

---

# ***Land art,* ecología, paisaje y lo orgánico**

---

PID\_00256495

Lorena Lozano

**Lorena Lozano**

La revisión de este recurso de aprendizaje UOC ha sido coordinada por las profesoras: Maria Iñigo Clavo, Aida Sánchez de Serdio (2019)

Primera edición: febrero 2019  
© Lorena Lozano  
Todos los derechos reservados  
© de esta edición, FUOC, 2019  
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona  
Diseño: Manel Andreu  
Realización editorial: Oberta UOC Publishing, SL



*Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>*

# Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>1. La construcción del conocimiento sobre la naturaleza.....</b>	<b>7</b>
1.1. Ciencia positivista .....	7
1.2. Belleza natural .....	9
<b>2. Land art, estéticas ambientales y escultura social.....</b>	<b>14</b>
2.1. La larga marcha del ecologismo .....	14
2.2. Procesos y estéticas ambientales .....	17
<b>3. Arte y territorialización.....</b>	<b>24</b>
3.1. Ciberespacio y experiencia humana .....	24
3.2. Cartografía, archivo y lo rural .....	25
<b>4. Vida y política, activismo y bioarte.....</b>	<b>32</b>
4.1. Biopoder, procomún, <i>free knowledge</i> , ciencia ciudadana .....	32
4.2. Activismo, bioarte e investigación .....	34
<b>Bibliografía.....</b>	<b>41</b>



## Introducción

Este módulo es una introducción a las prácticas artísticas contemporáneas y, en especial, a la escultura, que tienen como hilo conductor el concepto de naturaleza. Está estructurado en cuatro apartados, cada uno de ellos desarrolla las principales teorías y conceptos asociados al tema y se ilustra con imágenes de obras artísticas, así como con recursos y bibliografía.

El apartado 1 es, por una parte, una introducción histórica de algunos paradigmas científicos de occidente y de la ciencia positivista como verdad absoluta. Por la otra, narra la evolución del concepto de paisaje desde el renacimiento y los arquetipos de belleza natural impuestos desde el arte y la teoría estética. Ambos discursos perpetúan una idea esencialista de la naturaleza.

El apartado 2 propone el arte como proceso, más que como producto acabado, y pone de relieve la influencia de los movimientos sociales y la ecología en algunas manifestaciones artísticas. Hace una introducción a la antifoma, al *arte povera*, al *land art* y al concepto de escultura social, y destaca la categorización de las estéticas ambientales como crítica a los postulados esencialistas de la naturaleza.

El apartado 3 señala la comprensión del paisaje desde los efectos del ambiente geográfico en el comportamiento humano y el uso de herramientas, como la cartografía y el archivo, por parte de algunos artistas. También hace hincapié en algunos trabajos surgidos de iniciativas artísticas en las periferias urbanas y rurales que evidencian dinámicas nómadas y deslocalización en la actividad del arte contemporáneo.

Finalmente, el apartado 4, presenta una perspectiva interdisciplinar de conexiones entre el arte, la ciencia y la ciudadanía. Por un lado, parte de la filosofía de lo común en paralelo a los *open movements*, las prácticas colaborativas y el artivismo; por el otro, hace referencia al arte como una práctica de investigación y la inclusión de tecnologías y herramientas de las ciencias de la vida en el llamado bioarte.



# 1. La construcción del conocimiento sobre la naturaleza

## 1.1. Ciencia positivista

En la sociedad occidental, el conocimiento, los relatos y las fantasías sobre lo que, de forma generalizada, llamamos naturaleza se ha ido construyendo desde los campos de la mitología, la religión, el arte y la ciencia. A lo largo de la historia moderna de Europa se ha perpetuado una **idea esencialista de la naturaleza** que evoca connotaciones espirituales o religiosas y se asocia con el lugar de reproducción, origen, destino o sitio primigenio. El diccionario de la RAE la define como

«principio generador del desarrollo armónico y la plenitud de cada ser, en cuanto tal ser, siguiendo su propia e independiente evolución. Conjunto de todo lo que existe y que está determinado y armonizado en sus propias leyes».

<http://dle.rae.es/?id=QHIB7B3>

Una mirada a los estereotipos de la naturaleza en la iconografía contemporánea revela que la naturaleza es un concepto que

«se relaciona con ideologías conformadas históricamente que legitiman la bondad de un producto, una institución o una idea, vinculándolas formal o retóricamente con una supuesta ley o modelo natural [...] principio moral que legitima lo que con ella se relaciona y concepto metafísico de algo que se está destruyendo y que puede ser salvado mediante ciertas actitudes o mediante el consumo de determinados productos»

Albelda; Saborit, 2004. En: Riechmann y otros 2004, pág. 222.

La historia de las ciencias naturales está colmada de representaciones que tratan de ordenar, categorizar y clasificar los seres vivos y que perpetúan esa idea de la naturaleza. En la Grecia clásica, las teorías creacionistas explican el origen del universo y la vida por medio de actos concretos de obra divina, interpretando de forma literal el primer capítulo de la Biblia, el Génesis. La recurrente imagen de la *Scala naturae* de Plinio (siglo IV a. C.) organiza los organismos en un continuo lineal desde las formas más simples hasta las más complejas. Con frecuencia el ser humano está situado en una posición de superioridad con respecto al resto de los seres. Esta jerarquía se va manifestando de diferentes formas en la evolución histórica y sociopolítica occidental.

D. Valades (1579). «Scala Naturae (Gran cadena del Ser)». *Rhetorica Christiana*.



Fuente: Dominio público.

La desarticulación del feudalismo en la época medieval estuvo acompañada de epidemias, guerras campesinas, cercamientos de tierras comunes (*enclosures*, en inglés) y la caza de brujas. Todo ello provoca un gran descenso de la población que fomenta entre los gobiernos la búsqueda de fórmulas de dominio de la reproducción y de mantenimiento del sistema económico de la creciente burguesía urbana. De esta forma, se acelera el desarrollo de la agricultura, la estadística y la economía. En este escenario, el estudio e inspección de plantas, animales, minerales y humanos del Nuevo Mundo llegó a ser una de las más tempranas formas extraestatales de globalización económica o de explotación del medioambiente (Federici, 2004), algo que no hubiese sido posible sin el «sistema lineano» de clasificación de las plantas (1735) que facilitó un código común en latín para el registro y control de la biodiversidad de todo el planeta. La revolución científica del Renacimiento supuso un giro en la concepción del universo cuando Galileo y Kepler (1600), gracias a los novedosos instrumentos de observación astronómica, refutaron la teoría heliocentrista de Copérnico (1543). El desarrollo de la física matemática de Newton como ciencia teóricoexperimental (1687) supuso la definitiva ruptura con el modelo científico heredado de la antigüedad y de la edad media. Como consecuencia, el pensamiento escolástico medieval dio paso al positivismo científico, una



forma de buscar respuestas a los fenómenos naturales basado en la observación sistemática, la medición, la experimentación, la formulación, el análisis y la modificación de las hipótesis.

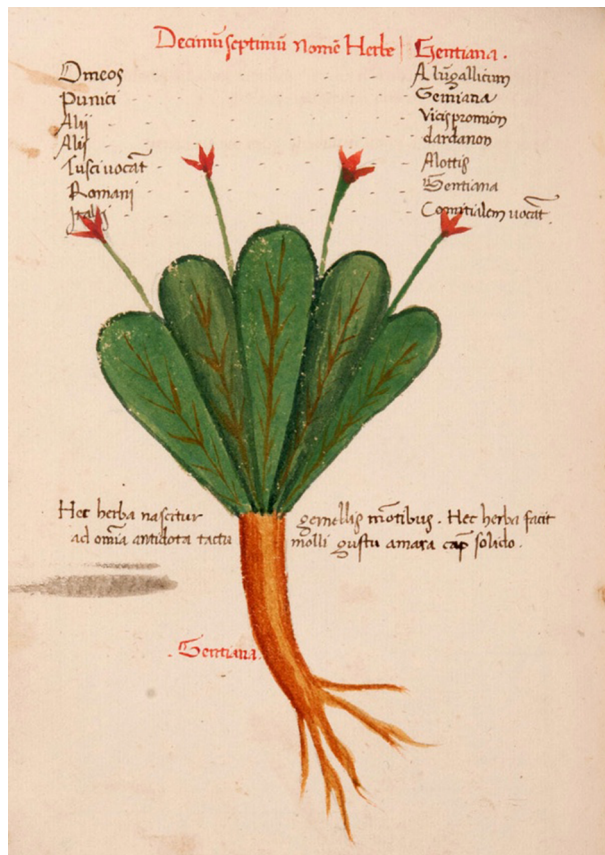
En el siglo XIX, con la publicación de la teoría evolutiva de la selección natural de Charles Darwin (1859), surgen los grandes debates públicos sobre el origen de la vida. Esta teoría, basada en la sistematización lineana, se fundamenta en las características sexuales de los organismos como elementos adaptativos y sugiere que los errores genéticos provocan la aparición de nuevos individuos, de entre los cuales, la naturaleza selecciona los mejor adaptados. A pesar del rechazo religioso inicial, el contexto político, social y económico del desarrollo industrial y capitalista supuso un campo fértil para la difusión de la teoría de la selección natural entre las élites de empresarios, científicos, pensadores europeos y colonizadores. La visión demográfica humana de Thomas Maltus (1798) de una naturaleza competitiva y con recursos limitados y la pretensión de extender el rango explicativo de la selección natural a los fenómenos sociales de Herbert Spencer (1862) favorecieron la emergencia del denominado *darwinismo social*. A partir de entonces, se va conformando en Europa una lógica de «supervivencia del más apto», concebida como mecanismo de evolución social, que aplica la selección natural al manejo de la sociedad humana. Este determinismo biológico justifica la competición (étnica, nacional, de clase, etc.) por recursos naturales o puestos sociales, la dominación de la naturaleza y las divisiones sociales, de manera que conforma muchas formas de pensamiento y actitudes humanas. En el siglo XX, la revolución de las comunicaciones transforma las estrategias de control estatales hacia los mecanismos de producción, transferencia y almacenamiento de información, mayoritariamente con fines bélicos y de control militar. La cibernética, los sistemas de geolocalización y los desarrollos en biotecnología e ingeniería genética transforman a gran velocidad no solo la naturaleza, también la vida social. A lo largo de la historia las cuestiones éticas en relación con los grandes desarrollos científicotecnológicos han tenido que ir reformulándose.

## 1.2. Belleza natural

La historia de las ciencias naturales muestra cómo se han ido articulando los criterios bajo los que se ordenan los seres vivos, pero también cómo la ciencia se instituye como verdad absoluta. Es posible ver cómo el arte también contribuye a la formulación de los paradigmas de relación con el entorno y en su práctica perpetúa, pero también desafía, las ideas esencialistas sobre la naturaleza. Artistas, pintores, escultores, directores de cine y otros muchos creadores han ilustrado de las más diversas formas los sentimientos y significados inspirados por la naturaleza. Estas representaciones, como una visión privilegiada de la modernidad, reflejan la identificación de la belleza con naturaleza y retroalimentan el discurso teológico, científico o político de cada época.

Durante la baja edad media, la ortodoxia agustiniana alimenta la necesidad de narrar hechos memorables de la religión y, tanto en la pintura como en la poesía, lo figurativo y la imitación naturalista fueron abandonados por los artistas (Luginbühl, 2008, págs. 143-180). Más tarde, el pensamiento de los humanistas toscanos del Renacimiento (1400) supuso un giro en la forma de observar e interpretar la naturaleza, la cual conciben como lugar de contemplación y no de trabajo. Así, los pintores comienzan a representar edificios, plantas y animales a partir de la copia del natural acompañándolos con historias y los códices de historia natural de esa época muestran esta mirada a caballo entre estética y científica (Pächt, 2011).

Anónimo (siglo xv). *Genciana*. Herbario Pseudo Apuleius. Biblioteca dell'Orto Botanico di Padova.



Fuente: <http://mostre.cab.unipd.it/illustrazione-botanica/en/6/brief-history-of-illustrated-herbals>

En Holanda, la construcción de los *polders* para el pasto natural del ganado convirtió al país en un lugar de abundancia y entre los propietarios de tierras aparece el término *lantscap* (1462, *landscape* en inglés, 'paisaje') como una suerte de utopía de bienestar. Las más influyentes representaciones de la naturaleza vienen de la mano de la Escuela Flamenca renacentista (siglos xv y xvi), que desarrolla la **pintura de paisaje** gracias a grandes avances técnicos basados en la perspectiva, la topografía y la cartografía. La Reforma protestante conduce a posturas iconoclastas que rompen con las imágenes e iconos sa-

### Landscape

El término anglosajón *landscape* proviene de *land* ('tierra') y *scape* ('espacio'), mientras que paisaje proviene del latín *pays* ('campo', 'país'), y *aje* ('acción', 'espacio', 'entorno' (Luginbühl, 2008).

grados para evitar la adoración de las imágenes y la mediación de la iglesia en la espiritualidad. Esto lleva a los artistas a tratar temas carentes de narración como bodegones y paisajes. Mientras, en los países católicos, se abren paso las representaciones bucólicas y pastoriles de la naturaleza inspiradas en los clásicos de la antigüedad. Más tarde, el movimiento romántico (siglo XVIII) impregnó la pintura de paisaje con representaciones que tratan de expresar la experiencia contradictoria de fascinación e impotencia frente a una naturaleza impenetrable. Pinturas como *El caminante sobre el mar de nubes* de Caspar David Friedrich (1818) encarnan esta idea de lo sublime y una manera de concebir la naturaleza y la vida que da prioridad a los sentimientos.

C. D. Friedrich (1818). *El caminante sobre el mar de nubes*.



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Caspar\\_David\\_Friedrich](https://es.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich)

### Iconoclasta

El término *iconoclasta* se refiere a quien practica la iconoclastia, esto es, a quien destruye pinturas o esculturas sagradas (iconos).

El declive del feudalismo y el desarrollo de la industria en Inglaterra culminan con la privatización del suelo y los propietarios de tierras (*gentlemen farmers* o *landlords* en inglés) ponen en marcha una economía agraria más productivista. El paisaje de Europa sufre una gran transformación y lo que antes eran tierras comunales pasan a ser parcelas separadas por setos. Los avances en agronomía producen variedades de cereales tanto para la alimentación como para el cultivo del césped en los jardines. *Landlords* y aristócratas hacen mover colinas y arroyos detrás de las fábricas para crear amplios y pintorescos jardines de aspecto salvaje en los que se cultivan especies exóticas. Este moderno aspecto del jardín, aparentemente no domesticado, obedece a un deseo de crear un marco personal e individual de contemplación. La composición creada, por un lado, imita los patrones naturales de la vegetación y, por el otro, manifiesta la capacidad del ser humano de manipular y reordenar los seres vivos y demás elementos. Los **paisajistas** William Kent, Alexander Pope y Capability Brown y los jardines del palacio de Buckingham, Real Jardín Botánico de Kew y Stourhead, entre otros, son una muestra de este recién nacido «modelo pintoresco», cuyas cualidades los hacen dignos de ser calificados como obras de arte.

### Pintoresco

Lo pintoresco es una categoría estética surgida en el siglo XVIII en el Reino Unido e íntimamente relacionada con el movimiento romántico. El término proviene del vocablo italiano *pittresco*, que significa «similar a la pintura», «a la manera del pintor», queriendo expresar una propiedad de los objetos, paisajes o cualquier otro elemento del mundo de los sentidos que, por sus características, cualidades, belleza o singularidad, es digno de ser pintado, de ser representado en una obra de arte.

*Lancelot «Capability» Brown* (1741). Vista de Stowe Landscape Gardens, Buckinghamshire, Inglaterra.



Fuente: <http://www.nationaltrust.org.uk/stowe>

Así, desde el siglo XVIII, mientras los pintores crean paisajes que ensalzan lo pintoresco y lo sublime y los aristócratas construyen sus jardines, se va afianzando en Europa el concepto de paisaje, el cual nace de la confluencia entre economía, agronomía y arte. La influencia de la pintura del paisaje en la forma en que miramos al mundo y la naturaleza suscita algunos debates. Por un lado, el naturalismo pictórico, unido al desarrollo de la perspectiva (Panofsky, 1999) y las tecnologías de la visión (telescopios, microscopios y otros instrumentos) colocan al observador en una determinada posición que «congela» temporalmente los lugares representados y otorgan a la naturaleza un rol pasivo, objeto

de estudio (Luginbühl, 2008, págs. 143-180; Escobar, 1999, pág. 6). Por otro lado, la belleza natural, aparentemente ahistórica, tiene un núcleo histórico y su experiencia está sumida en relaciones de intercambio, mediación y privilegio valorado comercialmente (Adorno, 2005).

Hoy en día, las categorías estéticas del paisaje descansan en una idea de belleza que tiene que ver con lo pintoresco y lo sublime, arquetipos de lo salvaje y natural y cuya apreciación se basa en modelos paisajísticos del jardín inglés (Luginbühl, 2008, págs. 143-180). La mayoría de los europeos valoran el paisaje por sus características icónicas y reclaman su protección y conservación. La identidad de un pueblo y de una nación está fuertemente ligada a sus paisajes, algo sobre lo que la geografía moderna de Alexander von Humboldt (1769-1859) (Ortega-Cantero, 2009), la Institución Libre de Enseñanza (1876 y 1936) y los autores de la Generación del 98 en España tuvieron gran influencia. Según Nogué (2010, 1992), el paisaje

«encarna la memoria y la aspiración de un pueblo (...). Es el resultado de la transformación colectiva de la naturaleza, la proyección cultural de una sociedad en un determinado espacio, no solo de una forma material sino también espiritual y simbólica».

Por consiguiente, un mismo paisaje es percibido de forma diferente por cada persona dependiendo de su lugar de origen, educación, etc. Sin embargo, una comunidad puede compartir una misma imagen colectiva a la que se le atribuyen determinados valores y sentimientos de pertenencia, incluso a nivel nacional. Esto es lo que se llama la **percepción social del paisaje** (Luginbühl, 2008, págs. 143-180).

## 2. Land art, estéticas ambientales y escultura social

### 2.1. La larga marcha del ecologismo

Las décadas de 1960 y 1970 suponen una sacudida de valores y actitudes provocada por las consecuencias de los conflictos bélicos internacionales, los desarrollos científicotecnológicos, la liberación de algunas colonias, las nuevas formas de explotación del medioambiente y las desigualdades sociales. Todo ello actúa como detonante para la apertura a diferentes realidades epistemológicas, la ruptura de disciplinas del conocimiento y el desarrollo de movimientos sociales como el feminismo, el antimilitarismo o el ecologismo. De forma particular, la **crisis ecológica** supuso el cuestionamiento por parte de científicos y ciudadanos de los **paradigmas** en los que se integra el desarrollo capitalista y, con ello, surgen planteamientos de acción social basados en desarrollos filosóficos, científicos y políticos. La sociología, la economía y la política promueven la modernización ecológica y el desarrollo sostenible, ideas que suponen la «desmaterialización» de la economía en la era postindustrial (Redclift; Woodgate, 1997). Frente a un concepto de naturaleza de connotaciones metafísicas desarrollado en el apartado anterior y conformado históricamente desde los discursos de la ciencia y el arte, se acuña el término **medioambiente** para englobar el

«conjunto de factores bióticos y abióticos que rodean a un organismo, población o comunidad humana y del que, como sistemas abiertos, dependen para su supervivencia».

García (2004, pág. 23)

Mediante este concepto el entorno humano queda separado de toda connotación metafísica y de apego al lugar y es considerado un parámetro susceptible de ser analizado científicamente.

De entre los movimientos sociales emergentes, el **ecologismo**, nacido en Europa y Norteamérica, es la corriente que mayor repercusión ha tenido en los modos de vida de la sociedad actual y que más ha alentado formas de pensar colectivas en relación con la biosfera. En Norteamérica los daños del entorno y la sobreexplotación de los recursos naturales habían tenido, ya en los siglos XVIII, XIX y XX, una respuesta ciudadana que reivindicaba y proponía iniciativas de gestión forestal sostenible y políticas conservacionistas (parque natural de Yellowstone, 1872). La resistencia indígena de América Latina, África y Asia, en particular el movimiento Chipko, formado por campesinas hindús seguidoras de la filosofía pacifista de Ghandi, fueron sucesos inspiradores de ese proceso social multifacético denominado «movimiento ecologista».

#### Larga marcha del ecologismo

La larga marcha del ecologismo es una expresión que está tomada de M. Castells (2009). «Reprogramando las redes de comunicación: movimientos sociales, política insurgente y el nuevo espacio público». *Comunicación y poder* (págs. 393-533). Madrid: Alianza.

Anónimo (1974). *Mujeres del movimiento Chipko abrazadas a un árbol para impedir su tala por las compañías madereras de la India.*



Fuente: <http://ecococos.blogspot.com.es/2011/03/dia-de-la-mujer-movimiento-chipko.html>

Al mismo tiempo, la publicación de diferentes textos científicos<sup>1</sup> que alertan sobre el futuro del planeta aceleró la organización social de grupos de ciudadanos que proclaman una ética ambiental basada en criterios de distribución intrageneracional, intergeneracional, interespecies y de bienes públicos (*commons* en inglés) (Castells, 2002, págs. 135-158). Las reivindicaciones que plantean se fundamentan en la ecología como una perspectiva sociológica holística y aspiran a corregir las formas de relación destructivas entre acción humana y entorno natural. El movimiento ecologista es un movimiento localista, en cuanto al espacio y la comunidad, y también globalista en su concepción del tiempo, del pensamiento y la política. En su recorrido han hecho una gran labor de traducción del lenguaje científico al público generalista y de movilización en red y han tenido efecto en políticas de salud pública, control del desarrollo urbano excesivo, protección de áreas naturales, pautas de consumo respetuosas, gestión de energía y materiales, etc. Su **código de comunicación** se basa en valores éticos y humanistas mediante acciones directas no violentas y de lenguaje muchas veces performativo que aluden a la salud, la participación ciudadana y la violación de leyes ambientales.

<sup>(1)</sup>Algunos son: *Primavera silenciosa*, Rachel Carson (1962); *Estudio del impacto humano sobre el clima*, Carroll Wilson y Matthews (Estocolmo, 1971); *Los límites al crecimiento* (Meadows, 1972); *Informe Brundtland* (ONU, Noruega, 1987); *Cumbre de la Tierra* (Río de Janeiro, 1992), etc.

### Holismo

El holismo (del griego, ὅλος *hólos*: 'todo', 'por entero') es una posición metodológica y epistemológica que postula cómo los sistemas (físicos, biológicos, sociales, económicos, mentales, lingüísticos, etc.) y sus propiedades deben ser analizados en su conjunto y no solo a través de las partes que los componen.

R. Keziere/Greenpeace (1971).



Grupo de activistas antinucleares en un pesquero de arrastre en Alaska, Estados Unidos. La nave fue bautizada *Greenpeace* y sería el origen del enorme movimiento internacional. Fuente: <http://www.rcinet.ca/en/2015/09/16/history-sept-15-1971-the-canadian-origins-of-greenpeace/>

La bandera de la justicia ambiental de los movimientos ecologistas abarca gran número de causas sociales y múltiples identidades. Entre ellos están los interesados en la conservación de la naturaleza de origen burgués; las comunidades locales, que buscan calidad de vida; los internacionalistas, que buscan el desarrollo global sostenible; los ciudadanos concienciados, que reivindican una política verde; o los movimientos de ecología profunda o ética de la Tierra, que expresan un deseo de retorno a una naturaleza original mediante el activismo social. Sin embargo, bajo todas estas manifestaciones subsiste una identidad colectiva como especie o identidad biológica (Castells, 2002, págs. 135-158).

La **ecología** como ciencia nueva también es interpretada desde la filosofía, la sociología, la psicología, etc. y muchas corrientes de pensamiento han ido nutriendo recíprocamente los desarrollos artísticos de EE. UU. y Europa de esas décadas y han manifestado, cuestionado e interpretado la ecología de múltiples maneras. Entre ellas surge la crítica ecológica, que parte de la premisa de la naturaleza como fuente de libertad y creatividad si el ser humano se pone en relación igualitarista con ella y analiza las representaciones de la naturaleza en la literatura (Martínez Rivillas, 2012, págs. 292-293). El ecofeminismo<sup>2</sup> hace un paralelismo entre el dominio sobre las mujeres y la explotación de la naturaleza y problematiza la sostenibilidad de la vida. La ecología saludable de Bateson (1972, pág. 527) entiende que la unidad de supervivencia no es nunca un individuo una familia o una especie, sino el organismo más el ambiente que conforman un sistema complejo, dinámico y abierto. En *The Ecology of Freedom*, Bookchin (1982) se afirma que la dominación de la naturaleza proviene de la dominación de los seres humanos entre sí y postula la disolución de las jerarquías. Por otro lado, desde la postmodernidad, el influyente psicoanalista Guattari, en *Las tres ecologías* (1989), abarca la dimensión ambiental, social y mental de la ecología, entendida esta última como la relación entre subjetividad individual y capacidad creativa humana. En su teoría amplía el significado de la ecología dando lugar a la ecosofía, un enfoque que trata de revelar la intrincada red de dependencias, flujos y relaciones presentes

<sup>(2)</sup>Guerra Palmero (2004, 227-233) y Noguera de Echeverri (2004, 205). En: Riechmann, J. (2004). *Ética ecológica: propuestas para una reorientación* (Vol. 33). Montevideo: Nordan Comunidad («Ecoteca»).



en todo ecosistema. Para él, la crisis medioambiental es solo la parte visible de algo más profundo que tiene que ver con nuestra manera de asimilar la realidad y el mundo a través de los medios de comunicación y su tendencia estandarizadora.

## 2.2. Procesos y estéticas ambientales

Mientras que en occidente las luchas sociales y las instituciones toman conciencia de los límites naturales del planeta, en el ámbito de la cultura comienza un período de exaltación de la creatividad que rompe con la tradición del arte. Los artistas tratan de liberarse de las categorías tradicionales y crean una serie de prácticas en las que el concepto de **proceso** es fundamental. Se trata de una revolución artística que ya no se ciñe a cuestiones formales, técnicas o estéticas, ya no es la belleza el canon de medida ni la perspectiva ni la proporción, tampoco son la armonía ni la simetría. Los artistas adoptan un sentimiento creativo y un punto de vista donde el producto final, el objeto de arte, no es el centro de atención principal, sino que ahora es el proceso, el cual se refiere a la formación de arte, la búsqueda, la clasificación, la recopilación, la asociación etc. Por lo tanto, el arte se ve como un viaje creativo, más que como el objeto acabado y el espectador con frecuencia se pregunta por su significado. Proliferaron los trabajos de artistas que se basaban en los procesos creativos y, con ello, la *performance* fue un medio privilegiado.

Así, mientras los pintores abstractos descubren nuevos paisajes en el expresionismo, el arte *minimal* mira hacia los materiales industriales, rígidos, impersonales y eclécticos cuyo diálogo con el contexto arquitectónico celebra lo industrial. En 1968, en el artículo «Anti-Form», Robert Morris defiende una escultura en la que los materiales están de acuerdo con el estado psíquico del creador y con el devenir de la naturaleza, de modo que se enfatizan las fases de concepción y realización de la obra. Para él, la materialidad y la formalidad del objeto artístico se deja a la suerte de las leyes naturales y es preciso adentrarse en el campo de los materiales no rígidos que escapan de la perdurabilidad, la dureza, el peso y la estabilidad clásicos del objeto artístico. Los conceptos «**antiforma**» o «**arte procesual**» identifican obras que incorporan el tiempo en su discurso y que visualizan el proceso creativo. Bajo esta influencia, los artistas norteamericanos comienzan a ejecutar obras *in situ* a gran escala a partir de materiales industriales (neón, acero) y en estado bruto (tela metálica, látex, plomo fundido, fieltro) dando valor a lo táctil, lo frágil, lo caduco e, incluso, lo íntimo. En este ejercicio, el arte se convierte en algo impreciso e imprevisible, como puede verse en las abstracciones como *Felt sculpture* ('Escultura de fieltro') de Robert Morris (1968) en las que usa planchas de fieltro industrial suspendidas de un punto que caen por su propio peso adoptando formas blandas y orgánicas. *Quartered Meteor* ('Meteorito cuarteado') de Lynda Benglis (1969-1975) es una forma ondulante de espuma de poliuretano en la esquina de una galería que posteriormente fue recubierta en plomo fundido y cuyo acabado se asemeja a la lava de un volcán.

En Europa, principalmente desde Italia, los artistas ligados al *arte povera* o 'arte pobre', aunque no formaron un colectivo como tal, emplearon el arte como punto de partida desde el que abordar la vida y defendían dismantelar la jerarquía de los materiales. Plantas, sacos de lona, grasas, cuerdas, tierra, troncos, en sus cualidades humildes, pobres y no industriales forman el sustrato y la estructura de sus obras. Esos materiales son valorados principalmente en sus cambios, ya que a medida que se van deteriorando van dando nuevos significados. Su estética y valores huyen de los iconos de los *mass media*, las imágenes reductivistas, la industria del *pop art* y el minimalismo. Desarrollan un alto grado de creatividad y espontaneidad retomando ideas universales sobre la inspiración, la energía, el placer y la ilusión convertida en utopía. Las obras de Mario Merz (1925) parten de una ley estructural muy elemental, la del matemático medieval Fibonacci, para quien el desarrollo de las formas orgánicas deriva de una progresión algorítmica en la cual cada número resulta de la suma de los dos precedentes. En *Tavolo a spirale in tubolare di ferro per festino di giornali datati il giorno del festino* ('Mesa espiral de hierro tubular para una fiesta de periódicos fechada el día de la fiesta') (1976) dispone paquetes de periódicos en el suelo, con el algoritmo de Fibonacci realizados en neón y una mesa en espiral que muestra frutas y verduras que se van deteriorando con el paso del tiempo. En su lenguaje, el *arte povera* carga los materiales de asociaciones a la historia y la cultura de Italia y Europa, reflejando el presente a través del pasado mediante una poética crítica de la civilización moderna.

M. Merz (1976). *Tavolo a spirale in tubolare di ferro per festino di giornali datati il giorno del festino*.



Fuente: <https://www.castellodirivoli.org/mostra/mario-merz/>

En el arte procesual, como en el movimiento de *arte povera* y el *land art* se rechaza a menudo la simbolización y la representación de la naturaleza y se implican en la primacía de los sistemas orgánicos. En una dirección totalmente

contraria al arte minimalista, estos movimientos artísticos cambian las formas de entender y experimentar la escultura, el monumento, el espacio urbano y la idea de belleza natural. Los artistas del *land art* no solo se alejaron de las urbes buscando los espacios rurales, sino también de la modernidad al tratar de conectarse con la naturaleza mediante las culturales ancestrales y lo no occidental. Además, la publicación del célebre ensayo *La Escultura en el campo expandido* (Krauss, 1978) abre el intersticio del «no-paisaje» y la «no-arquitectura» y surgen categorías como *environmental art*, o **arte ambiental**, que engloba todas aquellas intervenciones artísticas que tratan de poner de relieve las relaciones y materiales del entorno natural y/o del espacio público. En particular, las poéticas del *land art* (Kastner, 2007) ('arte de la tierra') hacen uso de materiales perecederos, orgánicos, insustanciales y transitorios como vapor, grasa, hielo, cereales, serrín, hierba, madera, tierra, piedras, arena, viento, rocas, fuego, agua, etc. Las obras se generan a partir del lugar en el que se interviene (*site-specific* en inglés) y son expuestas a menudo a las fuerzas de la gravedad, el tiempo, el clima, la temperatura, la erosión, etc. De muchas de estas obras, por sus cualidades efímeras, nos quedan solo registros y documentación fotográfica o fílmica. Los *earthworks*, o 'trabajos de la tierra', denominados así por Robert Smithson, hacen referencia a intervenciones a gran escala sobre la superficie de la tierra, obras que rompen las fronteras del paisaje y la arquitectura. Este influyente artista es conocido por su poco ortodoxa exploración del paisaje, el lenguaje, el monumento y el lugar y por su idea de la naturaleza como algo entrópico y en completo desorden (Smithson, 1966). Sus acciones se colocan en una posición ética y estética muy ambigua que le ha servido de críticas y alabanzas. En *Spiral Jetty* o *Asphalt Rundown* (1969), Smithson se sitúa en la ambivalencia de la denuncia ambiental y la provocación.

R. Smithson (1969). *Asphalt Rundown* ('vertido de petróleo').



Fuente: <http://thefunambulist.net/2012/01/25/architecture-theories-mud-asphalt-and-entropic-formlessness-in-robert-smithsons-work/>

Por otra parte, las obras de Ana Mendieta muestran una relación física y espiritual con la Tierra que pueden observarse en su interés por la mística, los rituales y el pensamiento religioso. En su serie *The «Silueta» series* (1973-1980), la artista busca lugares aislados y deja la huella de su cuerpo en el paisaje mediante material natural e inconstante como agua, fuego y pólvora; pero también con materia propia, como sangre y pelo. Los lugares escogidos son especialmente vulnerables, como excavaciones arqueológicas o las orillas de un río, etc., donde la erosión rápidamente conforma la obra. En cada «silueta» experimenta con la presencia y distancia del cuerpo, con el espacio positivo y negativo, con la relación de la figura con la tierra, el peso, el volumen y la cantidad. Las fotografías obtenidas de estos experimentos muestran la fragilidad del cuerpo humano y tratan de crear una analogía con la violencia ejercida sobre el planeta. En toda su obra pone en tela de juicio la imagen tradicional de la mujer en el arte y la presenta como un ser que forma parte de la circulación de la naturaleza, del nacimiento y de la muerte. Las representaciones occidentales de la Tierra mediante la figura femenina como icono de feminidad y fecundidad están presentes en el arte desde los clásicos grecorromanos. Por ello, desde diferentes posiciones del ecofeminismo, la obra de Ana Mendieta ha sido alabada como metáfora de la madre tierra, pero también criticada por perpetuar la idea del cuerpo femenino como lugar de reproducción.

A. Mendieta (1973-1980). *Silueta*.

Fuente: <https://artepedrodacruz.wordpress.com/2011/01/15/ana-mendieta-y-la-posmodernidad/>

De forma diferente, pero también reflexionando sobre el cuidado del medio ambiente y el estatus femenino, Mierle Laderman Ukeles publica el *Manifiesto de arte de los cuidados* (1969). En él, desafía el papel doméstico de las mujeres y hace una analogía entre el mantenimiento del entorno y el del hogar, labores necesarias para la vida. Tras proclamarse a sí misma una artista de los cuidados, realiza la *performance Touch Sanitation* (1979-80), en la que durante once meses se reunió con los más de ocho mil empleados de saneamiento de Nueva York y, para reconocer el valor de su trabajo, se fotografió con ellos estrechando sus manos, escuchando sus historias y agradeciéndoles sus esfuerzos por mantener viva la ciudad. Agnes Denes (1982) en *Wheatfield-A Confrontation*, después de meses de preparativos, en colaboración con la administración, plantó y recolectó un campo de trigo en un vertedero en Manhattan, al lado de Wall Street y del World Trade Center. Llevar a cabo esta acción en una tierra valorada en 4.500 millones de dólares creó una poderosa paradoja.

La influyente obra de Joseph Beuys, en su teoría y práctica de la **escultura social**, encarna la voluntad de hacer evolucionar al arte desde una práctica aislada hacia el horizonte de la creatividad y de las necesidades del ser humano. Dejando atrás las innovaciones estilísticas, su idea es implicar al cuerpo social en su conjunto y dar paso a una antropología de la creatividad. Para la obra *7.000 robles* (1982), el artista hizo colocar una enorme pila de basalto frente a

la entrada del museo Fridericianum, en Kassel, donde también plantó un roble. Sus instrucciones fueron que las rocas solo podrían moverse si se plantaba en su lugar otro roble. Cinco años más tarde se plantaron los 7.000 robles y las rocas de basalto siguen ahí, creando consciencia en las mentes de autoridades y ciudadanos.

J. Beuys (1982). *7.000 robles*.



Fuente: <http://salonarcano.com.ar/contenidos/literatura/ensayos/beuys/Beuys.html>

En EE. UU., bajo los lemas *Towards a Sustainable Art; Art, Ecology, and the Politics of Change* o *Cultural Ecology* (Demos, 2009), las prácticas artísticas se construyen en la periferia de la tradición modernista y se vinculan con la realidad sociopolítica y ambiental. Desde un punto de vista interdisciplinar, el grupo Pulsa, un equipo de investigadores de la Universidad de Yale, combinan la convivencia experimental fuera de la ciudad en *Harmony Ranch* ('rancho armonía') con la agricultura autosuficiente, el arte y la música colaborativa (EE. UU., Connecticut, 1969). Sus obras clave incluyen placas de circuito, experimentos agrícolas y proyecciones de retroalimentación de video. En *Sound, Light and 7 Young Artists* (1968) trabajaron en un jardín público en el centro de Boston, donde colocaron 55 luces estroboscópicas bajo el agua de un estanque y alrededor de 55 altavoces. El parpadeo de la luz y el sonido se transmitía en diferentes patrones a través del agua y llegaba a sus ordenadores programados amplificando las ondas de luz y sonido. Su intención era crear ambientes en los que reconciliar los sistemas sociotecnológicos y crear representaciones sonoras y relacionales que contribuyesen a la desidealización de la naturaleza (Demos, 2009).

Grupo Pulsa (1971). *Video environment*. NSCAD's Mezzanine Gallery, University Anna Leonowens Gallery Archives/ Mezzanine Collection.



Fuente: <https://canadianart.ca/online/slideshows/2008/12/11/nscad-album/index3.html>

En muchos casos, los lenguajes y métodos de comunicación de ecologistas y artistas se acercan y la influencia mutua genera alternativas a los programas institucionales y propuestas de cambio político y social. De forma común, muchos de los paradigmas planteados por artistas y activistas comprometidos critican la brecha que la cultura en occidente ha creado entre naturaleza y cultura, entre sujeto y objeto, lo cual provoca una visión compartimentada del mundo de la vida. Las diferentes visiones y modos de entender la ecología en la ciencia, el activismo o sus interpretaciones estéticas buscan, de forma general, una utopía, un equilibrio y un acuerdo ético entre seres humanos y sus necesidades. En el arte, la categoría de **estéticas ambientales** (*environmental aesthetics*, en inglés) rompe con el paradigma clásico del paisaje exclusivo de la pintura y abre una nueva dimensión filosófica de la naturaleza en la que el sujeto está inmerso en el objeto de apreciación, el medioambiente (Izaguirre, 2010, págs. 16-23).

### 3. Arte y territorialización

#### 3.1. Ciberespacio y experiencia humana

En occidente, el contexto espacial y económico de la sociedad de la información y la comunicación está definido por los imperativos de la globalización, la crisis medioambiental y el dominio de la urbanidad sobre la ruralidad. Las veloces transformaciones sociales y culturales, los conflictos del espacio urbano, las nuevas formas de turismo, ocio, comunicaciones y los cambios en la economía mundial se reflejan en el paisaje en forma de monocultivos y espacios de desconcierto. Las comunidades humanas cada vez se desvinculan más del espacio en el que históricamente están inmersos y esto marca el declive de la noción de **lugar**. Las metáforas occidentales asociadas al planeta Tierra, desde la deidad grecorromana de la feminidad y la fecundidad Gea, pasando por la «nave espacial Tierra» (Boulding, 1966), que representa un sistema que puede ser controlado conociendo su estructura y sus leyes, hasta «la aldea global» (McLuhan, 1962), conectada digitalmente en perfecta armonía, se han transformado en un sueño moderno de inalcanzable sostenibilidad.

Además, alrededor de todo aquello que vemos, la era digital ha ido creando toda una nueva capa circulante e invisible que consta de anotaciones, información textual, visual y sonora. La nueva esfera de encuentro social es la **cibercultura**, que conforma y modifica los propios sistemas de producción de vida (cuerpo y naturaleza), trabajo (economía y producción) y lenguaje (discurso, comunicación y habla) (Escobar, 1994). El valor simbólico del territorio se está transformando y el ciberespacio es la dimensión en la que se establecen las nuevas relaciones espaciotemporales con la interfaz del ordenador como ventana a aquel (Cauquelin 2010, pág. 176). La realidad virtual y las redes sociales generan conflictos políticoeconómicos a nivel global y local y modifican la percepción individual y social de la experiencia humana (Tuan, 1977). La relación de las personas con el espacio está cada vez más mediada por las nuevas tecnologías de comunicación y disminuye la frecuencia de contactos analógicos del cuerpo humano con su entorno. Al mismo tiempo, la proliferación de nuevos sistemas de información geográfica (SIG) como representaciones del espacio tienen un efecto de abstracción y descorporeización del propio territorio y la transición de una alfabetización visual hacia otra virtual produce nuevas lógicas creativas, sociales y sensoriales (Vicente, 2011) .

Estas circunstancias, sumadas a los efectos de la globalización, provocan un supuesto desanclaje de la cultura respecto de su vínculo con el territorio, algo que se ha conceptualizado como **desterritorialización**. Según Escobar (1999), este fenómeno está marcado por la separación entre vida orgánica (naturaleza) y vida social, lo cual transforma profundamente las experiencias del día a día



y la configuración de la vida a nivel local. En los territorios rurales del planeta el impacto de estos procesos es muy pronunciado ya que la visión cosmológica tradicional deja de transmitirse de forma oral o escrita y se convierte en un conocimiento anacrónico difícil de compatibilizar con las nuevas formas de relación social (Fernández-Catuxo, 2014). Además, la difusión del lenguaje científico, ya desde su creación, han ido generando una distancia con los saberes locales y de infinitos sistemas de taxonomías nativas (Schlesinger, 2004), mientras que las políticas de la naturaleza y la cultura caen en categorizaciones fáciles que se enfocan en una etnografía ornamental y una teatralización del pasado (Cusicanqui, 2010).

Frente a estas lógicas, la idealización de un retorno a la naturaleza de los primeros movimientos ecologistas se tambalea si pensamos hasta qué punto las características de un lugar en particular y los modos de pertenencia se definen por la intervención humana y la cultura y no por procesos naturales (Heise, 2013). Para algunos autores, las fragmentaciones que producen las nuevas tecnologías se superan, no con un retorno a una territorialidad primitiva, sino más bien creando nuevas coaliciones y formas de **glocalidad** (local-global). Si estas se piensan en relación con la defensa del lugar, su ecología y sus prácticas culturales, lo local podría disfrutar de un mínimo de autonomía y de cohesión social. Esto también permitiría formas de **agenciamiento**, es decir, de desarrollo de la capacidad de los sujetos para generar espacios críticos de enunciación del yo en y desde lo colectivo (Subtramas, 2015), traducidas en la emergencia de prácticas sociales colectivas, hibridaciones naturaleza-cultura, narrativas de género y biodiversidad y redes personales, interpersonales e interprofesionales (Dirlik, 1997, en Escobar, 1999, pág. 12; Guattari y Rolnik, 1996, pág. 323; Deleuze y Guattari, 1997, pág. 513).

### **3.2. Cartografía, archivo y lo rural**

Cada vez más habitamos tiempos y espacios de un continuo campo-ciudad. El crecimiento de las metrópolis conforma un paisaje global que se acompaña de la deslocalización de los procesos productivos, entre los que se incluye la actividad artística. En los últimos años, los métodos y escenarios de observación etnográfica y de análisis antropológico comparativo están siendo de nuevo de gran interés para algunos artistas cercanos a una praxis sociopolítica. Su trabajo parte de la observación para elaborar un retrato crítico del contexto más inmediato y cuestionar los fundamentos de la cultura occidental, como por ejemplo nuestra relación de explotación hacia la naturaleza. Muchas de estas prácticas se sitúan en la tensión entre centro-periferia, urbano-rural, y sus tránsitos van creando diferentes cartografías del territorio. Dado el carácter procesual de las prácticas artísticas y su capacidad para entretenerse y confrontarse con la realidad cultural de un lugar, se establecen colaboraciones entre artistas e instituciones. Al finalizar la década de 1990, el imaginario industrial, según el cual las relaciones sociales están organizadas alrededor del concepto de producción, dio un giro hacia otro imaginario en el que la creación se va-

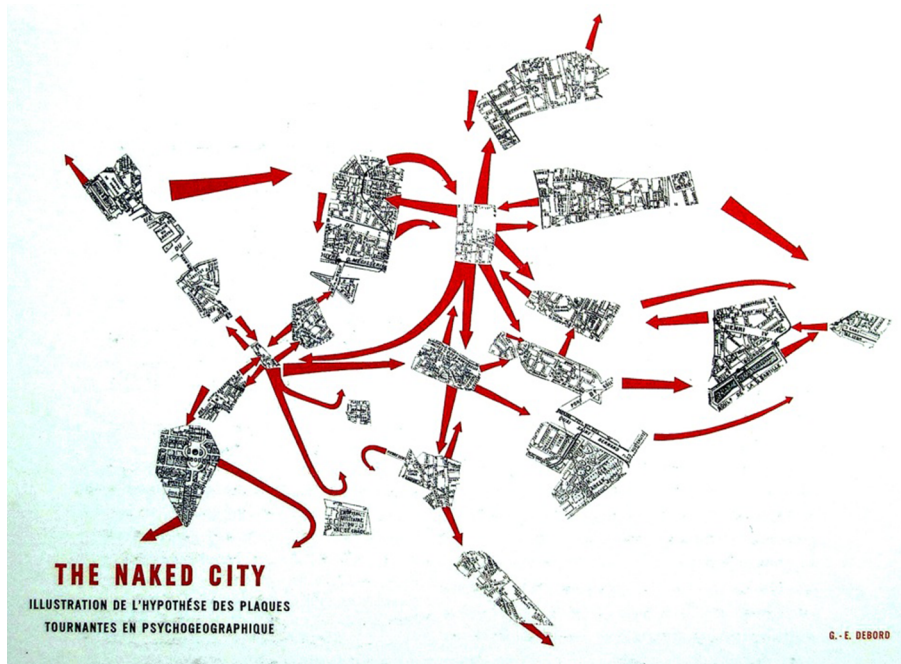
lora como un servicio. Los artistas ya no solo son artífices de objetos (esculturas, instalaciones, *performances*, etc.) que viven y trabajan de forma sedentaria, sino que mutan en **nómadas** profesionales de la cultura (Rofes, 2003).

Este nomadismo tiene un antecedente en la década de 1950 con el movimiento situacionista, que, desde el arte de vanguardia y el marxismo, formula el concepto de **psicogeografía**. Este comprende los efectos del ambiente geográfico en las emociones y el comportamiento humano personal y colectivo, al mismo tiempo que critica la sociedad capitalista que empezaba a consolidarse y el urbanismo (Ochoa Casariego, 2014). Estas ideas inspiraron estudios sobre la dimensión fenomenológica y la percepción del territorio, así como su valor simbólico. Su influencia se deja notar en la obra de artistas que trabajan con la naturaleza y en el desarrollo de técnicas de mapeo cognitivo y experimental. Estas últimas son importantísimas en la psicología ambiental y la psicología de la arquitectura, disciplinas que permiten conocer y analizar cómo perciben e interpretan las personas el ambiente externo más inmediato y cómo se establece la dinámica de fuerzas psicológicas (Tuan, 1977; Lynch, 1960). Una de las acciones que llevaron a cabo los situacionistas fue realizar caminatas por la ciudad sin un rumbo fijo para así poder comprender cuáles eran los flujos naturales que esta propiciaba. De esta forma, redefinían nuestra relación con el espacio cotidiano, que siendo habitado de otra forma también se percibía diferente. Otra forma de interpretar el caminar como práctica estética son acciones como *Line Made by Walking* (1967), de Richard Long, cuyos documentos fotográficos son el testimonio de su experiencia y encuentro con la naturaleza.

### Mapeo cognitivo

El mapeo cognitivo es un conjunto de herramientas simbólicas apropiadas para una representación esquemática, gráfico-espacial del conocimiento que facilitan la intercomunicación, la reflexión personal y el desarrollo de la metacognición. Algunas de ellas son los mapas conceptual, semántico, de interacción causal, mental, *spider* y diagramas de flujo, etc.

G. Debord (1957). *The Naked City*. Cartografía «psicogeográfica» de París.



Fuente: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-268926/estudios-urbanos-y-ciencias-sociales-conoce-la-revista-urbs/51bb9117b3fc4b01ee00006a>

Como herederos de estas prácticas, los arquitectos de Stalker (1990) investigan el arte urbano con atención preferente a las zonas periféricas de la ciudad. Su manifiesto *Stalker attraverso i territori attuali* ('Stalker a través de los territorios actuales') propone buscar la ciudad inconsciente, aquella que reside en los intersticios urbanos, en esos territorios de nadie, difusos, perdidos entre áreas de urbanización dura. Sitesize (Barcelona, 2002) es una plataforma de creación que genera instrumentos de conocimiento basado en el aprendizaje colectivo. En SIT Manresa, (Servicio de Interpretación Territorial) hacen una lectura del crecimiento urbano junto a habitantes y profesionales de diferentes disciplinas. *Post-it city: ciudades ocasionales* (CCCB, Barcelona 2008) es una investigación a gran escala en la que investigadores y artistas trabajan en red documentando usos alternativos e intermitentes del espacio público en diferentes ciudades del mundo, desde un polígono industrial que se convierte en un circuito ilegal los fines de semana, variantes del fenómeno okupa, encuentros ocasionales en las periferias, un campamento nómada, una fiesta *rave*, etc. Se trata de un proyecto que hace explícita la necesidad de crear espacios disponibles, la versatilidad de la idea de reciclaje, la emergencia de nuevas subjetividades, etc. También revisa la ciudad más allá del uso normativo e impuesto por la arquitectura y el urbanismo que educa y disciplina nuestro cuerpo.

*Post-it City*, 2008. Antiguo palomar usado en la actualidad como lugar de quedada de jóvenes (orillas del río Kelvin, Glasgow, Reino Unido).

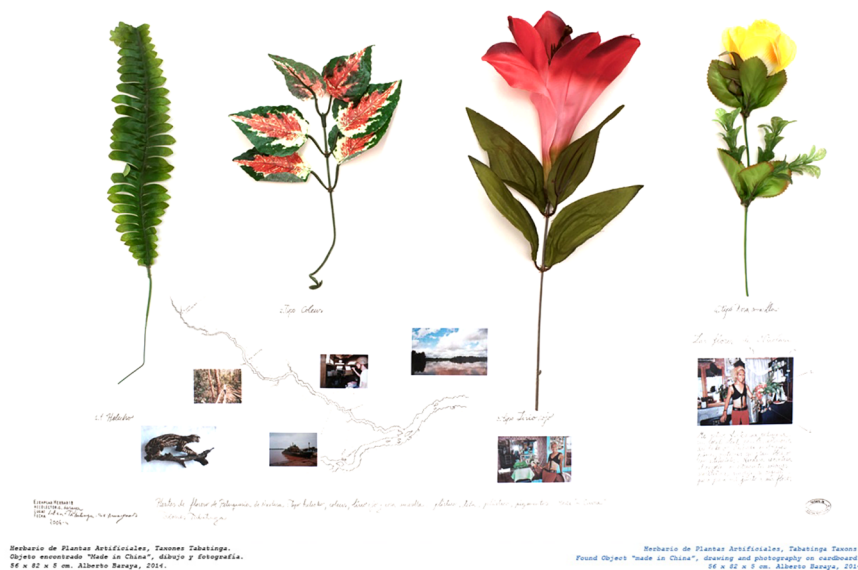


Fuente: Lorena Lozano.

Si la cartografía y el caminar han sido para algunos artistas herramientas para trazar y narrar la geografía de un lugar, otros tienen un especial interés por la colección y la acumulación de aquellos objetos o elementos encontrados en el

paisaje. En estos casos los métodos de los creadores abandonan el *collage* y el fotomontaje de las prácticas de las vanguardias y usan el archivo, tanto desde un punto de vista literal como metafórico. Entre los artistas que usan estos formatos, Mark Dion trabaja reordenando elementos naturales y basuras de un determinado lugar y sus colecciones hacen una clara referencia al método científico al mismo tiempo que cuestionan la sistematización y ordenación en los museos de ciencias naturales. En su obra *Misadventures of a 21st-Century Naturalist* (2014) recrea un estudio entre pasado, presente y futuro, entre artista y naturalista, entre artificio y autenticidad. Por su parte, Alberto Baraya basa su trabajo en expediciones, de las cuales crea cartografías subjetivas y colecciona o reutiliza elementos encontrados. En su obra *Herbario de plantas artificiales* (2002-2012) cuestiona el paradigma científico y las sociedades poscoloniales, al mismo tiempo que reflexiona sobre la estética cotidiana. Para ello acumula una gran colección de ejemplares de plantas de plástico y tela y el resultado es una serie de fotografías y piezas tridimensionales a la manera de láminas de las expediciones botánicas del siglo XVIII.

A. Baraya (2014). *Taxones Tabatinga - Herbario de Plantas Artificiales*.



Fuente: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/45342/Alberto-Baraya-Taxones-Tabatinga-Herbario-de-Plantas-Artificiales>

Los flujos, migraciones, nomadismo y, al fin y al cabo, la ubicuidad de la actividad artística han hecho proliferar proyectos culturales también en los **territorios rurales**. Quizás la ciudad y lo urbano ya no sean los únicos ámbitos donde se desarrollan las manifestaciones artísticas más relevantes. Muchos proyectos nacen de la simbiosis entre movimientos sociales, movimientos artísticos y/o instituciones. En Castilla y León, *Territorio Archivo* de Chus Domínguez (Fundación Cerezales Antonino y Cinia y Fundación Germán Sánchez Ruipérez, desde 2011) considera el álbum familiar como la memoria íntima social, cultural, económica o histórica de un lugar. En Galicia, *Montenoso* (desde 2010), dirigido por Fran Quiroga, es una comunidad y un espacio en red que busca modelos de gobernanza, estudio y (re)situación de los montes comunales co-

mo paradigma de propiedad. Entre las acciones que han desarrollado se encuentran, por un lado, una cartografía de los montes comunales y, por el otro, la instalación *Xeografías do Mancomún* (2014) en el Museo de Arte Contemporáneo de León, MUSAC. Esta incluye un panel móvil con el que experimentar y aprender de un modo lúdico qué es y cómo funciona la propiedad en mancomún y se acompaña de una construcción «hazlo tú mismo» para almacenar los aperos del campo. El resultado es una reivindicación de la cultura popular del campo y de los montes en un espacio de representación como un museo.

F. Quiroga, *Xeografías do Mancomún* (2014). Instalación. Museo de Arte Contemporáneo de León, MUSAC.



Fuente: <http://franquioga.gal/montenoso/>

*Campo Adentro* (desde 2010), dirigido por Fernando García Dory, es una iniciativa sobre territorios, geopolítica e identidad en las relaciones campo y ciudad y pretende ensayar una estrategia cultural de lo rural mediante la producción artística. Dentro de su programa de residencias de artistas, Asunción Molinos crea la obra *Contestador* (2012), en Guzmán, un pueblo de Burgos, una pieza sonora que reproduce los contestadores automáticos utilizados por la administración para atender solicitudes de los agricultores. La pieza pretende ser una crítica a lo tedioso y largo de estos procedimientos administrativos. Desde 2012 en Brasil, la artista Cinthia Mendonça dirige *Resiliencia: Residencia Artística*, un espacio de encuentro de *performance* y arte sonoro en respuesta a la infraestructura y las comunidades del Área de Protección Ambiental de la Serrinha Alambari, Rio de Janeiro. De entre los artistas en residencia, Sara Lambranhó desarrolló *Entre dos* (2017), una acción basada en la interacción con el espacio y la negociación hecha entre dos personas a lo largo de un trayecto. Para la obra, dos personas acompañan el curso de un río sin hablar, cargando un bambú que ayuda a mantener en equilibrio un balde lleno de agua. Se trata de lograr el equilibrio por medio de una negociación que incluye la geografía del lugar y que pone de manifiesto los efectos de nuestra experiencia en los movimientos y la relación entre las personas y los lugares en los que nos movemos.

S. Lambranhó (2017). *Entre dos*.



Fuente: <https://resilience.silo.org.br/sara-lambranhó/>

Desde 2006, *Nodar Rural Art Lab*, coordinado por Binaural/Nodar (Viseu Dão Lafões, Portugal), produce proyectos multidisciplinarios de artistas locales e internacionales en las áreas de sonido y artes visuales que establecen interacciones con el lugar, sus habitantes, el espacio geográfico y la memoria social. Una de sus máximas es que el encuentro entre el artista y el contexto no debe ser meramente instrumental (en el sentido de trabajo de campo para el desarrollo futuro), sino que debe ser algo que se construye a lo largo del tiempo mediante una experiencia diaria y comunicativa. De entre sus proyectos se destaca el archivo digital de *Binaural/Nodar* que se vincula a la red tramontana, un proyecto europeo ligado a la archivística de zonas rurales y de montaña de Europa. La iniciativa hace una recogida, digitalización, organización y publicación de documentos sonoros, videográficos y fotográficos de los territorios de Viseu y Aveiro. Un documento destacable es *A Vaquinha no Vouguinha*, que, entre el onírico y lo documental, se basa en la narración popular del origen del ganado bovino de la zona y se instala como un tríptico audiovisual en tres estructuras para la ganadería ahora en ruinas.

Frente al escenario de crisis demográfica y económica del medio rural desde la década de 1950, estas experiencias artísticas pueden tener un impacto social importante que influye en la comunidad local haciendo de puente entre expertos y conocimiento vernáculo y poniendo en contacto redes globales y comunidades locales. Pensemos que es especialmente interesante este conocimiento vernáculo despreciado por el conocimiento científico occidental productivista. Por ello, estas iniciativas revalúan las tradiciones más allá de la homogenización que nos llega de los sistemas de control centralizados y que, en muchos casos, tratan de archivar el conocimiento tradicional (Douglas, 2004, págs. 89-106). Suponen un tipo de ocupación del entorno «rururbano» diferente a la internacionalización de tipo económico de grandes empresas. Además, reutilizan espacios más allá de la preservación de edificios, considerando la reconstrucción del propio lugar como el proyecto; fomentan la participación mediante procesos de identificación e implicación en el entorno; trabajan

en red, entretejiendo el territorio y vinculando iniciativas locales, intercambiando información, ideas y metodologías; manejan las nuevas herramientas informáticas y reinterpretan las tecnologías más tradicionales de relación con el entorno, estableciendo así un diálogo entre las nuevas y las no tan nuevas tecnologías.

## 4. Vida y política, artivismo y bioarte

### 4.1. Biopoder, procomún, *free knowledge*, ciencia ciudadana

Desde la década de 1960 venimos asistiendo a sucesivas declaraciones de crisis que ponen fin a la ilusión de un desarrollo tecnológico ilimitado. Los grandes desarrollos de la biotecnología en el plano de la medicina, la alimentación y la reproducción humana están cambiando rotunda y aceleradamente la experiencia humana. Además, la sociedad de la información y los fenómenos de la globalización han ido estrechando la relación entre propiedad intelectual y recursos naturales; las grandes empresas patentan las semillas, por ejemplo, obligando a los campesinos a tener que pagar por ellas, algo que antes era imposible de concebir. La viabilidad de la agricultura, la pesca o la silvicultura son oportunidades de negocio para grandes empresas transnacionales que se apropian del conocimiento campesino y acaparan la diversidad genética en bancos de germoplasma. Esto tiene como consecuencia la privatización de la biodiversidad genética y la pérdida de biodiversidad cultural.

Estos fenómenos de biopiratería (Riechman 2004) se asemejan a los procesos de privatización de las tierras comunales en Inglaterra y Escocia en el siglo xv (*enclosures* en inglés), pero también a algunas problemáticas del entorno digital. De hecho, los conflictos sobre la democratización de internet han generado una relectura de la idea de lo común bajo el concepto **procomún**, el cual apunta al cercamiento de los bienes digitales (Bollier, 2003; Hardin, 1968; Lafuente y Corsín, 2010).

#### Diversidad genética en bancos de germoplasma

Se refiere a la diversidad genética de las especies vegetales silvestres y cultivadas de interés para la agricultura. Los llamados bancos de germoplasma conservan esta diversidad en cualquiera de sus formas reproductivas (semillas, esquejes, tubérculos, etc.).



C. Boserman (2013). *Los cuatro entornos del procomún*.



Fuente: cortesía de la artista.

El concepto de procomún emerge como una crítica de las regulaciones jurídicas tradicionales de la propiedad privada y propone la cultura como bien común y la devolución del conocimiento mediante el uso de licencias libres y tecnologías abiertas, compartiendo códigos, prácticas y estrategias que no sean comercializadas. Se pueden describir cuatro entornos del procomún vinculados a las grandes adaptaciones humanas en la historia, es decir: el cuerpo (sensibilidad, corporalidad), el medioambiente (biosfera, geosfera), la ciudad (doméstico, cultural, urbano) y el entorno digital (código, estructuras) (Lafuente, 2007). El procomún se identifica con la idea del **conocimiento libre** (*free knowledge* en inglés) y los movimientos *open source* ('fuente libre'), *open data* ('datos abiertos'), *hacker* ('pirata informático') y *maker* ('fabricante') (1998 y 2000) investigan y crean herramientas con la intención de romper la dependencia de los flujos tecnológicos. Desde la autogestión y apropiación tecnológica establecen comunidades «hazlo tú mismo» (DIY) que luchan por la creatividad de un modo cooperativo, conectado y abierto (McCormick, 2009, Kuznetsov, 2010), y que se sitúan voluntariamente en los campos del compromiso, la responsabilidad y el servicio mutuo.

En torno a estas prácticas también emerge el término **ciencia ciudadana**, que se refiere a la participación del público general en actividades de investigación científica en las que contribuyen con su esfuerzo intelectual o con el conocimiento de su entorno. Un ejemplo clásico es el del proyecto *SEO/BirdLife*, que desde 1954 estudia y conserva las aves gracias a la colaboración de muchos ciudadanos que aportan datos de sus observaciones de campo. Como resultado de estas reflexiones, en España, desde 2007 se ha creado el Laboratorio del Procomún (Medialab Prado, Madrid), el cual reúne a personas de diferentes disciplinas y trata de articular un discurso y una serie de acciones en torno a la antigua idea de que algunos bienes pertenecen a todos y que forman una

comunidad de recursos que debe ser protegida y gestionada. Entre los resultados de este trabajo, el grupo de trabajo Energía y procomún diseña prototipos tecnológicos y de gestión para la capacitación de la ciudadanía hacia la autonomía energética.

Ante la creciente capacidad de la tecnología de manipular las formas orgánicas, algunos intelectuales han reformulado no solo las éticas y estéticas de la naturaleza, el común o bienes públicos, sino también la vida en sí misma. Entre ellos, Foucault (1976) abre un debate que considera la vida como un bien (seres humanos, semillas, clones, cepas, cultivos, etc.) y propone el concepto de **biopoder**, que se refiere a la práctica de los estados modernos de «explotación mediante numerosas y diversas técnicas que subyugan los cuerpos y controlan la población». Ante la creciente tecnologización de la sociedad y las cada vez más complejas interacciones humano-computadora, Haraway (1991) propone el **cyborg**, un organismo humano híbrido a caballo entre lo orgánico y lo artificial que aborda fronteras transgénero y que, de forma utópica, proyecta a la especie humana en un futuro deseable. Este organismo es una metáfora de la relación del ser humano con el planeta en un mundo cada vez más tecnologizado y trata de reconciliar la tradicional dicotomía occidental entre naturaleza y cultura. Recientemente, Latour (2013) ha colocado la producción científica en el corazón de la ecología política y, desde las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades, se ha retomado la hipótesis del antropoceno, que usa como parámetro el tiempo geológico (ahistórico) para explicar que vivimos en una era de transformación irreversible del planeta debido al cambio climático y la extinción masiva de especies provocados por la especie humana (Crutzen y Stoermer, 2000). Los seguidores de Latour y otros intelectuales indígenas o antropólogos occidentales muestran cómo nuestras ciencias separan el objeto de estudio (la naturaleza) del sujeto que lo estudia (nosotros). De esta forma, se reduce el potencial de la naturaleza para afectar al mundo, algo difícil de percibir para las ciencias occidentales, que piensan solo en términos de dominación. Latour y la antropología de los últimos años reconocen la agencia de la naturaleza, su capacidad de afectarnos, su poder sobre nosotros.

#### 4.2. Artivismo, bioarte e investigación

Los momentos de agitación social provocan cambios de paradigma, ruptura de fronteras disciplinarias e hibridaciones entre diferentes ciencias, pero también incursiones de la ciudadanía en la construcción del conocimiento (Morin, 1998). En el arte contemporáneo vemos que el arte político de décadas pasadas ha tomado diferentes formas agrupadas bajo el término arte activista, o **artivism**, una producción creativa que denuncia ciertas políticas sobre el espacio público y los bienes comunes y que opone resistencia al mercado de las nuevas tecnologías (Baigorri, 2003; Delgado, 2013). El grupo Platform de Londres, desde 1983, combina arte, activismo, educación e investigación en la creación de proyectos enfocados en las necesidades sociales y la justicia ecológica. En 2015, el colectivo envía el *Battle Bus* ('autobús batalla') a Nigeria,

#### Enlace de interés

Podéis consultar el Ciborg manifiesto (1983) en el siguiente enlace: <https://stanford.io/2zzVFMN>.

un autobús bajo un poderoso mensaje: «Shell, limpia». Esta acción es un acto de solidaridad y memoria viva de los asesinatos en 1995 por parte del gobierno militar de Nigeria del escritor y activista Ken Saro-Wiwa y otros colegas por hacer campaña contra la compañía petrolera Shell. En 1990 se funda Mejor Vida Coop, iniciado por la artista Minerva Cuevas en México, una organización que imita la estructura de una corporación para el beneficio social. Entre sus acciones está la de crear, promocionar y distribuir productos (billetes de metro, pegatinas de códigos de barras más baratas para colocar en los productos de los supermercados, sobres autoestampados, tarjetas de lotería, tarjeta de identificación de estudiante, etc.) y servicios (de limpieza, cartas de recomendación, etc.) de forma gratuita. Todo ello es una forma de resistencia ante la comercialización de los servicios básicos.

Critical Art Ensemble (CAE) basa sus creaciones en las industrias asociadas a la biotecnología como culto de la nueva era. En *Free Range Grain* (2003) crean un laboratorio público móvil de técnicas básicas de biología molecular en el que se invita al público a testear alimentos transgénicos para visibilizar los contaminantes que las autoridades dicen estar controlando.

Critical Art Ensemble (2003). *Free Range Grain*. Centre for Contemporary Arts, CCA, Glasgow.



Fuente: <http://www.critical-art.net>

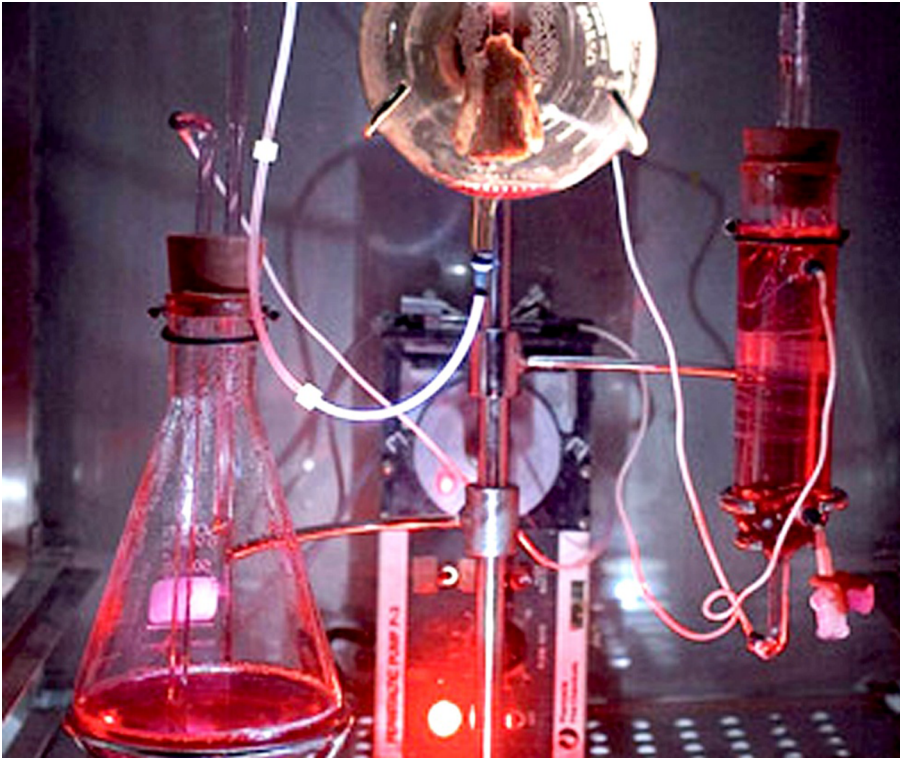
Anaïs Tondeur (2014) reflexiona sobre el antropoceno en *Nuuk Island Geology* (laboratorio de Hidrodinámica, Escuela Politécnica de Francia) y reúne investigaciones de laboratorio y viajes de campo que exploran la repentina desaparición de la isla Nuuk de Groenlandia mediante una serie de instalaciones e imágenes obtenidas mediante la técnica óptica de observación de fluidos (*shadowgraphic images*, en inglés). Su narrativa, entre la realidad y la ficción, desafía la percepción de las escalas de tiempo oceánico y geológico, así como del impacto de la humanidad en los sistemas de la tierra.

A. Tondeur (2014). *Lost in Fathoms*.

Fuente: <http://www.anais-tondeur.com/projects/lost-in-fathoms--nuuk-island/>

La conexión entre arte y biotecnología da lugar a prácticas que se categorizan como **bioarte** y que hacen uso de los espacios, herramientas y métodos de la biomedicina. El primer laboratorio que reúne artistas e investigadores y que fomenta la comprensión cultural del conocimiento científico, así como de las cuestiones éticas que plantea la manipulación de la vida, se llama Simbiótica, un proyecto pionero cuyo énfasis en la práctica experimental les llevó a crear el *Tissue Culture and Art Project* (University of Western Australia 1996), basado en la tecnología de creación de tejidos orgánicos como medio de expresión artística. En *Victimless Leather*, Oron Cattes y Ionat Zurr crean tres prendas a modo de esculturas semivivas en incubadoras que les permiten seguir creciendo durante todo el período de exhibición. Los artistas se acercan al ideal utópico de cultivar ropas de cuero sin la necesidad de matar animales.

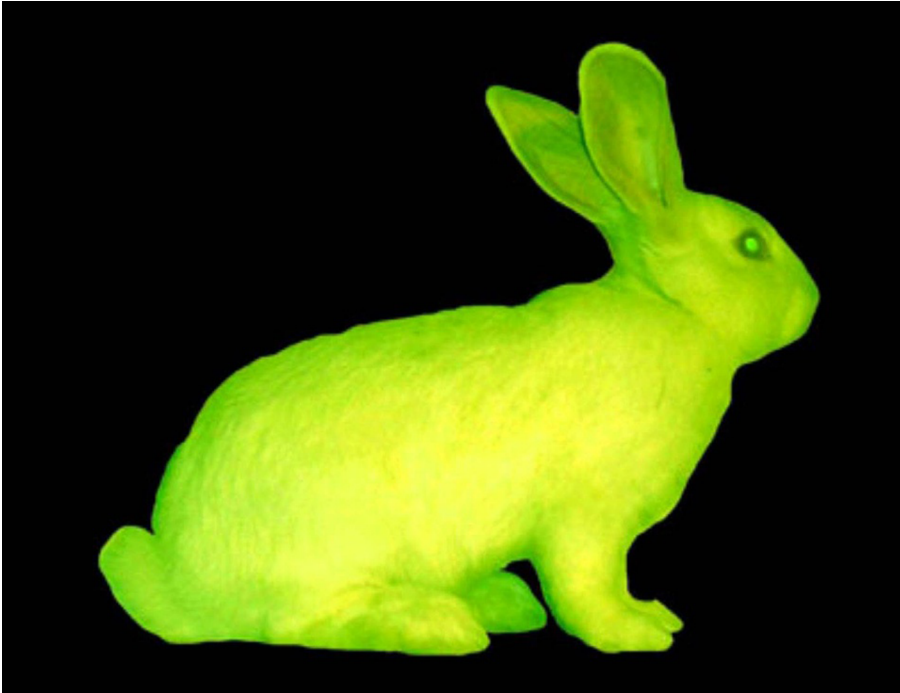
O. Cattes y I. Zurr (1996). *Victimless Leather. Tissue Culture and Art Project* (University of Western Australia).



Fuente: <https://www.fact.co.uk/projects/sk-interfaces/the-tissue-culture-art-project-oron-cattes-and-ionat-zurr-victimless-leather.aspx>

En el ámbito de la ingeniería genética Eduardo Kac (2002) incorpora en su obra *Génesis* frases codificadas de la Biblia en el ADN de una bacteria. La muestra consiste en una placa de Petri con la bacteria, una cámara, una caja de luz ultravioleta y un microscopio, todo ello conectado a un proyector de video y a una red de dos computadoras que permite que los participantes, tanto locales como remotos (web), monitoreen la evolución del trabajo. Una computadora es responsable de la síntesis de la música de ADN y la proyección de video muestra una imagen aumentada de la división bacterial. Los participantes remotos a través de la web interfieren con el proceso encendiendo la luz ultravioleta, a la cual la bacteria responde emitiendo una luz visible. En *Transgenic Art* desarrolla el proyecto «GFP Bunny», un evento social complejo que comienza con la creación de un animal quimérico que no existe en la naturaleza: Alba, un conejo que en condiciones ordinarias es completamente blanco y brilla de color verde brillante cuando se ilumina con luz azul. Este animal fue creado con una mutación sintética del gen original fluorescente verde de tipo silvestre que se encuentra en una medusa. Las obras de arte de este artista exploran, de forma única, la intrincada relación entre la biología, los sistemas de creencia, la tecnología de la información, la interacción dialógica, ética e internet.

E. Kac (2002). *Bunny Project*.



Fuente: <http://www.ekac.org/transgenicindex.html>

Por otro lado, en los últimos años el arte y la investigación han buscado una visión integrada de las humanidades y la ciencia, tanto para construir herramientas como para ofrecer nuevos relatos desde la antropología, la educación, las ciencias sociales y las ciencias de la salud. Los lenguajes del arte actúan de manera simbólica, metafórica y conceptual provocando respuestas emocionales y políticamente evocativas, y sus herramientas pedagógicas y de comunicación facilitan la producción colectiva de significados y de nuevos métodos de investigación (Leavy, 2008). La práctica artística como elemento clave para adquirir y generar conocimiento se conceptualiza como **investigación basada en la práctica artística** (*artistic practice-based research*, en inglés) y su objetivo es abrir canales de difusión de los procesos y resultados en un proceso colaborativo que fortalezca el conocimiento común (Hangar, s/f). Un ejemplo único de conexión entre un laboratorio de neurociencia y un hospital es la investigación de Maria Manuela Lopes (Instituto de Medicina Molecular y Hospital Santa María, Lisboa, 2012). En *La terapia* abre su estudio a modo de instalación y muestra obra sobre papel, objetos de cera fundida, imágenes de video e inscripciones de tiza, etc. que se asemejan a protocolos de laboratorio y a evaluaciones neuropsicológicas. Estos artefactos son el residuo del proceso de traducción del enfoque científico hacia las representaciones para la sociedad y una metáfora para la reconstrucción y descomposición de la memoria (Lopes, 2015).

M. M. Lopes (2012). *La terapia*.



Fuente: <https://journals.openedition.org/midas/856>

El encuentro del arte y de la tecnología posee una dimensión marcadamente política y la proliferación de prácticas artísticas relacionadas con la biología, biomedicina e ingeniería genética fomentan la creación de organizaciones como The Finnish Bioart Society (desde 2008), un espacio que acoge a creadores de diferentes disciplinas y pone sobre la mesa el debate sobre la ética en la biotecnología. De acuerdo a Alsina (2007), todas estas prácticas funcionan como un espacio tecnoético, deconstruyen la función pragmática de las ciencias de la vida y recontextualizan su estética. Sin embargo, el marcado carácter procesual de estas obras nos conduce a entenderlas como inmateriales, aunque su substrato es esencialmente material y tecnológico. Esto puede contribuir a dar prioridad al discurso sobre la materia y, por tanto, a una concepción determinista en la que la tecnología se convierte en un instrumento activo para audiencias pasivas. La dependencia tecnológica y la cientificación, tanto de la ciudadanía como de la producción artística, está siendo interrogada en los últimos años bajo el concepto de **nuevos materialismos**, una invitación a los creadores a tomar conciencia de la dimensión material de los nuevos medios y a abordar de forma crítica sus implicaciones (Alsina, 2014).





## Bibliografía

- Adorno, T.** (2005). «La Belleza Natural». En: *Teoría Estética* (1ª ed., 1970) (págs. 87-108). Madrid: AKAL.
- Albelda, J.; Saborit, J.** (2004). «Estereotipos de la naturaleza en la iconosfera contemporánea». En: Riechmann, J. *Ética ecológica: propuestas para una reorientación* (págs. 217-225). Montevideo: Nordan Comunidad («Ecoteca», 33).
- Alsina, P.** (2007). *Arte, ciencia y tecnología*. Barcelona: UOC («Tic Cero»).
- Baigorri, L.** (2003). «Recapitulando: modelos de activismo (1994-2003)». Barcelona: Artnodes (págs. 1-12).
- Bateson, G.** (1972). *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la auto-comprensión del hombre*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Bauwen** (2013). *Open movements y Teoría del P2P* (Peer to peer theory). <http://wiki.p2pfoundation.net/Spanish-Language>.
- Bollier, D.** (2003). *El redescubrimiento del procomún*. <http://biblioweb.sindominio.net/telematica/bollier.html>.
- Bookchin, M.** (2005). *The Ecology of Freedom. The Emergence and Dissolution of Hierarchy* (2ª ed., 1ª ed. 1982). Oakland: AK Press.
- Boulding, K.** (1966). *The economics of the coming spaceship earth*. [http://arachnid.biosci.utexas.edu/courses/THOC/Readings/Boulding\\_SpaceShipEarth.pdf](http://arachnid.biosci.utexas.edu/courses/THOC/Readings/Boulding_SpaceShipEarth.pdf)
- Careri, F.** (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castells, M.** (2002). «El reverdecimiento del yo: el movimiento ecologista». En: M. Castells. *La Era de la Información: El Poder de la Identidad* (2ª ed., 1ª ed. 1998), (vol. II, págs.135-158). México, Distrito Federal: Siglo XXI.
- Cauquelin, A.** (2010). «Paisaje y ciberespacio, una visión perspectiva». En: Maderuelo, J. y otros. *Paisaje y Pensamiento*. Huesca: Centro de Arte y Naturaleza, (CDAN), ABADA Editores («Pensar el Paisaje»).
- Crutzen P. J.; Stoermer E. F.** (2000). «The Anthropocene». *IGBP Global Change Newsletter* (núm. 41, págs. 17-18).
- Deleuze, G.; Guattari, F.** (1994). *Capitalismo y esquizofrenia. Vol II: Mil mesetas* (3ª ed., 1ª ed. 1980). Valencia: Pre-Textos.
- Delgado, M.** (2013). «The limits of critique: activism and post-politics». *Arxiu Limen* (págs. 1-4). <http://www.arxiulimen.com/wp-content/uploads/2013/01/LIMEN2.-The-limits-of-critique.pdf>.
- Demos, T. J.** (2009). «The Politics of Sustainability: Art and Ecology». Exhibition catalogue: *Radical Nature—Art and Architecture for a Changing Planet, 1969–2009*. London: Barbican Gallery Ed.
- Subtramas* [diccionario]. <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/agenciamiento>.
- Douglas, A. M.** (2004). «On the Edge: An exploration of the Visual Arts in Remote Rural Contexts on Northern Scotland». En: Miles, M. & Hall, T. (eds). *Interventions: Art and Urban Futures* (vol. 4, págs. 89-106). Portaln USA and Bristol: Intellect.
- Duxbury, N.; Campbell, H.** (2009). *Developing and revitalizing rural communities through arts and creativity: A literature review*. Vancouver: Centre for Policy Research on Culture and Communities, Simon Fraser University. Prepared for the Creative City Network of Canada.
- Escobar, A.** (1994). «Welcome to Cyberia. Notes on the Anthropology of Cyberculture». *Current Anthropology* (núm. 35 (3), págs. 211-231).
- Escobar, A.** (1999). «After Nature. Steps on antiessentialist political ecology». *Current Anthropology* (núm. 40 (1), págs. 1-30).
- Federici, S.** (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.

- Fernández-Catuxo, J.** (2014). *¿Qué queda de nuestros pueblos?* <http://supraterram.wordpress.com/>.
- Foucault, M.** (2005). *Historia de la sexualidad: La Voluntad de Saber* (29ª ed., 1ª ed. 1976, vol. I). París: Siglo XXI.
- García, E.** (2004). *Medioambiente y sociedad: La civilización industrial y los límites del planeta*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guattari, F.** (1996). *Las Tres Ecologías* (3ª ed., 1ª ed. 1989). Valencia: Pre-textos.
- Hangar (s/f).** *Grid Spinoza*. Barcelona: Centro de Investigación y Producción Artística, Parque de Investigación Biomédica y Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología. <http://www.gridspinoza.net/es/node/331>.
- Haraway, D.** (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Hardin, G.** (1968). «The Tragedy of Commons». *Science* (núm. 162, págs. 1243-1248). [http://www.uam.es/personal\\_pdi/ciencias/jonate/Eco\\_Rec/Intro/La\\_tragedia\\_de\\_los\\_comune.pdf](http://www.uam.es/personal_pdi/ciencias/jonate/Eco_Rec/Intro/La_tragedia_de_los_comune.pdf).
- Heise, U. K.** (2013). «From the Blue Planet to Google Earth». *Journal e-flux*, (Vol. 50). <http://www.e-flux.com/journal/from-the-blue-planet-to-google-earth/>
- Izaguirre, A.** (2010). «Teoría estética y ambiente natural: una aproximación». *Revista Zehar: Paisajes ciegos* (num. 67, págs. 16-23). Editorial Arteleku: Donosti.
- Kastner, J.** (ed.) (2007). *Land and Environmental Art*. London: Phaidon.
- Kuznetsov, A.; Paulos, E** (2010). *Rise of the expert amateur: DIY projects, communities, and cultures*. En: NordiCHI 2010: Extending Boundaries - Proceedings of the 6th Nordic Conference on Human-Computer Interaction (págs. 295-304) <https://doi.org/10.1145/1868914.1868950>
- Lafuente, A.** (2007). «Los cuatro entornos del procomún». *Archipiélago, cuadernos de Crítica de la Cultura* (núm. 77-78, págs. 15-22). <http://digital.csic.es/handle/10261/2746>
- Lafuente, A.** (2007). *Laboratorio sin muros*. [http://medialab-prado.es/laboratorio\\_del\\_procomun](http://medialab-prado.es/laboratorio_del_procomun)
- Lafuente, A.; Corsín, J.** (2010). «Comunidades de afectados, procomún y don expandido». *Fractal* (núm. 57, págs. 17-42). México.
- Latour, B.** (2013). *Políticas de la naturaleza. Por una democracia de las ciencias* (3ª ed., 1ª ed. 1999), (págs. 29-96). Barcelona: RBA Libros S.A.
- Leavy, P.** (2008). *Method Meets Art-arts based research practice*. New York: Guildford Press.
- Lopes, M. M.** (2015). «Intertwined artistic practices: critical remarks on collaboration across fields of knowledge». *Midas 5*. URL: <http://midas.revues.org/856> ; DOI : 10.4000/midas.856
- Luginbühl, Y.** (2008). «Representaciones sociales del paisaje y sus evoluciones». En: D. J. Maderuelo; H. Centro de Arte y Naturaleza de la Fundación Beulas (ed.). *Paisaje y territorio*. Madrid: ABADA Editores.
- Lynch, K.** (1960). *The image of the city*. Cambridge MA: MIT Press.
- Maltus, T.** (1798). *Ensayo sobre el principio de la población*. [http://www.utadeo.edu.co/files/collections/documents/field\\_attached\\_file/ensayo\\_poblacion.pdf](http://www.utadeo.edu.co/files/collections/documents/field_attached_file/ensayo_poblacion.pdf)
- Marín García, T.; Salóm Marco, E.** (2013). «Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes». *Teknokultura: Revista de Cultura digital y Movimientos sociales* (núm. 10 (1), págs. 49-74).
- Martínez Rivillas, A.** (2012). «Los problemas ambientales: un nuevo llamado a la vita-activa de la filosofía». *Luna Azul* (núm. 35, págs. 282-300).
- McCormick, S.** (2009). *Mobilizing science: movements, participation, and the remaking of knowledge*. Philadelphia: Temple University.

- McLuhan, M.** (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. <http://www.mutaciones.pe/2010/03/11/la-aldea-global/>.
- Morin, E.** (1998). «Sobre la Interdisciplinariedad». *Publicaciones Morinianas*. <http://www.edgarmorin.org/publicaciones-morinianas.html>.
- Nogué, J.** (1992). «Turismo, percepción del paisaje y planificación del territorio». *Estudios turísticos* (núm. 115, págs. 45-54).
- Nogué, J.** (2010). Conferencia Internacional de Campo Adentro. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Ochoa Casariego, F.** (2014). *La ciudad viva*. <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=23549>.
- Ortega-Cantero, N.** (2009). «Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional». *Boletín de la A.G.E.* (núm. 51, págs. 25-49).
- Panofsky, E.** (1999). *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets editores. (1ª ed. 1927).
- Pätk, O.** (2011). *La Scoperta de la Natura. I primi studi italiani* (1ª ed.). Torino: Piccola Biblioteca Einaudi 539 Nuova Serie.
- Redclift, M.; Woodgate, G.** (1997). «Introducción». *Sociología del medioambiente: una perspectiva internacional*. Págs. XV-XXXIII. Madrid: Mc Graw Hill/Interamericana de España.
- Riechmann, J.** (2004). *Ética ecológica: propuestas para una reorientación* (vol. 33, págs. 186-210). Montevideo: Nordan Comunidad («Ecoteca»).
- Rivera Cusicanqui, S.** (2010). «Chhixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores». *Retazos-Tinta Limón* <https://chixinakax.files.wordpress.com/2010/07/silvia-rivera-cusicanqui.pdf>
- Rofes, O.** (2003). «Learning from the tourist. The construction of local specificities from artistic activities». *Idensitat, Territories en process* (págs. 302-302). Madrid: Idensitat e Instituto de la Juventud.
- Schiebinger, L.** (2004). «Linguistic Imperialism». En: L. Schiebinger. *Plants and Empire: Colonial Bioprospecting in the Atlantic World* (págs. 194-225). Cambridge: Harvard University Press.
- Sitesize** (2008). *SIT Manresa Methodologies in Metropolitan Cultural Work*, Barcelona: Sitesize (ed.). [http://sitesize.net/?page\\_id=393](http://sitesize.net/?page_id=393)
- Smithson, R.** (1966). *Entropía y los nuevos monumentos*.
- Spencer, H.** (1862). *First Principles of a New System of Philosophy*.
- Tuan, Y.** (1977). *Space and place. The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vicente, J. L. de** (2011). «En el espacio exterior». *Revista Zehar: Paisajes ciegos* (núm. 67, págs. 164-175). Donosti: Editorial Arteleku.
- Wilson, S.** (2002). *Information arts: intersections of art, science, and technology*. Cambridge (Massachusetts) London: MIT Press («Leonardo»).

