se nombró como arte eco-estético, pues sus piezas radican en esta línea entre lo activista y lo poético, con trabajos que involucran a un público comprometido para generar cambios en la vida cotidiana. Así, en un inicio mi enfoque consistió en definir de qué manera estudiar y hacer mi propia obra eco-estética. Para esto fue útil explorar el texto: *Atlas: cómo llevar el mundo a cuestras*¹⁹¹ escrito por el crítico de arte Georges Didi Huberman (Francia, 1953) en referencia al *Atlas Mnemosyne* elaborado por el historiador de arte Aby Warburg (Alemania, 1866- 1929), quien me inspiró a realizar diversos experimentos que dieron pie a las piezas: *Atlas de las imágenes: “De los objetos inútiles, enfermos y sin curar,”* *Objetos encontrados y zapatos* y *Atlas del Azar* que analizo a continuación.



Fig. 43. Aby Warburg, *Extracto de Atlas Mnemosyne*, 1866–1929.

¹⁹¹ Didi Huberman. *Atlas ¿Como llevar el mundo a cuestras?* (España: TF Editores Reina Sofia, 2010).

4.1.1. Atlas: “De los objetos inútiles, enfermos y sin curar”.

La pieza *Atlas: De los objetos inútiles, enfermos y sin curar*, consiste en la elaboración de un mapa visual que ilustra y reúne la mayor parte de la producción artística personal realizada durante catorce años, específicamente del año 1998 al 2014 y clasificada según las técnicas utilizadas: Pintura, gráfica, gráfica digital, libros de artista, y fotografía. La idea principal de esta pieza es evidenciar la larga trayectoria que anteceden los proyectos artísticos conceptuales actuales.

A la vez, el título de la obra: *Atlas: De los objetos inútiles, enfermos y sin curar*, pretende evidenciar e intensificar la intervención de diferentes agentes para la posible producción del fenómeno artístico contemporáneo como medio indispensable para su adecuado consumo, entendimiento y economía (como por ejemplo la figura del curador, el crítico de arte y el gestor cultural). De igual forma, pretende abrir la conversación artista- curador- público debido a que en general la gente desconoce dicha figura y muy pocos de los curadores mantienen una relación estrecha con los artistas emergentes. Así, ante dicho panorama, el arte contemporáneo regulado por los curadores en México, tiende a estar fuera de lugar debido a que el público desconoce el sentido de sus propuestas, (aunque haya material de apoyo en algunas salas en general es un arte que requiere en general un conocimiento especializado). Por otra parte, aquello que la población en general entiende como arte, es tachado de naïve o que ni siquiera merece la mínima atención por parte de los curadores institucionalizados. ¿No es dicha situación un teléfono descompuesto?, ¿qué es un curador? y ¿es posible cuestionar las prácticas curatoriales desde el arte?

Esta pieza abre un diálogo necesario entre el curador, la institución y el artista a través del concepto de la enfermedad, la no museografía y la no curaduría evidenciada y descrita tanto en el título como en la exhibición, pues el hecho de nombrar así un producto elaborado con el fin de ser arte, pero que ya no circula dentro de los circuitos de lo que se considera como arte contemporáneo en la Ciudad de México y diversas partes del mundo, arroja diversas preguntas como: ¿dicho arte es o está enfermo?, ¿dicho arte es entonces totalmente inútil? y sí ¿dicho arte podría entonces curarse?

En el intento por llevar la pieza al extremo, dicha obra fue propuesta para exhibición en el recinto museístico de la Academia de San Carlos donde fue sumamente difícil colocar los documentos debido a la diversidad de los medios utilizados dentro de la instalación. La propuesta realizada fue colocada en la categoría de *Medios alternativos* y no fue seleccionada. El montaje descrito consiste

en colocar todos los objetos producidos hasta la fecha de forma que se evidencie su enfermedad o su no estar curados ni colocados en las paredes (esto para visibilizar también la labor museográfica que se realiza en cualquier presentación).

Por otra parte es útil mencionar que el ejercicio de reunir todas las imágenes y piezas procesuales realizadas hasta ahora arrojó hacia mi propia práctica varios aprendizajes al respecto: El primero es que los libros de artista- cuadernos de vida, constituyen la prueba del proceso que seguí para las piezas pictóricas o gráficas y segunda que, independientemente del medio, es importante definir la idea que se quiere trabajar: si el cuerpo recreado a través de la escultura y la fotografía, la abstracción geométrica explorada a través de la gráfica o la documentación fotográfica de los diferentes paseos en busca de objetos encontrados.

Atlas: De los objetos inútiles, enfermos y sin curar

Objeto/ Parte de la obra: Propuesta conceptual que contiene piezas diversas en diversas técnicas y formatos.

Significante/ forma: Proyecto que contiene principalmente la descripción y justificación de la propuesta, así como diversas fotografías del conjunto de imágenes.

Significado: Tema: La enfermedad y curación del arte / Motivo: Piezas de arte desordenadas y sin un sentido impuesto por el curador.

Medio: Instalación de diversas piezas en diversos medios como Libro de artista, fotografías enmarcadas, pinturas y gráficas en marco.

Contenido: Ideas, dibujos, esquemas, pinturas y fotografías de la producción artística en dichos años.

Contenido sedimentado: Es necesario abrir el diálogo entre los diversos agentes que hacen posible el arte en la contemporaneidad, entre estos la figura del artista, el museo y el curador.

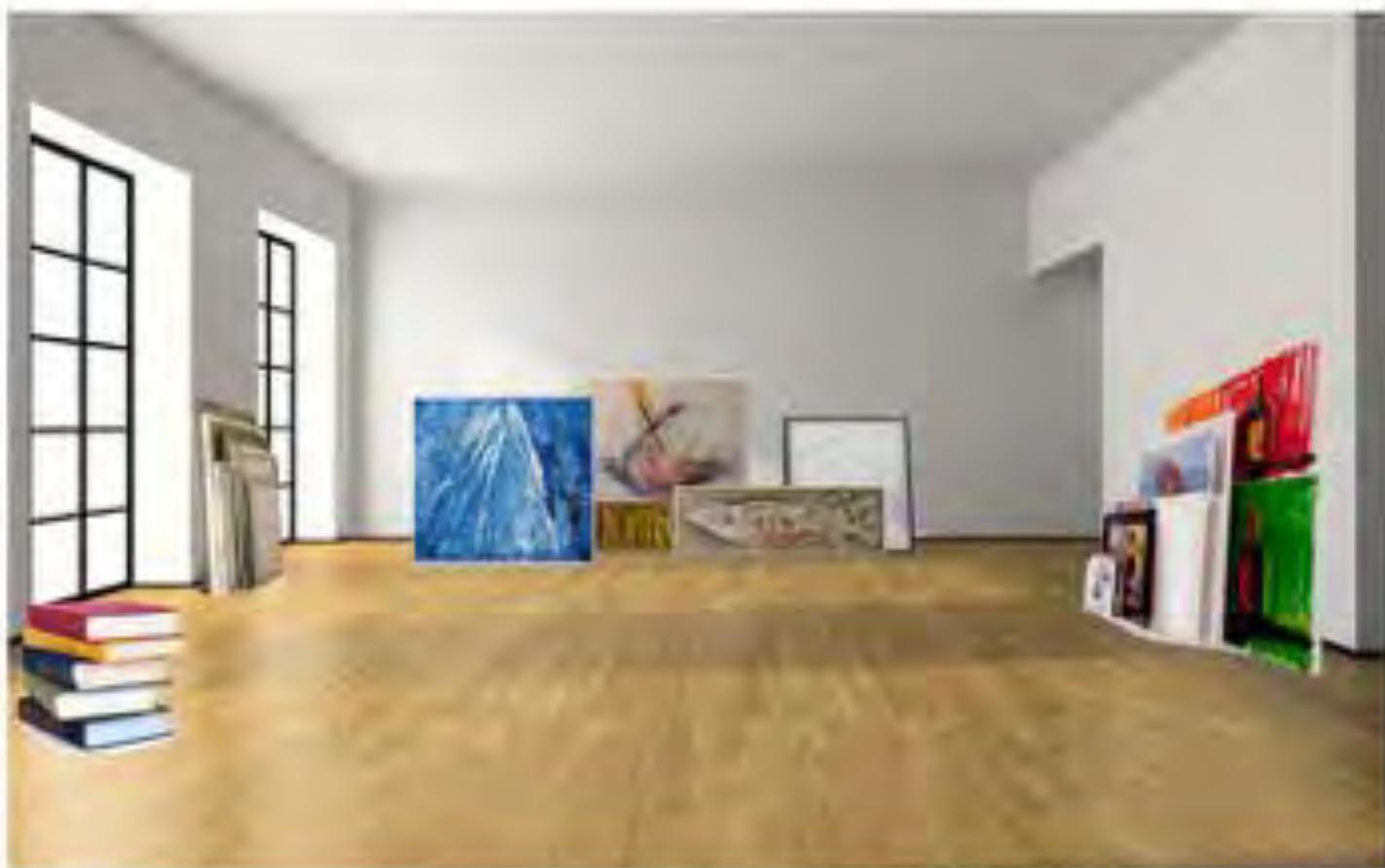


Fig. 44. *Fernanda Reyna, Propuesta de montaje para: Atlas de los objetos inútiles, enfermos y sin curar, 2016.*

4.1.2. L'objet trouvé y zapatos.

Esta pieza consiste en la documentación fotográfica de todos los zapatos que poseo, así como de todos los objetos que he encontrado en algún momento de mi vida y que he considerado importante coleccionar. La idea principal en dichas fotografías distribuidas a manera de catálogo, es hacer visible la relación entre el caminar por el mundo y los objetos encontrados en dicha acción. Así, los zapatos usados y “andados”, representan la única evidencia de que fue mi cuerpo quien ejecutó la acción de caminar por el mundo. Mientras que los objetos encontrados o coleccionados visibilizan y evidencian la interacción de mi cuerpo con un “otro” fuera de mí en el entorno y que fue elegido durante la acción de estar inmersa en el ambiente o en el encuentro con otras personas. Entre dichos objetos se encuentran por ejemplo partes de otras piezas procesuales que involucran acciones como pedir a personas de distintas nacionalidades un billete de su país para coleccionarlo.

El billete coleccionado es así no solamente un billete, sino la evidencia del encuentro con una persona de nacionalidad distinta, la capacidad de lograr comunicarme y relacionarse con un “alguien” totalmente distinto a mí y que tuvo la disposición de compartir parte de su dinero con alguien totalmente ajeno. Así, por ejemplo, el billete de Polonia representa el encuentro con Machek en 2003 (Roma) pero originario de Polonia, Yana (de Eslovaquia pero encontrada en 2009 en Berlín), Luka (ruso encontrado en 2013, Oporto), entre otros. Dentro de los objetos coleccionados también se documentó un brillo de labios (originario de Estados Unidos) y unas cartas de baraja española encontrados en Madrid, las cuales sirvieron para formular, conceptualizar y maquetar la pieza *Atlas del azar* que expongo en el siguiente apartado.



Fig. 46.- Fernanda Reyna, Fotografía de *diferentes billetes coleccionados*, 2016.

L'objet trouve y zapatos.

Objeto/ Parte de la obra: Atlas de que reúne mis propios zapatos, los objetos encontrados, fotografías de zapatos y gráficas realizadas con los zapatos.

Significante/ forma: Zapatos y objetos encontrados.

Significado: Tema: la evidencia del caminar por el mundo y el encuentro con un "otro" /

Motivo: Los zapatos desgastados o "andados" y los objetos encontrados.

Medio: Instalación de diversas piezas en diversos medios como fotografías, gráfica y objetos en vitrinas.

Contenido: Físico: fotografías, zapatos y objetos encontrados/ Conceptual: El encuentro con otro objeto, persona o paisaje siempre cambia o modifica una parte de tu ser y tu percepción del mundo. Los encuentros fortuitos con objetos que consideramos valiosos son una lectura importante sobre quienes somos y cómo interactuamos con ese otro llamado hogar y ambiente.

Contenido sedimentado: Es necesario abrir el diálogo entre el ser y su interacción con el mundo. ¿Dicha interacción sólo es posible de comunicarse a través de nuestra propia experiencia?



Fig. 47. Fernanda Reyna, *Propuesta de montaje: Instalación con dos vitrinas que contienen los 32 pares de zapatos, los objetos encontrados, las fotografías y las huellas distribuidas a lo largo de la sala, 2016.*



Fig. 48.- Ferrnanda Reyna, Atlas de fotografías de treinta y dos pares de zapatos, 2015.

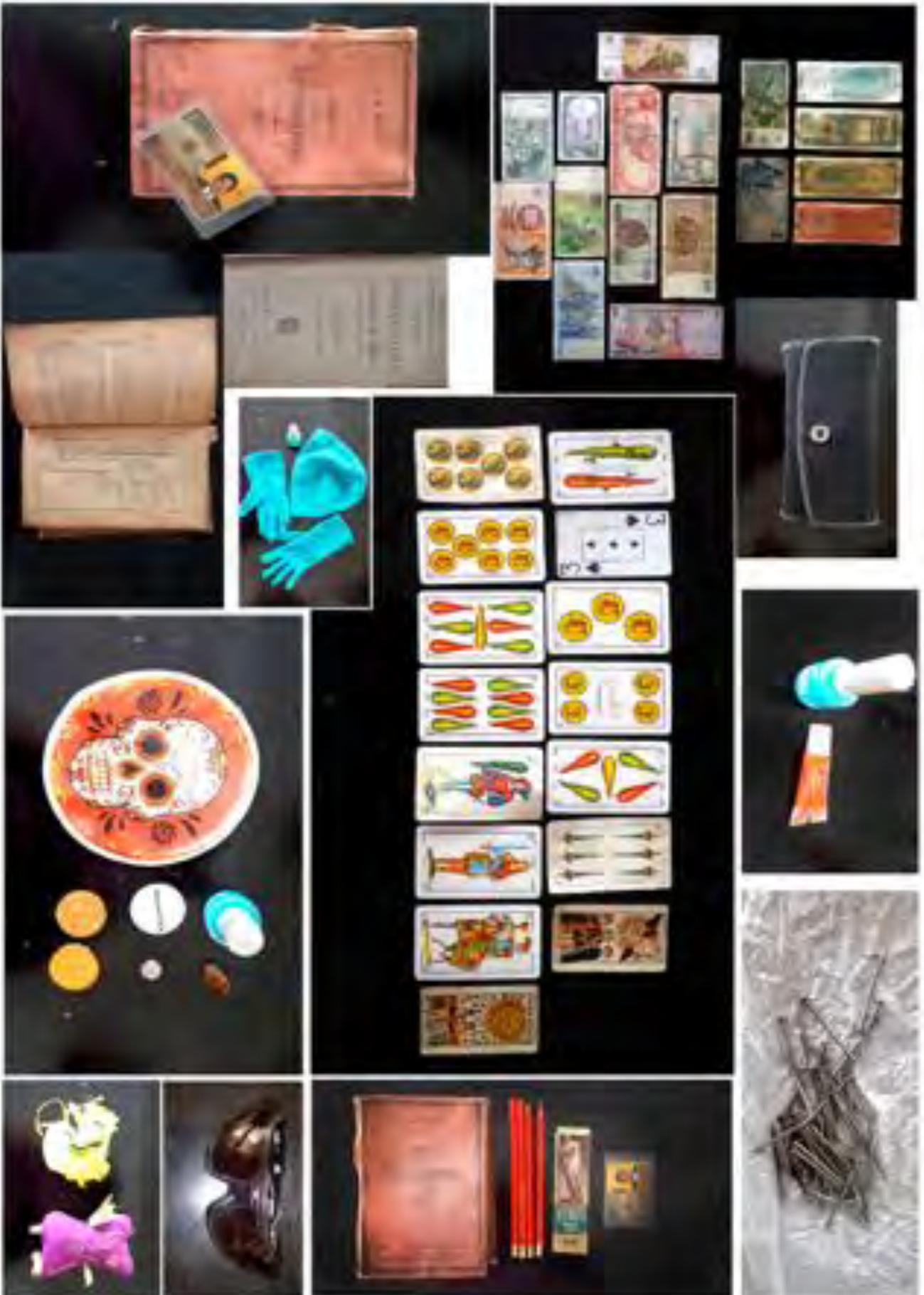


Fig. 49.- Fernanda Reyna, Atlas de objetos encontrados, 2015.



Fig. 50.- Fernanda Reyna, *Diferentes huellas elaboradas con zapatos coleccionados*, 2016.

4.1.3. *Atlas del azar.*

La pieza *Atlas del azar* consiste en el par de zapatos que usaba cuando encontré las cartas de la baraja en Madrid, una repisa sobre la cuál se encuentra una baraja española partida en dos, así como la leyenda: “Levanta una carta y conoce tu suerte” y un mapa marcado con el sitio específico y el trayecto del hallazgo. La idea es que el espectador replique el momento en que se encontraron las cartas durante el trayecto al entrar dentro del museo y tenga múltiples lecturas sobre su suerte. De igual forma, el concepto de la pieza tiene que ver con la idea de que en cada paso que damos existe una especie de incertidumbre y predisposición que únicamente la superstición es capaz de afrontar. Así, según Alejandro Jodorowsky (Chile, 1929), la lectura de cartas se vuelve un recurso psicológico- mágico que nos permite sobrellevar la carga de no conocer el futuro¹⁹². También dicha lectura se convierte en un juego al acercar el arte al público de tal manera que la obra devenga íntima pero a la vez múltiple al generar un imaginario distinto en cada espectador.

Dicha pieza exhibida dentro de la Bienal de las Fronteras en el año 2014 a través de la curaduría realizada por Silverio Orduña (México, 1987) y Paola Eguiluz (México, 1986). La propuesta consistió en generar un ensayo visual titulado: *Punto Ciego* en el cual los curadores mencionados retoman la idea de que el cuerpo es el elemento detonador de las experiencias políticas y estéticas de Henri Lefebvre (Francia, 1901- 1991): *El cuerpo en sí mismo es el borde, delimita el microcosmos de cada individuo pero a la vez se torna susceptible cuando interactúa con otros cuerpos y el entorno. Lo corporal deviene en lo social y viceversa.*¹⁹³

¹⁹² Alejandro Jodorowsky. *Psicomagia* (España: Siruela, 2003).

¹⁹³ Silverio Orduña y Paola Eguiluz. *Catálogo Bienal de las fronteras: Punto Ciego* (México, 2014) 27.



Fig. 51. Fernanda Reyna, *Exhibición de la pieza Atlas de Azar en Bienal de las Fronteras, 2014, Tamaulipas, México.*

Atlas del azar

Objeto/ Parte de la obra: Instalación que contiene: un par de zapatos, mapa con trayecto, repisa con baraja española y leyenda que dice: “Levanta una carta y conoce tu suerte”.

Significante/ forma: Zapatos, mapa y baraja española.

Significado: Tema: Hay algo de azar y suerte en el camino aunque éste ya haya sido trazado.
Motivo: Los zapatos desgastados o “andados” y la baraja española como vía para conocer la suerte.

Medio: Instalación.

Contenido: Físico: mapa, par de zapatos y baraja española/ Conceptual: El encuentro fortuito con un otro objeto, persona o paisaje siempre cambia o modifica una parte de tu ser y tu percepción del mundo. Los encuentros fortuitos con objetos que consideramos valiosos son una lectura importante sobre quienes somos y cómo interactuamos con ese otro llamado hogar y ambiente. Dentro de dichos encuentros, la superstición juega un papel importante en el caso de las cartas al poderse leer como predicciones futuras.

Contenido sedimentado: Cualquier camino contiene cierta superstición y juego de azar al desear un resultado o no imaginar lo que el futuro depara al siguiente paso.



Fig. 52. Fernanda Reyna, *Baraja encontrada*, 2012.



Fig. 53. Fernanda Reyna, *Croquis propuesto a los curadores para exposición en Bienal de las Fronteras, 2014, Tamaulipas, México*



Fig. 54.- Fernanda Reyna, *Exhibición de la pieza Atlas de Azar en Bienal de las Fronteras, 2014, Tamaulipas, México.*

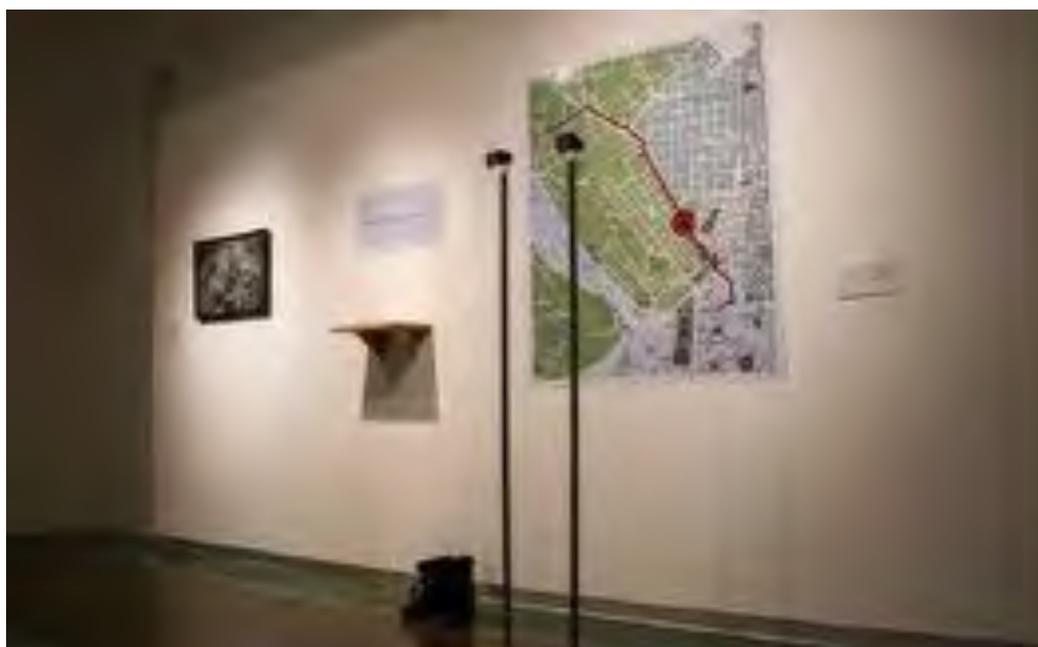


Fig. 55. Fernanda Reyna, *Exhibición de la pieza Atlas de Azar en Bienal de las Fronteras, 2014. Tamaulipas, México.*

4.1.4 Análisis crítico del medio eco-estético.

Si bien es innegable que existen relaciones entre el hecho de explorar el medio ambiente y el arte, considero que en algunas de las piezas realizadas al inicio de la investigación, aún no existe una reflexión profunda del medio eco-estético debido a que para este momento aún no tenía muy clara la manera en que el arte se pudiese ligar con lo ecológico. Así considero que es en la pieza titulada *Atlas de las imágenes: Objetos inútiles, enfermos y sin curar* en la que me doy cuenta de que mi producción realizada hasta entonces tiene poco que ver con la eco-estética aunque intente representar la forma del cambio climático o la extinción de las especies de manera abstracta. Es a través de ordenar todas las imágenes realizadas hasta ese momento que me percaté de que necesito conocer otros medios (conceptuales contemporáneos) para tener la posibilidad de proponerlo como arte eco-estético, o bien lograr lo eco-estético. Es gracias a dicho ejercicio que también comienzo a ver cómo podría producir un arte que tenga más que ver con lo que me interesa. Así, ya en la segunda pieza realizada: *Atlas de los zapatos y zapatos encontrados*, y al explorar la manera en que Warburg organiza las imágenes, me doy cuenta que la idea del atlas como dispositivo que ordena las imágenes en una sola imagen, permite indagar sobre las relaciones que existen entre diversas ideas, objetos y momentos.

Así, en esta pieza exploro mi interacción inmediata con el mundo o entorno y la manera en que se me ocurre evidenciarlo es a través de mis propias extensiones: los zapatos, pues considero que nuestro andar por el mundo no es otra cosa que dicha interacción. Pero la huella de haber habitado es difícil de mostrar físicamente fuera de las marcas del cuerpo o el cabello, pues las credenciales y las fotografías sólo muestran el deterioro de nuestro propio cuerpo al pasar de los años pero nunca el deterioro de los medios empleados para incidir sobre el mundo como son casi siempre nuestras manos o pies. Considero así que los zapatos son aquellas extensiones que nos permiten andar y explorar el mundo de tal manera que son la única evidencia de que en efecto, hemos transitado por diferentes caminos.

Dicha acción en donde el trayecto, la huella del medio (los zapatos) y la huella de haber interactuado con el entorno (los objetos encontrados) son más evidentes es en la pieza construida para la Bienal de las fronteras: *Atlas del Azar*, en donde existe un interés por reflejar la importancia del sitio específico y del entorno a través de lo eco-estético (entendido como **aquello que estudia el arte que comunica las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos**).

Así, para problematizar la pertinencia de analizar dichas piezas bajo la metodología propuesta, planteo además de las preguntas realizadas en los otros capítulos,¹⁹⁴ tres que tienen que ver con el análisis de caso de Alÿs y que es necesario aclarar en la presente investigación: 1.- ¿Es necesario que las piezas eco-estéticas tengan que ver con lo ecológico científico?, 2.- ¿Es necesario que contemplen el contexto socio- económico y político? y 3.- ¿Es necesario que planteen una crítica al modo de habitar el espacio o determinado sitio específico? A continuación resuelvo cada una de las preguntas realizadas exponiendo primero las que se hacen en otros capítulos con respecto a las piezas *Atlas de las imágenes: Objetos enfermos, inútiles y sin curar, Objects trouvés #1* y *Atlas del azar* por las razones que ya he justificado.

1.- ¿Qué elementos de la obra me hacen pensar que el medio utilizado es eco-estético (conceptual)?

De primer momento ninguna de las tres piezas me hacen pensar que el medio es eco-estético. Sin embargo al observar las piezas detenidamente, me doy cuenta que en las piezas *Objects trouvés #1* y *Atlas del azar*, el medio es eco-estético desde una visión ecológica etimológica al hacer visible el proceso temporal de la interacción de mi propio cuerpo con el ambiente al evidenciar el proceso de mi encuentro con diversos objetos del entorno a través del desgaste de las suelas de los zapatos. El medio es eco-estético desde dicha perspectiva aunque claro que para ser entendida como tal creo que hace falta algo que lo relacione más con lo social y no se quede únicamente como un arte corporal en dónde sólo importa mi visión. Sin embargo, a la vez considero que el hecho de elegir los zapatos tiene que ver otra vez con el cómo mi cuerpo logra relacionarse con la institución, pues tiene que ver con el proceso histórico que ha marcado al zapato como extensión corporal humano para reflejar sus angustias y creaciones.

2.- Si el medio es la instalación ¿Qué es entonces lo eco-estético?

Si aquello que hace posible las obras de arte que comunican el estudio de las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento es el medio eco-estético,

¹⁹⁴ Me refiero a las preguntas hechas para desarrollar las críticas respecto al medio en los capítulos anteriores: 1.- ¿Qué elementos de la obra me hacen pensar que el medio utilizado es eco-estético (conceptual)?, 2.- Si el medio es la instalación eco-estética, ¿qué son los demás elementos?, 3.- ¿Cómo los artistas convierten un objeto del medio ambiente en un objeto artístico? y 4.- ¿Qué dimensión socio- económica y política contiene la pieza?

entonces en este caso el medio es la instalación eco-estética al utilizar las ideas (ecológicas y estéticas) para un fin de instalación artística. Aunque claro está que no se refiere a la ecología científica, sí está respondiendo a una situación que tiene que ver totalmente con la percepción del cuerpo en el ambiente y es en este sentido de la ecología (etimológica) que esta pieza es eco-estética.

Los demás elementos son arte objeto pero el medio sigue siendo eco-estético al insertar un objeto encontrado en el entorno y proponerlo como arte, pues el hecho de caminar (que es la acción) funge únicamente como material para poder proponer algo como arte a través de la idea y el medio de que es posible comunicar las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a través de la huella de los zapatos y los objetos encontrados. Así, vista como una propuesta de instalación eco-estética, lo importante no es por ejemplo, los objetos encontrados, sino la posibilidad de hacer visible el paso por el mundo a través de las suelas desgastadas de los zapatos y cómo nuestro encuentro con el ambiente (objetos encontrados) generan múltiples lecturas.

De igual forma es necesario enfatizar que la pieza no necesariamente debe ser leída como eco-estética, pues esto implicaría que todas las obras de arte son eco-estéticas al **comunicar el estudio de las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento**, ni que forzosamente deba ser analizada bajo dicha perspectiva del medio, pues como he dicho antes, para que el público pueda entender dichas manifestaciones, debe estar más ligado a lo ecológico científico o a lo que se entiende como ecológico popularmente (relacionado con el cuidado al medio ambiente).

3.- ¿Cómo conviertes un objeto del medio ambiente en un objeto artístico?

En estos tres casos, las maneras de insertar los objetos cotidianos y de mi entorno al arte fueron de diversas formas. En el caso de la pieza *Atlas de las imágenes: Objetos enfermos, inútiles y sin curar*, la idea es evidenciar la falta de correspondencia entre las prácticas curatoriales que rigen actualmente el arte contemporáneo mexicano y lo que se considera arte en las escuelas y el público en general no especializado. Así, ante dicha situación, la pieza pretende abrir el diálogo entre artistas, espectadores y curadores replicando una situación cotidiana por parte de los artistas, que es tener una gran variedad de objetos producidos sin ninguna curaduría extra a la que ellos le atribuyen.

Por su parte, en el caso de *Objects Trouvés y zapatos*, la forma de insertar algo de la vida cotidiana fue a través del registro de la acción del cuerpo (huellas

gastadas de los zapatos), la Historia del Arte y la idea del *Atlas* como mecanismo para generar diversas relaciones entre objetos que sin esta forma de organización sería muy difícil establecer. En cuanto a la historia del arte es necesario mencionar que la pieza está utilizando varios elementos que establecen un diálogo inmediato con el público especializado y efectivamente apunta hacia ello: los zapatos de Vincent Van Gogh (Países Bajos, 1853- 1890), los zapatos ausentes de Gabriel Orozco (México, 1962) y los *Objects trouvés* de Duchamp, por mencionar algunos de los elementos en clave.

En esta pieza también se hace evidente que cada persona, al tener diferentes trayectos y desgaste de los zapatos en ellos, va a encontrar diferentes cosas en el entorno y así va ir construyendo o alimentando física y conceptualmente su propio ser. Es imposible que los artistas encuentren los mismos objetos, sin embargo existe también un lenguaje heredado por parte de la tradición del estudio del arte que se vincula con los zapatos, los objetos encontrados, el dinero, la multiculturalidad y el azar. Así la elección de los objetos encontrados, como la elección de los significantes en la pieza también van a permitir o no su inserción al arte. Considero así que en dicha pieza (como en muchas piezas artísticas) el proceso fue cómo lograr hablar de algo muy personal en un lenguaje muy generalizado por la Historia del arte.

En cuanto al *Atlas del Azar*, el hecho de insertar algo encontrado en el entorno al arte fue a través del registro de la acción del cuerpo en el mapa (en este caso en Madrid), el objeto encontrado (las cartas de la baraja) y los zapatos con los que fueron encontradas las mismas. A su vez y como he mencionado anteriormente, los curadores Paola Eguiluz y Silverio Orduña lograron insertar dicha pieza al aparato de arte contemporáneo a través de un ensayo sobre el desplazamiento del cuerpo como elemento mínimo para la producción del espacio social de Lefebvre.

4.- ¿Qué dimensión socio- económica y política contiene la pieza?

Políticamente, las piezas inciden de diferentes maneras. Por ejemplo en la primera (*Atlas de las imágenes...*), se trata del trabajo y el cuerpo ausente del curador y del gestor cultural que muchas veces es suplido por el del artista. Se trata de evidenciar las dinámicas que surgirían si el artista dejara de hacer un trabajo que no le corresponde y de abrir el diálogo entre la producción artística, los curadores y el público.

Sin embargo, en las otras dos piezas (*Atlas del azar* y *Objects trouvés y zapatos*), lo político tiene otra connotación, pues en éstas lo que se prioriza es la acción del cuerpo individual y su percepción del ambiente por encima de los objetos.

En este sentido es importante enfatizar que existe una diferencia entre las piezas de arte que tienen un tema distinto al socio- económico político y aquellas en donde lo socio- económico político es el tema de las piezas. En este caso considero que ocurrió la primera variante, es decir, el hecho de dar importancia a un evento personal y tomarlo como referente para hacer una pieza artística plantea una postura política en la que es importante la manera en que el individuo (en este caso el artista) percibe su entorno y el hogar que habita.

5.- ¿Es necesario que las piezas eco- estéticas tengan que ver con lo ecológico científico?

No creo que sea del todo necesario debido a que por ejemplo en la pieza de Alÿs, estudiada en los capítulos anteriores, lo eco- estético se encuentra en una dimensión etimológica y no científica. Sin embargo creo que debe considerarse el hecho de que difícilmente este tipo de piezas se relacionarán (por parte del público e investigadores) directamente con lo ecológico o lo eco-estético (científico o popular) debido a que comúnmente el término se asocia únicamente al cuidado del medio ambiente. Así es que yo propongo que se asocien ambas definiciones con el fin de involucrar lo artístico y lograr una comunicación asertiva con el público.

6.- ¿Es necesario que contemplen el contexto socio- económico y político?

Sí, considero que este tipo de arte tiene que ver con comentar una situación en determinado contexto y por ello la dimensión socio- económica o política tiene mucha importancia. Son piezas contextuales y no únicamente comentarios individualistas o separados del público y realidad. En el sentido de Alÿs, son piezas que se insertan dentro de un lugar y la vida cotidiana para incidir en la realidad. En este sentido la pieza *Atlas de los zapatos y objetos encontrados* inciden en la realidad al proponer las acciones como arte y al conceder importancia a los propios trayectos por encima del objeto construido artificialmente. Son quizá un retorno a los *objets trouvés* para decir: El objeto artístico encontrado ya no importa sino en cuanto contiene conceptualmente una historia y acción atrás. Sin embargo y aunque dicha situación tenga algo que ver con el contexto, considero que les falta tener más información sobre el mismo, pues al parecer están construidas únicamente a través del diálogo con un entorno limitado (a diferencia de las piezas de Alÿs en donde se investigó mucho más sobre el entorno de Lima).

7.- ¿Es necesario que planteen una crítica o comentario hacia el espacio o contexto en determinado sitio específico?

Las piezas que plantean de forma crítica el modo de habitar humano, o de estudiar las relaciones de los individuos con su entorno, permiten abrir el diálogo hacia una conciencia mayor en referencia a lo que se dicta como verdad y lo que se percibe. Dicha confusión es sumamente visible en Latinoamérica y todo el mundo (me refiero a lo que es, a lo que se dice que es y a lo que se percibe), pero podría decirse que es una tendencia humana el sintetizar sus propias formas de supervivencia hacia mecanismos en los cuales ya no se cuestiona o se abre el diálogo hacia las acciones que son dictadas y obedecidas por el aparato que los moviliza. Así, las piezas que abren el diálogo o critican determinado contexto constituyen la única resistencia hacia lo que se dicta que se debe hacer y en este sentido cambian la forma en que percibimos el mundo.

4.2 Acción de sitio específico: Xitle

Otra de las propuestas generadas dentro del *Taller de dibujo expandido e interdisciplina* fue la pieza de acción en sitio específico, *Xitle*. Esta pieza se generó a partir de la idea de integrar al discurso conceptual, el factor espacial y la relación humana con el medio ambiente. El sitio elegido para su realización fue la Unidad de Posgrado de la UNAM (ubicada muy cerca de la reserva del Pedregal de San Ángel). Así, el primer boceto fue proyectar las sombras de las especies que habitan dicha reserva.



Fig. 56. Fernanda Reyna, *Boceto para Colibrí zafiro oreja blanca (Hylocharis leucotis)*, 2014. La idea fue proyectar las sombras de los animales que habitan y ya no habitan la reserva.

Posteriormente, y al recorrer caminando el espacio elegido para la pieza, me percaté de que la acústica generada por los edificios en círculo era similar a un eco escuchado desde una cueva, y que el espacio se hacía presente mediante el sonido. Imaginando¹⁹⁵ el ruido que emitió el volcán Xitle durante su erupción (hace aproximadamente 1600 años),¹⁹⁶ surgió la idea de replicarlo a través de la acción de sitio específico.

¹⁹⁵ Respecto al término Imaginar surge las preguntas: ¿hay forma de imaginar sin imagen? y ¿la imagen sonora surge únicamente como imagen mental subjetiva que cada persona tiene ante un estímulo sonoro?

¹⁹⁶ Antonio Lot y Zenón Cano Santana. *Biodiversidad del ecosistema del Pedregal de San Ángel* (México: UNAM, 2009).

Curiosamente y de acuerdo con ciertos escritos de Antonio García Cubas, “la erupción del Xitle tuvo lugar el día Nahui-Quiahuitl del año Tecpatl, que corresponde el 24 de abril del año 76 de la era cristiana.”¹⁹⁷ La acción de sitio específico se realizó justo el día 24 de abril de 2015 coincidiendo con el día, el mes y el lugar en el cuál hace más de 1600 años, el volcán Xitle hizo erupción. La acción consistió en caminar con una bocina móvil en círculos dentro del centro de la Unidad de Posgrado (que a su vez se encuentra rodeada por la reserva ecológica del Pedregal de San Ángel). El audio de cinco minutos que emitió la bocina corresponde a sonidos de la lava hirviendo y saliendo del volcán editados y repetidos en loop.¹⁹⁸



Fig. 57. Google maps, Imagen satelital de la ubicación de la Unidad de Posgrado y parte de la Reserva ecológica del Pedregal de San Ángel, 2014.



Fig. 58.- Fernanda Reyna, Esquema del desplazamiento de la pieza sonora: Xitle en movimiento, 2015.

¹⁹⁷ Esperanza Yarza De las Torres. *Volcanes de México* (México: UAM, Colección nuestro México, 1992).

¹⁹⁸ Ver más en Anexo CD titulado: Audio1: Xitle.

Xitle

Objeto/ Parte de la obra: Fotografías, audio y esquema de la acción de sitio específico realizada.

Significante/ forma: Esquema que marca el trayecto de la acción, audio y fotografías.

Significado: Tema: La erupción del volcán Xitle.

Motivo: Audio que reproduce los sonidos de un volcán haciendo erupción.

Medio: Acción sonora de sitio específico.

Contenido: Físico: fotografías, audio y esquema de la acción realizada/ Conceptual: la relación del hombre con la naturaleza en la actualidad.

Contenido sedimentado: Las preguntas: ¿Qué pasaría al incorporar “algo” que nos recuerde nuestra relación con lo natural como la erupción volcánica de Xitle sucedida hace más de 1670 años?, ¿Volvería visible aquello que hemos perdido?, ¿Remitirá esto a imágenes que sólo podrán crearse en nuestra mente?, ¿Ayudará a preguntarnos sobre cómo concebimos el progreso, la educación especializada y en efecto los recintos en los que “nos preparamos para el mañana”?



Fig. 59. Fernanda Reyna, *Esquema del desplazamiento de la pieza sonora: Xitle*, 2015.



Fig. 60 - Fernando Fajna, *Soñado para pintura III*, 2016.

4.2.1 Análisis crítico del medio eco-estético en Xitle

1.- ¿Qué elementos me hacen pensar que el medio utilizado es eco-estético?

El sonido del volcán y el sitio específico (a un lado o en medio de la reserva del Pedregal de San Ángel).

2.- Si el medio es eco-estético, ¿qué son los demás elementos?

Considero que el medio es la posibilidad de volver a hacer sonar el espacio como hace 1600 años en el mismo lugar a través de una idea artística que involucra diversos medios como la acción, el lenguaje, el sonido y el sitio específico (mismos que pueden ser analizados desde una óptica relacional a través del medio eco-estético). Así, el medio eco-estético es aquello que hace pensar en la idea. Aquel momento en que decido hablar del volcán en relación a mí y el espacio en que para ese momento se planeaba la pieza.

3.- ¿Cómo conviertes un objeto del medio ambiente en un objeto artístico?

En este caso considero que el sonido (que es de un volcán haciendo erupción) es aquello que tomo del medio ambiente para convertirlo en un objeto artístico a través de la idea. Una idea que está mediada por la intención de entender y hacer presente el sonido del entorno, que en este caso está unido a la historia y la ciencia porque sin ellas hubiese desconocido que el volcán Xitle había hecho erupción el mismo día de su presentación.

4.- ¿Qué dimensión socio-económica y política contiene la pieza?

No considero en este caso que la pieza se haya realizado con una intención socio-económica o política. Sin embargo y retomando la idea de que todo arte es intrínsecamente político, el concepto de la acción sonora logra generar una tensión entre las fuerzas volcánicas (o naturales) y humanas al evidenciar que por más grandes que sean los edificios, las construcciones o las esculturas que se encuentran en la reserva del Pedregal de San Ángel, el evento volcánico de Xitle tuvo su mayor incidencia hace 1600 años.

5.- ¿Es necesario que las piezas eco-estéticas tengan que ver con lo ecológico científico?

No necesariamente pues como he mencionado antes, el hecho de que las piezas tengan algo que ver con un algo entendido como ecología (como es por ejemplo cualquier actividad u objeto del medio ambiente) va ayudar a la comprender o a

relacionar lo eco- estético más rápido que si en ellas no hay nada que podamos relacionar de forma inmediata. Sin embargo, también podrían generar confusión si por ejemplo se tiene la idea de que sí se realiza una obra al exterior ya por eso el medio es eco- estético. Considero entonces que se requiere de una intención y reflexión crítica para poder ser eco- estética, pues de otra forma cualquier objeto del exterior propuesto como arte se catalogaría como eco- estético. El punto clave es también el carácter intrínsecamente político en el medio utilizado en la pieza pues plantea otras formas de interactuar con el entorno. Me refiero a que no es lo mismo que en la pieza Xitle hubiese deambulado con la bocina en otro espacio que nada tenga que ver. El hecho de haber elegido el propio cuerpo como medio de interacción y comunicación con el contexto y entorno estudiado, plantea un tipo de interacción sumamente crítico y político en el sentido de que regresa a la idea de que la forma propia de entender y apropiarse del entorno es tan válida como las establecidas.

6.- ¿Es necesario que contemplen el contexto socio- económico y político?

Sí, considero que el medio eco- estético al referirse al cómo interactuamos nosotros mismos con el entorno y nos organizamos debe contemplar siempre el contexto en donde se propone y cómo se propone. Por ejemplo en el caso de Xitle, la pieza llamó la atención a vulcanólogos y especialistas del medio ambiente más que a otras áreas del conocimiento debido al título y al sonido de la pieza pero también por el hecho de haberse realizado en la Unidad de Posgrado como sitio específico.

7.- ¿Es necesario que planteen una crítica al modo de habitar el espacio o determinado sitio específico?

Yo pienso que sí porque de otra manera no estarían más que suspendiendo lo que ya se conoce o se supone que se conoce. El medio eco- estético plantea también lanzar interrogantes del tipo: ¿Cómo estoy o están interactuando con el contexto?, ¿Qué es lo que pienso de ello? y ¿Cuál es mi percepción o comentario al respecto? Y es en dichos sentidos que se convierte en algo crítico y que hace pensar a las demás personas cómo habitamos, construimos, comentamos y apropiamos el entorno.

4.3 Acciones de sitio específico en torno a la Academia de San Carlos.

Durante el último año de investigación se realizaron diversas piezas entre las que destacan aquellas realizadas a partir de la idea del sitio específico alrededor de la Academia de San Carlos y en diversos sitios específicos en Europa como: la Universidad Humboldt y el Museo de historia natural (Museum Für Naturkunde) en Berlín, el Museo de Arte en Manchester, el Museo Tate Modern en Londres y Liverpool, el trayecto hacia Edimburgo, diversos hogares en los lugares citados, en Sheffield y en Peak District. Comenzaré describiendo brevemente el proceso que se llevó a cabo para cada una de las piezas realizadas a partir de las calles aledañas a la Academia de San Carlos.

El proceso que seguí para la generación de las piezas en torno a la Academia de San Carlos empezó con la observación y captura de fotografías en el área comercial que la rodea. Las visitas a los alrededores de la Academia, en vez de seguir siendo el camino recto y usual para ir a los talleres impartidos en el edificio, se convirtieron en algo totalmente distinto al darme la oportunidad de compartir información con los comerciantes y ambulantes de la zona. Concretamente, el ejercicio de exploración devino en tres piezas de sitio específico que analizo a continuación y que cuestionan los límites entre la institución, el arte y lo social en dicho contexto.



Fig. 61.- Copia de Victoria de Samotracia (siglo II a. C.), Museo del Louvre, París, en la Academia de San Carlos.

4.3.1.- Mientras tanto, alrededor de la Academia.

Al percatarme de que la mayor parte de lo que rodea la academia son locales comerciales, decidí presentarme a los trabajadores y comerciantes de la zona con el fin de entrevistarlos. Así, según el vínculo logrado durante las visitas, pregunté su relación con la institución (la Facultad de Artes Visuales y Diseño, ubicada en la Academia de San Carlos). Debido a que las preguntas revelaron numerosas posibilidades de interpretación en torno a la Institución Académica, decidí realizar la pieza: *Mientras tanto alrededor de la Academia*, misma que edita dichas entrevistas para revelar un imaginario hasta ahora desconocido en torno a la institución mencionada.

En algunos casos y al lograr un mayor vínculo con los entrevistados, decidí invitarlos a realizar un dibujo que sería expuesto dentro de la propuesta de instalación personal dentro de la Academia (la idea inicial era realizar un mural-palimpsesto en donde se juntaran los dibujos realizados por los comerciantes de afuera, los estudiantes de arte y los artistas dentro de la Academia). Así surgió la pieza: *Del dibujo a lo descomunal*, utilizando la retórica de la frase como posible cuestionamiento de la práctica del dibujo en común, pero que a la vez es algo que ocurre muy rara vez o de forma descomunal.

Durante el tiempo que estuve visitando la Academia, una de las cosas que llamó mucho mi atención fue el aspecto religioso tan diverso que confluye en sus alrededores. Así, en una de tantas visitas escuché gritar a un pregonero: “Si me regalas una caridad en nombre del Señor, Dios te lo va a agradecer”. La manera en que el señor repetía la frase tenía tanta práctica o trabajo detrás que casi no había variación alguna en lo que pregonaba de forma repetitiva. Así que me pareció interesante documentarlo y le pedí permiso para grabar su voz y un pequeño video. Así, surgió el libro: *VISITA I, De la santa muerte, la caridad y Dios ("Del sitio a la Academia")*. Después de diversas visitas y de recopilar material (videos, fotografías y entrevistas), finalicé el proceso de investigación y propuse las tres piezas mencionadas para la exhibición que analizo detenidamente a continuación:

Esta pieza consiste en la instalación de una caja de audio de cinco minutos. La edición en audio contiene diversas entrevistas a los trabajadores de la zona en donde se les pregunta en torno a su relación con la Academia de San Carlos. Son personas como Mario, María y otros entrevistados, que han trabajado toda su vida alrededor de la Academia o viven fuera de ella, pero nunca han entrado. Las preguntas guía fueron: ¿alguna vez has entrado?, ¿por qué sí?, ¿por qué no? y ¿que piensas o crees que hay adentro?

La sorpresa fue muy grande al analizar las respuestas debido no solo a que la gente que habita alrededor no haya entrado, sino porque se imaginan la Academia como un sitio bloqueado e inaccesible para ellos. Por ejemplo, en el caso de uno de los entrevistados que logró entrar a pedir informes, porque su hijo quería estudiar la carrera de diseño, se le dio toda la información errónea: que la Academia no era universidad ni enseñaba diseño, que eso estaba en la Esmeralda únicamente.

“ ¿Porqué nunca has entrado a la Academia?
Pues porque no me han invitado...es como la catedral,
que pasas y ya se te hace tan peculiar que no, no te interesa entrar”

“ Pero por la ignorancia de nosotros pensábamos que allí todavía era
escuela y ya después el vino a preguntar y ya le dijeron que no era escuela.”

“ No, no he tenido el tiempo ni la oportunidad de entrar a la Academia
porque muchas veces se tiene el concepto de que el arte es cara
o es para la gente que tiene el nivel económico”

“ Yo creo que no hay mucha confianza como para entrar a la Academia se
imagina como si fuera muy elitista, es más eso”

Mientras tanto, alrededor de la Academia...

Objeto/ Parte de la obra: Instalación de audio que reproduce la edición de diferentes entrevistas a los trabajadores que laboran alrededor de la Academia.

Significante/ forma: Audio con cinco voces de diferentes comerciantes.

Significado: Tema: La relación entre el afuera y el adentro de la Academia de San Carlos/
Motivo: Audio que da voz a las personas que laboran y habitan el área circundante a la Academia.

Medio: Instalación sonora.

Contenido: Físico: Edición de las entrevistas realizadas./ Conceptual: La relación entre el afuera y el adentro de la Academia de San Carlos es limitada debido a que se desconoce la función precisa de dicha institución y se cree que es un espacio privado (en algunos casos elitista).

Contenido sedimentado: Es necesario cuestionar la función de la instituciones públicas del país, pues muchas veces fungen como instituciones de poder privadas siendo públicas o administrándose con el recurso público del país.

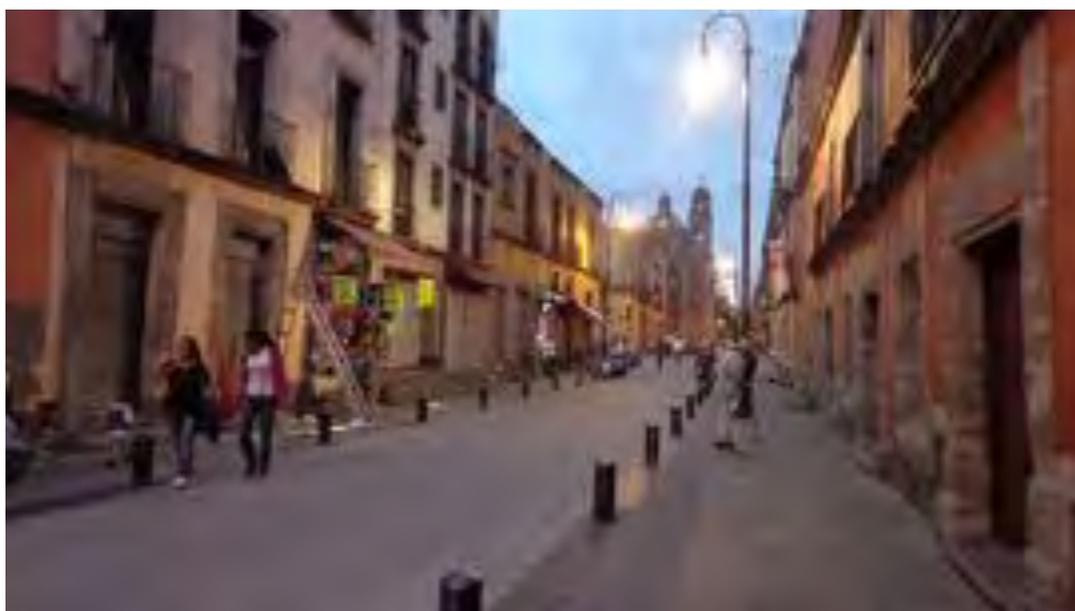


Fig. 62.- Fernanda Reyna, *Registro fotográfico en los alrededores de la Academia de San Carlos, 2015.*



Fig. 63.- Fernanda Reyna, *Registro fotográfico en los alrededores de la Academia de San Carlos, 2015.*



Fig. 64.- Fernanda Reyna, Instalación del audio: *Mientras tanto, alrededor de la Academia*, 2015.



Fig. 65 y 66.- Fernanda Reyna, Registro fotográfico en los alrededores de la Academia de San Carlos, 2015.

4.3.2. *Del dibujo a lo descomunal.*

El origen de esta pieza fue el experimento que hice en los diferentes locales comerciales alrededor de la Academia: pedí a varios voluntarios que dibujaran lo que creían que hay dentro de la Academia. La propuesta inicial fue recopilar dibujos sobre lo que la gente, que nunca ha entrado a la Academia, cree que hay dentro de ésta, para colocarlos sobre una de las mamparas. Sin embargo, al contar los dibujos me di cuenta de que requería muchos más participantes y dibujos de los que tenía.



Fig. 68.- Fernanda Reyna, Registro fotográfico en los alrededores de la Academia de San Carlos, 2015.

Por otro lado, y debido a que estas personas comúnmente se encuentran ocupadas en el trabajo, decidí generar un espacio (aunque fuese únicamente gráfico) en donde se unieran los dibujos de los alumnos y trabajadores de la Academia con los que trabajan afuera de ella. Así, la pieza *Del dibujo a lo descomunal* pretende cuestionar con el palimpsesto de hojas dibujadas, la posibilidad de intervenir por parte del espectador y el título, los límites del dibujo, la autoría y la posibilidad de generar espacios de encuentros sociales a través del dibujo. La pieza concluyó cuando María, una de las participantes de afuera, logró entrar a la Academia a dibujar sobre el palimpsesto.



Fig. 80 - Fernanda Reyra, Instalación de este espacio: Del dibujo a lo descomunal, 2013, Academia de San Carlos



Fig. 76- Fernanda Reyna, Instalación de sitio específico Del dibujo a lo desconocido, 2013. Academia de San Carlos.



Del dibujo a lo descomunal

Objeto/ Parte de la obra: Acción de dibujar en el palimpsesto de hojas colocado en el piso y alrededor de la Samotracia ubicada al centro de la Academia de San Carlos.

Significante/ forma: Acción de dibujar en dibujo colectivo y de sitio específico.

Significado: Tema: El dibujo como acción que genera convivencia/ Motivo: La acción de dibujar alrededor de la Samotracia.

Medio: Acción de dibujar en un sitio específico.

Contenido: Físico: fotografías del proceso de dibujar y dibujos / Conceptual: El dibujo genera convivencia.

Contenido sedimentado: El dibujo puede unir diferentes formas de interpretar el dibujo como acción artística y de convivencia.



Fig. 71. Fernanda Reyna, dibujos generados a partir de la Instalación de sitio específico *Del dibujo a lo descomunal*, 2015, Academia de San Carlos.

4.3.3 VISITA I, *De la Santa Muerte, la caridad y Dios.*

Lo que dio la idea para esta pieza fue el grito de un señor en silla de ruedas, que pregona sobre la calle de Moneda lo siguiente: *Si me regalas una caridad en nombre del Señor, Dios te lo va a agradecer.* Originalmente, se pretendió que la pieza reprodujera el pregón del señor, con bocinas dentro de la Academia de San Carlos, con el objetivo de generar cierto contraste entre el adentro y el afuera de la misma. Durante el mapeo del sitio (o al fotografiar y estudiar los locales, edificios y banquetas que rodean la Academia de San Carlos), me di cuenta de las diversas creencias religiosas que convergen alrededor. La manera en que logré expresar este hecho fue a través del libro: *VISITA I, De la Santa Muerte, la caridad y Dios*, que corresponde a la serie: "Del sitio a la Academia" pues se pretende que en un futuro se realice un libro recogiendo la experiencia de cada visita.



Fig. 72. Fernanda Reyna, Libro de artista: *VISITA I, De la Santa Muerte, la caridad y Dios*, 2015, Academia de San Carlos.



Fig. 73. Fernanda Reyna, Libro de artista: *VISITA I, De la Santa Muerte, la caridad y Dios*, 2015, Academia de San Carlos.

En síntesis, esta pieza documenta lo que la gente que trabaja afuera percibe de la Academia. Para algunos, representa una institución elitista que no contempla al público que habita la zona, mientras que para otros, les da lo mismo que exista. Esta situación cuestiona el rol de la institución cultural como aparato mediático entre el estado y el público, pues se evidencia que en este caso no existe una correspondencia lógica. Estas piezas utilizan un medio eco-estético en el arte (referido en los capítulos anteriores) en el sentido de que empiezan a comunicar la forma de percibir y estudiar particular de un sitio específico, a partir de las diferentes interacciones de los seres vivos con su entorno. Es decir, las piezas de sitio específico realizadas alrededor de la Academia de San Carlos comunican la forma particular de estudiar y apropiarse del mundo y sus interacciones para hacer arte.

Libro I: De la Santa Muerte, la caridad y Dios.

Objeto/ Parte de la obra: Libro de artista

Significante/ forma: Libro de artista que ilustra el trayecto, imágenes y texto.

Significado: Tema: Las diversas creencias religiosas que confluyen alrededor de la academia/
Motivo: Imágenes de: La Santa Muerte, San Judas Tadeo y pregonero.

Medio: Libro de artista.

Contenido: Físico: Secuencia de imágenes que documentan el proceso y las ideas generadas en torno a la Visita 1./ Conceptual: Existen diversas religiones confluyendo alrededor de la Academia de San Carlos y en el trayecto común para llegar a ésta.

Contenido sedimentado: Existen diversas religiones e interpretaciones de las mismas confluyendo en México, prueba de ello es haber encontrado tres formas de acercarse a lo divino en un sólo cuadrante del centro.



Fig. 74 Y 75. Fernanda Reyna, Registro fotográfico a los alrededores de la Academia, 2015.

Fig. 76. Fernanda Reyna, Libro de artista: *VISITA I, De la Santa Muerte, la caridad y Dios*, 2015, Academia de San Carlos.

4.3.4. Análisis crítico del medio eco- estético

1.- ¿Qué elementos de la obra me hacen pensar que el medio utilizado es eco-estético (conceptual)?

Con respecto a la pieza *Del sitio a la Academia*, lo que me hace pensar que el medio es eco- estético es que se basa en el estudio e interacción con un entorno específico que incluye a las personas que trabajan en los locales comerciales alrededor de la Academia. Esto porque en muchas de las piezas de sitio específico sólo incluyen el contexto histórico del espacio como tal y olvidan el carácter social implícito en ellas. Y esto no significa que tenga que haber siempre una interacción con las personas sino que normalmente se anula.

2.- Si el medio es eco-estético, ¿qué son los demás elementos?

Como he mencionado en los capítulos anteriores: que el medio para insertar una cosa o evento del exterior al mundo del arte sea a través del estudio de las interacciones entre diversos organismos y el entorno no impide la utilización de otros medios o técnicas para estudiar y comunicar dicho conocimiento. Así, en este caso se partió del sitio específico para generar acciones que derivaron en una instalación sonora que es a su vez analizada a través de la visión del medio eco-estético con el fin de lograr hacer comprensibles todos los factores con los cuales se vincula la pieza.

En este sentido es importante mencionar que la acción de sitio específico realizada en colaboración e interacción con las personas facilita dicho proceso eco- estético debido a que contiene en su propuesta el factor contextual y social por sí mismo. Sin embargo, la manera de presentar la pieza debe ser también crítico en el sentido de que plantee una visión de las cosas diferente a la establecida y en dicho contexto genere otras posibilidades de interactuar con el entorno.

3.- ¿Cómo convierto un objeto del medio ambiente en un objeto artístico?

La metodología es la misma que en otras piezas conceptuales de acción y sitio específico. Al principio hay una intuición y análisis contextual respecto al sitio específico y posteriormente se piensa en una idea de acuerdo al entorno, misma que va también tomando forma en cuanto se piensa tanto lo que se quiere decir como la manera en que se va a comunicar. Por ejemplo en el caso de estas tres piezas realizadas en torno a los alrededores de la Academia de San Carlos, originalmente sólo se tenía la intención de hacer una, sin embargo y como las ideas tuvieron tres posibles derivas, decidí exponer todas.

4.- ¿Qué dimensión socio- económica y política contiene la pieza?

En este caso las piezas ya contienen una dimensión socio- económica y política debido no tanto a que se realizaran en el centro histórico de la Ciudad de México, sino porque el dialogar, interactuar y estudiar a las personas que habitan un sitio específico determinado, es mucho más probable que contengan dichas dimensiones al registrar su propio punto de vista.

5.- ¿Es necesario que las piezas eco- estéticas tengan que ver con lo ecológico científico?

No, por ejemplo en este caso es evidente porque ninguna tiene que ver con lo ecológico científico y sin embargo es eco- estética.

6.- ¿Es necesario que contemplen el contexto socio- económico y político?

Sí de nuevo. Ya he explicado en las piezas anteriores porqué.

7.- ¿Es necesario que planteen una crítica al modo de habitar el espacio o determinado sitio específico?

Esto también ya lo contesté en las preguntas anteriores, sin embargo agrego que cuando una imagen o situación de algo está dada y uno la toma como cierta, de alguna manera la participación política está estancada o limitada y cuando uno va a alguna parte preguntando las opiniones y formas diversas de pensamiento, este mismo acto ya está rompiendo con lo establecido. Más aún al proponerlo como arte y comunicar a un público más amplio lo que realmente se piensa o se interpreta en un determinado entorno, por más inocente que sea dicho acto contiene rasgos sumamente revolucionarios al hacer hablar y dar visibilidad a las personas que de otra manera ni siquiera pensarían en estas cosas.

En el caso específico de la pieza *Mientras tanto, Alrededor de la Academia* generadas en torno a la misma institución se encontró que (al igual que muchas partes de México), no existe una correspondencia lógica, humana ni políticamente correcta entre la institución y los habitantes más cercanos a ellas. Por un lado muchos o casi nadie de los entrevistados está informado de lo que dicha institución realmente es y por el otro tampoco se permite el acceso a ella. Esto no se debe necesariamente a la ignorancia pues paradójicamente algunas de las personas entrevistadas también están interesadas en un arte contemporáneo que tiene que ver mucho más con las relaciones establecidas entre las personas con el entorno que en la institucionalización de una práctica alejada del mundo. Así la pieza *Del sitio a la Academia* y *Del dibujo a lo descomunal* lo que pretenden es unir el afuera con el adentro, aunque de una forma metafórica pues al momento de la exposición fue difícil lograr que las personas del exterior entraran.

4.4.- Acciones de sitio específico en Inglaterra y Berlín.

Respecto a las piezas realizadas durante la práctica escolar en la Universidad de Sheffield, éstas se orientan más al estudio concreto de la eco-estética (desde su etimología) debido a que para este momento ya se tenía clara la definición de ecología que seguiría en la investigación de mi propia producción. Así, las piezas que se generaron fueron: 1.- *Flâneur post antropoceno*, 2.- *La durmiente*, 3.- *Homo sapiens ecologicus* y la serie: 4.- *La importancia de lo humano*, (acción de sitio específico en la Tate Gallery, British Museum y otros museos). A continuación describo, analizo y critico las piezas mencionadas con objetivo de demostrar la utilización del medio eco- estético en ellas a través de las preguntas establecidas como metodología crítica en los capítulos anteriores.



Fig. 77. Visitarlondres.com, *Mapa del Reino Unido*, 2016.

4.4.1 Flâneur post antropoceno (Berlín)

En esta pieza documento fotográficamente la acción de los visitantes en el Museo de Historia Natural en Berlín: Museum für Naturkunde in Berlin- Museo Humboldt. Esta serie de fotografías pretende evidenciar la manera en que los visitantes se relacionan con lo otro vivo en el siglo XXI. Me pareció de gran importancia su registro debido a varias razones pero principalmente porque: 1.- En poco tiempo, ésta será la única forma de conocer lo que antes estaba vivo dentro del planeta y 2.- Porque la mayor parte de los animales disecados que están en peligro de extinción o ya están extintos, se ubicaban principalmente en territorios no europeos como Latinoamérica, África y Asia. Titulé la obra *Flâneur post antropoceno* debido a que los animales disecados se encuentran mediados por las vitrinas, lo cual tiene un punto de similitud con el imaginario moderno y la figura del Flâneur descrita por Charles Baudelaire (Francia, 1821- 1867).

Así, la intención fue evidenciar una actitud disecadora por parte de la ciencia y el arte (o la cultura occidental) hacia lo vivo natural, pues aunque la intención original fue mostrar a lo europeos eso otro vivo que es imposible ver o experimentar en su propio ambiente, el animal disecado tampoco es la experiencia original y refleja la necesidad humana por querer contener lo incontenible (también aplicable para la representación, pues se intenta representar un animal que no puede representarse más que estando vivo).

Registro de la Acción Flâneur post antropoceno

Objeto/ Parte de la obra: Acción de los visitantes al museo documentada en fotografía.

Significante/ forma: Imágenes fotográficas que documentan la acción de los visitantes observando a los animales disecados dentro de las vitrinas.

Significado: Tema: La relación del ser humano con los animales /

Motivo: La distancia entre el ser humano y los animales disecados y puestos en vitrinas.

Medio: Fotografía

Contenido conceptual: La manera en que el hombre ve ha cambiado. La relación del hombre con los animales disecados no los representa realmente y más bien genera un concepto distorsionado de los mismos. Existe ya una postura en el hecho de disecarlos y el medio para conocerlos. Es como si se quisiera atrapar algo del conocimiento en los animales pero que es distinto al conocimiento del animal real porque está muerto. ¿Entonces el conocimiento de la naturaleza y los animales está siempre distorsionado?

Contenido sedimentado: El conocimiento del entorno está distorsionado en los casos en donde éste es disecado y muerto

Pregunta: ¿Las intenciones justifican el hecho?



Fig. 78.- Fernanda Reyna, *Flâneur post antropoceno uno*, 2015, Museo de historia natural en Berlín.



Fig. 79.- Fernanda Reyna, *Flâneur post antropoceno dos*, 2015, Museo de historia Natural en Berlín.



Fig. 80.- Fernanda Reyna, *Flaneur post antropoceno tres*, 2015, Museo de historia natural en Berlín.



Fig. 81.- Fernanda Reyna, *Flaneur post antropoceno cuatro*, 2015, Museo de historia natural en Berlín.



Fig. 82.- Fernanda Reyna, *Flâneur post antropoceno cinco*, 2015, Museo de historia natural en Berlín.





Fig. 83 - Fernanda Reyes, *Plaisir post antropoceno*, 2013, Museo de historia natural en Berlin.



Fig. 84.- Fernanda Reyna, *Flaneur post antropoceno*, 2015, Museo de historia natural en Berlín.

4.4.2 La durmiente

Esta obra es procesual y aunque en un inicio no me percaté de su similitud con la obra de Sophie Calle: *Los durmientes*¹⁹⁹ (1979), decidí titularla así por su parentesco con ella. Solo que en este caso, en lugar de invitar a dormir a personas extrañas a mi casa, pedí a personas extrañas invitarme a dormir a sus casas. Así, la pieza consiste físicamente en una serie de fotografías, textos, objetos y mensajes que documentan el proceso al entrar y dormir en los diversos hogares de las ciudades que visité durante la práctica escolar en Inglaterra y Berlín. Por ejemplo en el caso de la estancia registrada a través de la fotografía titulada: *Casa de Hanna y Anna (Geógrafa de Aberdeen)*, me pareció muy significativo por su parte ofrecerme la sala de su casa como habitación temporal, aunque para transformarla hubiese que mover muebles e inflar un colchón. La idea conceptual de esta pieza es hacer visible un proceso de entrar a un hogar o espacio íntimo ajeno a través de la confianza. Considero así que el valor de la pieza radica en la apertura que muestran ciertas personas hacia otras personas totalmente desconocidas y en cómo se configura socialmente una situación en donde ambas partes acceden a realizar un esfuerzo para poder compartir su propio espacio u hogar. ¿No es esto una muestra de humanidad?

Una de las situaciones que ocurrió durante el proceso y que es necesario mencionar es que algunas personas que me recibieron no estuvieron de acuerdo en que fotografiara su espacio u hogar. En este punto es importante considerar que son personas que en ese momento eran completamente ajenas a mí, y que tomar fotografías de su casa o de ellos se consideró poco apropiado. También hay que tener en cuenta que consideré algunos lugares poco seguros, como hostales sin guarda equipaje (había numerosas personas de distintas nacionalidades y edades hospedándose en toda Inglaterra para encontrar un empleo).

La durmiente

Objeto/ Parte de la obra: Libro de artista

Significante/ forma: Libro de artista que contiene diversas fotografías y textos que documentan el proceso de la acción.

Significado: Tema: El hogar /Motivo: La acción documentada de dormir en varios hogares.

Medio: Libro de artista.

Contenido Conceptual: Cada hogar es distinto y cada persona habita su propio espacio de diferente forma.

Contenido sedimentado: Compartir el hogar propio es un acto de intimidad y humanidad.

¹⁹⁹ En su pieza titulada: *Los durmientes*, Sophie Calle invita individualmente a amigos y a desconocidos a que duerman en una cama de su casa. Ver más en: José Gómez. *Fotografía de creación* (España: Nerea, 2005), 83.



Fig. 85.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: Casa de Begoña*, 2015, Berlín.

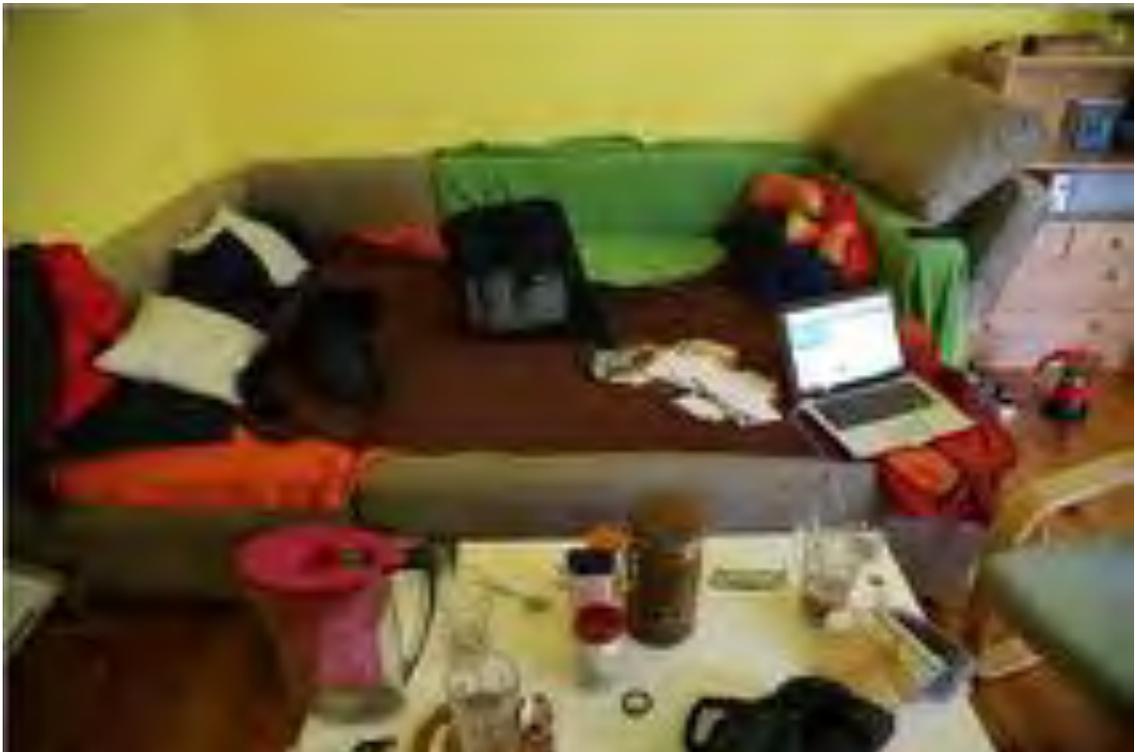


Fig. 86.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: Casa de Begoña*, 2015, Berlín.



Fig. 87.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: Casa de Hanna y Ana* (Geógrafa de Aberdeen), 2015, Sheffield, Inglaterra.



Fig.- 88.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: Apple crumble y Hanna con su pareja*, 2015, Sheffield, Inglaterra.



Fig. 89.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente*: En casa de Charlotte y Phill en Peak District, 2015, Sheffield, Inglaterra



Fig. 90.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente*: En casa de Charlotte y Phill en Peak District, 2015, Sheffield, Inglaterra.



Fig. 91.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Hanna y Jonathan*, 2015, Sheffield, Inglaterra.



Fig. 92.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Hanna y Jonathan*, 2015, Sheffield, Inglaterra.

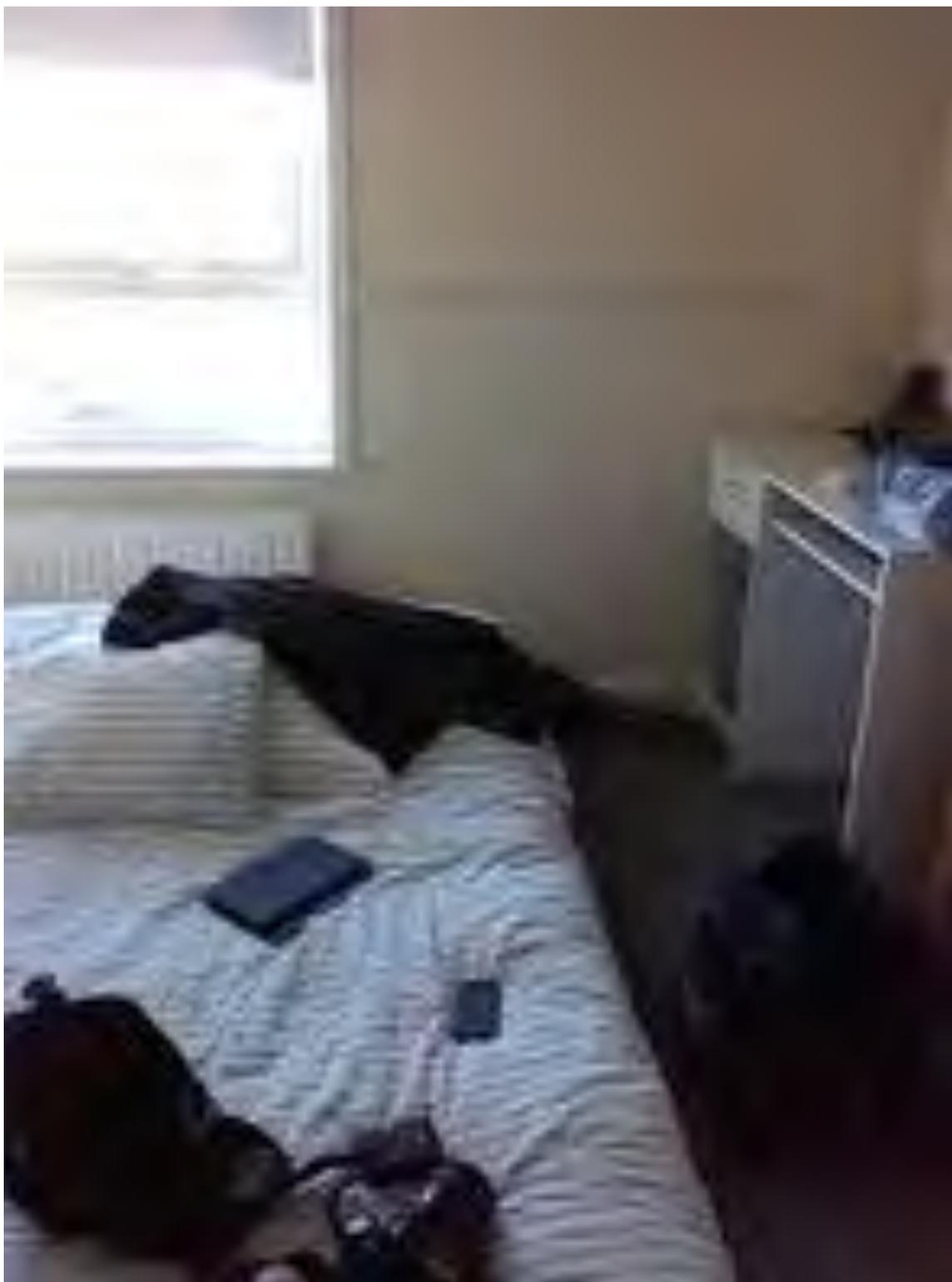


Fig. 93.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Hanna y Jonathan*, 2015, Sheffield, Inglaterra.



Fig. 94.- Fernanda Reynis, De la serie *Dormiente*: En casa de Hanna y Jonathan, 2013, Sheffield, Inglaterra.



Fig. 95.- Fernanda Reyna De la serie *Durmiente*: En casa de Verónica, Cuarto de Pequito, 2015, Berlín.



Fig. 96.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Hanna y Jonathan*, 2015, Sheffield, Inglaterra.



Fig. 97.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Jennifer*, 2015, Manchester, Inglaterra.



Fig. 98.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Jennifer*, 2015, Manchester, Inglaterra.



Fig. 99.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Georgina*, 2015, Manchester, Inglaterra.

4.4.3 Homo Sapiens- Ecologicus

La pieza *Homo Sapiens Ecologicus* consiste en cincuenta sobres y diez fotografías que contienen las diferentes perspectivas que los científicos y el público general tienen respecto a lo “natural”. Físicamente, la pieza consiste en dos marcos que contienen los sobres y las respuestas de las preguntas realizadas en torno al tema de lo que ellos consideran como “naturaleza y medio ambiente”. También son parte una serie de fotografías que muestran las diversas acciones cotidianas que algunas personas desempeñan con el fin de contribuir a la restauración ambiental. El proceso que se siguió para realizar esta pieza fue primero recopilar y documentar las acciones cotidianas de sitio específico que los participantes realizan en sus propios hogares. La idea central fue hacer visibles las pequeñas acciones que las personas no especializadas y especializadas en las ciencias geográficas realizan de manera cotidiana en torno al medio ambiente o su hogar.

Respecto a las preguntas realizadas, éstas se dirigieron únicamente a participantes especializados en geografía y el público en general con el fin de comparar las respuestas posteriormente. La idea en esta pieza es hacer visible y documentar lo que las personas e investigadores asocian con ciertos conceptos como naturaleza, hogar y la acción del cuerpo. La intención principal es demostrar que, aunque en las ciencias biológicas, geográficas, ecológicas, e incluso en el arte, estos conceptos son tratados de manera generalizada o demasiado amplia, en realidad son personales. Es decir, siempre hay una subjetividad y adscripción a la experiencia del ser que es imposible borrar o disimular. De esta manera, la posibilidad de realizar un taller, recopilar y documentar las diversas acciones propuestas por el público general, así como a los especialistas en ciencias geográficas, permite plantear de manera crítica diversas cuestiones referentes no sólo al cruce entre la ciencia y el arte, sino también en relación a la manera en que influyen estas ideas en las acciones cotidianas.

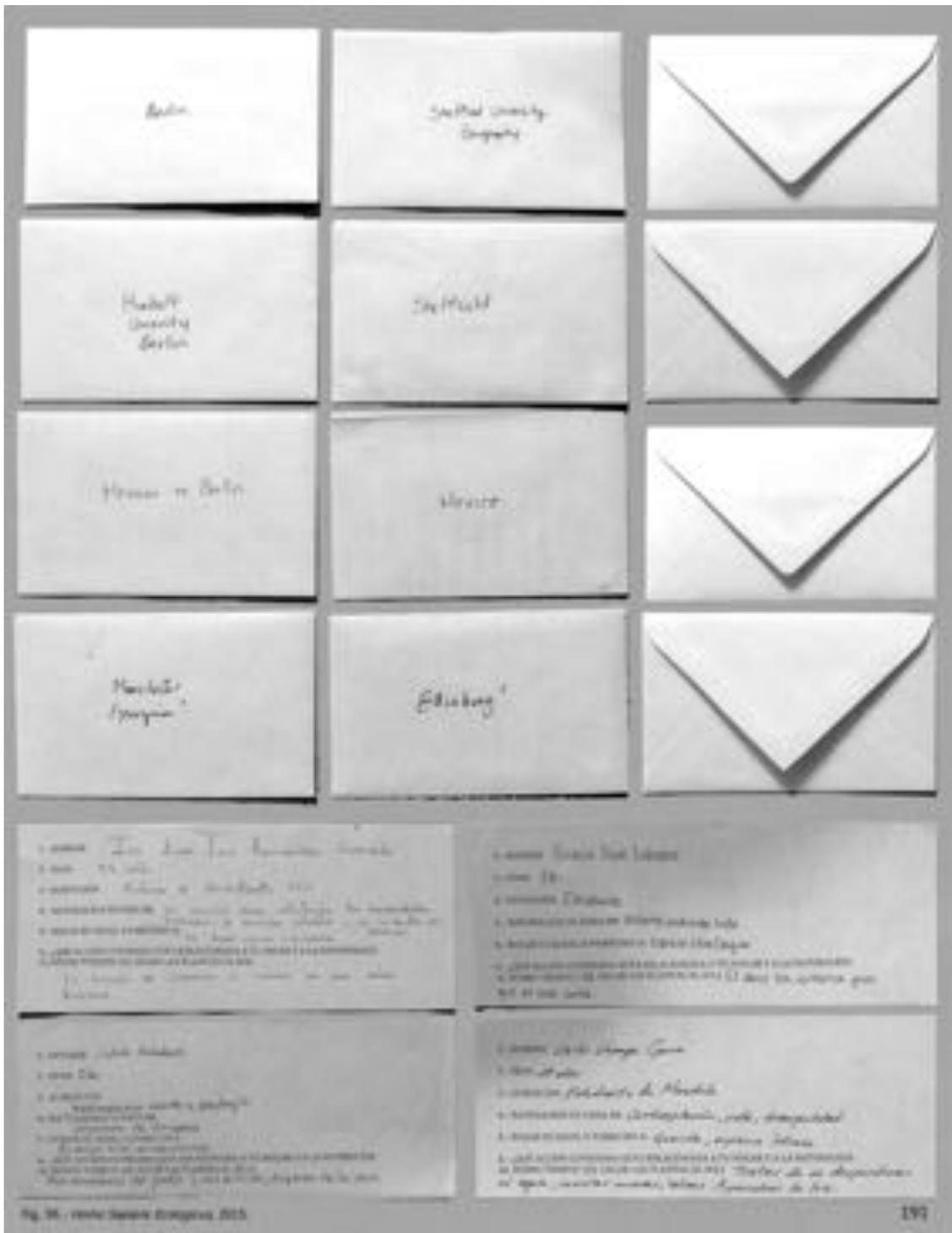


Fig. 100.- Fernanda Reyna, *Fotografía de sobres de la pieza: Homo Sapiens Ecologicus*, 2015, Inglaterra.

Homo Sapiens- Ecologicus

Objeto/ Parte de la obra: Diez fotografías y cincuenta sobres con respuestas enmarcados.

Significante/ forma: Diez fotografías que documentan acciones y cincuenta entrevistas en papel.

Significado: Tema: El concepto de naturaleza y vida cotidiana en los humanos/

Motivo: entrevistas en papel y fotografías que documentan las acciones cotidianas donde según los participantes se involucra la naturaleza.

Medio: Instalación.

Contenido: Físico: sobres con respuestas y fotografías/ Conceptual: Existen diferentes maneras de entender lo natural y la vida cotidiana (en este caso se muestran las diferencias entre lo que piensan los científicos y el público en general en diversos países.

Contenido sedimentado: Es necesario abrir el diálogo entre el científico y el público en general respecto al hogar, el cual nos incumbe a todos.



Fig. 101.- Fernanda Reyna, *Charlotte en su huerto: Homo Sapiens Ecologicus*, 2015, Inglaterra.



Fig. 102.- Fernanda Reyna, *De la serie Homo Sapiens Ecologicus: Charlotte y su huerto ecológico*, 2015, Peak District, Inglaterra.



Fig. 103.- Fernanda Reyna, *De la serie Homo Sapiens Ecologicus: Charlotte y composta ecológico*, 2015, Peak District, Inglaterra.

4.4.4 La importancia de lo humano

Esta pieza consiste conceptualmente en la documentación fotográfica de la acción de personas que trabajan en algunos de los museos más importantes del mundo como el Tate Modern en Inglaterra. La documentación de la acción se refiere, como el título señala, a la *importancia de lo humano* sobre el objeto, tanto en la esfera del arte como en el exterior. El proceso que seguí fue documentar fotográficamente a los trabajadores de los museos más importantes de Inglaterra (y luego de México), por varias razones: la principal se refiere a lograr recuperar la importancia de lo humano por encima de lo objetual. La segunda se refiere a cuestionarse por qué los trabajadores de los museos no son mencionados en ninguna teoría del arte cuando fungen como guardianes de las obras ¿Qué importancia tienen estas personas en la apreciación de la obra?, ¿Se aprecia más la obra al estar resguardada por alguien?

Aunada a dicha situación, la acción de afirmar a los trabajadores su pertenencia a la colección del museo como piezas de arte y lograr documentarlos bajo esta premisa, logra que esta serie de fotografías-performance estén insertas dentro de las principales instituciones de arte de Inglaterra temporalmente, aunque de manera anárquica. La pieza consiste en veinte fotografías enmarcadas realizadas a los trabajadores del arte.

La importancia de lo humano

Objeto/ Parte de la obra: 10 fotografías que documentan la acción de pedirle al personal de seguridad de diversos museos que posara a la cámara debido a que yo los consideraba parte de la obra artística y una obra artística viviente.

Significante/ forma: Fotografía.

Significado: Tema: La importancia de lo humano por encima del objeto artístico /
Motivo: Fotografías del personal de seguridad de diversos museos del mundo.

Medio: Fotografía.

Contenido Conceptual: Los trabajadores del arte forman parte del aparato que concibe las obras de arte como tal.

Contenido sedimentado: Todos los seres humanos son importantes para la generación de arte.





Fig. 104 y 105. Fernanda Reyna, Acción de sitio específico en el Museo Tate Modern, 2015, Inglaterra.



Fig. 106.-Dadafest, "fotografía del Museo Tate Modern," 2015, Liverpool, Inglaterra.



Fig. 107.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico en el Manchester Museum*, 2015, Manchester, Inglaterra.



Fig. 108.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico en el Manchester Museum*, 2015, Manchester, Inglaterra.



Fig. 109.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico en National Galleries of Scotland, 2015.*



Fig. 110.- Fernanda Reyna
Acción de sitio específico en
National Galleries of
Scotland, 2015.



Fig. 111.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico en National Galleries of Scotland*, 2015.



Fig. 112.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico en Museo Jumex, México, 2016.*



Fig. 113.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico en Museo Jumex, México, 2016.*

4.4.5 Análisis del medio eco- estético en las piezas

1.- ¿Qué elementos de las obras me hacen pensar que el medio utilizado es eco-estético?

Al igual que las piezas anteriores, lo que me hace pensar que el medio es eco-estético es la apropiación de elementos del entorno para hablar de diversos temas.

2.- Si el medio es lo eco-estético, ¿qué son los demás elementos?

Son medios y formas en la que se estudia una situación o cosa en el entorno, como mencioné antes el hecho de comunicar dicha interacción y estudio del entorno puede ser de mil maneras y medios, lo que sí cambia es que dichos medios se relacionen con el entorno y las personas, proponiendo nuevas interrogantes y formas de habitar el espacio. El medio eco- estético es así el contraste opuesto de aquellas propuestas que carecen de relación con el entorno y que sólo por el hecho de ser pintura, acción, sitio específico o gráfica pretenden ser vistas como arte. Lo que quiere hacer el medio eco- estético propuesto como una metodología y visión para generar piezas de arte es definir el arte no sólo como objetos o situaciones para venta, el espectáculo y el entretenimiento, sino como aquello que nos permite pensar más allá de los propios medios y visiones que hasta el momento hemos tenido con respecto al entorno.

3.- ¿Cómo convierto un objeto del medio ambiente en un objeto artístico?

En este caso de las piezas realizadas en Inglaterra y Berlín existen cuatro posibilidades, la primera titulada: *Flâneur post antropoceno*, tiene la intención de documentar la manera en que las personas europeas y pertenecientes a otros eco sistemas totalmente distintos a los del trópico miran el otro entorno que está fuera de su alcance. La vitrina de cristal interpuesta entre el visitante y el animal disecado muerto permite evidenciar una relación en que la distancia interpuesta entre las personas y el entorno es sumamente distinta y cruel (aunque estemos acostumbrados a ello) a la que se establece en sus entornos originales, así como una relación tipo objetual y de carácter mercantil. La manera en que dichas fotografías se insertan en el mundo del arte es a través del doble mensaje que la fotografía otorga en su repetición: el hecho de evidenciar la manera en que los europeos se relacionan con ese entorno fuera de su alcance, tiene que ver con la figura del flâneur al intentar contener en vitrinas lo incontenible y al disecar a los animales para poder (en su imaginación) conocerlos. Las fotografías se vuelven sumamente críticas al comparar dicha relación con los tratados comerciales y la

manera mercantil con que se manipulan los recursos que provienen (curiosamente) del mismo tipo de eco- sistemas colocados en las vitrinas.

Respecto a la pieza *La durmiente* las fotografías son críticas en un sentido totalmente distinto a las anteriores, pues evidencian que en realidad las personas europeas están abiertas para recibir en su hogar a muchas otras pero que sin embargo la política refleja otro discurso no tan abierto a otras culturas. También supongo que no es lo mismo ir de visita que quedarse a vivir por siempre y de alguna manera siempre hay en cualquier parte del mundo resistencia a compartir el espacio por múltiples razones de peso. Lo adecuado entonces en dicha acción documentada a través de la fotografía se puede proponer como arte en cuanto abre la pregunta sobre cómo habitamos el hogar y cómo las personas están dispuestas a compartir su espacio: ¿Es posible compartirlo?

Respecto a la pieza: *Homo Ecologicus* y *La importancia de lo humano*, la manera fue similar a la anterior en el sentido de que constituyen piezas que más que afirmar una idea, abren las preguntas sobre cómo habitan otras personas el hogar y si son más importantes los objetos que generamos o los humanos.

4.5 Conclusiones del capítulo

En éste capítulo se aclararon diversas cuestiones en referencia al medio eco-estético como: 1.- qué elementos de las obras me hacen pensar que el medio utilizado es eco-estético, 2.- qué sucede con los otros medios utilizados y cuál sería entonces su lugar dentro de las piezas, 3.- cómo se convierte un objeto del medio ambiente en un objeto artístico, y 4.- sí es necesario que las piezas tengan que ver con lo ecológico científico y una crítica hacia el contexto socio- económico y político para expresar o definir una posibilidad al modo de habitar el espacio.

Así, respecto al primer punto cabría aclarar que aunque en efecto existen elementos de las piezas que podrían hacer pensar que el medio es eco-estético (como por ejemplo el utilizar materiales extraídos del medio ambiente), el concepto o idea de la obra no necesariamente tendrá que ver con lo eco-estético. Así creo que el análisis, interpretación y crítica son indispensables para determinar si el medio es eco-estético. En éste sentido, las piezas que involucran una acción de sitio específico tienden a contemplar previamente dicha cuestión, por lo tanto sí son piezas que involucran cuestiones sociales o que de alguna manera inspiran hacia otras formas de habitar el espacio, es mucho más fácil que encajen dentro de la metodología propuesta para el análisis del medio eco-estético. Además, el análisis bajo la premisa de que el medio es eco-estético, permite un espacio en donde los otros medios utilizados en las piezas de arte se interrelacionan y se abren las posibilidades de interpretación.

Respecto al segundo punto, la pregunta no es tanto sobre cómo se convierte un objeto del medio ambiente en un objeto artístico, sino al revés: ¿cómo un objeto artístico se convierte en un objeto del medio ambiente?, pues la idea de fondo en dicha acción es intervenir en la vida real de tal forma que el arte se inserte en ella para interactuar y devenir en modificar el mundo. De alguna manera, en éste tipo de piezas el mundo y la vida real se han transformado en el lienzo para la expresión artística, incluyendo todo el contexto y aunque a simple vista pareciera no existir diferencia entre la vida cotidiana y la acción artística, se caracterizan por la documentación de un proceso e ideas que tienen que ver con el cómo interactuamos con el entorno. Así, bajo la idea de que el medio eco-estético es lo que hace posible las piezas de arte al involucrar las diversas y numerosas posibilidades de relación entre los organismos y el entorno, no es necesario que las piezas se relacionen en todos los casos con la ecología entendida como ciencia debido a que su perspectiva no es la única posible o válida.

Lo que sí hay que admitir es que los científicos e investigaciones adscritos en dicha área del pensamiento humano han seguido una tradición histórica desde hace más de un siglo y ello permite una institucionalización del conocimiento que permite validarlos a mucho mayor escala. Así el éxito de que una pieza sea vista como eco-estética o no, tiene más que ver con lo que se pretende y sí se busca únicamente una validación del conocimiento, no quedara más que involucrarse en la ciencia ecológica como base conceptual para todas las propuestas. Por otra parte sí lo que se busca es abrir nuevas posibilidades o expresar otro tipo de alternativas en cuanto a habitar el entorno, es suficiente con realizar piezas que contemplen una crítica o comentario respecto al contexto socio- económico y político (como en el caso de Alÿs).

Conclusiones

Conclusiones

Existen diversas maneras de aproximarse a las obras de arte siendo su cualidad mediática una de ellas. Sin embargo, en el caso del arte contemporáneo, existe una tendencia cada vez mayor en utilizar múltiples medios para expresar una sola idea y/o proyecto que en los últimos años se ha enfocado (en su mayor parte) hacia una crítica ecológica y estética (o eco- estética). Así, la propuesta de una metodología que implica el análisis y estudio del arte contemporáneo a partir de la idea de que el medio Eco-estético es lo que las hace posibles, constituye una visión a través de la cual es posible revisar los diversos procesos artísticos que involucran otras áreas del conocimiento, así como sus numerosas relaciones con el entorno.

A raíz de este trabajo de investigación, demostré que la ecología como concepto científico necesita ser ampliado con el fin de conocer y validar otras maneras de estudiar el entorno y el hogar propio al definirse como: **Aquello que estudia las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos.** Esto porque al hacer válida la manera en que cada persona estudia el hogar la ecología se vuelve intrínsecamente crítica. En éste sentido, dicha idea de validar otras formas de conocimiento ya ha sido explorada por el arte desde hace décadas a través de la acción en un sitio específico y el arte de instalación. Esto debido a que ambos medios se caracterizan por la utilización del contexto como punto de partida y base para las acciones o intervenciones artísticas.

Cabe recalcar que lo importante en dicha ampliación no es si la definición de ecología proviene de la etimología o de la ciencia, sino la manera en que ésta pueda ser útil para generar un conocimiento crítico respecto al habitar y estudiar del mundo para lograr el objetivo de relacionarnos de una manera conveniente (¿o bella?) con nuestro propio hogar. Así surge el concepto del medio eco- estético como **aquello que hace posible las piezas de arte que comunican el estudio de las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento.**

En el presente trabajo presenté dos análisis de casos: *Cuando La fe mueve montañas* de Francis Alÿs y *Soil Erg* de Claire Pentecost. El objetivo al seleccionar dichas piezas fue hacer un análisis crítico y comparativo entre el empleo de dos metodologías distintas al momento de proponer una situación u objeto del medio ambiente como arte. A través de dichos estudios, análisis, interpretaciones y problematización de las piezas, me di cuenta de que el medio de la obra no es eco-estética por lo que a simple vista representa como es el material utilizado para su realización (composta, plantas, arena y lombrices), si no lo que realmente comunique su propio estudio del lugar físico

que se tiene reiteradamente u hogar, es decir, el hecho de proponer una idea artística que sea a su vez crítica con el contexto en el que incide o se presente.

Por ejemplo, en el caso de *Soil Erg*, la crítica a gran escala se realiza hacia el actual sistema económico global basado en el petrodólar. En dicho proceso es evidente que la artista se apropió de cierta información proveniente de la ecología científica en relación con la economía y la agronomía (por ejemplo la aplicación de los sistemas de cultivo en la contemporaneidad). Sin embargo, lo importante no es en sí de dónde se inspire o interprete la información para la generación de su pieza, sino el cómo logra equilibrar los elementos de tal manera que logre insertarlos dentro del mundo del arte contemporáneo de tal forma que algo propio se lea (generalmente) como algo ecológico.

La pieza de *Pentecost* si bien contribuye hacia la experimentación del arte en torno a la economía y la ecología, tampoco está planteando una solución como tal, pues el problema de fondo es que porque utilizamos la agroindustria es que es posible funcionar como hasta ahora lo ha hecho el ser humano. Así, una propuesta realmente innovadora implicaría un estudio más profundo de lo que se necesitaría que el humano implemente en su vida cotidiana para lograr la meta de evitar la agroindustria y el sistema económico basado en el petrodólar. De cualquier forma, la pieza *Soil Erg* es sumamente útil para establecer diversos puntos a tomar en cuenta al analizar las piezas de arte bajo estos criterios como:

- 1.- El material no es el medio.
- 2.- El material únicamente sirve de apoyo a la expresión de la idea e inevitablemente lleva ya un mensaje.
- 3.- El medio es parte fundamental del mensaje.
- 4.- En las obras de arte ecológicas, el medio contribuye de manera asertiva a la comunicación del mensaje eco- estético.
- 5.- Lo eco- estético está en el medio que involucra una idea conceptual atrás y nunca es arbitrario, mecánico o sólo representativo.²⁰⁰

Por su parte, la acción poética y de sitio específico: *Cuando la fe mueve montañas* está enunciando en su mismo nombre un tipo de arte en el cual convergen diversos actores en un determinado espacio y tiempo. Dicha situación hace que inevitablemente sea una pieza de arte en la cual el medio es eco- estético o **que comunica las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos (a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento)**. La manera así, en que Alÿs inserta

²⁰⁰ Es decir, cuando un artista pinta, no sólo pinta sino que en el mismo hecho de pintar, ya esta comunicando cierto mensaje.

una situación o acción realizada en un entorno urbano o del medio ambiente al arte es justificando dicha acción a través del proceso, en donde el medio eco- estético es evidente al poner a dialogar (estudiar) **las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos (a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento).**

Dicha posibilidad de diálogo y convivencia entre diversos agentes (u organismos individuales) es donde se encuentra para Jean Fisher, lo artístico- poético de la pieza. De ésta manera es que Alÿs muestra su forma particular de estudiar **las interacciones entre los organismos individuales y sus entornos a partir de diversas interpretaciones y expresiones del conocimiento.** Y es en ésta medida donde el medio eco- estético es útil, aunque la postura política del artista sea evitar hablar de los medios e incluso su producción no se catalogue comúnmente como ecológica.

Otra situación importante a resaltar encontrada a través del presente análisis es que Alÿs no extrae una situación del medio ambiente para insertarla dentro del arte, como por ejemplo lo hace Richard Long en sus paseos extrayendo pedazos de rocas hacia la galería, sino que su acción realiza exactamente lo contrario: Alÿs traslada una situación del arte y la poesía (una acción poética de sitio específico) hacia la vida real. Así, Alÿs recuerda que todo arte es en inicio, social pero también muestra el camino hacia una forma de habitar en donde es posible la convivencia a partir del diálogo y no únicamente el poder.

Así mismo, a través del análisis a las piezas artísticas propias se aclararon diversas cuestiones en referencia al medio eco- estético como por ejemplo aquellas relacionadas con los elementos que me hacen pensar que el medio utilizado es ecológico, ¿qué sucede con los otros materiales y técnicas utilizadas?, ¿cuál es el lugar del medio eco- estético dentro de las piezas?, ¿cómo convertir un objeto del medio ambiente en un objeto artístico? y sí, ¿es necesario que las piezas tengan que ver con lo ecológico científico o la crítica hacia el contexto socio- económico y político para expresar o definir una posibilidad al modo de habitar el espacio?.

Respecto al primer punto cabe aclarar que aunque en efecto existen rasgos en algunas piezas que podrían hacer pensar que el medio es eco- estético (como por ejemplo el utilizar materiales extraídos del medio ambiente en su estado puro o sin refinar), el concepto o idea de la obra es lo que generalmente marca dicho vínculo con la ecología. Así creo que el análisis, interpretación y crítica son indispensables para determinar si el medio es eco- estético. En este sentido, las piezas que involucran una acción de sitio específico tienden a contemplar previamente la cuestión contextual por sus mismas características mediáticas. Por lo tanto sí son piezas que además involucran cuestiones sociales o que inspiran hacia otras formas de habitar el espacio, es mucho

más fácil que encajen dentro de la metodología propuesta para el análisis del medio eco-estético. Además, el estudio de las obras de arte bajo la premisa de que el medio es eco-estético, permite un espacio en donde los otros medios utilizados en las piezas de arte se interrelacionen abriendo diversas posibilidades de diálogo e interpretación.

Respecto al segundo punto, a raíz de la investigación se encontró que el artista determina sí la pregunta es sobre: ¿cómo se convierte un objeto del medio ambiente en un objeto artístico? o al revés: ¿cómo un objeto artístico se convierte en un objeto del medio ambiente?, pues la idea de fondo en dicha acción es intervenir en la vida real de tal forma que el arte se inserte en ella para interactuar y devenir en hacer mundo. Es decir, en éste tipo de piezas el mundo y la vida real se han transformado en el lienzo para la expresión artística, incluyendo todo el contexto. Aunque a simple vista pareciera no existir diferencia entre la vida cotidiana y la acción artística, este tipo de arte se caracteriza por la documentación de un proceso e ideas que tienen que ver con el cómo interactuamos con el entorno. Así, bajo la idea de que el medio eco-estético es lo que hace posible las piezas de arte al involucrar las diversas y numerosas posibilidades de relación entre los organismos y el entorno, no es necesario que las piezas se relacionen en todos los casos con la ecología entendida como ciencia debido a que su perspectiva no es la única posible o válida.

Sin embargo, es importante admitir que los científicos e investigaciones adscritos en dicha área del pensamiento humano (ecología) han seguido una tradición histórica desde hace más de un siglo y ello permite una institucionalización del conocimiento que valida sus hallazgos e investigaciones a mucho mayor escala. Así el éxito de que una pieza sea vista como eco-estética o no, tiene que ver más con lo que se pretende visibilizar del proceso, las intenciones con las que se crea y el sentido que se trasmite al exponerlas. En el caso de que el objetivo sea únicamente la validación de cierto conocimiento, no quedara más que involucrarse en la ciencia ecológica como base conceptual para la propuesta. Sin embargo, si lo que se busca es abrir nuevas posibilidades o expresar otro tipo de posibilidades en cuanto a habitar el entorno, es suficiente con realizar piezas que contemplen una crítica o comentario respecto al contexto socio- económico y político como en el caso de Francis Alÿs.

Por último, considero que la propuesta de analizar las obras bajo la óptica del medio eco- estético permite cuestionar, analizar y estudiar las piezas de arte desde una metodología integral y múltiple en el sentido de que permite abrir la discusión a partir de los numerosos factores que intervienen en la concepción de una obra de arte y no solamente a partir de lo que el artista o el curador en turno decidieron evidenciar. Considero así que el máximo avance (o retroceso para algunos) en la presente tesis de investigación es evidenciar que la concepción de una obra de arte a través del medio

eco- estético tiene que ver con múltiples procesos interactivos entre el contexto, el espacio, el artista, el objeto de representación, la idea, aquello que se dice, se critica, etc., pero sobre todo con la capacidad de cuestionar los conceptos de ecología, arte y estética en la contemporaneidad.

Anexos

ANEXO I

Entrevista a Claire Pentecost
Académica en la Universidad de Chicago, EE.UU.
Entrevista, 2017

Fernanda- *¿Cómo crees que el arte puede abordar las cuestiones medio ambientales relacionadas con el calentamiento global?*

Claire- Creo que uno de los problemas del calentamiento global o el cambio climático es que la gente no puede entender o comprender cómo les puede afectar, así que para mí el arte es otra vía a través de la cual uno puede comunicar ideas ambientales complejas. No se trata de decirle a la gente: “esto es el cambio climático” o esto el “calentamiento global”, sino más bien tratar de hacer una especie de truco para que piensen por sí mismos sobre el cambio ambiental y las consecuencias. Para mí el arte es una intervención y un momento para empujar el truco hacia la posibilidad de resultar o no en una acción ulterior.

Fernanda- *Desde tu punto de vista, ¿por qué debe haber concordancia entre los materiales y la idea en una pieza de arte contemporáneo?*

Claire- Estoy realmente interesada en la materialidad en general y creo que parte de la razón es que nuestras vidas se han vuelto demasiado virtuales. Pasamos mucho tiempo en la pantalla de un ordenador y hay una especie de distancia entre los materiales y la experiencia táctica (que involucra más a nuestros sentidos). Estoy interesada en comprometer el sensorio humano completo con mi trabajo, aunque las ideas son muy críticas en mi trabajo, creo que los materiales tienen un lenguaje que nos habla. Así, el el trabajo como artista es una especie de concesión, que no es como escribir un libro o algo así, sino que tienes que hacer que todo cuente, cada detalle.

Personalmente me siento atraída hacia el estudio de los materiales por la situación de nuestras vidas actuales, pues pienso que estamos cada vez más lejos de la existencia material, incluso ante el hecho de que todavía dependemos completamente de ella. Quiero decir que sí nuestros cuerpos son materiales, dependemos de ella. Algo como las computadoras, oscurece o mistifica su base material, pero cuando uso una de ellas estoy también usando minerales de tierras raras, estoy incluso quemando combustibles que dependen de muchos procesos de extracción altamente destructivos (como la minería etc.). Así que quiero mantener la dimensión material en evidencia y no oscurecerla.

Fernanda- *Eso es lo que me gusta de sus obras de arte. Me di cuenta en la pieza Soil Erg que mientras otros artistas optaron por integrar un montón de cosas digitales, dicha obra fue diferente en el sentido de que no hay otros medios de comunicación electrónicos. Y eso me pareció realmente interesante.*

Claire- *Sí, no tengo nada en contra de eso, es sólo que no es lo que quiero hacer. Paso suficiente tiempo con las computadoras durante el resto de mi vida y yo sólo no quiero mezclarlo. Es una cosa muy personal, pero también me pregunto: ¿por qué hacer una cosa más que requiera combustibles?*

Fernanda- *Sí, por supuesto. Me encanta esa forma en su obra de arte en la que no son necesarios ese tipo de materiales. Lo que no sabía es que la experiencia táctil de tener el material también es importante para usted y no sólo la semilla como tal, ¿el material natural tal vez?*

Claire- *En algo como en Soil Erg, la idea de dinero es muy abstracta y éste es algo que ha venido siendo algo cada vez más abstracto, es sólo gente que mueve números alrededor y que puede hacer que la economía colapse. Es como esta abstracción al azar y así en esta pieza en particular, estoy proponiendo lo que pasaría si tuviésemos un sistema de dinero que requiriera cuidar algo material del mundo. Se preocupa por algo importante como la tierra negra porque la idea es que son lingotes hechos a mano.*

Y no es que quiera revalorizar la artesanía o la dimensión artesanal del esfuerzo humano, si no que siento que estamos perdiendo contacto con algo. Ese algo oscuro o material, sigue siendo parte de nuestras vidas y lo que quiero es traerlo de vuelta. Así que incluso los dibujos tienen tierra negra sobre ellos, pues están hechos con agua de tierra negra porque quiero que la materialidad este presente.

Fernanda- *Sí, esa es muy buena idea. En ese sentido, ¿si fuese posible un arte que se degradara rápidamente, tomarías esa opción? Bueno, yo me he percatado de esa materialidad en tu trabajo, pero me quedé pensando si tu también estabas preocupada por el material que se degrada rápidamente y un arte que no contamine.*

Claire- *Sí, en la pieza Soil Erg casi todos los elementos podrían ser compostados, no hay material artificial o tóxico, es sólo composta, una composta muy natural, seca y hecha con fibras (de coco y para cestos), además de pegamento hecho de patatas para ayudarles a permanecer juntos. No sé si va a durar mucho, duró ya cinco años y aún se mantienen juntos. Algunos de ellos tienen algo de algodón también pero lo importante es que todo en la pieza se pueda poner en el suelo y ser compostado (el*

papel es sólo papel de algodón y no es tóxico). Ahora, no todas las piezas que hago son tan puras, esto depende de la pieza.

En una ocasión tomé una bandera americana de algodón muy grande y la composté con lombrices (mismas que se comen el algodón). Llamé a esta pieza: *Propuesta para una nueva Agricultura Americana*. Ahora, esa pieza la acabo de vender y no sé si va a durar. Es muy frágil y podría estar deteriorándose. A veces no sé, así que mejor no hago ninguna promesa.

Fernanda- *Me encanta esa pieza porque creo que es muy crítica (políticamente hablando). No es sólo las lombrices que hacen la pieza, sino el sentido de que deberíamos estar allí haciendo composta.*

Claire- Sí, porque el estilo americano de la agricultura es el método industrial. Y es muy destructivo. Destruye la tierra negra, destruye los microorganismos, envenena nuestra agua y así nos envenena también.

Fernanda- *Por ejemplo, estoy pensando en este sueño de Soil Erg y otros sistemas agrícolas, pero al mismo tiempo me doy cuenta de que es muy difícil estar aquí (yo misma viviendo aquí) sin este tipo de agricultura industrial. Incluso si no estoy de acuerdo con eso. En este sentido, ¿usted cree que esto es realmente posible?, ¿si no tuviésemos agricultura industrial podríamos tener este tipo de vida?, ¿cómo sería?, ¿habría mucho menos humanos?*

Claire- Tal vez. En realidad creo que es posible, pero un montón de cosas tendrían que cambiar. Tendríamos que crear una idea diferente de lo que significa y trata nuestra vida cotidiana y probablemente tendríamos que organizar a la sociedad de otra manera. En mi país tenemos un porcentaje muy alto de personas en prisión y parte de eso es porque esas personas no tienen trabajo (pues la cosa sobre la agricultura industrial está tan automatizada que no emplea gente).

No hay muchas personas trabajando en la tierra, menos del 2% de la población americana son quienes trabajan la tierra. También producimos este alimento insalubre que el gobierno subsidia: dan dinero a los granjeros para crecer frijoles, soya, maíz y trigo de forma industrial. Así que nuestro sistema obviamente está inundado de maíz de baja calidad y soya, y luego tienen que procesarlo para que sea algo que queramos comer (por lo que la gente está comiendo todos estos alimentos procesados, que se sabe que están hechos con soya y maíz y eso hace a las personas poco sanas, tenemos una gran porcentaje de personas con sobrepeso).

Dicha problemática también se relaciona con México porque el americano siembra demasiado maíz e inunda el mercado mexicano con maíz barato. Como

consecuencia, los agricultores mexicanos no pueden competir y abandonan los negocios del maíz. ¡Esto es terrible!, porque el maíz mexicano, el maíz tradicional es más nutritivo que el maíz producido por la agricultura industrial. Hay mucha gente que está haciendo investigación sobre la productividad en pequeñas granjas orgánicas y éstas pueden producir más variedad y diversidad en la dieta, pero se necesita más trabajo. En mi país están automatizando todo, todo son máquinas y así, hay cada vez menos y menos buenos puestos de trabajo. Y hay gente a la que no le importa trabajar en una granja (si este fuese un buen trabajo, fuese saludable y hubiese una variedad de tipos de trabajo para hacer en ella). Me refiero a que tenemos que cambiar mucho eso y eso es lo que hace que la gente piense que es imposible.

Fernanda- *Así que ¿para ti sería genial volver como a los años 50's o 40's, cuando la gente cultivaba su propia comida en sus casas o granjas y tenían más conexión con la comida que comían y cultivaban para su familia?*

Claire- No, no quiero volver atrás porque podemos hacerlo mejor ahora. Sabemos más y podemos hacerlo mejor. La otra cosa es que la mayoría de los alimentos del mundo están hechos (hablando globalmente) a través de los pequeños agricultores, pero están siendo despojados de sus tierras cada vez más en un proceso llamado co-propiedad, donde las grandes corporaciones y los gobiernos están comprando grandes extensiones de tierra en África, Zambia, Sudán y donde quiera, para construir granjas industriales (mantenidas por los grandes jugadores). De todos modos creo que hemos aprendido mucho y por ello no soy ni anti tecnología ni anti ciencia. Creo en cultivar plantas y que todo depende de cómo elijamos utilizar nuestro conocimiento.

Fernanda- *Ahora entiendo más. Lo que tu quieres no es volver atrás, sino más bien usar los recursos que tenemos hoy y el conocimiento de otra manera a como lo hemos estado haciendo. En ese sentido -que usted ha mencionado la ciencia-, 3.- ¿Cómo cree que la ciencia o la investigación científica han contribuido a la realización de Soil Erg?*

Claire- Bueno, por ejemplo, cuando me interesé en la tierra, empecé a estudiar realmente la ciencia y la biología del suelo. Aprender sobre todo el ecosistema subterráneo es maravilloso (obviamente saber sobre los diferentes seres, criaturas, microscópicas que contribuyen a un sistema que es realmente hermoso, donde están reciclando desechos y los están utilizando para los nutrientes y ponerlos a disposición de las plantas). Estoy hablando de hongos, mosilia, bacterias, protozoos y Nematodos, me refiero a todas estas cosas que viven bajo tierra. Y esto se

entiende cada vez más por la ciencia, y supone el tipo de ciencia que los agricultores hacen en el campo, donde están observando. A lo largo de muchas generaciones, la gente ha estado sembrando el tipo de planta que quieren. Es una especie de ciencia, incluso si no entendían la genética, entendían que si usas tus mejores manzanas de tus cultivos y las cruzas con otra buena manzana, vas a conseguir lo mejor. Los agricultores mexicanos lo han estado haciendo durante siglos con el maíz para conseguir buenas variedades del mismo.

Fernanda- *Sí, por supuesto, muchas gracias. Esta pregunta tiene que ser más con las cosas ecológicas: ¿Considera usted que su pieza Soil Erg, hecha en Kassel es ecológica en algún sentido?, ¿en cuál?*

Claire- *¿Es ecológica? No estoy segura de lo que quieres decir con eso, pero sí es pedir a la gente que considere las ecologías. Creo que es ecológica en referencia a los sistemas naturales que está reflejando, pero también hacia la parte social de la ecología. Porque usted sabe, la economía se refiere a las relaciones sociales en realidad, es un tipo de relación social y creo que lo es también la agricultura, ya que ésta es producida a través de relaciones sociales y eso es una especie de ecología social (estoy interesada en las ecologías que no separan al ser humano de otros seres vivos, aquellas que contemplan que somos parte de una ecología más amplia). Pero mira, en la tradición occidental nos separaremos mientras tengamos esta cosa connatural contra esa cultura que menciono.*

Fernanda- *Así que ¿la ecología científica tiende a separar el ser humano de la economía y todo lo demás? En este sentido quiero saber si hay algunas cosas ecológicas-científicas en su trabajo de arte porque algunas personas quizá lo entiendan así. Me refiero a que si usted está trabajando la tierra y estudiándola, algunas personas pueden leer esta pieza como ecológica. En mi tesis yo interpreté que es en ambos sentidos de lo ecológico, sin embargo ahora no sé si tiene que ver con la ciencia ecológica.*

Claire- *Bueno, en los dibujos en los que son como billetes de dólar de la pieza Soil Erg, ilustro a personas que han contribuido a una comprensión ecológica más amplia de la agricultura (como filósofos y escritores que nos ayudan a pensar en lo humano como parte de la naturaleza y no separado). Porque necesitamos tener una idea de la naturaleza en donde haya un lugar para el ser humano en ella. Y también necesitamos un ser humano que pueda comportarse de una manera no destructiva con la naturaleza.*

Fernanda- *Estoy de acuerdo con eso de que el ser humano sea parte de una economía más amplia al tener tanta influencia. A este respecto, ¿Cómo surgió la idea de que es posible cambiar la moneda de cambio del petróleo a la tierra?, ¿cómo llegaste a esa idea? y ¿cuáles crees que serían las limitaciones y las desventajas de hacer eso hoy si se hace real?*

Claire- ¡Wow!, ¿Cómo conseguí esa idea? Francamente no lo sé, a veces no recuerdo cómo surge una idea o de dónde vino, pero estaba pensando en el valor y en aquello que valoramos. Sí nos fijamos en nuestra economía, no está en realidad encaminada al petróleo como solía estarlo por ejemplo el oro o la plata (pues no hay ningún material cuyo valor determine el valor de todo lo demás). Pero de alguna manera el petróleo es así porque cuando el precio del petróleo sube y baja, todo lo demás tiene que responder. Estaba pensando en eso. Pero el cómo pensé que realmente se implemente *Soil Erg* como base para la economía, es algo más como un experimento de pensamiento, la idea es más orientada hacia las preguntas: ¿cómo sería si basáramos nuestra economía en cosas que realmente necesitamos para vivir?, y ¿si la basamos en algo que tenemos que tomar cuidado? ¡Porque el suelo tiene que ser cuidado!, necesita prácticas restauradoras, porque cuando crecemos las cosas en el suelo estamos tomando nutrientes fuera de él y tenemos que ponerlas de nuevo en éste, compostar, poner abonos.

El petróleo exige en realidad que destruyamos más y más de la tierra porque cuanto más lo desenterramos, más hacemos terribles desordenes ecológicos, es una escena horrible, y luego el hecho de quemar los combustibles fósiles, hace al planeta inhabitable. Estoy pensando en: ¿qué pasaría si nuestra economía dependiera de que nos ocupáramos de la tierra, de su suelo? Esta es la pregunta más importante en mi mente.

Fernanda- *También creo que es una gran idea que debamos empezarlo a hacer. Empecé a hacer composta y planté algunos plátanos en mi jardín y crecieron muy alto debido a la composta. Me encanta también la idea de sembrar plantas en estos pequeños montículos verticales que propones y quiero hacer algunos de ellos.*

Claire- Sí, yo estaba pensando en la idea de que cualquier persona pueda hacer tierra. Usted puede hacerla por compostaje pero nadie tiene suficiente extensión de suelo para hacerla, así que colaboré con mi amigo Fried Breton para hacer esos sistemas de crecimiento vertical.

Fernanda- *¡Eso es genial! Y creo que la tierra tal vez ahora no es considerada tan valiosa como este lingote de oro, pero está empezando a ser considerada valiosa, porque la gente se está familiarizando con el hecho de que hay muchos beneficios en el cultivo de su propia comida. Creo que tenemos que darnos cuenta de que tenemos que cultivar un huerto para nuestra propia salud. Tal vez no en tan gran escala o no tan rápido pero sucederá algún día. Eso espero. De esta manera, 6.- ¿Qué movimientos o ideas económicas sugiere cambiar para que Soil Erg sea posible, ¿también investiga en el área político-económica?, ¿cómo lo incorpora?, ¿usted tiene una idea de cómo esto pueda ser no sólo un sueño sino también una posibilidad?, ¿cómo puede ser más real, en términos económicos y que la gente se lo tome más en serio y no sólo como hacer jardinería y ya?*

Claire- Bueno, creo que es una pregunta muy buena. Creo que se necesita que mucha gente trabaje junta o en equipo, esto implica movimientos sociales para hacer los cambios. No sólo las personas del mundo del arte. Creo que cada vez más personas están empezando a entender que la economía capitalista está gobernando la tierra y que produce desigualdad entre los seres humanos, una terrible desigualdad. Y creo que estamos en un lugar muy difícil porque todo el mundo ha rechazado o la mayoría de la gente ha rechazado la alternativa histórica del marxismo y piensa en algo diferente. Y no sé lo que es, pero sé que nadie puede hacerlo solo. Tenemos que, incluso bajo el sistema que tenemos, encaminar a la gente a la demanda de algo diferente, incluso si es una especie de capitalismo no destructivo. Pienso en una especie de democracia social, ¿usted sabe que algunos países han tenido una especie de rompimiento pre-capitalista? Su tipo de capitalismo ha sido como dializado, anunciado, porque el capitalismo es muy burgués, se come al mundo. Pero no sé cómo va a ser ese sistema, es algo de lo que todos estamos hablando y pensando, al menos todas las personas que conozco.

Fernanda- *¿Piensas que tal vez valorar el verdadero costo de la tierra podría funcionar (me refiero a otorgar un valor o un costo ambiental a la tierra)?. Si herimos la tierra, tal vez en ese sentido, ¿podemos saber por qué es mejor hacer jardinería que ir a comprar cosas que no necesitamos?*

Claire- Sí, hay una manera en la cual algunas personas ponen un precio en la naturaleza y dicen: ¡oh la naturaleza está proporcionando este servicio y ponen un precio en eso!. Pero no creo que ese sea el camino a seguir. Pues a pesar del argumento económico yo no lo haría porque el problema es que no estamos viendo el verdadero costo. El costo real de la agricultura industrial no suma los problemas de salud, todos los subsidios del gobierno, la dependencia de los combustibles

rápidos, el problema son las cosas que no se agregan y que la gente que piense que es sólo comida barata. Mientras tanto, si usted quiere ponerlo en esos términos, nos está costando a nosotros y lo estamos pagando muy caro.

Fernanda- Esto que dices me hace sospechar que no se trata de que el gobierno ignore ese costo, sino que trata de engañar con la realidad, trata de aprovecharse.

Claire- Pero también hay grandes corporaciones, ¿conoces a compañías como Monsanto y Syngenta?, estas son grandes empresas químicas que tiene grandes inversiones en agricultura industrial. Y son demasiado poderosas, ¿deberían estar muertas! Estas corporaciones matan a tanta gente que deberían haber desaparecido ya.

Fernanda- Sí, lo sé. ¿Hay alguna idea que sugieres para hacer realidad esta idea de Soil Erg?

Claire- Bueno, hay un par de libros que realmente me gustan. Hay una idea acerca de las economías solidarias que tienen más que ver con la reciprocidad en el libro de Katherine Gibson y Julie Graham titulado: El fin del capitalismo (como lo conocemos). Este libro escrito por dos mujeres nos muestra cómo hay un montón de pequeñas economías existentes ahora y que el capitalismo no es la única historia, no controla todo. Y luego hay cosas que otras personas hacen para suplementarlo con reciprocidad y solidaridad.

Fernanda- En la conferencia que dictaste en Kassel, me dio la impresión de que algunas personas no entendieron tu idea respecto a la tierra como nueva moneda. 7.- ¿Qué piensas al respecto de dicha situación?

Claire- Hablé con mucha gente y la mayoría de la gente lo entendió. Supongo que las personas que no lo entendieron, no me hablaron. ¿Qué puedo decir? ;Lo peor que me puede pasar cuando doy una charla sobre mi trabajo es que a veces alguien se enoje con mi trabajo y piense que quiero ir hacia atrás, a la edad oscura!

¡Que piense que soy anti- tecnología!, pero no soy anti- tecnología, somos tecnología, quiero decir, así sobrevivimos los humanos: todo se basa en su poder cerebral, son las cosas que hacemos, las herramientas que hacemos y cómo sobrevivimos en esta tierra (aunque esté un poco fuera de control). No soy anti tecnología así que ¿por qué querría volver? ;Soy una mujer!

¡No ha habido un mejor momento para la mujer! Si usted mira hacia atrás en la historia, nunca ha existido un mejor momento mejor para una mujer, especialmente

para mujeres como yo, viviendo en el país en el que vivo y la cultura que quiero, así que, ¿por qué querría ir hacia atrás?

Fernanda- *En ese sentido de la tecnología, ¿prefieres los sistemas abiertos y/o estas de acuerdo con los sistemas de tecnología open source?*

Claire- No uso el open source. Bueno, yo enseñé en una escuela en donde utilizan el sistema Macintosh y tengo que estar en el mismo sistema de la escuela donde trabajo, así que usarlos por ahora sólo haría mi vida imposible, pero tal vez cuando deje de trabajar allí, voy a utilizar open source, mi socio utiliza todo el tiempo ese tipo de sistemas.

Fernanda- *Para mí también es un poco difícil, pero he encontrado a algunos amigos que están conectados con los festivales Pixel que realizan en el norte de Europa, todos ellos trabajando con el open source. Para mí es una gran idea tener esta tecnología no tan capitalista en el sentido de que todo el mundo puede arreglar, contribuir y compartir.*

Claire- Sí, el open source es un gran modelo para algo diferente. No sólo se basa en la competencia. Es un espacio para la reputación y la contribución, creo que es realmente genial.

Fernanda- *Son todas las preguntas Claire, muchas gracias por todo. Dime si quieres añadir algo más por favor.*

Claire- Me gustaría que miraras a mi amigo y su fundación porque él está haciendo todos estos sistemas vernáculos en todo el mundo. Fue mi colaborador e hizo grandes contribuciones con estos sistemas en crecimiento. Su página web es:
<http://www.canyalove.org/p/welcome.html>



Fig. 114. Fernanda Reyna, *Entrevista a Jenny Pickerill en la Universidad de Sheffield, 2015, Inglaterra.*

ANEXO II

Entrevista a Jenny Pickerill Investigadora en la Facultad de Geografía Universidad de Sheffield, 2015

Fernanda- *¿Cómo crees que el arte puede abordar las cuestiones medio ambientales relacionadas con el calentamiento global?*

Jenny- Bueno, creo que uno de los problemas del calentamiento global o el cambio climático es que la gente no puede entender o comprender cómo puede afectarlos, así que para mí el arte es otra vía a través de la cual uno puede comunicar ideas ambientales complejas. No se trata de decirle a la gente: “esto es el cambio climático, o esto el calentamiento global”, sino más bien tratar de hacer una especie de truco para que piensen por sí mismos sobre el cambio ambiental y las consecuencias. Para mí, el arte es una intervención y un momento para empujar el truco hacia la posibilidad de resultar o no en una acción ulterior.

Fernanda- *¿Cómo piensa usted en esta idea de que el arte es útil para la geografía y viceversa?*

Jenny- Siempre he hecho fotografía y siempre la he visto como parte integral de la geografía porque para mí la geografía trata de entender el mundo y comunicar el mundo y esto es más fácil a través de la fotografía. Así es también como he aprendido mucho sobre la geografía, a través de otras fotografías de otras personas

y es también la manera cómo yo enseñé la geografía. Pero al mismo tiempo, mi mejor amiga es una artista y hace muchas formas diferentes de esculturas, oleos, instalaciones y comparte una especie de preocupación por el medio ambiente, así que hemos hecho algunos viajes, sobre todo a Australia, donde hemos estado haciendo la investigación lado a lado.

Así que a veces se superpone, otra vez ella está haciendo arte y yo estoy entrevistando, y otras veces se convierte en un proyecto. Particularmente el trabajo que hice en Australia, (la charla) trataba sobre usar su arte para comunicar estos lugares maravillosos que eran barridos ambientalmente y que miraba las maneras a través de las cuales la diversa gente intentaba protegerlos, así que miramos lo mismo pero en diferentes maneras.

Y lo encontré muy interesante porque la gente entendió con su arte mucho más de lo que podían entender de mi investigación académica, por lo que estaban realmente interesados en su arte, querían ver su arte y hablar con ella sobre ello. Quiero decir, a menudo conducía a conversaciones interesantes que mi metodología académica no. Así que para mí, el arte se convirtió en parte integral de lo que hicimos, incluso aunque ella estaba haciendo el trabajo creativo y yo la fotografía, hubo un tipo de fusión y superposición.

Fernanda- *Por ejemplo para mí es muy interesante que. A veces estando en el departamento de geografía, muchos geógrafos hacen fotografía e incluso ellos no consideran esto arte, creo que siempre ha existido una relación entre el arte y la geografía porque ambos interpretan datos del medio ambiente por lo que de esta manera ¿Considera la geografía algún tipo de arte pero con objetivos diferentes?*

Jenny- Se dice que la geografía es mucho acerca de la representación y creo que es por eso que algunos geógrafos dicen que no hacen arte, pero en realidad hacen un montón de fotografías, cartografías y exposiciones. Pero creo que tiende a ser considerado como representación y todo construido a través de la investigación, por lo que para mí lo interesante en las fotografías es lo que elijo dejar fuera tanto como lo que está allí y tratamos de enseñar a los estudiantes sobre eso.

Dónde algunas personas interpretan la imagen tanto como deberían, el geógrafo humano entiende toda la fotografía como una construcción y lo que intencionalmente se hizo. Creo que es bastante interesante, pero no se considera la geografía como arte y creo que es porque la gente quiere ser considerado científico y hay muy poco entendimiento de que podría ser ambos. Así que es muy valioso y creo que sucede de todos modos, pero creo que no se llama arte.

Fernanda- *He leído algunos de sus artículos y creo que es realmente interesante el concepto de diversidad así que quiero preguntarle: ¿Cómo y por qué crees que el concepto de diversidad es importante en temas de investigación?*

Jenny- Creo que una de las costumbres de la geografía –históricamente- es que era realizada por gente blanca, colonial y privilegiada; yendo y estudiando a otros y creo que eso es muy bien conocido ahora, pero la geografía es una disciplina que tiene un gran tipo de culpa por cómo miramos hacia abajo hacia alguien que no fuera blanco y la disciplina es todavía muy blanca.

- Así que cuando decimos que la geografía es la forma en que entendemos el mundo tenemos que mirar cuidadosamente la diversidad, porque diferentes personas tienen diferentes compromisos con la naturaleza y diferentes identidades que crearon esos compromisos, por lo tanto diferentes naturalezas se producen a través de esos compromisos. Hemos sido coloniales y asumido que todo el mundo ve el mundo de la misma manera, así que para mí es realmente interesante cuando nos fijamos en el medio ambiente y pensamos cuidadosamente sobre quién es el medio ambiente y cómo se entiende, cómo diferentes voces y diferentes personas se incluyen en él.

Así que en Australia lo que sucede es un enfoque de conservación tradicional muy antiguo donde los indígenas son literalmente expulsados de la tierra para crear parques nacionales. Y el hecho de que esto todavía suceda ahora, cuando hemos sabido que es una forma terrible de ver el medio ambiente y para mí señales de que las personas no han entendido a las diferentes personas y sus diferentes relaciones con el medio ambiente y la naturaleza.

- Pero podría haber relaciones productivas que la gente pueda dejar en la tierra. Pero también, por ejemplo, en Gran Bretaña el movimiento ambiental es predominantemente blanco, pero como país somos muy diverso y también tenemos diferentes herencias culturales ahora y mucha gente que ha estado por generaciones, así que no hay ningún concepto en ponerlo blanco, pero el movimiento ambiental sí lo es. Así que creo que no estamos entendiendo cómo la gente se relaciona con el medio ambiente natural si no hablamos con la gente de diferentes herencias culturales y ahora estoy tratando de entender esa perspectiva.

Fernanda- *Y por ejemplo, ¿cómo es para ti como geógrafa que yo venga como artista al departamento de geografía e intente mapearlos? Es un poco extraño porque en México estamos acostumbrados a tener algunos investigadores blancos de países coloniales y luego tenemos el feed back y también me siento extraña. No quiero mapearlos pero, ¿Cómo te sientes con esto?*

Jenny- Creo que esto es genial y lo que me gusta de la geografía es que trata de dar la bienvenida a cualquiera. Creo que lo realmente interesante es menos acerca de la raza y más sobre el arte, creo que la pregunta que estas buscando y la acción que estas tratando de hacer requiere diferentes cosas a lo que yo estoy acostumbrada o que estoy probablemente acostumbrada.

Así que es una especie de shock.

- ¿Qué?
- ¿Quieres que hagamos qué?
- ¿A qué conduce eso?
- Y me encontré enfocándome en lo que estás tratando de lograr en lugar del proceso. Así que creo que el arte nos desafía a mirar al mundo por diferentes razones. Y eso es realmente importante, en realidad. Así que creo que ha sido realmente grande que hayas estado aquí y nos hayas hecho diferentes preguntas porque ciertamente me hacen pensar de manera diferente y creo que tal vez me de cuenta de que el arte no es un resultado, sino que es una pieza sin terminar y que hace su trabajo en un lugar como una acción o un proceso en el que ese proceso podría promulgar un cambio.

Fernanda- *Muchas gracias por eso, pero, cambiando un poco el tema, también leí algunos artículos tuyos sobre la eco-vivienda. Los encontré muy interesantes porque son una especie de propuestas para un cambio (que la gente empiece a hacer eco-viviendas) y quiero preguntarte: ¿Cómo describirías la eco-vivienda y cómo sería en un mundo perfecto?, ¿cómo la imaginas en un mundo perfecto?*

Jenny- Para mí en la eco vivienda hay dos cosas, lo primero es que utiliza muy pocos recursos a diferencia de la vivienda convencional. Pero al mismo tiempo una casa ecológica se siente cómoda, por lo que es realmente importante que la casa esté en algún lugar donde usted esté seguro, seco y con todas las cosas que realmente quiere para su hogar. En un mundo perfecto tenemos esta enorme diversidad de eco-vivienda que es construida por personas y para sus necesidades.

Así que hay algunas personas que pueden querer vivir con la casa anclada en la tierra porque hace que se sienta acogedora y la pueden pagar. Pero mucha gente que quiere construir una casa con alta tecnología, una casa de gadgets que reduzcan la fuente de energía y ahorre recursos, pero es el tipo de casa en donde quieren vivir. Así, que para mí en el mundo perfecto hay tantos tipos de Eco-vivienda que ni siquiera podemos clasificarla, para mí es a donde debemos ir y por el momento vemos este modo de vida como algo subcultural y marginal con el que la gente podría relacionarse.

Fernanda- *He encontrado aquí en Inglaterra que existe un tipo de eco-vivienda debido a que usan los mismos ladrillos y piedras. Eso es realmente bonito porque no tienes que pintar todo el tiempo tus casas ¿Cómo llegaron a esto como en Inglaterra?, ¿hay algunas leyes para la construcción?*

Jenny- Sí, hay muchas leyes para la construcción y una de las cosas que el gobierno está tratando de hacer es eliminar una gran cantidad de éstas. La razón por la que tenemos hermosos edificios antiguos es debido a todo el millón de leyes que tenemos alrededor de la construcción.

Así que, incluso en el siglo dieciocho, teníamos leyes sobre lo que podíamos construir, dónde, cómo, el tamaño de sus ventanas, de modo que esta es la manera cómo la vivienda se ha desarrollado y en muchos aspectos lo que le otorga su belleza. La gente viene de todo el mundo para verla. Así que la eco-vivienda se trata de mantener algunas otras reglas, pero haciendo seguro que las nuevas casas encajen con las casas existentes. Y todavía estamos usando recursos legales, pero lo hacemos de una mejor manera. Así que en un lugar como Sheffield, por ejemplo, todavía podemos construir casas con ladrillo rojo, pero para hacerlo de una manera más amigable con el medio ambiente.

Fernanda- *Esta pregunta va para eso: ¿Cómo crees que es posible crear un espacio de diálogo entre esta eco-vivienda (eco-vivienda tradicional quizás) y los mercados globales o la economía global?, ¿cómo crees que podemos dialogar porque a veces sucede que simplemente no les importa?*

Jenny- Una de las cosas que la eco-vivienda hace a largo plazo es que en realidad cuesta menos para vivir, así que creo que hay argumentos económicos suficientes sobre por qué deberíamos estar construyendo mejores viviendas. El diálogo tiene que suceder entre los constructores de casas que son conservadores y han estado haciendo el mismo tipo de edificios durante décadas.

Porque la investigación es sobre la eco-vivienda, la gente quiere una vivienda más barata que sea acogedora y no cueste mucho, pero no está disponible y la otra manera de hacerlo es a través de la regulación. Así que en Gran Bretaña, porque tenemos regulación es que podemos seguir. A escala global, se trata de reconocer que la mayoría de los países tienen una eco-vivienda formal, simplemente que no se considera eco-vivienda porque muchas veces es la vivienda vernácula tradicional que ahora se ve como sólo para la gente pobre. Así que se trata de valorar las formas de construir en el pasado y luego mejorarlas, pero no cambiar a métodos enteramente contemporáneos.

Por ejemplo en el norte de Tailandia, la forma tradicional de fabricarla era la madera. La mayoría de las casas funcionaban o eran realmente cómodas pero las casas modernas alternativas son todas hechas de concreto, que realmente no funciona en el ambiente y no es cómodo porque es demasiado caliente. Así que en lugar de los extremos, necesitaban solo algunas modificaciones de la casa de madera para que sean más cómodas, pero lo hacen de tal manera que todo tiene que ser hormigón. Así que es una especie de modificación, por lo que es bastante sutil y realmente depende mucho del lugar. Y es acerca de la comprensión y el reconocimiento de eso lo que permite el uso de diferentes soluciones para ser desarrolladas en el lugar.

Fernanda- *En México pasa que hay un tipo de palafitos, que son una especie de casas rodeadas por el río, así que cuando el río sube, los palafitos no se inundan, pero esto ocurre sólo en pueblos pequeños, muy lejos de la ciudad. Lo que me resulta difícil es el diálogo entre la tradición y los mercados globales porque los mercados globales sólo se preocupan por el dinero y a la tradición realmente le importan las necesidades de la gente. ¿Así que tu propuesta de investigación esta mezclada con este tipo de arquitectura?*

Jenny- Yo utilizo y trabajo con arquitectos, uso el trabajo de ingeniería, uso el trabajo de algunas otras humanidades como la historia de las casas. Creo que es muy importante tratar de hacerlo interdisciplinariamente, no siempre, pero al menos tener en cuenta que el conocimiento viene de algunos otros lugares. Así que creo que se trata de trabajar lo que puede hacer que las soluciones sucedan, pero no tengo una solución para el tipo de capitalismo global.

Fernanda- *Muchas gracias por tu atención Jenny.*

Jenny- Muchas gracias también a ti Fernanda. Te deseo muy buen viaje de vuelta.

Solicitud de entrevista a Francis Alÿs

Fernanda Reyna <fermandareyna1@gmail.com>
para alys.studio

8 sept.

Hola estimado Francis Alÿs.

La razón por la cual le escribo es porque me encantaría poder entrevistarle, pues la información que usted me proporcione sería sumamente útil para concluir mi trabajo de investigación doctoral en Artes visuales titulada: El medio eco- estético en la obra "Cuando la fe mueve montañas" (Francis Alÿs) y "Soil Erg" (Claire Pentecost) en la Facultad de Artes y Diseño, UNAM.

El objetivo de la investigación es analizar y comparar dos metodologías distintas para desplazar una situación u objeto del medio ambiente al mundo del arte contemporáneo. La entrevista sería muy breve y del tiempo que usted tenga disponible, pues lo que me interesa en éste caso es hacer visible la importancia de la intención del artista en cualquiera de sus piezas.

Sí su respuesta es afirmativa, la entrevista puede ser en cualquier medio que usted decida (teléfono, skype, e- mail o en vivo) y horario que deseé.

Yo vivo en la Col. Narvarte, así que sí se encuentra por aquí y lo prefiere, podríamos acordar un lugar accesible para usted y realizar la entrevista mientras desayunamos o tomamos café.

Sin más por el momento y agradeciendo su atención.

Le deseo un excelente día,

Atte.

Fernanda Reyna Cervantes
Artista Visual

Alys Studio

para mí ▾

12 sept.

Estimada Fernanda,

Te comento que Francis sólo acostumbra a dar entrevistas cuando uno de sus proyectos está por inaugurarse. Sin embargo, Francis, me pide que te agradezca sinceramente tu interés en su obra y te desea suerte con tu tesis.

Estoy incluyendo en este mensaje un pdf de la publicación que tenemos sobre "Cuando la fe mueve montañas" que espero que te resulte de utilidad.

Saludos,

Maco Sánchez Blanco

alys.studio

Fernanda Reyna <fermandareyna1@gmail.com>

16 sept. (hace 12 días)

para Alys ▾

Hola Maco:

Antes que nada te agradezco mucho el material adjunto, tu atención y pronta respuesta. Entiendo que es muy complicado poder entrevistar a Francis Alÿs, al cual también agradezco su interés y los buenos deseos para mi investigación.

¿Sería posible enviarle a usted o a Alÿs vía e-mail un resumen de las preguntas? Las cuales me ayudarán a concretar el trabajo de investigación doctoral en dónde analizo y estudio sus piezas. Sí fuese posible que en algún momento sean contestadas sin necesidad de hacer una entrevista, esto sería de gran ayuda para concretar dicho trabajo de tesis. (Me gustaría aclarar que los fines son únicamente académicos y que en el caso de que existiera la posibilidad de publicar algo, solicitaría su previa autorización sin excepción alguna).

De igual manera escribo para preguntarle como puedo hacerles llegar la tesis impresa(en cuanto me gradúe) en agradecimiento a Francis Alÿs ya que utilizo una de sus piezas como referente. (La tesis se titula: El medio eco-estético en la obra de Francis

Alÿs -Cuando la fe mueve montañas- y Claire Pentecost- Soil Erg-
).

Agradeciendo de nuevo,
le envío un cordial saludo,
atte.

Fernanda Reyna
Artista Visual

Alys Studio

para mí ↵

19 sept. (hace 9 días)

Hola Fernanda,

Gracias por tu comprensión. Si quieres manda las preguntas y cuando Francis regrese a México veo si las puedes revisar. No te prometo nada pero si quieres intentarlo, está bien.

Seguimos,

Maco Sánchez Blanco

alys.studio

Fernanda Reyna <fermandareyna1@gmail.com>

para Alys ↵

26 sept. (hace 2 días)

Hola Maco.

En verdad le agradezco mucho por acceder a enviarme las preguntas.

Espero todo bien después del sismo y te deseo un excelente día,

Atte.

Fernanda Reyna

Preguntas a Francis Alj's

Respecto a la pieza *Cuando la fe mueve montañas*

- 1.- ¿ La frase *Cuando la fe mueve montañas* (CLFMM), la escuchaste por primera vez en México? ¿esa frase desencadenó la pieza o fue el primer título que se vino a tu mente?
- 2.-En el libro aparecen algunos e-mails previos a la realización de la acción *Cuando La Fe Mueve Montañas* (CLFMM) en Lima, ¿Existe alguna pieza, textos propios o ajenos que influyeron en la idea además de *Lava la bandera?*, ¿Por qué?
- 3.- En relación a lo que Cuauhtémoc Medina afirma en el libro CLFMM: *que la pieza es una aplicación al principio desarrollista latinoamericano* mismo que califica como *la extensión lógica del fracaso*, ninguno de los estudiantes reflejó dicha interpretación, sino más bien se sintieron honrados con su participación en la acción.
¿Cuál hubiese sido su reacción si hubiese sido un estudiante, y hubiese sabido cuál era la interpretación curatorial de la pieza, el que comenta Medina?, ¿Te parece correcto no haberles informado del sentido de la pieza desde un inicio (que por más esfuerzo que hagan, el resultado será mínimo), ¿Hubo voluntarios que se dieron cuenta de lo que la pieza representaba en ese momento?
- 4.- ¿Para ti, cuál fue la intención de mover la montaña y en qué difiere de la de Medina? ¿por qué crees que la situación político-económica y social en Latinoamérica nunca cambiará?
- 5.- ¿Cómo crees que el arte y particularmente la acción documentada en video puede influir en las personas?

Respecto a los medios

- 1.- ¿Qué es un medio artístico para ti y cómo influyó en el desarrollo de la pieza *Cuando la mueve Mueve Montañas* (CLFMM)?
- 2.- En la pieza CLFMM rompes los límites tanto del video documental como del video artístico, ante dicha situación, ¿Cómo nombrarías dicha práctica?
- 3.- Al trabajar en equipo durante la pieza CLFMM, ¿Participaste en la edición de los videos y la dirección de cámaras o sólo te enfocaste en ejecutar la acción?
- 4.- ¿Por qué en una entrevista realiza por el canal 22 afirmas que no te interesan los medios? Sin embargo, tu postura ante ellos es sumamente importante, al hacer que tus piezas escapen de ser clasificadas mediáticamente.
- 5.- Entiendo que no te parece acertado clasificar tus piezas a través del medio pero ¿crees que podrían entenderse más fácilmente si existiera el término de acción de sitio específico y se utilizara para marcar su punto de partida?

6.- ¿En tu práctica, comenzaste primero con la acción o con el video?, ¿O de forma simultánea?

7.- ¿Qué importancia crees que tiene la documentación y registro de la obra de arte contemporánea?, ¿Qué piensas de los artistas como Tino Segal que no registra sus situaciones construidas?

8.- Respecto a la pintura, ¿Qué hiciste primero, pintar o planear acciones?, ¿O las desarrollaste de forma simultánea?

9.- ¿Qué es la pintura para ti?, ¿Crees que la pintura es siempre conceptual?

Respecto al medio eco- estético en el arte

10.- ¿Consideras que tus piezas funcionan como un conjunto de relaciones más que situaciones u objetos aislados?

El concepto de eco- estética a través de Immanuel Kant

Resumen: En el siguiente ensayo defino a qué se refiere el concepto de eco- estética de acuerdo con la tradición estética inaugurada por Emmanuel Kant, es decir, ¿Qué significa sentir el hogar de forma desinteresada?. El ensayo tiene como objetivo problematizar la eco- estética como concepto unificador de las prácticas artísticas que cuestionan la manera en que percibimos, habitamos e incidimos en nuestro hogar y/o mundo.

Palabras clave: estética, experiencia estética desinteresada, crítica de la razón pura, Emmanuel Kant, eco- estética, ecología, ambiente y medio ambiente.

Introducción

La palabra eco- estética se refiere desde su significado etimológico a la acción de sentir el hogar, pues sí el prefijo eco se refiere a *oikos*: hogar y *aesthesis* a sentir; la eco-estética se refiere a dicha actividad perceptiva. Algunos teóricos contemporáneos como Malcolm Miles²⁰¹ y Lea Heather²⁰² han utilizado el concepto de eco- estética para hablar del arte que involucra una conciencia ambiental y la relación perceptiva entre el hombre, la naturaleza y el arte, sin embargo no aclaran los límites conceptuales de dichas relaciones.

En el siguiente ensayo defino a qué se refiere el concepto de eco- estética de acuerdo con la tradición estética inaugurada por Emmanuel Kant (Prusia 1724- 1804), es decir, ¿Qué significa sentir el hogar de forma desinteresada?. Para esto me baso en las ideas expuestas en el libro: *la Crítica del juicio* (estético), escrito por Kant debido a que considero que es en dicho documento donde éste explora y teoriza la percepción, así como los límites de nuestra racionalidad ante ésta. Dicha filosofía de la percepción es sumamente útil al teorizar la relación entre el sentir humano ante la naturaleza debido a que evidencia la necesidad de suspensión además de establecer sus límites lógicos. Dicho lo anterior, aclaro que esto no debe confundirse como un intento por explicar el arte eco- estético contemporáneo a través de la filosofía

²⁰¹ En su libro: *Art, literature and Architecture in a period of climate change*, Malcolm Miles aclara que este estudio de amplio alcance esta comprometido con la toma de una perspectiva política radical, especulando sobre lo que la naturaleza misma de la eco- estética podría ser. Ver mas en: Miles, *op.cit.*, 8.

²⁰² Lea Heather. *New paradigms in Aesthetics: The challenge of enviromental art* (EUA: Ed. UMI Microform Press, 2006).

Kantiana, sino más bien se trata de evidenciar que es gracias a Kant que es posible establecer un juicio estético independiente en cualquier época posterior y aclara el sentido de la estética actual. Así, en el primer apartado expongo a grandes rasgos la teoría estética de Kant, mientras que en el segundo la ejemplifico a través de la pieza artística titulada *Beautification Project* de Ellen Harvey. Finalmente expongo las ventajas y desventajas de la utilización del concepto para el análisis de piezas artísticas.

1.1.- Sobre la estética: El juicio del gusto en Kant.

Kant menciona en su *Crítica del juicio* que para decidir si una cosa es bella o no esto tiene que ver con un juicio del gusto que es a su vez estético en todos los casos. Un juicio del gusto o estético es aquello que se produce en el sujeto cuando es afectado por la representación. También aclara que, todos los juicios del gusto no son lógicos, sino más bien estéticos y de esta manera puramente subjetivos.²⁰³ Ante esta declaración, surge un problema para el arte y la estética, pues si los juicios estéticos son subjetivos, ¿Cómo determinaríamos qué es lo bello y qué no fuera del sujeto? o bien, ¿Qué es lo estético objetivamente hablando? El problema de esta disyuntiva en el arte ya no preocupa tanto en la contemporaneidad, pues ya no se busca la definición del arte, ni mucho menos si es bello o no. Sin embargo, la manera en que Kant propone el juicio estético, continúa vigente a través de la utilización de otras categorías fuera de lo bello y lo sublime para explicar la percepción.

Aunque claro que hasta aquí reconocer lo bello desde la perspectiva kantiana en cualquier sujeto sería muy sencillo porque es subjetivo, es importante considerar algo más complejo en su propuesta, algo que Kant nombra el desinterés. Kant afirma que para poder emitir un juicio estético del gusto, el objeto no debe interesarnos: “El gusto en lo bello es la única acción desinteresada y libre, pues no hay interés alguno ni el de los sentidos ni el de razón que arranque el aplauso.”²⁰⁴

A este respecto considero entonces que al hablar de la percepción en los juicios estéticos, del conocimiento y de lo subjetivo, Kant no menciona que pasa cuando estos juicios derivan a su manera en cada individuo (como los desarrolla en la *crítica del juicio*) o a través de diversas maneras de hacer juicios. Y es que, por un momento, podríamos hacer un juicio estético y determinar que una cosa es bella (por ejemplo la espinaca en un campo definido, en un momento en que no tenemos hambre) a la manera desinteresada de Kant. Sin embargo, en otro momento, que

²⁰³ Cfr: Immanuel, Kant, *op.cit.*, 27.

²⁰⁴ *Ibid.*, 128.

quizá el apetito se ha despertado, veremos a la espinaca de otra forma (para Kant con cierto interés de alimentarnos y por ende no estética). Esto quiere decir que si bien, el hecho de catalogar el tipo de juicios desde la perspectiva Kantiana, no implica que estos no puedan variar de un momento a otro, pues en todos los casos, siempre se estarán haciendo movimientos o cambios en el tipo de juicios según la percepción, el estado en el cual se encuentra el sujeto y la manera de juzgar del sujeto.

En este sentido es útil ubicar entonces el espacio y tiempo que Kant concede a la experiencia estética. En lo personal considero que, no se puede saber sí el juicio que hacemos es bello o no sí no lo hemos visto o sentido, es decir, no podemos anticiparnos a esa situación y por ende, el juicio estético es impredecible y siempre lo antecede la experiencia estética. Sin embargo, no porque esta experiencia sea impredecible, antecedida por la experiencia y desinteresada, podremos saber sí en esa experiencia estética surgirá o cambiará nuestra percepción a una interesada (por ejemplo hambre, sed u otro interés). Entonces lo adecuado es no tanto ubicar la temporalidad de la acción del juicio, sino mas bien identificar la condición del sujeto desinteresado según Kant, para poder realizar un juicio estético de lo bello. A este respecto Kant aclara:

Es evidente, pues, que para decir que un objeto es bello y mostrar que tengo gusto, no me he de ocupar de la relación que pueda haber de la existencia del objeto para conmigo, sino de lo que pasa en mí, como sujeto de la representación que de él tengo. Todos deben reconocer que un juicio sobre la belleza en el cual se mezcla el más ligero interés, es parcial, y no es un juicio del gusto. No es necesario tener que inquietarse en lo más mínimo acerca de la existencia de la cosa, sino permanecer del todo indiferente bajo este respecto, para poder jugar la rueda del juicio en materia del gusto.²⁰⁵

Para Kant, el juicio de lo bello va a estar ligado al desinterés, pero no de la forma en que muchos teóricos han entendido a través de los siglos, sino que más bien lo bello está ligado íntimamente al sentimiento del sujeto. Es decir, para Kant, el estado indiferente y desinteresado del sujeto le confiere la posibilidad de experimentar lo estético debido a que se encuentra suspendido, mas no separado: “Se ve con facilidad que para decir que algo es bello y para demostrar que tengo gusto está en juego aquello que hago en mí mismo a partir de esta representación, no aquello en donde dependo de la existencia del objeto.”²⁰⁶ Así, sí el sujeto se encontrara

²⁰⁵ Immanuel Kant. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* (Madrid: Librerías de Francisco Iravedra, 1876), 31.

²⁰⁶ *Ibid.*

influido por otro sentimiento interesado, esta cualidad de lo bello, se vería permeada por otros sentimientos, derivando en otro tipo de juicio: “Para ser juez en cuestiones de gusto no hay que preocuparse en modo alguno por la existencia de la cosa, sino ser totalmente indiferente a este respecto.”²⁰⁷ En otras palabras, al hablar del desinterés, Kant no está hablando de un ser separado de un espacio y tiempo, sino es porque está en un espacio y tiempo viendo y sintiendo todo el contexto (que Kant llama intuición de espacio y tiempo), que puede hacer un juicio estético.

La importancia del planteamiento kantiano acerca del desinterés en el juicio estético radica así en que propone un *ejercicio* que suspende la referencia directa hacia el mundo para situarse, en la medida de lo posible, dentro de una visión objetiva. Y esta noción ha tenido una lectura errónea. Gran parte de la tradición filosófica ha leído el desinterés en Kant como una anulación de toda relación con el mundo y le reprochan la imposibilidad de mantener una relación desinteresada con las cosas que nos afectan.²⁰⁸

Ahora, lo complejo de esta posibilidad- de realizar un juicio del gusto de la manera que Kant propone- tiene ciertas limitaciones que son en primer lugar el hecho de que, si bien, la posibilidad de emitir un juicio del gusto está delimitada por un estado en el sujeto de desinterés o indiferencia; ¿Cómo podríamos saber en qué estado se encuentra el sujeto? y en segunda, si pudiésemos asegurar este estado de desinterés en el sujeto, ¿Cómo podríamos saber si el sujeto no está influido por su propia visión de la belleza y está realmente desinteresado?. Ante dicha situación, esta va a ser pues, la principal aportación de Kant respecto la estética, pues Kant va a decir, que esto no lo podemos saber y por ello va a liberar la posibilidad de tener una experiencia estética para cualquier sujeto (de hecho por ello delimita estas posibilidades como juicios estéticos no objetivos). Es decir, la belleza o la experiencia estética puede ser cualquier cosa que afecte al individuo de manera desinteresada y que por tanto sea contemplada o suspendida, siendo esta una de las mayores muestras de libertad del ser humano. En este sentido no podríamos saber si un sujeto experimenta o no algo estético ni si este está capacitado o entrenado para realizar un juicio de lo bello, pero si tenemos una pista de lo que sucede en el proceso de experimentar algo estético que es el desinterés.

²⁰⁷ Immanuel Kant. *Crítica del discernimiento* (Madrid: Mínimo tránsito, 2003), 153.

²⁰⁸ Daniel Basurto. *Odiseo y las sirenas o el desinterés en Kant*. Revista Paradigmas, revista de investigación (2012). <http://www.paradigmas.mx/odiseo-las-sirenas-del-desinters-en-kant-2/> (consultado el 19 de mayo de 2015).

No puede haber regla objetiva del gusto que determine por medio de conceptos lo que es bello; porque todo juicio derivado de esta fuente es estético, es decir, tiene un principio determinante en el sentimiento del sujeto, y no en el concepto de un objeto. Buscar un principio del gusto que suministre en conceptos determinados el criterio universal de lo bello, es trabajo inútil, puesto que lo que se busca es imposible y contradictorio en sí.²⁰⁹

Sí contemplamos así el desinterés como lo propone Kant, tenemos que para poder experimentar lo estético, tendríamos que poder enfocarnos hacia esa experiencia estética, pero sin intenciones de algo más. Por ejemplo, podríamos ir al bosque a un paseo que nos agrada, y, estando inmersos en este, tener una experiencia estética al estar contemplando la puesta del sol y el escenario que este conjunto nos genera a nuestra percepción. Sin embargo, sí vamos al bosque con la idea de construir una cabaña en el bosque antes del anochecer, el interés que tenemos en los árboles y en construirla antes del anochecer, impedirá la posibilidad de experimentar algo estéticamente respecto a la construcción de la cabaña citada y llevarlo posteriormente a un juicio del gusto debido a la premura e interés que tenemos en ella.

Ahora, el hecho de tener cierto interés en construir una cabaña antes del anochecer en el bosque no impide que se pueda suscitar una experiencia estética durante este hecho, sin embargo, no será respecto a la cabaña que tenemos que construir antes del anochecer (que es lo que nos interesa), sino de alguna otra cosa que no tengamos interés. Por ejemplo podría ser que al estar cortando las ramas de un árbol nos encontremos con un insecto en forma de ave y en este encuentro tengamos una experiencia estética. De esta manera, el desinterés es útil para explicar la experiencia estética debido a que propone un primer momento delimitado por el estado del sujeto que es indiferente o desinteresado ante la representación del objeto que provoca la misma.

1.2. La experiencia estética en el proceso de experimentar el contexto: eco-estética.

Sí bien la estética Kantiana sigue hasta cierto punto vigente en cuanto a su metodología, no deja de ser un texto del siglo XVIII, escrito en determinado contexto. Sin embargo, su idea de experiencia estética es útil para explicar el proceso de experimentar el contexto y, a través de esta explicación poder formular el concepto de eco-estética actual. Ante esto, existe una idea fundamental

²⁰⁹ Immanuel Kant. *Crítica del juicio seguida...*, op. cit., 46.

explicada anteriormente, la idea de la experiencia estética unida al desinterés (Kant) ¿Pero, qué pasa sí tenemos una experiencia estética en el proceso de experimentar el contexto? Sugiero así que para poder entender la experiencia estética en el proceso de sentir el contexto, se contemple la posibilidad, primero, de que cuando el sujeto está en determinado espacio y tiempo, percibiendo, con todos sus sentidos y, pueda tener una experiencia estética desinteresada, pueda, en un segundo momento, poder también abstraerse de su misma experiencia estética y poder contemplar el contexto. Es decir, cuando un sujeto va al mar y está en ese contexto (en ese espacio y tiempo), es capaz de tener una experiencia estética (por ejemplo de las olas del mar), pero también, en un segundo momento, es capaz de abstraerse o volverse a suspender y percibir que su experiencia estética involucra todo el contexto y su sentir en el estar frente al mar.

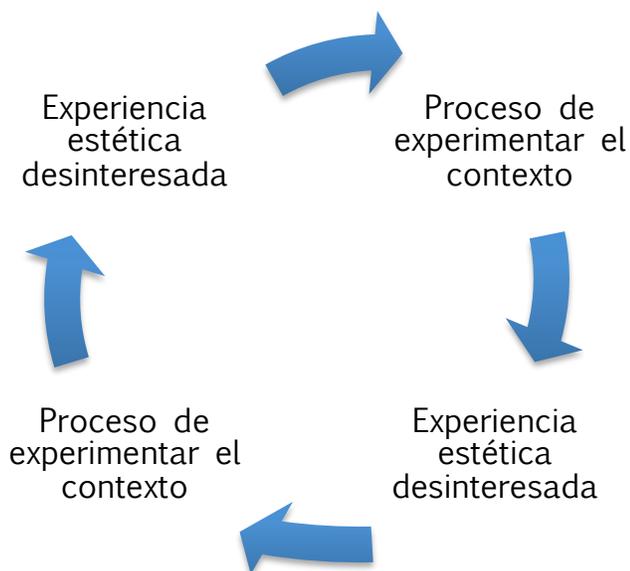


Fig. 115. Fernanda Reyna, *Ciclo que ilustra la experiencia estética desinteresada*, 2014, gráfica.

Entiendo así que la experiencia estética desde esta perspectiva va a estar unida aleatoriamente con el proceso de sentir el contexto y el desinterés, es decir, puede involucrar en un primer momento el desinterés y, a través de este ser capaz de percibir el contexto, o bien, en el proceso de experimentar el contexto, tener, de manera desinteresada, una experiencia estética. Y es esta la manera en que propongo, se defina el término de eco- estética como este mecanismo del sujeto de percibir un proceso de experimentar el contexto unido a la experiencia estética

desinteresada de manera aleatoria. De esta manera y aclarando que, la eco-estética involucra un “experimentar del mundo”, primero a partir de la “experiencia estética desinteresada” (entendida desde la tradición kantiana) y en un segundo momento a la “inmersión total del sujeto en el contexto” o bien, viceversa; podría definir el concepto de eco-estética como aquel proceso que involucra un “experimentar del mundo” a través de todos los sentidos, pero que va a estar por un lado inmerso en la representación del objeto y, en un segundo momento, inmerso en la representación del contexto.



Fig. 116. Ellen Harvey, *Beautification Project*, 1999- 2001.

Un ejemplo claro de ello constituye la obra de la artista Ellen Harvey: “Beautification Project”, 1999-2001”, quien realiza numerosos paisajes en formato ovalado sobre escaleras y diversos lugares de Nueva York. Esta obra muestra claramente que en la artista existe una intención de que el espectador tenga una “experiencia estética desinteresada” que hace que el espectador se acerque y aprecie la obra (sin tener un interés previo en ello como invertir en arte). Pero esto en ningún momento supone que el sujeto deje de ver el contexto, pues como es evidente, la obra funciona en relación a este.

Y es aquí donde se podría afirmar que efectivamente, la apreciación estética del mundo, no se queda únicamente en ese “momento estético” de la representación del objeto, sino que vuelve, hacia la apreciación de la representación del entorno y de los demás edificios, en este caso Nueva York, lo cual le permite, tener, un “segundo momento estético” a partir del “estar inmerso en la experiencia.”



**Fig. 117.- Ellen Harvey,
Beautification Project,
1999- 2001.**

1.3.- Conclusiones: Ventajas y desventajas del concepto de eco- estética a partir de la experiencia estética desinteresada de Kant.

Hasta aquí expuse la manera en que el concepto de estética ligado a la experiencia estética (desinteresada), es útil para definir el concepto de eco- estética al liberar la posibilidad de tener este tipo de momentos en cualquier individuo. Además, utilicé como ejemplo la obra de Ellen Harvey, titulada “Beautification Project”, para demostrar que la idea de desinterés es útil también para analizar piezas de arte dentro de un entorno o ambiente. La ventaja que encuentro en esta forma de análisis y perspectiva es que dicho juicio estético y experiencia estética permiten a cualquier persona tener una opinión sobre el arte debido a que dicha experiencia es interior y psíquica. Por otra parte, esta misma situación es una limitante para poder comunicar asertivamente dicha experiencia estética, pues lo que para unos puede ser algo bello, para otros simplemente es algo cotidiano y sin mayor relevancia. Así, en conclusión, la teoría crítica del juicio de Kant aplicada a la eco- estética, por una parte libera la posibilidad de que cualquier sujeto sea capaz de establecer un juicio estético desinteresado, pero a su vez, limita la capacidad de comunicar y establecer algo como bello al ampliarla a lo que cada persona percibe.

Bibliografía

Basurto, Daniel. *Odiseo y las sirenas o el desinterés en Kant*. Revista Paradigmas, revista de investigación (2012), <http://www.paradigmas.mx/odiseo-las-sirenas-del-desinters-en-kant-2/> (Consultado el 19 de Mayo de 2015).

Heather, Lea. *New paradigms in Aesthetics: The challenge of enviromental art* (EUA: Ed. UMI Microform Press, 2006).

Kant, Immanuel. *La crítica del juicio* (EUA: Ed. Dover, 2005), 27.

Kant, Immanuel. I. (1790). *Crítica del juicio*. Duodécima edición (Madrid: Ed. Espasa- Calpe, 2007), 128.

Kant, Immanuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime* (Madrid: Ed. Librerías de Francisco Iravedra, 1876), 31.

Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento* (Madrid: Ed. Mínimo tránsito, 2003), 153.

Miles, Malcolm. *Aesthetics, Art, literature and Architecture in a period of climate change* (Londres y Nueva York: ed. Bloomsbury, 2014), 8.

La cualidad efímera como medio para el arte contemporáneo ecológico.

Resumen: En el presente ensayo demuestro porqué la cualidad efímera constituye un medio o hace posible las obras de arte contemporáneas ecológicas desde el punto de vista objetual. El argumento que expongo para demostrar dicha hipótesis sigue cuatro líneas guía que son: a) La cualidad efímera en el arte, b) El costo ambiental del material, c) La cualidad efímera y su compatibilidad con lo virtual y d) La cualidad efímera en el arte y su estética procesual.

Palabras clave: Arte efímero, medio, arte contemporáneo, arte ecológico, ecología, arte, costo ambiental, material, virtual, estética procesual.

Introducción

Son muchos los artistas contemporáneos que han utilizado la cualidad efímera para la realización de obras de arte. Sus intenciones, algunas veces enfocadas en temas ecológicos, son en algunos casos compatibles con lo sostenible y ecológico debido a su carácter procesual. Ejemplos de algunos artistas que han trabajado en torno a dicho tema, se encuentran BLU, Bansky y Vik Muniz. En el presente ensayo demuestro porqué el arte efímero constituye una alternativa para generar piezas de arte ecológicas debido a su bajo costo ambiental,²¹⁰ su compatibilidad con lo virtual y su estética procesual.

a) La cualidad efímera en el arte

Antes de comenzar, es necesario aclarar ciertos puntos respecto a la concepción de los términos, pero sobre todo a qué me refiero al emplear el término de “cualidad efímera en el arte” o “arte efímero”. Al analizar el arte, es común que los historiadores, los artistas y la institución se enfoquen al medio utilizado para su catalogación. Así, se tiende a clasificar el arte de acuerdo al medio utilizado para su expresión como: fotografía, pintura, instalación, paisajismo, arquitectura, escenografía, medios digitales, video, entre otros. Sin embargo el tipo de manifestaciones actuales son en la mayoría de los casos “híbridos” que combinan

²¹⁰ Los costos ambientales son costos vinculados con el deterioro actual o potencial de los bienes naturales debido a las actividades económicas humanas. Ver mas en: Néstor Fraume, Alberto Palmino et Al. *Manual abecedario ecológico: la más completa guía de términos ambientales* (Colombia: San Pablo, Fundación Hogares Campesinos, 2006), 85.

tanto la acción como su documentación en digital mediante la fotografía, el audio y/o el video. Dicha situación, además de abrir nuevas posibilidades respecto a la expresión de las ideas artísticas, también genera nuevos cuestionamientos en cuanto a los límites de la definición de los medios. Empiezan a surgir interrogantes del siguiente tipo: ¿Qué es aquello que combina varios medios a la vez, como la fotografía y videos que registran la acción de construir una instalación de basura realizada por Muniz y los voluntarios en Brasil²¹¹?, ¿es una acción, una fotografía, una instalación, un performance colectivo o todas ellas juntas?



Fig. 118. Vik Muniz, *Secuencia de imágenes extraídas del documental: Wasteland, 2010, Brasil.*

Es evidente que este tipo de practicas son imposibles de clasificar de acuerdo a su cualidad mediática y que dichas piezas artísticas “híbridas” no caben en ninguna definición establecida a excepción que la de ser “arte contemporáneo”(entendido como aquel arte en donde lo más importante es la idea). En algunos casos, dichas acciones documentadas podrían confundirse con el performance²¹² (surgido en los años sesentas), sin embargo, aquellos estudiosos en el tema (performance) argumentarían que no es dicho medio debido a que no existe en éste un registro del cuerpo moviéndose para generar una sola acción sino un conjunto de procesos documentados. Aunado a dicho problema, la pieza final o mercancía artística propuesta por Muniz es una serie de fotografías derivadas del proceso efímero documentado pero que no refleja del todo el proceso mismo.

²¹¹ Vik Muniz. "Wasteland," <http://www.wastelandmovie.com/>(consultado el 17 de agosto de 2017).

²¹² El performance art puede darse en cualquier situación que involucre cuatro conceptos básicos: tiempo, espacio, el cuerpo del artista de performance y relación entre este y la audiencia.



Fig. 119. Vik Muniz, *Atlas (Carla)*, 2010, Brasil.

Empero, sí dicha “acción” o “performance” documentada mediante la fotografía y el video digitales son compartidos a través de las redes sociales (que en la actualidad se han convertido en los soportes fundamentales de muchos tipos de arte), entonces las preguntas que surgen son: ¿cómo podríamos estudiar el arte que propone alternativas viables y eco eficaces en el siglo XXI?, ¿estas corresponden a un solo medio de expresión o a muchos medios colocados al mismo tiempo?, ¿la acción del cuerpo es parte de los medios clave para su expresión? Y ¿cómo se relacionan todas estas preguntas con los medios de comunicación digitales o medios masivos de comunicación como constituye en la actualidad el Internet?

La propuesta es estudiar las obras de arte a partir de sus características fundamentales para generar alternativas eco eficientes, y, algunas veces sostenibles (económica, social y ecológicamente); es decir, que no generen casi²¹³ o ningún impacto en el medio ambiente. A este respecto cabe mencionar que hay algunos artistas que investigan la relación arte- naturaleza, arte- sostenibilidad, arte-ecología a partir de las acciones activistas y sociales, más allá de la pura generación de imágenes, objetos u obras procesuales. Si bien en el presente ensayo, considero de gran utilidad su iniciativa, únicamente me remitiré a la generación de imágenes,

²¹³ Al decir casi, me refiero a que si escudriñamos en el uso de los materiales y soportes encontraremos que incluso “lo virtual” generará cierto impacto, pero que, comparado con otro tipo de soportes, es mucho menor.

intervenciones y objetos efímeros y al arte ecológico como aquel que a través de ciertos medios “poco durables y reciclables naturalmente” genera imágenes que comunican acciones, ideas y posturas respecto a la situación ambiental y así, generan alternativas eco eficaces.

Para esclarecer algunos términos, de ahora en adelante, me referiré a la cualidad efímera en el arte o el arte efímero como aquel que trabaja “algo transitorio” sobre una “superficie perecedera” y que a su vez involucra en su proceso un arte de acción, visto este como sus múltiples formas de expresión (happening, performance, environment e instalación). El término arte efímero se utiliza específicamente para describir trabajos que tienen una duración temporal o que son construidos con la intención o a sabiendas que se van a desintegrar o que no van a permanecer por mucho tiempo. La mayoría de estos trabajos sólo se puede ver en fotografías después de los hechos, al menos que uno tenga la suerte de presenciarlo en vivo: *El arte efímero es el resultado de una serie de técnicas que, más que fabricar objetos, genera producciones; su valor, como obra, reside precisamente en ser consumido, literalmente, en una experiencia comunicativa que agota la obra.*²¹⁴

Así mismo, comprendo lo ecológico, la eco eficacia o la también denominada eco-efectividad, como aquello que tiene como objetivo minimizar los procesos de producción y generar metabolismos cíclicos que permiten que los materiales mantengan su estatus como recursos en cualquier parte del proceso, ya sea dentro de la Biosfera o de la Tecnosfera. La idea es que el *Residuo sea igual (sea equivalente a, ó equipare)* al alimento y así desaparezca por completo el concepto de basura.²¹⁵

El tipo de proyectos de instalación masiva que con más frecuencia capta la atención de los medios y de personas actualmente, son los más grandes, costosos y extremos. La complejidad de una instalación comúnmente contribuye a su costo final, pero es la misma complejidad la que hace al trabajo redituable en términos de publicidad e influencia, si no de cualidad artística. Sí nosotros medimos los dos lados de estos artistas de instalación comparado con el conflicto del costo ambiental, muchos de los grandes nombres parecen centrarse en el arte a través de su impacto.²¹⁶

²¹⁴ José Arenas. *Arte Efímero y espacio estético* (España: Ed. Anthropos, 1988), 34.

²¹⁵ Esto a partir de la teoría desarrollada en el libro de Michael Braungart y William McDonough. *De la cuna a la cuna, Rediseñando la forma en que hacemos las cosas* (Madrid: McGrawHill, 2007).

²¹⁶ Kyle Chayka. “Evaluating Installation Art, Should Environmental Cost be Considered?,”

Hyperallergic Articles (blog).

<http://hyperallergic.com/11316/evaluating-installation-art-environmental-cost/> (consultado el 17 de agosto de 2017).

b) El costo ambiental del material

Sí contemplamos el gasto energético de la industria del arte, nos percataríamos de que, pese a que esta es una de las actividades humanas más valoradas en el ámbito cultural de una sociedad, en los últimos años existe una tendencia a utilizar el impacto de lo monumental como estrategia por parte de los artistas y el mundo del arte. Sin embargo, en la mayoría de los casos no se evalúa el impacto ambiental que estas obras generan (me refiero a piezas como las de Christo y Jean Claude, Michael Heizer, James Turrell, Cai Guo Qiang, etc.). La pregunta entonces no es si el arte contamina o no (que es obvia), sino: ¿Cómo está respondiendo el mundo del arte hacia la crisis ambiental y de qué manera se podrían generar alternativas ecológicas a través de este?

Existen artistas que nos hacen pensar que sí es posible utilizar estrategias menos contaminantes para su producción como serían algunas manifestaciones de arte procesual y efímero. La manera en que este tipo de arte constituye una alternativa ecológica en el sentido material (técnico), es porque en lugar de concebir el arte a partir de un sistema de consumo que privilegia el producto u objeto físico mercantil, lo conciben como una “experiencia” ó “espectáculo” que se genera (en ocasiones) a través de la observación de la naturaleza y sigue la misma lógica ó mecanismo de esta: temporal, reciclable, efímera.²¹⁷ Al respecto, Max Horkheimer y Theodor Adorno afirman:

Las obras de arte puras, que niegan el carácter de mercancía de la sociedad ya por el solo hecho de seguir su propia ley, han sido siempre al mismo tiempo también mercancías: y en la medida en que hasta el siglo XVIII la protección de los mecenas ha defendido a los artistas del mercado, éstos se hallaban en cambio sujetos a los mecenas y a sus fines. La libertad respecto a los fines de la gran obra de arte moderna vive del anonimato del mercado. Las exigencias del mercado se hallan hoy tan completamente mediadas que el artista, aunque sea sólo en cierta medida, queda exento de la pretensión determinada.²¹⁸

Si bien es cierto que en la actualidad podría considerarse que todo es tratado como mercancía (incluso la misma naturaleza), también existe en el arte cierta

²¹⁷ Empero, es paradójico que, aún que en cierta forma nos hemos despojado de la “experiencia” ó lo “sensible” a la hora de concebir una pieza artificial, seguimos buscando en ella la misma “experiencia sensible”. Es decir, por una parte, buscamos generar piezas permanentes al paso del tiempo con materiales artificiales y que manifiestan dicha incapacidad sensible en comparación con lo vivo de la naturaleza, pero a la vez, tratamos de encontrar en ellos dicha “experiencia o sensibilidad que nosotros mismos le restamos al concebirlo artificial.

²¹⁸ Max Horkheimer y Theodor Adorno. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. (Buenos Aires: Dialéctica del iluminismo, Sudamericana, 1988), 21.

incapacidad de autodefinirse y es en esta grieta en la que, podrían filtrarse todas las alternativas ecológicas que en cierta forma aún no están insertas dentro de los límites de la “mercancía”. Podría afirmarse incluso que el arte posee la capacidad de proponer desde su trinchera nuevas formas de generar “mercancías” y/o “artes” compatibles con la ecología. Creo así, al igual que Gilles Lipovetsky, que “la ecología es perfectamente compatible con el capitalismo”²¹⁹ en el sentido de que se requiere estar continuamente renovando y redefiniendo su modo de operar. Para esto tendrían que re definirse y re estructurarse tanto las “mercancías” como el mismo sistema que las genera. Así, la pregunta que surge es: ¿hasta qué punto podría la mercancía artística interceder como matriz creativa y alternativa? Pienso que esto podría ser de muchas maneras, pero en especial creo que el arte podría al menos mostrar el camino (inspirar) a través de la belleza natural. En palabras de James Hillman “*asumir e inspirar el mundo*” sería:

1.- Aspirar e inspirar la representación literal de las cosas quedándose sin aliento. "La transfiguración de la materia se produce por medio del asombro.

2.- Asumir significa tomar en serio, interiorizar, familiarizarse con algo.

3.- Asumir significa interiorizar el objeto dentro de sí mismo, en su imagen de manera que su imaginación se active (en lugar de la nuestra), de manera que muestre su corazón y revele su alma, personificándose y haciéndose, por tanto, amable. (fenomenología dotada de alma).²²⁰

Es decir, el arte contemporáneo es incapaz como tal de re estructurar y renovar el sistema capitalista actual, sin embargo, las piezas artísticas podrían inspirar un mundo que se actualice y reestructure a través de otorgar uno o varios sentidos. En palabras de Héctor Pérez Julio: "Resulta así que el arte no habla de las condiciones imperantes en la acción humana sobre la naturaleza, pero sí se hace eco de ellas por convertirse él mismo en alternativa."²²¹

²¹⁹ Entrevista a Gilles Lipovetsky en El Universal: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/60279.html> (consultado el 1 de diciembre de 2013).

²²⁰ James Hillman. *El pensamiento del corazón*, op. cit. 77.

²²¹ Hector Pérez. *La naturaleza en el arte posmoderno* (España: Akal, 2004), 9.

c) La cualidad efímera y su compatibilidad con lo virtual

El arte efímero podría constituir también una alternativa ecológica en el sentido filosófico debido a que cuestiona la necesidad de la durabilidad, lo permanente y lo material. En referencia a esto, creo necesaria la reflexión de artistas y aficionados, debido a que mientras se intente por todos los medios generar arte durable o en realidad cualquier objeto, lo mas probable es que dicho proceso genere mayor contaminación en comparación a la que se generaría si aceptáramos la no permanencia y lo cíclico de la naturaleza. Gilles Lipovetsky afirma sobre el hecho de invertir en nuevos medios de producción y de consumo:

Insisto que debemos invertir en la búsqueda de nuevos medios de producción y de consumo que harán posible un bienestar planetario que a la vez no destruya las oportunidades a las generaciones venideras. La solución se encuentra en la inteligencia humana. Creo que, en el largo plazo, la inteligencia humana es el único camino hacia el futuro.²²²

El arte efímero resulta a su vez compatible con la virtualidad de lo digital debido a que aunque se conciben piezas “transitorias”, estas pueden documentarse en soportes que si bien no permanecerán por los siglos de los siglos o mas bien, no lo sabemos, son más factibles de permanecer que las creadas sobre un soporte material: *Es porque lo virtual es “efímero”. Pero es también en lo virtual que el pasado se conserva, ya que lo efímero no cesa de continuar en lo “menor” siguiente, que remite a un cambio de dirección.*²²³

Ahora, es importante mencionar que tampoco es fácil romper con toda la base o perspectiva en que se ha apoyado el estudio de toda la historia del arte y del hombre en todos los siglos de la noche a la mañana. Tampoco estoy segura si es óptimo hablar de ruptura en sí, lo que sí es evidente es que a partir de lo “virtual” nuestra naturaleza se ve forzada a pensar diferente y esto genera maneras de concebir el mundo también diferentes. A éste respecto, las interrogantes son: ¿Hasta que punto resulta entonces la virtualidad digital compatible con la ecología y el ambiente natural? Y ¿es la tecnología virtual una alternativa ecológica ó constituye un problema más que resolver en referencia a la contaminación ambiental?

²²² Inés Saenz. Entrevista con Gilles Lipovetsky: "El consumo es, junto con el amor, el otro gran sueño de la vida privada," 2011. Ver más en: <http://www.itesm.mx/wps/wcm/connect/snc/portal+informativo/opinion+y+analisis/firmas/dra.+ines+saenz+negrete/op%281abr11%29inessaenz> (consultado el 17 de agosto de 2017).

²²³ Gilles Deleuze. *Lo actual y lo virtual* (Paris: De Dialogues, de Gilles Deleuze y Claire Parnet, 1996).

Parece que todo depende en sí para que se use y su manejo óptimo hacia la naturaleza. En un Boletín publicado recientemente por la UNAM, se afirma que *Millones de toneladas de desechos tecnológicos, conocidos también como e-basura, se generan cada año en el mundo, sin que los gobiernos, fabricantes o usuarios tengan idea de qué hacer con ellos.*²²⁴ Esto genera nuevas interrogantes al no poder afirmar que la tecnología virtual podría ser la solución a muchos de los problemas ambientales, lo que sí puedo afirmar es que si estas se utilizan de manera responsable constituyen una alternativa de menor impacto ambiental que si tratáramos de reproducir o compartir imágenes e información de otra manera.

d) La cualidad efímera en el arte y su estética procesual

Considero necesario plantear la posibilidad que tiene el arte de comenzar a generar otras formas sobre otros soportes que incluyan a la naturaleza y que sean como esta: cambiante, reciclable y totalmente sostenible. Dicha reflexión cobra sentido cuando nos percatamos de que nada es eterno en realidad y que ni siquiera el arte hecho sobre metal resistirá al paso del tiempo. De ahí se desprenden dos cuestionamientos interesantes para lograr definir el arte: ¿Sí en realidad, nada permanecerá, el hecho de ser mas o menos duradero le confiere valor al arte? y ¿acaso la durabilidad le porta el derecho a llamarle arte a ciertos objetos?

A éste respecto, el arte contemporáneo ya ha dado el paso necesario para transformarnos en sociedades en dónde se priorice la idea por encima del objeto, pues toda su lógica se basa en el hecho de que la idea es lo que importa y no su cualidad física, técnica o durable. Sin embargo, aún no está claro el papel que juega el material dentro de la obra de arte, pues sí éste otorga significado a la pieza, aún falta responder la pregunta de: ¿sí el significado cambia al manejar diferentes tipos de materiales, como ejemplo el material orgánico versus el artificial?

Así, considero que el material y el medio son elementos fundamentales en el arte contemporáneo en los cuales no se debería pasar por alto u obviar su contenido a priori o anterior a la obra de arte propuesta. Para lograr responder así a la pregunta por el medio y los materiales con respecto al arte contemporáneo ecológico, lo adecuado entonces es volver a las preguntas: ¿Cómo está respondiendo el mundo del arte hacia la crisis ambiental? y, ¿de qué manera se podrían generar alternativas ecológicas a través de este? La respuesta sería que, en sus múltiples posibilidades conceptuales, procesuales, tecnológicas, culturales e

²²⁴ Andrade Barrenechea. Boletín UNAM-DGCS-389 Ciudad Universitaria.29 de junio de 2010. Ver más en: http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2010_389.html (consultado el 17 de agosto de 2017).

incluso sostenibles, el arte está respondiendo de múltiples formas. Empero, especificando la cuestión material, el arte de acción efímero se identifica más que otros tipos de arte con las cualidades vivas (ó especie de organismo vivo que constituye el planeta tierra). A este respecto, considero que el arte puede inspirar a la belleza de la naturaleza en el sentido de Hillman, y que esta va mas allá del capitalismo e incluso del concepto de mercancía mencionada por Adorno. El arte así, no constituye en sí la alternativa ecológica, sino que, en su que hacer, podría mostrar el camino hacia diferentes alternativas ecológicas en la medida que “inspire” a las demás áreas del que hacer humano.

En este sentido, el arte efímero, quizá no pudiera funcionar como arte sin lo que tanto compromete y atañe a nuestra contemporaneidad: la virtualidad. Esto porque si bien, todo arte involucra tanto a la obra como al espectador, sí esta obra fuese tan efímera que desapareciera al ritmo de la naturaleza. ¿Cómo podría convertirse en arte?, ¿Cómo podría incluso generarse una crítica en torno a esta?. Es una realidad que la virtualidad no nos permite acceder a las obras de acción efímeras, sin embargo, nos permite contemplar su registro y así convertirlas en arte. Esta forma desmaterializada mente virtual nos permite generar nuevas alternativas en cuanto al empleo de materiales en el arte y de esta manera buscar que dichos materiales sean compatibles con la naturaleza aunque desaparezcan de manera física. En palabras de Félix Guattari: *Hoy menos que nunca puede separarse la naturaleza de la cultura, y hay que aprender a pensar «transversalmente» las interacciones entre ecosistemas, mecosfera y Universo de referencia sociales e individuales.*²²⁵

²²⁵ Félix Guattari. *Las tres Ecologías* (España: Pretextos, 1996), 33.

Bibliografía

- Arenas, José. *Arte Efímero y espacio estético*. (España: Ed. Anthropos, 1988) 34.
- Barrenechea, Andrade. Boletín UNAM-DGCS-389 Ciudad Universitaria. 29 de junio de 2010. Ver más en: http://www.dgcs.unam.mx/boletín/bdboletin/2010_389.html (consultado el 17 de agosto de 2017).
- Braungart, Michael y McDonough, William. *De la cuna a la cuna, Rediseñando la forma en que hacemos las cosas* (Madrid: McGrawHill, 2007).
- Chayka, Kyle. Hyperallergic. Articles. Evaluating Installation Art, Should Environmental Cost be Considered? <http://hyperallergic.com/11316/evaluating-installation-art-environmental-cost/> (consultado el 17 de agosto de 2017).
- Deleuze, Giles. *Lo actual y lo virtual*. (Paris: Ed. De Dialogues, de Gilles Deleuze y Claire Parnet, 1996).
- Fraume, Néstor; Palmino, Alberto et Al. *Manual abecedario ecológico: la más completa guía de términos ambientales*. (Colombia: Ed. San Pablo, Fundación Hogares Campesinos, 2006) 85.
- Guattari, Félix. *Las tres Ecologías*. (España: Ed. Pretextos, 1996) 33.
- Hillman, James. *El pensamiento del corazón* (Madrid: Ed. Siruela, 1999).
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas* (Buenos Aires: Dialéctica del iluminismo, Sudamericana, 1988) 21.
- Entrevista a Gilles Lipovetsky en El Universal: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/60279.html> (consultado el 1 de diciembre de 2013)
- Muniz, Vik. *Wasteland*. "Home". <http://www.wastelandmovie.com/> (consultado el 17 de agosto de 2017).
- Pérez, Hector. *La naturaleza en el arte posmoderno*. (España: Ed. Akal, 2004) 9.
- Saenz, Inés. Entrevista con Gilles Lipovetsky: "El consumo es, junto con el amor, el otro gran sueño de la vida privada". 1 de Abril de 2011. Ver más en: <http://www.itesm.mx/wps/wcm/connect/snc/portal+informativo/opinion+y+analisis/firmas/dra.+ines+saenz+negrete/op%281abr11%29inessaenz> (consultado el 17 de agosto de 2017).

ANEXO VI

Biografía de Claire Pentecost

Claire Pentecost es un artista, profesora y escritora cuyos dibujos poéticos, escultura e instalaciones prueban y celebran las condiciones que atan y definen la vida misma. Sus proyectos a menudo abordan la línea entre lo natural y lo artificial, enfocándose durante muchos años en alimentos, agricultura, bioingeniería y cambios antropogénicos en la entidad viviente indivisible que anima nuestro planeta. Desde 2006 ha trabajado con Brian Holmes, 16Beaver y muchos otros organizadores de Continental Drift, una serie de seminarios para articular las escalas interconectadas de nuestra existencia en la lógica de la globalización.

1956 Claire Pentecost nace en Baltimore, Estados Unidos.

Estudios

1978 Estudia la Licenciatura en Artes en el Smith College, Northampton, MAMFA

1983 Estudia en la escuela Skowhegan de Pintura y Escultura

1988 Estudia el Master en el Pratt Institute, Brooklyn

1988–89 Estudia en el programa de estudio independiente:
Whitney Independent

Exhibiciones

2013 a Bienal de Estambul y exhibición en la WhiteChapel, Londres

2012 Soil Erg en dOCUMENTA(13), Kassel, Alemania

2011 “Vision is elastic. Thought is elastic.” Murray Guy, NYC, NY

2010 “Interior Studies”, Higher Pictures, NY

“VictoryLand... you, I shall answer your letter” Three Walls, Chicago

2009 Murray Guy, NY

2008 “Natural Relations”, Skuc Gallery, Ljubljana, Slovenia
INOVA, Milwaukee

2007 “Mapping the Self”, Museum of Contemporary Art, Chicago, IL
Calendar of flowers, gin bottles, steak bones”, (Moyra Davey, Claire Pentecost, James Welling), Orchard, New York

2006 “Grub,” The Suburban, Oak Park, IL

2005 VisibleFood, eventos explorando los sistemas alternativos de comida
en Chicago Mess Hall, Chicago Transmediale 05, Berlin

- 2004 "Proof, the Act of Seeing With One's Own Eyes" Centro Australiano para la Imagen en movimiento. Melbourne, Australia
- 2003 "Nature Delivers: Urban Gardening and Beyond", Instituto Ucrainiano de Arte Moderno, Chicago, IL
- 2002 "Molecular Invasion." The Corcoran, Washington DC., en colaboración con Critical Art Ensemble y Beatriz da Costa
- 2001 "Private Rescue", Jean Albano Gallery, Chicago, Illinois
- 2000 "Millennium Fusion," ARC, Chicago, IL

Otras: "House," 1755 West Division Street, Chicago, IL (1999), "Sentimental Rescue", The Wakeley Gallery, Illinois Wesleyan University, Bloomington, IL (1998), Elsbeth Woody Gallery, Clay Arts Center, Portchester, NY (1996), "Other Rooms", Ronald Feldman Gallery, New York, NY (1995), "The Jobs Show", Kunstverein, Munich, Germany (1994), Banff Center for the Arts, Banff, Canada (1993), "Arte Joven de Nueva York", Fundacion CELARG, Caracas, Venezuela (1991), Group Show, American Fine Art, New York, NY (1989), "Real Democracy" y White Columns, New York, NY (1988)

Trabajos de Arte sobresalientes: Soil-erg, Victoryland, The dream, Expochacra, Plastic dreamhouse by the sea y Grub

Publicaciones: *Scapegoat; Undoing Property(?)*, *Radical History Review*, *Tactical Biopolitics*, *Talking with Your Mouth Full* (coauthor).

Premios: Bellagio Residency, Italy, Banff Center for the Arts, Illinois Arts Council y Chicago Public Art Commission.

Biografía de Francis Alÿs

A través de su práctica, Francis Alÿs dirige constantemente su sensibilidad poética e imaginativa hacia las preocupaciones antropológicas y geopolíticas centradas en las observaciones y compromisos en la vida cotidiana, que el propio artista ha descrito como "una especie de argumento discursivo compuesto de episodios, metáforas o parábolas."²²⁶

- | | |
|------------------|---|
| 1959 | Nace en Antwerp, Bélgica. |
| 1983-1986 | Estudia arquitectura en la Università Iuavdi Venezia, Venecia. |
| 1978-1983 | Estudia arquitectura en el Institut d'Architecture de Tournai, Bélgica. |
| 1986 | Se traslada a México y decide convertirse en artista. |
-
- | | |
|-------------|---|
| 1994 | Expone <i>Fabiola: Una investigación de Francis Alÿs</i> en colaboración con Curare Espacio Crítico para las Artes. The Liar/The Copy of the Liar Galería Ramis Barquet, Monterrey, Mexico (exh. cat.) |
| 1995 | Exposición en Galeria Camargo Vilaça, Saõ Paulo (exh. cat.) |
| 1997 | Francis Alÿs: Walks/Paseos. Textos por Francis Alÿs, Bruce W. Ferguson, y Ivo Mesquita. Museo de Arte Moderno, Ciudad de Mexico
2nd Biennial de Saaremaa, Saaremaa, Estonia
Addenda, Museo Dhondt Dhaenens, Deurle, Bélgica
Antechamber, Whitechapel Art Gallery, Londres
Así está la Cosa, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Ciudad de Mexico
Body Double, Winston Wächter Fine Art, Nueva York
inSITE 97, San Diego Museum of Art, California [itinerary: Centro Cultural, Tijuana, Mexico] |
| 1998 | Francis Alÿs: le temps du sommeil. Textos por Kitty Scott. Contemporary Art Gallery, Vancouver (exh. cat.)
1er Salon Internacional de Pintura, Museo de la Ciudad, Ciudad de Mexico
III Bienal Barro de America, Caracas, Venezuela.
XXIV São Paulo Biennale: Roteiros, São Paulo [catálogo] |

²²⁶ Ver más en: David Zwirner, "Francis Alÿs."

http://www.davidzwirner.com/sites/default/files/francis_alys_cv_2017_0.pdf

- Cinco Continentes y Una Ciudad, Museo de la Ciudad, Ciudad de Mexico
 Imaginarios Mexicanos, Musée de la Civilisation, Quebec
 Insertions, Arkipelag, Estocolmo
 Longitude de Onda, M.A.O., Caracas, Venezuela
 Loose Threads, Serpentine Gallery, London
 Mexcellente, Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco
- 1999** 1a Bienal de Melbourne, Melbourne
 6a Bienal de Estantul: *The Passion and the Wave*, Istanbul
 [catálogo]
 48a Bienal de Venecia: Sogni/Dreams, Venice [catálogo]
- 2000** Francis Alÿs: The Last Clown. Texto por David G. Torres. Fundación la Caixa, Barcelona (exh. cat.) Francis Alÿs: The Last Clown. Texto por Michèle Thériault.
 7ma Bienal de la Havana, Havana
 2000 Bienal de Montréal: Tout le Temps, Montreal
 Age of Influence: Reflections in the Mirror of American Culture , Museo de Arte Contemporáneo de Chicago
- 2001** 7ma Bienal de Estambul: Egofugal: Fugue from Ego fro the Next Emergence, Istanbul [catalogue]
 49ª Bienal de Venecia: Plateau of Humankind, Venecia [catálogo]
- 2002** ABCDF: Retratos en México, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México.
3ra Bienal Iberoamericana de Lima: Cuando la fe mueve montañas, Lima.
 Biennale de Shanghai 2002, Shanghai.
- 2004** David Zwirner comienza a representar el trabajo de Alÿs
- 2006** Expone *Black Box* en el Hirshhorn Museum and Sculpture Museum en Washington, D.C. Además de otros proyectos en México, Basel, Frankfurt y el Museo de Arte Contemporáneo en Argentina (MALBA).
- 2007** Francis Alÿs: Politics of Rehearsal, Hammer Museum, Los Angeles [itinerary: Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, Colombia] [catalogue]
 Francis Alÿs: SOMETIMES DOING SOMETHING POETIC CAN BECOME POLITICAL AND SOMETIMES DOING SOMETHING POLITICAL CAN BECOME POETIC David Zwirner, New York [catalogue]
 Francis Alÿs: trabajos de colecciones privadas, Galería Villa Grisebach, Berlin [catalogo publicado en 2008]
- 2008** Francis Alÿs: Bolero (Shoe Shine Blues) y Politics of Rehearsal, El renacer

- de la sociedad en la Universidad de Chicago, Francis Alÿs, Sammlung Goetz, Munich [catálogo]
- 2009** Francis Alÿs: Nightwatch, Bass Museum of Art, Miami Beach, Florida
- 2010** BACA Laureate 2010: Francis Alÿs, Bonnefantenmuseum, Maastricht, The Netherlands
- Francis Alÿs: Dominó Caníbal (PAC 2010), Salas Verónicas, Murcia, Spain
- Fokus: Francis Alÿs, Museum für Gegenwartskunst, Basel
- Francis Alÿs: Le temps du sommeil, Irish Museum of Modern Art, Dublin [catálogo]
- Francis Alÿs: A Story of Deception, Tate Modern, London [itinerary: Wiels Centre d'Art Contemporain, Brussels; The Museum of Modern Art, New York and MoMA PS1, Long Island City, New York]
- 2011** Francis Alÿs, Galerie Peter Kilchmann, Zurich
- 2012** Francis Alÿs: Guards, Universidad del Museo de Arte de Michigan, Ann Arbor, Michigan
- 2013** Francis Alÿs. Parte I: Mexico Survey y Parte II: Gibraltar Focus, Museo de Arte Contemporáneo de Tokyo [itinerario: Ciudad de Hiroshima Museo de Arte Contemporáneo] [catalogo titulado Francis Alÿs: Don't Cross the Bridge Before You Get to the River]
- Francis Alÿs: Reel -Unreel, Bòlit, Centre d'Art Contemporani, Girona
- Francis Alÿs: REEL-UNREEL, David Zwirner, New York
- 2014** Francis Alÿs: La acción reveladora o poética de los intentos, Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo
- Francis Alÿs: REEL- UNREEL, Museo d'Arte Contemporanea Donna Regina Napoli, Naples [itinerary: Centro para el Arte Contemporáneo de Ujazdowski Castle, Warsaw]
- 2015** Francis Alÿs: Hotel Juárez, Proyecto Siqueiros, Sala de Arte Público Siqueiros - La Tallera, Mexico City
- 2016** Francis Alÿs: Proyectos de Ciudad Juárez, David Zwirner, Londres
- Francis Alÿs: Le temps du sommeil, Secession, Vienna
- 2015- 2017** Francis Alÿs: Relato de una negociación: Una investigación sobre las actividades paralelas de la pintura y el performance/ A Story of Negotiation: An investigation into the parallel activities of painting and performance, Museo Tamayo Arte Contemporáneo, Mexico City [itinerario: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA)- Fundación Costantini, Buenos Aires; Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Havana; Galería de Arte de Ontario, Toronto] [dos catalogos].

Bibliografía e Índice de imágenes

Contraportada

Jeronimo Bosh, *La Creación del mundo*, 1500- 1505, imagen reconstruida a partir de la fotografía del tríptico cerrado, Museo del Prado, 2018.

Capítulo I

Fig. 1.- Anónimo, “Imagen de globo en forma de oso polar sobre un carro decorado por Coca-cola Company en una ciudad del trópico,” 2014, fotografía, Redacción del Periódico en línea *Vertiente Global*. Ver más en: <http://vertienteglobal.com/?p=26990> (consultado el 17 de Enero de 2018).

Fig. 2.- Fernanda Reyna, *La definición del medio eco-estético desde su significado etimológico*, 2016, gráfica.

Fig. 3.- Fernanda Reyna, *Ubicación del medio eco-estético dentro del mundo del arte*, 2016, gráfica.

Fig. 4.- Fernanda Reyna, *Ubicación de la obra, el medio y el artista dentro del mundo del arte*, 2016, gráfica.

Capítulo II

Fig. 5.- Nils Klinger © Museum Fridericianum, 2012, fotografía, documenta 13 en Kassel, Alemania. Ver más en: Joanne Northrup, *Nothing to buy*, 2012, <http://artillerymag.com/nothing-buy/> (consultado el 16 de enero de 2018).

Fig. 6.- Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania.

Fig. 7.- Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania. Lingotes hechos con tierra y composta.

Fig. 8.- Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania. Lingotes hechos con tierra y composta.

Fig. 9.- Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania.

Fig. 10.- Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania. Dibujos colocados en las paredes que rodean las mesas.

Fig. 11.- Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania. Dos gabinetes que conforman la pieza *Soil Erg*.

Fig. 12.- Claire Pentecost, *Soil Erg*, 2012 en documenta (13); Instalación en Kassel, Alemania. Jardineras verticales en colaboración con Randy Coleman a través de la fundación *CanyaLove*. Ver más en: Randy Coleman, *CanyaLove* (blog), <http://www.canyalove.org/p/can-ya-love-believes-every-community.html> (consultado el 16 de enero de 2018).

Fig. 13.- Claire Pentecost: *Notes from the Underground en 100 Notes, 100 Thoughts: Documenta Serie 061*, 2012, Kassel, Alemania.

Fig. 14.- Claire Pentecost, *Proposal for a New American Agriculture*, 2012, bandera de algodón compostada en blog de la artista. Claire Pentecost (blog). "Home". <http://www.publicamateur.org/> (consultado el 16 de enero de 2017).

Capítulo III

Portada interior: Francis Alÿs, "Fotografía de la portada del libro," 2002, fotografía a color en *Cuando la fe mueve montañas* por el mismo autor y Cuauhtemoc Medina (Madrid: Océano, 2002).

Fig. 15.- Francis Alÿs, "Fotografía de la portada del libro," 2002, fotografía a color en *Cuando la fe mueve montañas* por el mismo autor y Cuauhtemoc Medina (Madrid: Océano, 2002).

Fig. 16.- Marcel Duchamp. Fotografía del libro: *La Marie Mise a nu par ses celibataires Meme*, 1934. Material gráfico, Impresión offset sobre papel 34 x 28,4 x 2,6 cm. Colección MACBA. Fundación MACBA. Ver más en: Fondo de la colección. <http://www.macba.cat/es/la-mariee-mise-a-nu-par-ses-celibataires-meme-grand-verre-3397> (consultado el 16 de enero de 2018).

Fig. 17.- Francis Alÿs, "dibujos de las primeras páginas del libro," 2002, dibujos en blanco y negro en *Cuando la fe mueve montañas* por el mismo autor y Cuauhtemoc Medina (Madrid: Océano, 2002).

Fig. 18.- Francis Alÿs, "Mano sobre la duna," 2001, dibujo a color en el mismo libro citado.

Fig. 19.- Francis Alÿs, "Voluntarios dibujados sobre la duna," 2002, dibujo a color en el mismo libro citado.

Fig. 20.- Francis Alÿs, "Paisaje y mano sobre hombre." 2002, dibujo a color en el mismo libro citado.

Fig. 21.- Francis Alÿs. "Peine sobre paisaje." 2002, dibujo a color en el mismo libro citado.

Fig. 22.- Colectivo Sociedad Civil. Situación "Lava la bandera," 2000 en Lima, Perú. Ver más en: Agurto Gastón. *Jóvenes limpieza obliga*. *Revista Caretas*. <http://www.caretas.com.pe/2000/1620/articulos/jovenes.phtml> (consultado el 2 de septiembre de 2016).

Fig. 23.- Francis Alÿs, "Fotografía de la portada del capítulo I," 2002, fotografías a color en *Cuando la fe mueve montañas* por el mismo autor y Cuauhtemoc Medina (Madrid: Océano, 2002).

Fig. 24. Francis Alÿs, "Dibujo de Pirámide y diapositivas," 2002, dibujo y fotografías a color en el mismo libro citado.

Fig. 25.- Francis Alÿs, "Imágenes capturadas durante la acción," 2002, fotografías a color en el mismo libro citado.

Fig. 26.- Francis Alÿs, "Imágenes capturadas durante la acción," 2002, fotografías a color en el mismo libro citado.

Fig. 27.- Francis Alÿs, "Collage de dibujos," 2002, dibujos en el mismo libro citado.

Fig. 28.- Francis Alÿs, "Imágenes de la portada del capítulo y fotografías en crítica de Lynne Cooke," 2002, fotografía a color en el mismo libro citado.

Fig. 29.- Francis Alÿs, "Imágenes Portada del capítulo y fotografías en crítica de Lynne

- Cooke,"2002, fotografías a color en el mismo libro citado.
- Fig. 30.- Francis Alÿs,"Secuencia del inicio del video- documentación,"2002, fotografía a color del video: *Cuando la fe mueve montañas* realizado por el mismo autor, en colaboración con Rafael Ortega y Cuauhtemoc Medina. Ver más en: video adjunto en *Cuando la fe mueve montañas* (Madrid: Océano, 2002).
- Fig. 31.- Francis Alÿs,"Secuencia del inicio del video- documentación,"2002, fotografía a color del mismo video citado.
- Fig. 32.- Francis Alÿs,"Secuencia del inicio del video- documentación,"2002, fotografía a color del mismo video citado.
- Fig. 33.- Francis Alÿs," Escena filmada en el interior de la camioneta,"2002, fotografía a color del mismo video citado.
- Fig. 34.- Francis Alÿs,"Escenas filmadas e intercaladas con diferentes cámaras ubicadas durante la acción," 2002, fotografía a color del mismo video citado.
- Fig. 35.- Francis Alÿs,"Escenas filmadas e intercaladas con diferentes cámaras ubicadas durante la acción,"2002, fotografías del mismo video citado.
- Fig. 36.- Francis Alÿs,"Escenas filmadas e intercaladas con diferentes cámaras ubicadas durante la acción,"2002, fotografías del mismo video citado.
- Fig. 37.- Francis Alÿs," Escena filmada a metros de distancia,"2002, fotografías del mismo video citado.
- Fig. 38.- Francis Alÿs," Escena filmada a metros de distancia,"2002, fotografías del mismo video citado.
- Fig. 39.- Anónimo,"Tabla que ilustra las distintas devaluaciones y su porcentaje" En: "Inicio." Taringa , <http://www.taringa.net/posts/economianegocios/18564784/Peso-Mexicano-se-devalua-por-Pena-Nieto.html> (visto el 18 de junio de 2017).
- Fig. 40.- Fernanda Reyna, *Tabla que ilustra que la acción poética en sitio específico es el eje que eclipsa diversos medios*, 2016.
- Fig. 41.- Fernanda Reyna, *Tabla que ilustra el medio eco-estético como aquel que analiza la interacción de los diversos agentes que producen arte ecológico*, 2016.

Capítulo IV

- Fig. 42.- Fernanda Reyna, *Gráfica de la transición de la pintura al temple al proyecto conceptual La importancia de lo humano*, 2016.
- Fig. 43.- Aby Warburg, *Extracto de Atlas Mnemosyne*, 1866–1929.
- Fig. 44.- Fernanda Reyna, *Atlas de Objetos enfermos, inútiles y sin curar*, 2016.
- Fig. 45.- Fernanda Reyna, *Propuesta de montaje para: Atlas: De los objetos inútiles, enfermos y sin curar*, 2016.
- Fig. 46.- Fernanda Reyna, *Fotografía de diferentes billetes coleccionados*, 2016.
- Fig. 47.- Fernanda Reyna, *Propuesta de montaje: Instalación con dos vitrinas que contienen los 32 pares de zapatos, los objetos encontrados, las fotografías y las huellas distribuidas a lo largo de la sala*, 2016.
- Fig. 48.- Fernanda Reyna, *Atlas de fotografías de treinta y dos pares de zapatos*, 2015.
- Fig. 49.- Fernanda Reyna, *Atlas de objetos encontrados*, 2015.
- Fig. 50.- Fernanda Reyna, *Diferentes huellas elaboradas con zapatos coleccionados*, 2016.

- Fig. 51.- Fernanda Reyna, *Exhibición de la pieza Atlas de Azar en Bienal de las Fronteras*, 2014, Tamaulipas, México.
- Fig. 52. Fernanda Reyna, *Exhibición de la pieza Atlas de Azar en Bienal de las Fronteras*, 2014, Tamaulipas, México.
- Fig. 53.- Fernanda Reyna, *Croquis propuesto a los curadores para exposición en Bienal de las Fronteras* 2014, Tamaulipas, México
- Fig. 54.- Fernanda Reyna, *Exhibición de la pieza Atlas de Azar en Bienal de las Fronteras*, 2014, Tamaulipas, México.
- Fig. 55.- Fernanda Reyna, *Exhibición de la pieza Atlas de Azar en Bienal de las Fronteras*, 2014. Tamaulipas, México.
- Fig. 56.- Fernanda Reyna, *Boceto para Colibrí zafiro oreja blanca (Hylocharis leucotis)*, 2014. En este boceto la idea fue proyectar las sombras de los animales que habitan y ya no habitan la reserva.
- Fig. 57.-Fernanda Reyna, *Boceto en base a Google maps, Imagen satelital de la ubicación de la Unidad de Posgrado y parte de la reserva ecológica del Pedregal de San Ángel*, 2014. Ver más en gmaps:
<https://www.google.es/maps/place/Unidad+de+Posgrado+UNAM/@19.3090103,-99.1874426,1586m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x115a624867c77073:0x85c19809e390b54c!8m2!3d19.3095158!4d-99.1854554> (consultado el 10 de enero de 2015).
- Fig. 58.- Fernanda Reyna, *Esquema del desplazamiento de la pieza sonora: Xitle en movimiento*, 2015.
- Fig. 59.- Fernanda Reyna, *Esquema del desplazamiento de la pieza sonora: Xitle*, 2015.
- Fig. 60.- Fernanda Reyna, *Boceto para pintura Xitle*, 2016.
- Fig. 61.- Victoria de Samotracia (siglo II a. C.), Museo del Louvre, París. En la Academia de San Carlos existe una copia del ejemplar que se ha convertido en emblema de la misma.
- Fig. 62.- Fernanda Reyna, *Registro fotográfico en los alrededores de la Academia de San Carlos*, 2015.
- Fig. 63.- Fernanda Reyna, *Registro fotográfico en los alrededores de la Academia de San Carlos*, 2015.
- Fig. 64.- Fernanda Reyna, *Instalación del audio: Mientras tanto, alrededor de la Academia*, 2015.
- Fig. 65 y 66.- Fernanda Reyna, *Registro fotográfico en los alrededores de la Academia de San Carlos*, 2015.
- Fig. 67.- Fernanda Reyna, *Registro fotográfico en los alrededores de la Academia de San Carlos*, 2015.
- Fig. 68.- Fernanda Reyna, *Registro fotográfico en los alrededores de la Academia de San Carlos*, 2015.
- Fig. 69.- Fernanda Reyna, *Instalación de sitio específico Del dibujo a lo descomunal*, 2015, Academia de San Carlos.
- Fig. 70.- Fernanda Reyna, *Instalación de sitio específico Del dibujo a lo descomunal*, 2015, Academia de San Carlos.
- Fig. 71. - Fernanda Reyna, *Instalación de sitio específico Del dibujo a lo descomunal*, 2015,

Academia de San Carlos.

- Fig. 72.- Fernanda Reyna, Libro de artista: *VISITA I, De la Santa Muerte, la caridad y Dios*, 2015, Academia de San Carlos.
- Fig. 73.- Fernanda Reyna, Libro de artista: *VISITA I, De la Santa Muerte, la caridad y Dios*, 2015, Academia de San Carlos.
- Fig. 74.- Fernanda Reyna, Libro de artista: *VISITA I, De la Santa Muerte, la caridad y Dios*, 2015, Academia de San Carlos.
- Fig. 75.- Visitarlondres.com, *Mapa del Reino Unido*, 2016. Infografía descargada de <http://www.visitarlondres.com/mapa/inglaterra> (consultado el 16 de enero de 2018).
- Fig. 76.- Fernanda Reyna, *Flâneur post antropoceno uno*, 2015, Museo de historia natural en Berlín.
- Fig. 77.- Fernanda Reyna, *Flâneur post antropoceno dos*, 2015, Museo de historia natural en Berlín.
- Fig. 78.- Fernanda Reyna, *Flâneur post antropoceno tres*, 2015, Museo de historia natural en Berlín.
- Fig. 79.- Fernanda Reyna, *Flâneur post antropoceno cuatro*, 2015, Museo de historia natural en Berlín.
- Fig. 80.- Fernanda Reyna, *Flâneur post antropoceno cinco*, 2015, Museo de historia natural en Berlín.
- Fig. 81-83.- Fernanda Reyna, *Flâneur post antropoceno*, 2015, Museo de historia natural en Berlín.
- Fig. 84.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: Casa de Begoña*, 2015, Berlín.
- Fig. 85.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: Casa de Begoña*, 2015, Berlín.
- Fig. 86.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: Casa de Hanna y Ana (Geógrafa de Aberdeen)*, 2015, Sheffield, Inglaterra.
- Fig. 87-88.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: Apple crumble y Hanna con su pareja*, 2015, Sheffield, Inglaterra.
- Fig. 89.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Charlotte y Phill en Peak District*, 2015, Sheffield, Inglaterra.
- Fig. 90.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Hanna y Jonathan*, 2015, Sheffield, Inglaterra.
- Fig. 91.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Hanna y Jonathan*, 2015, Sheffield, Inglaterra.
- Fig. 92.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Hanna y Jonathan*, 2015, Sheffield, Inglaterra.
- Fig. 93.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Hanna y Jonathan*, 2015, Sheffield, Inglaterra.
- Fig. 94.- Fernanda Reyna *De la serie Durmiente: En casa de Veronica, cuarto de Paquito*, 2015, Berlin.
- Fig. 95.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Hanna y Jonathan*, 2015, Sheffield, Inglaterra.
- Fig. 96.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Jennifer*, 2015, Manchester, Inglaterra.

- Fig. 97.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Jennifer*, 2015, Manchester, Inglaterra.
- Fig. 98.- Fernanda Reyna, *De la serie Durmiente: En casa de Jennifer*, 2015, Manchester, Inglaterra.
- Fig. 99.- Fernanda Reyna, *De la serie Homo Sapiens Ecologicus: Charlotte y su huerto ecológico*, 2015, Sheffield, Inglaterra.
- Fig. 100.- Fernanda Reyna, *Fotografía de sobres de la pieza: Homo Sapiens Ecologicus*, 2015, Inglaterra.
- Fig. 101.- Fernanda Reyna, *De la serie Homo Sapiens Ecologicus: Charlotte y su huerto ecológico*, 2015, Sheffield, Inglaterra.
- Fig. 102.- Fernanda Reyna, *De la serie Homo Sapiens Ecologicus: Charlotte y composta ecológico*, 2015, Sheffield, Inglaterra.
- Fig. 103.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico en el Museo Tate Modern*, 2015, Liverpool, Inglaterra.
- Fig. 104.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico en el Museo Tate Modern*, 2015, Liverpool, Inglaterra.
- Fig. 105.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico en el Museo Tate Modern*, 2015, Liverpool, Inglaterra.
- Fig. 106.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico en el Manchester Museum*, 2015, Manchester, Inglaterra.
- Fig. 107.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico en el Manchester Museum*, 2015, Manchester, Inglaterra.
- Fig. 108.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico I y II en National Galleries of Scotland*, 2015, Edinburgo, Inglaterra.
- Fig. 109.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico I y II en National Galleries of Scotland*, 2015, Edinburgo, Inglaterra.
- Fig. 110.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico I y II en National Galleries of Scotland*, 2015, Edinburgo, Inglaterra.
- Fig. 111.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico I en Museo Jumex*, 2016, México.
- Fig. 112.- Fernanda Reyna, *Acción de sitio específico II en Museo Jumex*, 2016, México.

Anexos

- Fig. 113.- Fernanda Reyna, *Entrevista a Jenny Pickerill en la Universidad de Sheffield*, 2015, Inglaterra.
- Fig. 114.- Fernanda Reyna, *Ciclo que ilustra la experiencia estética desinteresada*, 2014, gráfica.
- Fig. 115.- Ellen Harvey, *Beautification Proyect*, 1999- 2001.
- Fig. 116.- Ellen Harvey, *Beautification Proyect*, 1999- 2001.
- Fig. 117.- Vik Muniz, *Secuencia de imágenes extraídas del documental: Wasteland*, 2010, Brasil.
- Fig. 118.- Vik Muniz, *Atlas (Carla)*, 2010, Brasil.

Bibliografía

Libros

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética: Obra completa 7*. España: Akal, 2004. 225- 229
- Alÿs, Francis. *Cuando la fe mueve montañas, Acción, Video Instalación y documentos*. Perú: Bienal de Lima, 2002.
- Alÿs, Francis y Medina, Cuauhtémoc. *Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Oceano, 2002.
- Arenas, José. *Arte Efímero y espacio estético*. España: Ed. Anthropos, 1988. 34.
- Arne, Naess. Traducido y editado por Rothenberg, David. *Ecology, Community and Lifestyle*. Inglaterra: Cambridge University Press, 1989. 10.
- Aznar, Sagrario. *El arte de acción*. España: Nerea, 2000. 9.
- Boettger, Suzaan. *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*. U.S.A: University of California Press, 2002.
- Bonneuil, Christophe y Fressoz, Jean Baptiste. *The Shock of the anthropocene: The Earth, History and Us*. Inglaterra: Verso, 2016. 10- 25.
- Bookchin, Murray y Foreman, Dave. *The Third Revolution*, vol. 4. London: Continuum, 1991. *Defending the Earth: A Dialog Between Murray Bookchin and Dave Foreman*, 2005.
- Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (Vol I)*. Madrid: Visor, 1996.
- Braungart, Michael y McDonough, William. *De la cuna a la cuna, Rediseñando la forma en que hacemos las cosas*. Madrid: McGrawHill, 2007.
- Brown, Andrew. *Art and Ecology Now*. Inglaterra: Thames and Hudson, 2014.
- Cornis-Pope, Marcel. *New Literary Hybrids in the Age of Multimedia Expression: Crossing borders, crossing genres*. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2014. 50.
- Deleuze, Giles. *Lo actual y lo virtual*. Paris: Ed. De Dialogues, de GillesDeleuze y Claire Parnet, 1996.
- Deotte, Jean Luis. *¿Qué es un aparato estético?* Chile: Metales Pesados, 2012.
- Dirk- Hans Van. *Deep Economy: Caring for Ecology, Humanity and Religion*. UK: IBT Global, 2001. 35.
- Elboj, Carmen et al. *Comunidades de aprendizaje: Transformar la educación*. España: Ed. Grao, 2006. 92.
- Fernández, Aurora. *Arte Póvera*. España: Ed. Nerea, 1999.
- Fisher, Jean. *In the Spirit of Conviviality: When Faith Moves Mountains*, en Cuauhtemec Medina et al., Francis Alÿs. Hong Kong: Ed. Phaidon, 2006. 115.

- Fraume, Néstor; Palmino, Alberto et Al. *Manual abecedario ecológico: la más completa guía de términos ambientales*. Colombia: Ed. San Pablo, Fundación Hogares Campesinos, 2006. 85.
- García, Luis E. *Precisiones conceptuales y algunas opiniones de un filósofo inspiradas en noticias destacadas y en la vida cotidiana*. España: Universidad de Caldas, 2007. 72.
- Giusti, Miguel. *La filosofía del siglo XX: balance y perspectivas*. Perú: Pontificia Universidad Católica de Perú, 2000. 694
- Gómez, José. *Fotografía de creación*. España: Nerea, 2005. 83
- Gourinat, Michel. *Introducción al pensamiento filosófico*. España: Akal, 2004. 276
- Groys, Boris. *Volverse Público. Políticas de la Instalación. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Argentina: Caja Negra, 2014. 54
- Groys, Boris. *Bajo sospecha. Una fenomenología de los medios*. Madrid: Ed. Pretextos, 2008.
- Guattari, Félix. *Las tres Ecologías*. España: Ed. Pretextos, 1996. 33.
- Hallé, Francis. *Un mundo sin invierno*. Francia: Du Seuil, 1993. Tr. Diana Luz Sánchez y Pablo Camilo Ortega.
- Heather, Lea. *New paradigms in Aesthetics: The challenge of enviromental art*. EUA: Ed. UMI Microform Press, 2006.
- Hillman, James. *El pensamiento del corazón*. Madrid: Siruela, 2005. 76-77
- Hillman, James. *Anima Mundi : el retorno del alma al mundo*. España: Ed. Siruela, 1982.
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Dialéctica del iluminismo, Sudamericana, 1988. 21.
- Huberman, Didi. *Atlas ¿cómo llevar el mundo a costas?* España: TF Editores Reina Sofía, 2010.
- Jodorowsky, Alejandro. *La vida es un cuento*. España: Siruela, 2015.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*, 2ª Ed. 1787.
- Kant, Immanuel. *La crítica del juicio*. EUA: Ed. Dover, 2005. 27.
- Kant, Immanuel. I. (1790). *Crítica del juicio*. Duodécima edición. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, 2007. 128.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Ed. Librerías de Francisco Iruveda, 1876. 31.
- Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Madrid: Ed. Mínimo tránsito, 2003. 153.
- Keefe, John y Murray, Simon. *Physical Theatres: A Critical Reader*. Inglaterra: Routledge, 2007. 106.
- Kwon, Miwon. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. London and Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2002.
- Lippard, Lucy R. *Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar*. En Paloma Blanco et al. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* España: Universidad de Salamanca, 2001.

- Lot, Antonio y Zenón Cano- Santana. *Biodiversidad del ecosistema del Pedregal de San Ángel*. México: UNAM, 2009.
- Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI, 2006. 64
- Martínez, Francisco. *Tratado de Bioética Estética*. España: Lulu, 2012. 125
- Mathai, Wangari. *Unbowed: A memoir*. EUA: Ed. First Anchor Books, 2007.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media. The Extensions of Man*. USA: MIT Press, 1996.
- Mesh, Claudia. *Critical lives: Joseph Beuys*. Inglaterra: Ed. Reaktion books, 2017.
- Metzer, Metzer. *Henri David Thoreau: A biography*. EUA: Ed. Twenty first century books, 2007.
- Mila, Manuel y Fontanals. *Estética y teoría literaria*. España: Verbum, 2002. 9
- Miles, Malcolm. *Eco-Aesthetics: Art, Literature and Architecture in a Period of Climate Change*. Inglaterra: Bloomsbury, 2012.
- Moeglin-Delcroix, Anne. *Esthétique du livre d'artiste 1960-1980*. Paris: Jean Michel Place/Bibliothèque National de France, 1997.
- Morton, Timothy. *Ecology without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. U.S.A: Harvard University Press, 2007. 14.
- Naess, Arne. Traducido y editado por Rothenberg, David. *Ecology, Community and Lifestyle*. Inglaterra: Ed. Cambridge University Press, 1989. 10.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary, Second Edition*. USA: Indiana University Press, 2010.
- Orduña, Silverio y Paola Eguiluz. *Catálogo Bial de las fronteras: Punto Ciego*. México, 2014. 27.
- Pardo, Mercedes. *La evaluación del impacto ambiental y social para el siglo XXI: Teorías, procesos, metodología*. España: Ed. Fundamentos, 2002. 11
- Payanotakis, Costas. *Remaking Scarcity*. Inglaterra: Ed. Pluto Press, 2011.
- Pentecost, Claire. *Soil Erg, Instalación*. Alemania: Documenta Kassel 13, 2012.
- Pérez, Hector. *La naturaleza en el arte posmoderno*. España: Ed. Akal, 2004. 9.
- Pinilla, Ricardo. *El pensamiento estético de Krause*. España: Ed. Universidad Pontificia Comillas, 2002. 351.
- Ortega, Gonzalo et al. *RESIDUAL: Intervenciones artísticas en la ciudad*. México: UNAM, 2011.
- Ortega, Gonzalo et al. *In-humano*. México: MARCO, 2014.
- Payanotakis, Costas. *Remaking Scarcity*. Inglaterra: Pluto Press, 2011.
- Pinilla, Ricardo. *El pensamiento estético de Krause*. España: Universidad Pontificia Comillas, 2002. 351
- Ran, Faye. *A History of Installation Art and the Development of New Art Forms*. U.S.A: Peter Lang, 2006. 92
- Raquejo, Tonia. *Land Art*. España: Ed. Nerea, 1998.

- Reyna, Fernanda. *Procesos y técnicas para la producción de pintura sostenible en México*. México: Tesis de maestría UNAM, 2012
- Roda, Arienne. *Rachel Carson: A biography*. Inglaterra: Greenwood Press, 2004.
- Sahney, Sarda et Al. *Links between global taxonomic diversity, ecological diversity and the exposition of vertebrates on land*. *Biology Letters* N. 6 (4). Inglaterra: The Royal Society publishing, 2010. 544-547
- Schimmel, Paul. *Out of actions. 1949-1979*. Cantz, 1998.
- Soto Bruna, Jesús. *La aesthetica de Baumgarten y sus antecedentes Leibnicianos*. España: Anuario Filosófico, 1987 (20). 181–190
- Stiegler, Bernard. *La Société automatique 1: L’Avenir du travail*. Francia: Fayard, 2015.
- Sureda, Joan y Guasch, Anna María. *La trama de lo moderno*. España: Akal, 1993.
- Valverde, Teresa et al. *Ecología y medio ambiente*. México: Pearson educación de México, 2005. 14.
- Vila- Mata, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. España: Seix Barral. Biblioteca Breve, 2014.
- Vive, José. *Los dilemas medioambientales del siglo XXI ante la Ecoética*. España: Bubok publishing, 2010. 22
- Yarza De las Torres, Esperanza. *Volcanes de México*. México: UAM, Colección nuestro México, 1992.

Revistas web y Recursos electrónicos

- “About”. Artcop21. (Consulta el 16 de mayo de 2016) <http://www.artcop21.com>
- Agurto, Gastón. *Jóvenes limpieza obliga*. *Revista Caretas*, Mayo, 26, 2000.
<http://www.caretas.com.pe/2000/1620/articulos/jovenes.phtml> (consulta el 2 de septiembre de 2016)
- Alves, María Thereza y Demos T.J. *El retorno de un lago*. México: UNAM, 2014
- Alÿs, Francis. Entrevista por Russell Ferguson. Citado de un fragmento de una entrevista entre Russell Ferguson y Alÿs, publicada con motivo de una monografía del año 2007 sobre el artista, disponible en web en:
<http://unrealnature.wordpress.com/2012/04/09/el-rebote/> (consulta el 1 de septiembre de 2016).
- Alÿs, Francis. *When faith move mountains*. Guggenheim.org. Collection Online.
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/11412> (consulta el 1 de septiembre de 2016).
- Alÿs, Francis. *Cuándo la fe mueve montañas*. Posteador por Arquitectura viva, 15:06. Octubre, 2011. <https://youtu.be/dXA9Ew4jqCE> (consulta el 1 de septiembre de 2017).

- Banksy. Banksy.co.uk. <http://www.banksy.co.uk/out.asp> (consulta el 1 de octubre de 2016).
- Barrenechea, Andrade. Boletín UNAM-DGCS-389 Ciudad Universitaria. 29 de junio de 2010. Ver más en: http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2010_389.html (consulta el 17 de agosto de 2017).
- Basurto, Daniel. *Odiseo y las sirenas o el desinterés en Kant*. Revista Paradigmas, revista de investigación (2012), <http://www.paradigmas.mx/odiseo-las-sirenas-del-desinters-en-kant-2/> (consulta el 19 de mayo de 2015).
- BLU. BLU.org. <http://www.blublu.org/sito/walls/2015/004.html> (consulta el 1 de octubre de 2016).
- Cantón, José E.. Primera parte de la conferencia de José Emilio Antón. Feria Masquelibros, Madrid, 2014. Coordinador Vicente Chambó. <http://www.makma.net/jose-emilio-anton/> (consulta el 31 de agosto de 2016).
- Carson, Rachel. *Seeing the woods* (Blog). “The Art of Ecological Thinking: documenta 13”. <https://seeingthewoods.org/> (consulta el 17 de mayo de 2016)
- Christov-Bakargiev, Carolyn y Suely Rolnik. *On Conviviality: A Seminar on Living Together*. Documenta13. d13.documenta.de/#/research/research/view/on-conviviality-a-seminar-on-living-together-carolyn-christov-bakargiev-and-suely-rolnik (consulta el 30 de agosto de 2016).
- Davis, Heather y Turpin, Etienne. *Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Inglaterra: Open Humanities Press, 2015. Libro electrónico: <http://www.openhumanitiespress.org/books/titles/art-in-the-anthropocene/> (consulta el 11 de junio de 2016).
- Demos, T.J et al. *Contemporary Art and the Politics of Ecology*. Inglaterra: Third Text, no. 120, V.13 (2013) http://www.thirdtext.org/issues?item_id=843&issue_number= consulta el 10 de julio de 2016).
- Dier, Richard. “Mission Statement”. Third Text. <http://thirdtext.org/> (consulta el 16 de mayo de 2016).
- Donovan, Thom. *5 Questions for Contemporary Practice with Claire Pentecost*. Art 21 Magazine, Jan 31, 2012 (Blog). <http://blog.art21.org/2012/01/31/5-questions-for-contemporary-practice-with-claire-pentecost/#.Vt-NNSnngj> (consulta el 30 de agosto de 2016).
- Gevers, Ine. *Yes Naturally. How art saves the world*. Next nature Network (blog). <https://www.nextnature.net/2013/05/yes-naturally-how-art-saves-the-world-2/> (consulta el 16 de mayo de 2016).
- “HeHe”. <http://hehe.org.free.fr/> (consulta el 1 de octubre de 2016)
- Heim, Wallace & Margolies, Eleanor. *Landing Stages*. Inglaterra: CPI Group, 2014 (consulta el 11 de junio de 2016 en Libro electrónico: www.ashdendirectory.org.uk/downloads/landing%20stages.pdf
- Information. *The Maybe Education and Public Programs of documenta13*. <http://d13.documenta.de/#/programs/> (consulta el 30 de agosto de 2016)

- Information. *On Seeds and Multispecies Intra-action: Disowning Life*. documenta13
<http://d13.documenta.de/#/programs/the-kassel-programs/congresses-lectures-seminars/on-seeds-and-multispecies-intra-action-disowning-life/> (consulta el 30 de agosto de 2016)
- "Installation Art". *Tate.Org.Uk*. <http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/i/installation-art> (consulta 30 de agosto de 2016).
- Chayka, Kyle. Hyperallergic. Articles. Evaluating Installation Art, Should Environmental Cost be Considered? <http://hyperallergic.com/11316/evaluating-installation-art-environmental-cost/> (consulta el 17 de agosto de 2017).
- Muniz, Vik. *Wasteland*. "Home". <http://www.wastelandmovie.com/> (consulta el 17 de agosto de 2017).
- Muniz, Vik. *Pictures of Garbage*. <http://vikmuniz.net/gallery/garbage> (consulta el 1 de octubre de 2016).
- Muñoz, Oscar. *Protografías*. Museo de Arte del banco de la República. <http://www.banrepcultural.org/oscar-munoz/aliento.html> (consulta el 1 de octubre de 2016).
- Pentecost, Claire. Notes from underground, 100 Notes—100 Thoughts / 100 Notizen—100, Gedanken N°061. Alemania, Kassel: Documenta, 2012.
- Pentecost, Claire. Profiles. SAIC, School of the Art Institute of Chicago. <http://www.saic.edu/profiles/faculty/clairepentecost/> (consultado el 5 de diciembre de 2016).
- Pentecost, Claire. *Soil- Erg* (Blog), 8/06/2016, <http://www.publicamateur.org/?p=85>.
- "Retrospectiva Documenta". <http://www.documenta.de/es/retrospective/documenta#> (consultado el 30 de agosto de 2016)
- Sanchez de Vera, Ángela. *Libros de artista y publicaciones en Estados Unidos y Europa*. http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/angela_sanchez/?page_id=343 (consultado el 6 de diciembre de 2016).
- Sarkar, Sahotra. "Ecology", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. USA: Ed. Edward N. Zalta, 2014. <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/ecology/>>. (consultado el 30 de agosto 2016)
- Smith, Roberta. *Art Show as unruly organism*. *The New York Times*, 14 de Junio de 2012. http://www.nytimes.com/2012/06/15/arts/design/documenta-13-in-kassel-germany.html?_r=0 (consultado el 17 de mayo de 2016).
- Tate à Tate. Introduction to oil sponsorship of the arts. <http://www.tateatate.org/sponsorship.html#r1> (consultado el 1 de octubre de 2016)
- "The dance was very frenetic, lively, rattling, clanging, rolling, contorted, and lasted for a long time". documenta13. <http://d13.documenta.de/#welcome/> (consulta el 16 de mayo de 2016).
- Tucker Daniel. "The Rematerialization of the Art Object: Stone, Soil, Words, and Wood:

A reflection on Chicago artists participating in documenta13”, *Bad at Sports* (blog), <http://badatsports.com/2013/the-rematerialization-of-the-art-object-stone-soil-words-and-wood-a-reflection-on-chicago-artists-participating-in-documenta13/> (consulta el 15 de noviembre de 2013).

Entrevistas y conferencias

- Francis Alÿs. “Artes.” Canal Once, INBA y Conaculta. Ciudad de México, agosto, 2015.
Recurso disponible en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=Xdj2x4FGiMA> (consultado el 7 de diciembre de 2016).
- Belén Quejigo. Entrevista a Regina José Galindo. “La etiqueta de artista político la puso el sistema”. Ver más en: El salto Blog. <https://saltamos.net/entrevista-regina-jose-galindo/> (Consultado el 15 de Mayo de 2017).
- Chaxiraxi Escuela Cruz. *Hacia una filosofía materialista: La idea de Naturgeschichte en la obra de Theodor Adorno*. Revista de Filosofía Volumen 70 (2014) 75- 87.
- Gilles Lipovetsky. Entrevista por Inés Saenz: “El consumo es, junto con el amor, el otro gran sueño de la vida privada”. 1 de Abril de 2011. Ver más en: <http://www.itesm.mx/wps/wcm/connect/snc/portal+informativo/opinion+y+analisis/firmas/dra.+ines+saenz+negrete/op%281abr11%29inessaenz> (consultado el 17 de agosto de 2017).
- González, Laura. Entrevista por el autor. Grabación de audio. IIE, UNAM, Ciudad de México, noviembre, 2015.
- Pickerill, Jenny. Entrevista por el autor. Grabación de audio. Universidad de Sheffield, Inglaterra, Octubre, 2015.
- Gruinier, André. Conferencia con André Gruinier: *La foto digital. Culto, apertura y abolición del cuadro*. 18 de mayo 2016. Foto Museo Cuatro caminos. CD/MX
- Pentecost, Claire. Entrevista por el autor. Grabación de audio vía skype, Chicago y Ciudad de México, septiembre, 2017.
- Pentecost, Claire. Conferencia “Climates of displacement: Art, ecology, and the politics of migration” 21 de noviembre 2013 *T.J. Demos*. MUAC, UNAM, Ciudad de México.
- Pentecost, Claire. Conferencia *Being Material*. Video compartido por Arts at MIT. <https://www.youtube.com/watch?v=4fNzJEgbGzU>, dOCUMENTA (13) Video
- Pentecost, Claire. Glossary Claire Pentecost on Seed. <https://www.youtube.com/watch?v=UyoNcKdVo6o> (consultado el 17 de Julio de 2017).
- Instituto de Estudios Críticos, Canal 17. *Testimonios de la Asamblea Nacional de Afectados Ambientales (ANAA)*. <https://www.youtube.com/watch?v=QwmqoI4uofl> (consultado el 7 de Agosto de 2017).

Exposiciones de arte

Alÿs, Francis: *Relato de una negociación*. Museo Tamayo. Paseo de la Reforma 51, Ciudad de México, México 11580, 26 de marzo al 16 de agosto de 2015.

Pentecost, Claire. *Soil Erg*, Instalación, 2012 (documenta13 en Kassel , Alemania).