

Art, Naturalesa i Consciència Climàtica:
Del *Land Art* a l'Art Ecològic



[[Agnes Denes](#), *Wheatfield – A confrontation* [View with Statue of Liberty Across the Hudson], 1982]

Autor

Pere Viñas Llinàs

Directora

Margarita Ana Vázquez Manassero

Tutor

Francesc Xavier Roqué Rodríguez

Grau en Ciència, Tecnologia i Humanitats

Facultat de Filosofia i Lletres

Juny 2025

AGRAÏMENTS: Per construir un edifici, cal molt més que una sola persona: es necessita la col·laboració de moltes mans, mirades i suports. Per això, m'agradaria agrair a totes les persones que m'han ajudat a aixecar aquest treball, el qual, partint d'un disseny si més no abstracte i ambiciós, crec que ha aconseguit baixar del món de l'abstracció i materialitzar-se amb un ciment relativament ferm. Dit això, donar les gràcies de manera afectuosa a la meva directora, Margarita, sense el suport i la guia de la qual aquest treball s'hagués esfondrat amb la primera ventada. Vull mencionar també el paper imprescindible del meu tutor, Xavier, sempre disposat a ajudar-me en tot allò que ha calgut, així com el de la meva família, l'Ari i els meus amics i amigues, donant-me suport en cada una de les plantes que s'han anat alçant.

RESUM: En aquest treball s'analitza el desplaçament del *Land Art* cap a pràctiques artístiques amb una intencionalitat ecològica explícita. El primer bloc contextualitza les tensions internes del *Land Art* en el marc de l'auge i maduració inicial del coneixement ecològic: entre la monumentalitat nord-americana i les propostes efímeres europees. El segon bloc aborda l'art ecològic com una transició crítica i sensibilitzadora que, partint d'aquest context, però ampliant-lo, impulsa la reflexió i l'acció ambiental amb una voluntat renovada. Així doncs, a partir d'una selecció d'obres representatives, el treball pretén evidenciar com l'art va deixar enrere la mera utilització de la naturalesa per fomentar espais de (co)responsabilitat ecològica, replantejant el lloc de l'espècie humana dins dels sistemes naturals no-humans. De manera transversal, també examina com l'art pot actuar com a pont entre el coneixement científic i la pràctica artística, donant visibilitat als conflictes ambientals i promovent una ètica basada en la interdependència i l'ecocentrisme.

Paraules clau: *Land Art, Art Ecològic, Earthworks, Earth Art, Canvi climàtic, Consciència Climàtica, Ecologia, Eco Art, Ecocentrisme*

ABSTRACT: This work analyzes the shift from Land Art to artistic practices with an explicit ecological intention. The first section contextualizes the internal tensions within Land Art in the framework of the rise and early maturation of ecological knowledge: between North American monumentality and ephemeral European proposals. The second section addresses ecological art as a critical and sensitizing transition that, while rooted in this context, expands it by promoting renewed environmental reflection and action. Drawing on a selection of representative works, the study aims to demonstrate how art moved beyond the mere use of nature to foster spaces of ecological (co)responsibility, rethinking the human species' place within non-human natural systems. As a transversal thread, it also explores how art can act as a bridge between scientific knowledge and artistic practice, making environmental conflicts visible and advancing an ethics grounded in interdependence and ecocentrism.

Key words: *Land Art, Ecological Art, Earthworks, Earth Art, Climate Change, Climate Awareness, Ecology, Eco Art, Ecocentrism*

ÍNDIX

1. Introducció.....	5
1.1. Context epistemològic i justificació.....	5
1.2. Objectius.....	7
1.3. Metodologia.....	8
2. Del <i>Land Art</i>.....	9
2.1. Cap a una definició del <i>Land Art</i>	9
2.1.1. Què <i>no</i> és.....	9
2.1.2. Context espai-temporal i politicosocial.....	11
2.2. La (no)-dualitat(s) del <i>Land Art</i>	13
2.2.1. <i>(Im)posant la (im)presència</i> . Les <i>Earthworks</i> nord-americanes.....	14
2.2.2. <i>(Re)signant el paisatge</i> . El <i>Land Art</i> europeu.....	16
3. ... a l'Art Ecològic.....	19
3.1. Definicions: fonamentacions de la qüestió.....	19
3.1.1-. Contexts: cap a una (co)relació renovada entre l'art i la naturalesa.....	21
3.2. Materialitzacions de la qüestió. De l'Objecte al Subjecte.....	23
3.2.1. Ecologies Fràgils.....	25
4. Conclusions: (Re)definint el vincle, (re)pensant el '<i>Land</i>'	28
5. Bibliografia.....	31
6. ANNEX: Figures.....	34

1. Introducció

1.1. Context epistemològic i justificació

Com a punt de partida simbòlic, resulta suggerent recuperar la triple pregunta que dona el títol a una de les obres més emblemàtiques del pintor francès Paul Gauguin: *D'on venim? Què som? On anem?* (1897). Preguntes profundes, que no es miraran de respondre, sinó que s'assumiran com a presència latent, com a eco que ressona per les parets del pensament artístic i ecològic contemporani. Aquestes interpel·lacions resulten essencials perquè actuen alhora com a vestigi d'un passat que ens interpel·la, com a instant present que ens exigeix un posicionament, i com a presagi cap a un futur indeterminat. Futur que, en certa manera, depèn de com enfoquem les dues primeres qüestions. A partir d'aquesta triple simbologia, doncs, sorgeix la premissa que teixeix el treball: la convicció que és oportú i necessari construir vincles que interconnectin l'art amb els problemes més profunds de la condició humana, destacant aquí aquells que afecten íntegrament la tercera de les preguntes: les qüestions (socio)ambientals.

Així doncs, aquest treball s'endinsarà en les pràctiques artístiques que han esdevingut eines per generar espais de reflexió, introspecció i, sobretot, col·laboració. No és l'objectiu primordial d'aquest treball aprofundir en les causes històriques que, en les societats occidentalitzades, han separat, desconnectat i confrontat l'ésser humà amb la naturalesa, sino analitzar com diverses pràctiques artístiques, des dels anys seixanta fins a finals del segle XX, van intentar revertir (més o menys explícitament) aquesta escissió, transformant l'art en un agent directe de conscienciació i propulsor de canvi social.

Per consegüent, es concep aquí l'art com un mirall que, tot i no oferir mai una imatge nítida, deixa entreveure els fragments i les esquerdes del seu moment històric, juntament amb les contradiccions, tensions i qüestions que configuren cada espai-temps determinat. És en aquest reflex heteròcron on es deixen besllumar els moviments d'un sistema que, ja fa dècades, advertia de la seva insostenibilitat, així com de la necessitat d'un canvi urgent. Caminant per sobre d'aquest rerefons, el treball s'articula en dos blocs principals que intenten resseguir el fil d'aquest desplaçament en la manera de concebre (i d'habitar) el món: del *Land Art* cap a pràctiques artístiques travessades per una voluntat ecològica més explícita, rebent el nom d'*Art Ecològic*.

El primer analitza el *Land Art* nord-americà com una pràctica que va situar la naturalesa en el centre de la producció artística a partir dels anys seixanta. Tanmateix, tot i treballar amb materials naturals i en la naturalesa mateixa, moltes de les propostes associades a aquest

corrent continuaven reproduint la dicotomia cultura-naturalesa i una relació que perpetuava una jerarquia de superioritat manifestament antropocèntrica. En contraposició, el *Land Art* europeu va desenvolupar pràctiques més discretes, efímeres i integrades en l'entorn, sovint amb una càrrega simbòlica més explícita. Aquesta tensió inherent al *Land Art* es contextualitza dins l'auge inicial de l'ecologia com a disciplina científica i de la seva expansió a través de moviments socials i noves polítiques ambientals.

La segona part explora l'art ecològic més que com una ruptura, com un "trànsit entre dues sensibilitats" (Albelda, 2015, p. 223). Al llarg de les darreres dècades, les pràctiques artístiques han anat adoptant, de forma gradual, la responsabilitat ètica inherent a la consciència ambiental. Serà aquesta "nova caracterització conceptual i estètica" i no pas una evolució, "superació o successió cronològica" (Albelda, 2015, p. 228), la que s'intentarà reproduir. En aquestes pràctiques, l'artista ja no és un agent extern que transforma l'entorn, sinó una extremitat més d'un entramat ecològic del qual no pot desvincular-se. Aquesta metamorfosi meta-conceptual no es limita només a una qüestió formal, sinó que implica també una ampliació del marc d'acció de l'art ecològic, marcat per la incorporació progressiva d'una consciència interdependent i *ecocèntrica*. Ja no es tracta només de reflexionar sobre la naturalesa en si mateixa, sinó d'abordar estructures més àmplies: sistemes de producció insostenibles, dinàmiques de poder socioeconòmiques i models de desenvolupament que ignoren els límits físics del planeta. En aquest sentit, una de les qüestions centrals és la dels límits: la biosfera no és un espai infinit ni il·limitat, sinó un sistema tancat en què cap subsistema (ni tan sols l'econòmic) pot créixer indefinidament (Novo Villaverde, 2015, p. 22). Aquesta afirmació xoca ineludiblement amb els fonaments del model econòmic extractivista, que tendeix a reduir la complexitat de la vida (i 'no-vida') a valors monetaris. Incorporar aquesta perspectiva no només té implicacions científiques o polítiques, sinó també culturals i simbòliques: l'art, com a llenguatge sensible, pot contribuir a desmuntar aquest imaginari i metamorfitzar cap a formes alternatives on l'esfera humana (co)habita, no imposa.

Val la pena notar, tanmateix, que la clara divisió entre *Land Art* i art ecològic que s'ha establert en blocs successius no implica que siguin fenòmens totalment independents. La intenció comparativa i de demarcació entre *Land Art* i l'art ecològic al llarg d'aquest treball no pretén ser ni molt menys tancada ni presa com a definitiva i correcta. Ans al contrari, basant-se en interpretacions ja realitzades, pretén ser una capa més dins d'aquesta reflexió històrica sobre la multidimensionalitat i complexitat que caracteritza l'estudi. Allò que al llarg del treball es classifica com a *Land Art* –per la seva vinculació històrica o estètica– pot, als ulls d'altres investigadors, incloure's sota el paraigua de l'art ambiental o ecològic si subratlla, per exemple, un compromís explícit amb la sostenibilitat o la regeneració. Encara

més, aquests mateixos termes s'han arribat a utilitzar com a sinònims (Marín Ruiz, 2014, p. 48), exemplificant a la perfecció aquesta ambivalència.

Així, el *Land Art*, i sobretot, l'art ecològic, no es queden immòbils en la superfície ni en la mera estètica, sinó que rellisquen i es precipiten cap a un lloc des d'on la cultura visual pot i ha d'actuar com a motor de canvi, com a patró de pensament. No perquè tingui les respostes, sinó perquè és capaç de fer les preguntes que calen i d'obrir fissures des d'on imaginar altres maneres de viure, pensar i relacionar-nos amb la Terra.

1.2. Objectius

Objectiu general:

Partint d'aquest context epistemològic aquest treball es planteja analitzar el desplaçament del *Land Art* cap a pràctiques artístiques que, de forma explícita, connotin una voluntat i una ètica ecològica, examinant la influència del context històric en aquesta dislocació de la pràctica visual, centrant-se en el període dels anys 1960 a finals de segle.

Objectius específics:

- Investigar com l'auge del pensament ecològic ha condicionat, influenciat i transformat progressivament (i paral·lelament) les pràctiques del *Land Art*, derivant cap a formes d'art que combinen preocupació ambiental, crítica social i reflexió est(ètica).
- Definir amb precisió en què consisteixen el *Land Art* i l'art ecològic, no com a categories immutables sinó com a terrenys permeables i en redefinició *ad infinitum*, que impliquen no només qüestions teòrico-formals sinó també posicionaments polítics i intencions subjectives.
- Mostrar, a través d'exemples concrets, com el diàleg entre coneixement científic i pràctica artística ha fet possible un art que no només representa, sinó que també *actua* amb el medi natural, incorporant processos ecològics i reflexions ambientals en la mateixa formulació primigènia.
- Analitzar obres específiques per comprendre com diferents artistes han abordat la qüestió ecològica i com les seves intervencions han generat sensibilització, reflexió i possibilitats de transformació social.

1.3. Metodologia

Partint d'una base teòrica i històrica raonablement establerta, la investigació es proposa encaminar la definició del *Land Art* i de l'art ecològic perquè no es quedin en abstraccions teòriques gasoses, sinó que s'arrelin progressivament en obres concretes, articulades des dels primers etiquetatges fins a les seves derivacions i transmutacions en pràctiques ecològiques posteriors (o paral·leles). Aquest procés s'ha materialitzat a partir d'una immersió bibliogràfica i documental extensa, amb l'objectiu de teixir un relat coherent i documentat que pugui oferir una mirada transversal i a la vegada rigorosa sobre el fenomen tractat.

El treball s'ha basat principalment en la consulta de bibliografia especialitzada, recolzada i vertebrada gràcies a l'eina Mendeley Cite i extreta de plataformes acadèmiques digitalitzades com Dialnet, Google Scholar i JSTOR. Aquest primer corpus ha estat enriquit amb una lectura detallada d'edicions impreses o digitals de llibres complets i capítols específics, prioritzant sempre fonts especialitzades, accessibles a través del conjunt de Biblioteques de la Universitat Autònoma de Barcelona, la Xarxa de Biblioteques Municipals de Barcelona i la Biblioteca Digital eLibro (UAB).

A més, el treball ha incorporat materials complementaris com fonts primàries i catàlegs d'exposicions que han permès contextualitzar les pràctiques artístiques analitzades dins del marc històric i teòric concret. En aquest sentit, la metodologia no s'ha limitat a una recopilació formal de fonts, sinó que ha estat també interpretativa, establint relacions entre conceptes, pràctiques i contextos socials, culturals i polítics.

Com s'ha dit, l'estructura del treball s'ha organitzat en dos blocs principals. Ara bé, cal apuntar que cadascun s'ha sustentat sobre dues lectures essencials: *Land Art* (Raquejo, 1998) i *Arte y Ecología* (Raquejo i Parreño, et al., 2015), per al primer i el segon bloc, respectivament. Aquestes obres no han estat les úniques fonts, però sí les columnes conceptuals que han ajudat a construir el fil argumentatiu, funcionant com a eixos vertebradors del discurs. Aquesta doble lectura ha permès traçar línies de continuïtat i de tensió entre el *Land Art* i l'art ecològic, no com a llacunes aparentment inconnexes, sinó com a un aiguabarreig de pràctiques subterràniament comunicades, amb afluències, confluències i ribes difuses, enllaçant-se i contrastant-se en cada cicle.

2. Del *Land Art*...

“Land Art is an imperfect hyponym for a slippery and widely interconnected brand of conceptual kinship.”
(Kastner i Wallis, 2005, p. 11).

2.1. Cap a una definició del *Land Art*

Definir el *Land Art* pot resultar relativament senzill si es considera com una pràctica desenvolupada per un conjunt d'artistes estatunidencs i anglesos durant les dècades dels anys 1960 i 1970, obres dels quals tenien com a camp d'experimentació la naturalesa, allunyant-se dels espais convencionals dels museus i les galeries. Tot i això, aquesta definició resulta insuficient, ja que el *Land Art* no es pot reduir a un moviment artístic homogeni i delimitat, sinó que abasta un catàleg molt extens de formes, enfocaments i posicions teòriques diferents (Kastner i Wallis, 2005, p. 11).

Així doncs, resulta imprescindible establir una base teòrica i històrica sòlida que permeti copsar la complexitat aquosa del *Land Art*. D'altra banda, aquest treball avançaria com una construcció aixecada sense fonaments, incapaç de sostenir el pes de les seves pròpies estructures conceptuals. Com succeeix amb el *Land Art*, en què diferents materials i elements naturals es combinen de múltiples formes, el seu marc teòric es construeix a partir d'un mosaic polimòrfic d'influències i perspectives, fent que sigui un repte discernir quins aspectes constitueixen la seva arquitectura inherent. Alhora, cal situar-lo dins d'un context d'efervescència de les lluites socials i d'una creixent preocupació per la conservació del medi ambient. Aquest impuls es veurà reflectit en el *Land Art*, on molts artistes van incorporar-lo (de manera més o menys explícita), obrint camí cap a una nova manera d'entendre la relació entre allò art(ificial) i allò natural, entre l'humà i l'entorn no-humà. Aquest desplaçament acabarà sent un dels eixos clau per comprendre el desplaçament cap a pràctiques més compromeses amb la sostenibilitat i la crítica (social)-ecològica.

2.1.1. Què *no* és

“¿Qué eran aquellas obras:
escultura, arquitectura, paisajismo?”
(Lailach, 2007, p. 12).

Per tal de copsar la complexitat del *Land Art*, és necessari comprendre què *no* és. Tot i que sovint s'ha classificat com un corrent artístic que té com a element central la naturalesa i l'entorn com a espai intrínsec de reflexió, aquest terme engloba un conjunt divers de

pràctiques que *no* responen a un moviment unitari ni a una escola estètica amb principis fixats.

El terme *Land Art* prové de la contracció de *Landscape* i *Art* (Lailach, 2007, p. 7). És un concepte emprat per primera vegada per l'artista Walter de Maria referint-se a les seves primeres intervencions en el paisatge (Raquejo, 1998, p. 7). Els seus orígens es remunten a la dècada dels seixanta, i amb el temps s'ha utilitzat, sovint forçadament, per definir i encasellar un conjunt d'obres i d'artistes sota una mateixa conceptualització, partint del fet que comparteixen unes determinades característiques i responen a una singularitat meta-estètica semblant.

El *Land Art*, per tant, *no* es pot considerar un corrent artístic convencional amb un manifest fundacional, amb una ideologia homogènia o amb uns líders fixats. Al contrari, "s'ha d'entendre com una activitat artística circumstancial" (Raquejo, 1998, p. 8). Es tracta més aviat d'un clúster d'idiosincràsies que entren en contacte: un conjunt divers d'expressions artístiques que comparteixen una aproximació similar pel que fa a la relació entre la natura i el paisatge com a elements de suport, de motlle, i de fonamentació de l'obra. Així i tot, no tota obra d'art feta a l'aire lliure serà *Land Art*, sinó que haurà de mantenir un patró processual marcat, i mantenir un diàleg de reflexions (artista-obra-públic) al voltant de l'espai (paisatge, territori, entorn natural) i del temps (reminiscències ancestrals i primitives) (Raquejo, 1998, p. 12).

Tampoc es pot reduir a la creació d'objectes artístics per a la seva exhibició en museus o galeries. A la inversa, el *Land Art* trasllada la pràctica artística a l'entorn natural, fent del paisatge el mateix suport de l'obra. Això comporta que l'obra només pugui ser apreciada per l'espectador mitjançant processos de transmissió virtual i remota, com ara la fotografia, el cinema o la televisió (Kastner i Wallis, 2005, p. 23-24). Així doncs, es desmarca de l'art objectual en el sentit clàssic i sovint apostarà per intervencions efímeres o de difícil transportació-conservació-venda. Aquest fet generarà un intens debat al voltant de l'essència de l'obra d'art, i de l'art com a objecte físic, i per tant, comercialitzable (Guasch, 2000, p. 52). Sota aquest marc contextual, va sorgir la primera exposició associada al *Land Art* sota el nom d'*Earthworks* (1968) a la Virginia Dwan Gallery (Nova York), organitzada per l'artista nord-americà Robert Smithson. En aquesta, s'hi van exposar només obres de grans dimensions registrades a través de fotografies o dibuixos, ja que estaven situades en llocs remots o bé ja estaven destruïdes (Guasch, 2000, p. 55). Només hi havia una obra física: l'obra *Dirt* (1968-2016) de Robert Morris [\[figura 1\]](#), que consistia en una massa escampada pel terra de la galeria feta de terra i restes industrials, sense forma concreta (antiforma),

desafiant explícitament la concepció tradicional d'exposició i venda de l'obra d'art (Tufnell, 2006, p. 49).

2.1.2. Context espai-temporal i politicosocial

Tant als Estats Units com a Europa, la segona meitat dels anys seixanta va ser un període marcat per revolucions ideològiques, protestes socials i transformacions artístiques que es van materialitzar, com es veurà, en noves maneres d'entendre l'art i la naturalesa.

Als Estats Units, aquest període es caracteritza per un seguit de crisis que posen en evidència les tensions internes i externes del país. En concret, l'any 1968 va ser particularment determinant. Tufnell (2006), resumeix bé aquest context: la Guerra del Vietnam havia arribat al seu punt més violent, amb el nombre de baixes nord-americanes més alt; la Guerra Freda, per la seva banda, es trobava també en un punt àlgid. La població es va veure sacsejada per protestes massives en contra de la guerra i pel moviment dels drets civils, especialment arran dels assassinats de Martin Luther King Jr. i Robert Kennedy. En paral·lel, la política nord-americana també va jugar un paper determinant. Richard Nixon, tot i presentar-se com un defensor de l'avantguarda, va adoptar una política conservadora que considerava els moviments artístics radicals com una amenaça als valors tradicionals (Raquejo, 1998, p. 8-12). A més, la carrera espacial i l'arribada de l'home a la Lluna el 1969 van tenir un impacte significatiu en la cultura visual i artística del moment. L'exploració de nous territoris i la fascinació per l'univers van inspirar obres desenvolupades en paisatges desèrtics, que evocaven la superfície lunar. Així mateix, molts artistes del *Land Art* van mostrar un interès per llocs arqueològics (i precolombins) com les línies de Nazca o monuments megalítics com Stonehenge (Raquejo, 1998, p. 10) (Guasch, 2000, p. 52).

A Europa, l'any 1968 també va destacar pel rebombori politicosocial. Per exemple, a Txecoslovàquia, Dubček va impulsar reformes liberals durant la Primavera de Praga, creient en la capacitat humana de canviar el món. Poc després, cinc països del Pacte de Varsòvia van envair el territori, eclipsant i revertint el moviment. A més, la influència de moviments filosòfics i artístics com l'obra de Guy Debord *La Société du Spectacle* (1967) i el moviment de La Internacional Situacionista, van escalar en un sentiment revolucionari que va culminar amb disturbis i manifestacions en diverses ciutats franceses, destacant sobretot els aldarulls i protestes a París durant el Maig del 68 (Tufnell, 2006, p. 13).

Sota aquest mateix marc històric, creixia també la preocupació global per l'amenaça d'una possible guerra nuclear i pels cada vegada més evidents problemes ecològics. Fets que van propiciar l'aparició de moviments i iniciatives en defensa del medi ambient, com ara la

creació de la Federació Amics de la Terra l'any 1969 (Tufnell, 2006, p. 13). L'interès per la conservació ecològica es va anar consolidant al llarg de la dècada dels seixanta, i un dels punts d'inflexió va ser la publicació de *Silent Spring* (1962) de Rachel Carson (Boettger, 2002, p. 39). En aquesta obra, Carson denunciava els efectes perjudicials dels pesticides sintètics i l'extinció progressiva d'espècies (entre d'altres), afavorint així la maduració d'una consciència ambiental que ja havia començat a germinar als anys cinquanta, impulsada per la por als efectes radioactius de les proves nuclears atmosfèriques (Boettger, 2002, p. 39) (Weintraub, 2002, p. 19). Aquesta presa de consciència i el subseqüent estat d'alerta social generalitzat va culminar, el 1970, amb la proclamació del primer Dia de la Terra (fruit d'anys de mobilització i educació ambiental) i amb la creació, aquell mateix any, de l'Agència de Protecció Ambiental als Estats Units (Weintraub, 2002: p. 20) (Boettger, 2002, p. 39).

Tot i que les arrels del concepte d'ecologia es remunten al segle XVIII, va ser més aviat a partir dels anys 1950 quan la seva conceptualització va guanyar forces gràcies a un augment en l'interès científic per la teoria de sistemes i per la idea d'ecosistema, difosa per Eugene Odum en *The Fundamentals of Ecology* (1953) i definida com "qualsevol unitat que inclou tots els organismes" (Boettger, 2002, p. 39). El mateix Odum (1972) també va contribuir àmpliament a difondre els estudis en ecologia, apel·lant a la Terra com l'*oikos* (en grec: casa, lloc on es viu), com un sistema on la suma de les interdependències i interaccions resulta d'un "tot unificat", referint-se així l'ecosfera com un "sistema biològic major" i global, on els humans formem part d'aquesta correlació (Raquejo, 2015, p. 65). Aquesta nova manera d'entendre la relació amb el medi es va traduir també en l'àmbit politicolegal amb iniciatives com la *Clean Air Act* (1970), la *Coastal Zone Management Act* (1972) o la *Eastern Wilderness Act* (1974), que materialitzen aquesta relació *metamorfitzada* amb el territori i la interacció humà-natural (Boettger, 2002, p. 40).

Enmig d'aquest context de transformació cultural i política, el *Land Art* emergeix com una forma d'expressió que reflecteix (encara que de manera ambigua i fins i tot contradictòria) aquestes tensions entre la idea de progrés industrial-tecnològic i el desig de reorientar la consciència (individual i col·lectiva) cap a una relació més compromesa amb la conservació de la naturalesa. Dins d'aquest imaginari, les *earthworks* (atribuïdes al *Land Art* nord-americà) poden ser interpretades com la resposta del món de l'art al moviment "*back to nature*" (i a la idealització i romantització d'aquesta), així com un eco d'una mirada americana pastoral (Boettger, 2002), que tot i vetllar per una nova relació amb el paisatge a través de l'art, es poden interpretar com formes d'ús i apropiació del territori heretades del pensament colonial-extractivista (Sonfist, 1983, xi).

Ara bé, sovint s'ha interpretat el *Land Art* com una pràctica compromesa amb el medi pel fet de desenvolupar-se en entorns naturals i fora de l'àmbit urbà-industrial. Aquesta lectura pot resultar simplista o reduccionista. El *Land Art* sorgeix en aquest context i n'és una conseqüència, però no sempre actua com a agent actiu de crítica o de sensibilització ecològica. Tufnell (2006) posa com a exemple l'artista Michael Heizer, qui va arribar a referir-se a la bomba H com "l'escultura definitiva", il·lustrant una clara absència de consciència ambiental i una concepció més aviat tecnofílica de la intervenció sobre el paisatge. En l'extrem oposat, Richard Long representa una actitud més contemplativa i subtil, defensant pràctiques artístiques més respectuoses i en harmonia amb el territori, advertint de la necessitat d'eliminar les armes nuclears abans que, per exemple, buscar formes d'art que es preservin tot i la consumació d'aquesta amenaça (Tufnell, 2006, p. 13).

És precisament en aquesta complexitat i contraposició inherent entre intervencions de gran impacte visual i propostes més integrades i sensibles al context ambiental on se situa el nucli del debat que es desenvolupa en l'apartat següent.

2.2. La (no)-dualitat(s) del *Land Art*

"They really cannot be said to form distinct groups but to occupy places on a broad spectrum" (Sonfist, 1983, p. xi).

Sonfist (1983), artista estatunidenc associat al *Land Art*, descriu dues grans tendències dins d'aquest, situades respectivament als extrems oposats del que ell anomena *spectrum*. D'una banda, hi ha els artistes que creen obres monumentals mitjançant l'ús d'eines industrials com excavadores i camions, associats a les *earthworks* nord-americanes. A l'altre extrem de l'espectre, Sonfist parla dels artistes que opten per una col·laboració amb l'entorn, una aproximació que neix de la creixent consciència sobre la seva degradació. Aquests artistes, associats al *Land Art* europeu, treballen de manera més respectuosa amb el medi, alterant-lo el mínim possible i buscant despertar una major sensibilització a través del vincle emocional de la *contemplació*-meditació-reflexió.

Cal mencionar, tot i això, que aquesta dualitat conceptual no s'usa en tots els contextos. En molts casos, els termes s'empren anàlogament per referir-se a un fenomen artístic global, més enllà de les diferències geogràfiques. En aquest context, jo empraré aquesta diferència geogràfica-conceptual com a eina instrumental per referir-me a dues posicions distanciades dins d'aquest mateix fenomen.

2.2.1. (Im)posant la (im)presència. Les *Earthworks* nord-americanes

Per a molts artistes nord-americans de *Land Art*, com va apuntar Sonfist (1983), les *earthworks* evoquen la idea dels *wide open spaces* i a la immensitat del paisatge americà, connectant directament amb la tradició de conquesta i explotació del territori. Aquests artistes no busquen dialogar amb el paisatge sinó, en certa manera, imposar-se físicament sobre ell, a través de marques o empremtes sovint irreversibles. D'aquesta forma, l'entorn natural es converteix en un escenari sotmès a l'acció i voluntat humana, perpetuant una percepció fonamentalment jeràrquica i instrumental (Herguedas, 2015, p. 192-198). Un exemple significatiu és el *Double Negative* (1969-1970) de Michael Heizer [fig. 2], possiblement l'obra més controvertida del *Land Art*. Heizer va desplaçar 240.000 tones de terra al desert de Nevada per crear una 'escultura' a partir del mateix entorn, creant una línia o passadís artificial de 15 metres de profunditat i 9 d'amplada en un canyó natural prop d'Overton, a Nevada. (Kastner i Wallis, 2005, p. 11).

Aquesta línia d'intervencions massives continua en obres com *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson [fig. 3], qui va mobilitzar sis milions de tones de terra i roca per fer erigir una illa que creixia en forma d'espiral per l'aigua del Great Salt Lake, partint d'una de les seves ribes. En *Asphalt Rundown* (1969) [fig. 4], va abocar una barreja d'asfalt i cola de grans quantitats sobre un pendent inclinat d'una pedrera dels afores de Roma. Tot i la seva afinitat amb l'escala monumental, cal destacar que Smithson, establint una dislocació significativa amb els altres artistes de l'*Earth Art*, va introduir una lectura més crítica i alineada amb l'ecologia (en el sentit d'ètica ambiental), especialment en projectes com *Broken Circle / Spiral Hill* (1971) [fig. 5], en què va reutilitzar un espai degradat per la mineria als Països Baixos per oferir-li un nou ús públic (Guasch, 2000, p. 60).

L'any 1969, quan l'execució d'intervencions remotes i monumentals estaven en el seu punt més àlgid, Walter de Maria, en *Las Vegas Piece* (1969) [fig. 6] va 'dibuixar' amb màquines excavadores un seguit de línies sobre un terreny desèrtic al nord de Las Vegas, quedant com a resultat un traçat en la terra sense cap forma definida, almenys aparentment (Hall, 1983, p. 18). Cinc anys més tard, va iniciar el seu projecte que culminaria amb la seva obra més popular: *The Lightning Field* (1974-1977) [fig. 7]. De Maria va fer instal·lar en una zona desèrtica de Nou Mèxic 400 pals d'acer inoxidable d'uns 6 metres d'alçada, els quals actuaven com a parallamps, convertint així el fenomen elèctric dels llamps en la mateixa obra d'art. (Guasch, 2000, 70) (Lailach, 2007, p. 38).

Lucy Lippard (1983), sota la lectura de Raquejo (1998) qüestiona l'actitud d'imposició i monumentalitat que van mostrar aquest seguit d'artistes quan assenyala que, en la tradició

occidental, la naturalesa ha estat històricament associada al gènere i sexe femení, mentre que la cultura i la creació artística han estat atribuïdes a l'home. En aquesta contraposició, l'herència del simbolisme està inherentment carregada de connotacions profundament masculines i/o equívocues: si s'associa a la dona amb allò essencialment natural (Mare Terra, cicles naturals, fertilitat), no necessita crear, ja que la seva capacitat física d'engendrar la col·loca en conseqüència fora del procés creatiu cultural (Raquejo, 98, p. 31) (Boettger, 2002, p. 48). Sota aquest judici de valor, algunes d'aquestes *earthworks*, amb la respectiva voluntat de prendre el territori mitjançant macro-intervencions, poden llegir-se com una projecció o extensió d'aquesta cultura androcèntrica, on el gènere masculí (representant de la cultura, l'art i la racionalitat) s'imposa sobre la naturalesa identificada com a femenina i passiva.

Així doncs, aquestes obres acaben perpetuant una visió de la Terra com a 'cos' disponible per a ser dominat, com si la relació entre l'ésser humà i el món natural només pogués concebre's en termes de control i possessió. Aquesta dualitat simbòlica entre home-cultura en contrast amb dona-naturesa és la mateixa que històricament ha legitimat tant la subordinació femenina com la degradació ambiental, unificant els eixos de gènere i espècie en un sol règim de dominació. Pablo Picasso, ja ho va reduir amb una sola i desmesurada frase: *Nature exists to be raped!* (Malraux, 1976, p. 55, citat a Rosenthal, 1983, p. 71).

Artistes com Nancy Holt o Ana Mendieta van desenvolupar una manera d'intervenir el paisatge que no parteix necessàriament de la monumentalitat o de la intervenció física (Raquejo, 98, p. 32), sinó de l'exploració perceptiva, simbòlica i 'corporal' del territori (interior i exterior). A *Sun Tunnels* (1973-1976) [\[fig. 8\]](#) Holt va col·locar quatre grans cilindres de formigó al desert de Utah, perforats amb patrons que permeten el pas de la llum solar en moments concrets del dia i de l'any (Guasch, 2000, p. 66). Així, va donar lloc a un art que en comptes d'imposar-se amb un "monument megalític", el posava en valor a través de la relació-reflexió que generava amb/en l'espectador (Raquejo, 98, p. 49).

Tot i compartir certs elements amb el *Land Art*, Ana Mendieta va traçar un camí propi, lluny de la monumentalitat de les *Earthworks*. Des d'una perspectiva diferent, però igualment immersiva, va incorporar el seu propi cos com a element central de l'obra, connectant amb el *body art* i amb una dimensió espiritual i simbòlica del paisatge (Raquejo, 1998, p. 33). A *Imagen de Yagul* (1973) [\[fig. 9\]](#), una de les primeres accions de la seva sèrie *Siluetas*, va estirar-se nua dins una tomba prehistòrica, cobrint el seu cos amb flors (Tufnell, 2006, p. 70). El gest, carregat de significat simbòlic, establia "una continuïtat no jerarquitzada entre naturalesa i cultura, donat que allò jeràrquic havia sigut tradicionalment un símbol de poder masculí" (Marugan, 2023, p. 161). Aquesta manera de (no)intervenir en el paisatge, des de la mateixa vulnerabilitat i connexió espiritual amb la natura, actuava, doncs, com a alternativa a

la grandiloquència de l'Earth Art dominant, posant en relleu una poètica de la presència subtil.

En un registre diferent però igualment crític, més monumental però sense arribar a ser imponent, se situa el treball-obra *Wheatfield – A Confrontation* (1982) d'Agnes Denes [fig. 10]. L'artista, fent una crida per reorientar els “valors humans en deteriorament”, va cultivar un camp de blat sobre un antic abocador situat a Manhattan, al bell mig centre de Nova York (Tufnell, 2006, p. 101). Amb aquesta “declaració política”, va enfrontar cara a cara dues dimensions aparentment irreconciliables: el creixement econòmic-industrial i el cicle natural-vital; la sobreproducció capitalista i els problemes de fam/ecològics; el valor simbòlic i històric del paisatge i el valor econòmic de la terra (Tufnell, 2006, p. 101-102). Denes va aconseguir una paradoxa superb: si fins aleshores era la ciutat qui envaïa el medi natural, què passa quan és el *field* qui irromp (literalment) en l'espai urbà? És en aquest desplaçament que es dona una bucòlica absurditat: els gratacels (com a símbol indiscutible del progrés) adquireixen una irrealitat (gairebé hegeliana), buida, inconnexa. Actuant, doncs, com una reminiscència pastoral, fomenta una reflexió que cau en picat des dels gratacels més alts de la ciutat fins als fonaments més profunds de la civilització.

El *Land Art* als EUA, doncs, actua sovint com un mirall on es reflecteixen les diferenciades actituds dels nord-americans envers el territori: des de l'agressió i la conquesta fins a formes més respectuoses i conservacionistes. En paraules de Rosenthal, varien ‘*from competition, to adoration*’ (Rosenthal, 1983, p. 60). En aquesta segona línia, el treball d'Alan Sonfist encaixa per exemple amb el seu projecte *Time Landscape* (1965) [fig. 11]. Ubicat a Manhattan (Nova York), aquesta instal·lació permanent reproduïx en un espai reduït l'entorn natural (vegetació, llacs, prats) que hi hauria hagut al lloc en l'època precolombina, reivindicant així la naturalesa com a part activa de l'experiència històrica, urbana i artística (Tufnell, 2006, p. 101). En comptes d'imposar una forma sobre el territori de manera provocativa, Sonfist manté el caràcter específic del lloc (*site*) i treballa amb els seus temps i processos propis (Rosenthal, 1983, p. 70-71) (Tufnell, 2006, p. 100).

Aquests darrers artistes materialitzen una esclatxa dins l'imaginari monumental del *Land Art* nord-americà. És en aquesta dislocació on la relació (art)ista-paisatge està més centrada en la simbologia del gest que en la ‘petjada’ física, on s'obre camí cap a una manera diferent de ‘fer’ (*Land*) art.

2.2.2. (Re)signant el paisatge. El *Land Art* europeu

A l'altre extrem de l'espectre, Sonfist (1983) parla dels artistes que opten per una col·laboració amb l'entorn, una aproximació que neix de la creixent consciència sobre la seva degradació. Aquests artistes, la majoria associats al *Land Art* europeu, treballen de manera més respectuosa amb el medi, alterant-lo el mínim possible i buscant despertar una major sensibilització a través del vincle emocional de la *contemplació*, observació, o mínima intervenció (Sonfist, 1983, p. xi). Tot i no mostrar una voluntat explícita de conscienciar sobre la crisi climàtica, aquestes obres deixen enrere les manifestacions monumentals, i s'*auto-construeixen* com un mitjà per fomentar una connexió més profunda amb l'entorn natural (Sonfist, 1983, p. xi). Aquesta perspectiva és especialment visible en les obres de Richard Long, qui personalment va mostrar recel envers les *earthworks* americanes:

It was a very different philosophy of my own work, which was almost invisible, or made only by walking, or used the land in a free way, without the need for possession or permanence. (Andrews, 1999, p. 215, citat a Cheetham, 2015, p. 54).

La subtilesa que aquí defensa Long es veu reflectida en obres com *A line made by Walking* (1967) [fig. 12], una obra d'art dividida en dos subconjunts: l'acció subtil de Long en caminar per sobre un camp d'herba quedant la seva traça dibuixada, i la fotografia ulterior (Tufnell, 2006, p. 23). A través de simples gestos, com canviar la posició de pedres trobades al mateix *site*, com ara en *A Circle in the Andes* (1972) [fig. 13], on aconsegueix transmetre la presència d'una voluntat estètica sense alterar significativament l'entorn, fent l'art visible i invisible al mateix temps, convertint la metàfora artística en la naturalesa mateixa i explorant així les difuses fronteres amb allò considerat art(ificial) (Tufnell, 2006, p. 15-27).

Hamish Fulton, amb un enfocament semblant, va basar la seva pràctica artística en l'experiència de caminar, que considerava irreductible a qualsevol representació. Per a ell, l'obra no era el fet de caminar ni tampoc la seva imatge, sinó una expressió secundària, enfatitzant el mateix acte viscut des de la dimensió física i mental (Lailach, 2007, p. 44), centrant-se doncs en l'experiència reflexiva i metafísica i 'metaestètica' de les caminades. No va recollir materials naturals, ni va construir objectes, ni va modificar el paisatge de forma que mai va deixar cap mena de rastre, "preferint adherir-se a l'ètica de la natura salvatge del *Leave No Trace*" (Tufnell, 2006, p. 76). No pretenia fer escultures de la naturalesa, per contra, optava per una documentació mínima: una fotografia senzilla, una frase o un títol. Com vist en *Crow Horses, Little Big Horn Battlefield* (1969), on un collage fotogràfic parla per si mateix sobre la voluntat de Fulton, narrant una *no*-història sobre l'elegància de l'espontaneïtat, endinsant-se en la senzillesa d'un paisatge desèrtic, on la unidimensionalitat de la imatge desdibuixa les agències dels subjectes retratats, humans i no-humans (cavalls en aquest cas).

Wooden Boulder de David Nash (1978-2003) [fig. 14] es pot llegir com una espècie d'obra fronterera (si és que mai hi ha hagut fronteres). No és considerat pròpiament 'art ecològic' (no hi ha una voluntat explícita de denúncia ambiental, sensibilització, restauració o acció de "militància moderna") però sí una aposta per una relació no-instrumental amb el medi, a través d'una "metàfora de respecte" (Albelda, 2015, p. 221-224). El gest de deixar que una gran peça de fusta viatgi riu avall, subjecta únicament als processos naturals i al transcurs del temps (Balaguer Núñez, 2015, p. 46), no és més que una metàfora despersonalitzada de l'origen i destí de l'espècie humana: venim de la naturalesa (entesa com a *subjecte* i no com un mer objecte, amb agència), i a ella estem *subjectes*. Nash, així, no només va evitar qualsevol forma d'imposar-se 'humanament' sobre el paisatge, sinó que també insinuava una nova forma de correlació amb aquest, on l'acció i presència humana queda diluïda i subordinada a les forces naturals, no com a espai separat, sinó com a sistema amb el qual mantenim una relació ineludiblement recíproca.

En una línia molt similar es troba Andy Goldsworthy, artista britànic, qui va treballar amb materials naturals trobats al propi *site*: fulles, gel, fang, espines, etc. (Tufnell, 2006, p. 78-83). D'aquí la seva frase "la obra es el lugar" (Lailach, 2007, p. 50). La seva pràctica es basava en l'observació i en la repetició. No componia formes alienes al paisatge ni utilitzava instruments 'artificials', sinó que es limitava a utilitzar els mateixos elements que li oferia la naturalesa (Raquejo, 1998, p. 73). Les seves intervencions eren també quasi sempre efímeres i fràgils, quedant únicament documentades per fotografies. Obres com *Ice Arch* (1982) [fig. 15] (Kastner i Wallis, 2005, p. 69) mostren aquest gest senzill i alhora poètic: peces fines de gel suspeses quasi místicament sobre la roca, configurant un espai efímer que cospa la immediatesa (gel suspès) i la inestabilitat (*des-gel*; aigua). Goldsworthy "treballava amb la naturalesa per entendre els seus ritmes de canvi" a través de formes que sorgien de la temporalitat i del procés (Tufnell, 2006, p. 82). El resultat no era una escultura fixa ni perenne, sinó un moment instantani de connexió. Un gest breu que fa visible els processos de la naturalesa i el vincle amb l'art, difuminant-se les fronteres entre l'una i l'altra.

Serà, doncs, aquesta subtileza i càrrega simbòlica les que més s'acostaran a materialitzar el desplaçament cap a una sensibilitat ecològica més explícita, crítica, política i, fins i tot, militant. Aquesta, s'abordarà en el següent bloc, concebudes com pràctiques artístiques que, tot i no derivar directament o estrictament del *Land Art* (dependrà de la lectura), comencen a situar la naturalesa no només com a espai-escenari-motlle, sinó com a agent amb el qual cal establir un vincle de reciprocitat i interdependència, aconseguint (re)definir la concepció de la naturalesa, del *land*.

3. ... a l'Art Ecològic

3.1. Definicions: fonamentacions de la qüestió

“Evitar que la humanidad olvide su propia mortalidad, es decir, su propia naturaleza - evitar que se olvide a sí misma - es tarea que compete hoy en día, justa y abiertamente, el arte”
(Bauman, 2007, p. 15, citat a Novo Villaverde, 2015, p. 27).

Albelda (2015, p. 230) defineix l'art ecològic com “un conjunt d'artistes que, sense deixar de situar-se en l'esfera artística, volen incidir en la problemàtica ecològica des de l'ètica del reequilibri i la millora mediambiental”. Tot i això, cal mencionar que no existeix un consens sòlid sobre què inclou i què no dins d'aquest fenomen artístic, o més aviat, sobre on comencen i on acaben les seves fronteres. De manera similar, tampoc estan establertes les seves branques o subdivisions. Aquest grau d'ambigüitat no invalida necessàriament la funcionalitat del concepte: parlar de la seva ambivalència contribueix, en certa manera, a delinear el seu perfil i silueta. Posar en relleu la dispersió de marcs teòrics és, en si mateix, una forma de definició i demarcació teòrica. Més enllà d'aquest factor, s'intentarà a continuació establir uns marges informatius, mai determinants, per poder avançar sobre unes estructures el màxim establertes possibles.

Les primeres obres d'art pròpiament ecològic (referit de forma abreviada com *eco art*) se situen, segons la font, entre finals de la dècada del 1960 i principis de la següent als Estats Units i Europa (Cheetham 2017, p. 1-4) (Kagan, 2014, p. 1) (Blandy et. al., 1998, p. 232) (Wallen, 2012, p. 235). El terme, però, va aparèixer als anys 90 (així com l'augment de la seva popularitat), i s'utilitza per fer referència a un conjunt de pràctiques dedicades a investigar, a través de les arts visuals, les “relacions ambientals, estètiques, socials i polítiques entre humans, animals no humans i matèria inanimada.” (Cheetham 2017, p. 1) (Kagan, 2014, p. 1). Així doncs, es pot entendre com una aproximació multidisciplinària que escapa dels límits de la representació paisatgística o de la mera intervenció estètico-formal en el medi. Un àmbit, que sense ser una moda o corrent més, aborda diverses crisis de l'Antropocè (pèrdua d'espècies, alteracions climàtiques, esgotament de recursos, etc.) obligant-nos a qüestionar i replantejar la nostra concepció sobre la naturalesa humana i la relació innegablement antropocentrista que mantenim amb el planeta. Aquesta forma d'art, doncs, parteix del reconeixement de la crisi ecosocial i s'articula com una resposta que no es limita a traslladar l'espai artístic al paisatge natural, sinó que replanteja de manera profunda el paper, la funció, la representació i la relació de l'ésser humà *amb* (ja no *en*) aquest.

Parreño (2015, p. 251) recorda que no tot aquell art que té la naturalesa com a tema (o escenari) és art ecològic, sinó aquell que funciona com a vehicle dels principis de l'ecologia,

exposant explícitament un criteri o valor ecològic i denunciant la degradació dels ecosistemes. En aquest sentit, a diferència de l'art ambiental (o sostenible; *environmental art*), que segueix patrons bàsics de sostenibilitat sense pretendre formular un judici ecològic explícit, l'art ecològic promou la interdependència, la diversitat i el reconeixement pels límits físics, i alhora visibilitza i condemna la degradació mediambiental (Parreño, 2015, p. 251-252) (Herguedas, 2015, p. 192-194).

Per Herguedas (2015, p. 192), partint de l'objectiu de discernir si una obra es tracta d'art ecològic o no, hom pot centrar l'atenció en dos factors principals: la *petjada ecològica* de la mateixa obra (entesa com l'impacte material i 'energètic' en el medi que requereix la intervenció artística) i la *intenció* de l'artista, que es revela en el missatge o en la voluntat crítica de l'obra. Amb això, la veritable condició ecològica d'una obra no es limita a minimitzar el seu impacte biofísic, sinó que implica també la capacitat de l'obra per establir un diàleg crític i dinàmic amb l'entorn, convidant l'espectador a construir una reflexió activa sobre el fenomen tractat en cada moment, i/o sobre la mateixa crisi ecosocial des d'una perspectiva global (Herguedas, 2015, p. 192) (Weintraub, 2002, p. 6).

Més enllà d'inscriure's en una *estètica* relativament compartida com ho faria el *Land Art*, l'art ecològic es defineix per mantenir una *actitud* compromesa conjunta: assumeix una responsabilitat ètica explícita i es reforça mitjançant criteris de sostenibilitat, regeneració i respecte per cada entorn, espai i paisatge. Sovint, el resultat no adopta formes monumentals, permanents o merament efímeres, sinó que s'expressa com una acció integradora en la qual l'obra (lluny de percebre's com un objecte extern) esdevé com a part intrínseca del món natural (Balaguer Núñez, 2015, p. 46). Aquestes propostes, per definició, entendran la naturalesa no com un recurs disponible, sinó com un agent actiu amb qui establir una correlació de responsabilitats compartides. Així, la incorporació d'una dimensió amb perspectiva ecològica i de sensibilització no només redefeix el concepte mateix d'art, sinó que l'estén cap a un espai social-holístic on l'art es contempla des d'una òptica renovada: ja no ocupa un lloc en la naturalesa ni mira d'embellir-la, sinó que passa a formar-hi part (Balaguer Núñez, 2015, p. 45).

Cal, però, reconèixer la dimensió i 'latitud' cultural en la que s'inscriu i es dona aquesta perspectiva. Antxustegi (et al., 2015, p. 112) subratlla que la visió de la natura com a "bé comú [...] que exigeix un acte conscient i més o menys ingent de compromís i responsabilitat cívica" és una concepció més pròpiament occidental, lligada a tradicions filosòfiques i polítiques europees i nord-americanes. Aquest enfocament tendeix a homogeneïtzar la relació amb el medi, deixant de banda altres epistemologies o cosmovisions (per exemple, les pràctiques indígenes de reciprocitat amb la naturalesa) que entenen l'entorn no com un objecte a preservar, sinó com a subjecte amb qui es coexisteix de manera inseparable (Blandy

et al., 1998, p. 230). Per tant, si bé aquesta mirada aporta un marc útil per articular l'art ecològic, cal situar-la en un context cultural concret i no donar per suposada la seva universalitat.

L'art ecològic, tot i això, manté un potencial pràctic inherent, segons el qual té una capacitat transformadora idealment global: reorientar les dinàmiques d'un sistema que parteix de premisses de creixement infinit, sent "la biosfera un sistema tancat i finit en el qual cap subsistema (tampoc l'econòmic) pot créixer indefinidament" (Novo Villaverde, 2015, p. 22). La seva manifestació i experiència, així, mira d'obrir les portes cap a una idiosincràsia compartida entre l'observador i l'observat, entre el subjecte humà i el subjecte (ja no objecte) natural, creant una espècie de (co)relació renovada:

3.1.1-. Contexts: cap a una (co)relació renovada entre l'art i la naturalesa

L'art ecològic funciona sota una etiqueta considerablement difusa, sense manifestos ni guies estètiques tancades. Es tracta, simplificant-ho, d'un conjunt d'intencions. Per aquesta raó la seva frontera sovint se sobreposa amb pràctiques que ja hem anomenat i atribuït al *Land Art*. Per això, és útil emprar la contextualització del *Land Art* com a punt de suport: així entenem millor com s'hi van incrustar aquelles obres que pretenien anar més enllà (o més aquí) de la monumentalitat per incorporar una mirada renovada entre l'art i la naturalesa. En molts casos, l'art ecològic conserva la pràctica de treballar al paisatge o a l'aire lliure (com el *Land Art*) i per això com s'ha vist, sovint se situen els seus orígens als mateixos anys seixanta. Però només quan s'adopti i incorpori l'ètica del model ecològic i la convicció per a generar consciència mediambiental esdevindran obres superposades dins d'aquesta dinàmica etiqueta (Albelda, 2015, p. 234).

D'aquesta manera, cal destacar que l'art ecològic no es presenta com un salt radical respecte al *Land Art* sinó com un desplaçament fruit de la inèrcia del seu propi temps: neix en el mateix context històric, però es consolida quan la sensibilitat ecològica, sostinguda per un marc teòric i pràctic més solidificat i estès, reclama un rol actiu i crític de l'art en la crisi ambiental. Aquesta visió ens recorda que, més enllà d'estils i definicions tancades, la pràctica artística ha estat sempre un mirall de les tensions socioculturals del seu temps i, en aquest cas, de la urgència de repensar la nostra posició en un món en crisi.

Durant la dècada dels vuitanta, el panorama geopolític va experimentar canvis profunds que, inevitablement, van impactar també en la manera com es percebia la relació entre societat i paisatge/naturesa. Per una banda, el desmantellament de la Unió Soviètica marcava el final del comunisme com a projecte polític expansiu (Tufnell, 2006, p. 122). De l'altra, el capitalisme adoptava una presència precipitada, consolidant-se com a sistema global

dominant. Aquest context de transformacions socials i econòmiques va afavorir l'aparició d'una nova sensibilitat envers la naturalesa, que ja no era concebuda com un rerefons inalterable, sinó com una realitat fràgil, cada cop més exposada i travessada per les conseqüències de l'acció humana i, especialment, del capitalisme colonial-extractivista.

En paral·lel a aquestes efemèrides, es van publicar obres que van tenir un impacte decisiu en la configuració del pensament ecològic contemporani, que com hem vist, ja començava a consolidar-se. Una de les més influents va ser *Gaia: A New Look at Life on Earth* de James Lovelock (1979). En aquesta obra, Lovelock va plantejar una nova visió de la Terra com a organisme viu i interconnectat. Segons aquesta teoria, oceans, atmosfera i escorça terrestre funcionen com a sistemes cibernètics capaços d'autoregular-se per mantenir condicions de vida òptimes (Tufnell, 2006, p. 123). L'originalitat de Lovelock va consistir a destacar que aquest equilibri no és un mer resultat de l'atzar, sinó el resultat d'un sistema d'homeòstasi recíproca entre tots els components de la biosfera (Tufnell, 2006, p. 123). Aquesta mirada, que desplaça profundament l'oposició jeràrquica entre humans, no-humans i matèria no-orgànica, concorda de manera inherent amb una altra idea fonamental que articularà moltes de les pràctiques d'art ecològic: l'«ecocentrisme».

L'ecocentrisme, segons Weintraub (2002), constitueix un dels atributs conceptuals fonamentals per tal que l'art s'identifiqui amb l'ecologia. En aquest marc, alguns artistes van optar per integrar “entitats vives i forces inertes com a agents actius en la conformació física, estructural i funcional de l'obra”, assumint una relació de corresponsabilitat creativa que reflectia la interdependència pròpia de la hipòtesi de Gaia (Weintraub, 2002, p. 7). Aquesta perspectiva es manifesta tant en l'orientació simbòlica de l'obra com en l'àmbit formal, on l'artista renuncia a l'autoritat i dona lloc a una relació simbiòtica *amb* la naturalesa. Els i les artistes d'art ecològic, doncs, situen abans la col·laboració i la interdependència que la solitud heroica (Kagan, 2014, p. 3). A més, aquesta concepció ecosistèmica implicava una ruptura amb el model de pensament binari que perpetuava la dicotomia entre naturalesa i cultura (Kagan, 2014, p. 3), entre paisatge i subjecte, entorn i art.

En aquest sentit, l'ecocentrisme no és un simple atribut, sinó que conforma la idiosincràsia inspiradora que ha estat fonamental per a molts exponents de l'*eco art* (Collins, 2016, p. 40). Una influència que des de dècades enrere ja venia prenent forma i força, a través de figures com l'ecòleg nord-americà Aldo Leopold, que ja a mitjan segle XX parlava d'una ètica de la Terra (“*Land's Ethic*”) i de la necessitat de preservar la ‘comunitat biòtica’ (Collins, 2016, p. 40). Barry Commoner, ja de forma contemporània a les primeres composicions d'*eco art*, publicava *The Closing Circle: Nature, Man and Technology* (1971), on va formular les 4 lleis de l'ecologia (Collins, 2016, p. 40). Gairebé paral·lelament, Arne Naess va presentar la filosofia de l'ecologia profunda, defensant que la natura posseeix un valor intrínsec,

“independentment del seu valor instrumental, i que calen canvis estructurals i ideològics per evitar-ne l’exploració” (Collins, 2016, p. 40).

Pocs anys més tard i en una línia similar, Bill McKibben va publicar *The End of Nature* (1990), contribuint a reforçar aquesta consciència i advertint sobre els efectes devastadors del canvi climàtic (Tufnell, 2006, p. 123). En aquest cas, l’epicentre de l’obra es desplaçava cap a l’impacte directe de l’activitat humana sobre el clima global, posant l’accent en les conseqüències irreversibles que l’escalfament global podia tenir per a la vida al planeta, i en particular per a la supervivència de la humanitat mateixa (Tufnell, 2006, p. 123). És important destacar, si més no, que el ressò generat per aquestes publicacions s’inscriu dins de la genealogia d’episodis (intel·lectuals, socials, polítics) que s’han anat veient i que ja als anys seixanta havien posat en dubte pràctiques industrials desnaturalitzades o el model de sistema imperant. Tanmateix, el seguit d’autors mencionats més amunt van contribuir a intensificar el debat ambiental, i van ajudar a consolidar una nova onada crítica que deixava entreveure la necessitat urgent de transformar qüestions molt elementals sobre la forma de concebre la humanitat i contrastar-la, almenys fins al moment, amb la naturalesa (Tufnell, 2006, p. 123).

3.2. Materialitzacions de la qüestió. De l’*Objecte* al *Subjecte*

La proposta següent pretén articular una mirada que connecti la teoria prèviament exposada amb obres concretes, centrant-se en la manera com aquestes practiquen i exemplifiquen la florescència d’una *(co)relació* renovada entre l’art i la naturalesa.

Resulta adient començar amb la clàssica obra de Joseph Beuys anomenada *Action 7000 oaks: Forestation of the City Instead of City Administration* (1982) [\[fig. 16\]](#), ja que enllaça les dues sensibilitats divergents entre *Land Art* i l’art ecològic, actuant “com a eix entre les dues tendències” (Albelda, 2015, p. 223). Per una banda, Beuys va ajuntar un munt de pedres de basalt al davant del museu Fridericianum, amb una clara reminiscència a les intervencions i desplaçaments de materials naturals característiques del *Land Art* (Albelda, 2015, p. 223). Per l’altra, les pedres van anar sent dispersades i distribuïdes per tota la ciutat de Kassel (Alemanya) amb l’ajuda de voluntaris (Albelda, 2015, p. 223) sota el precepte que al costat de cada una d’aquestes s’hi havia de plantar un roure (Kastner i Wallis, 2005, p. 164), realçant la voluntat ètic-ecològica de l’acció. Beuys resumeix a la perfecció la seva posició, intenció i sensibilitat:

I believe that planting these oaks is necessary not only in biospheric terms, that is to say, in the context of matter and ecology, but in that it will raise ecological consciousness— raise it

increasingly, in the course of the years to come, because we shall never stop planting. (Stüttgen, 1982, Kastner i Wallis, 2005, p. 164).

Beuys no només està parlant en termes ecològics i biosfèrics (potser apel·lant a la Gaia de Lovelock), sinó que està renunciant a l'autoritat i vetllant per la necessitat de renovar la consciència global envers la naturalesa, posant en pràctica la concepció de l'ecocentrisme.

El mateix any, i en una línia semblant, Agnes Denes va dissenyar *Tree Mountain* (1982) [fig. 17], un projecte de restauració forestal i participació col·lectiva. A diferència de *Wheatfield*, que denunciava les contradiccions del sistema econòmic contemporani, *Tree Mountain* “simbolitza la necessitat de col·laboració per garantir la supervivència.” (Tufnell, 2007, p. 102). Instal·lada a Ylojarvi (Finlàndia) va transformar una antiga mina de grava en un bosc regenerat, a través de la sinergia entre intervenció paisatgística, ciència (la plantació segueix una disposició ecològicament òptima) i acció comunitària. Denes va mobilitzar 10.000 persones per tal que cada una plantés un pi natiu, sota el precepte que no podrien ser mai venuts ni tallats, materialitzant la necessitat ineludible d'una responsabilitat i ètica enfocada a preservar l'ecosistema (tant a nivell micro com macro). L'obra, doncs, es ramifica com els mateixos arbres plantats, i construeix una doble metàfora on la maduració i l'expansió del bosc simbolitzen, per una banda, el creixement d'una sensibilitat basada en la conservació del medi natural (humà i no-humà), i per l'altra, el rebuig d'allò establert (com l'activitat extractivista-minera).

Una dècada abans d'aquestes obres (i tot just una dècada després de la publicació de *Silent Spring* de Rachel Carson), Hans Haacke havia muntat la seva obra titulada *Rhinewater Purification Plant* (1972) [fig. 18], exposada al Museu Haus Lange a Krefeld (Alemanya), convertint-se en un dels precursors de l'art ecològic. L'artista alemany va instal·lar un sistema de filtració que depurava aigua contaminada del riu Rin i la feia habitable per a peixos, els quals es podien observar nedant al llarg de la peixera-estany transparent (Cheetham, 2018, p. 14). L'obra també incloïa diversos recipients amb l'aigua original contaminada i un tríptic amb dades sobre la contaminació i els responsables locals de la degradació (Cheetham, 2018, p. 14).

Amb això, Haacke va executar una obra-denúncia, o en paraules de Collins (2016) una *site reform*, és a dir, una “acció per millorar les condicions ecològiques degradades i les realitats situacionals d'un *site* concret entès com a ecosistema” (Collins, 2016, p. 13). Tot i la seva funcionalitat (els peixos hi sobreviuen i l'aigua purificada es retornava al jardí del museu), Haacke no pretenia reproduir un sistema industrial de depuració, sinó posar en evidència el seu mal funcionament i, alhora, mantenir el seu treball dins el marc estètic propi del món de l'art (Cheetham, 2018, p. 15). Aquesta sinergia entre tecnologia, ciència i discurs

ecològic-estètic convertia l'obra en un recurs per fer visibles unes "preocupacions" compartides entre humans i no humans, en la línia de la noció d'"articulació" proposada per Bruno Latour (Latour, 2004, citat a Cheetham, 2018, p. 15). Altrament, l'obra s'articula com un mirall en el qual es reflecteix nítidament el context històric ja tractat, segons el qual la consciència ecològica prenia embranzida, essent concebuda (l'obra) de forma gairebé paral·lela amb la celebració del primer Dia de la Terra (1970) i amb els treballs de Commoner (1971) o d'Odum (1972), entre d'altres.

3.2.1. Ecologies Fràgils

L'any 1992 es va dur a terme la primera exposició dedicada exclusivament a l'art ecològic, titulada *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions*, al Queens Museum of Art (Nova York), curada per Barbara C. Matilsky. En aquesta, s'hi van exposar obres que centraven la seva atenció a donar solucions a problemes dels ecosistemes tant naturals com urbans (Wallen, 2012, p. 236). *Fragile Ecologies*, doncs, encaixa aquí de forma idònia perquè va concentrar en un mateix espai-temps alguns noms dels i les artistes (així com les respectives obres) més reconegudes en el desenvolupament de l'art ambiental i ecològic. Cal remarcar que en l'exposició no hi havia cap obra física en si, sinó que hi havia les representacions d'aquestes (BJB, 1993, p. 223) i que a continuació l'atenció recaurà més en l'artista-obra que en l'aparició o paper adoptat en l'exposició com a tal.

L'artista estatunidenca Mierle Ukeles va fer presència amb *Flow City* (1983-1990) [\[fig. 19\]](#), una instal·lació creada directament a una planta de reciclatge per fer visible la "marea de deixalles" que generen els ciutadans de Nova York (Kastner i Wallis, 2005, p. 155). Muntant una "enormous walk-through" (Kastner i Wallis, 2005, p. 39) que permetia als visitants observar els processos de tractament de residus, Ukeles pretenia acostar als ulls de la població la "dificultat de netejar el residus que la nostra societat crea" (Vatsky, 1992, p. 12). D'aquesta manera, apel·lava directament a la responsabilitat col·lectiva, passant per la necessitat de reduir, reciclar i repensar les pràctiques diàries. Així més, connectava implícitament amb la segona llei de l'ecologia de Barry Commoner (*Everything must go somewhere*), fent referència a la impossibilitat de fer desaparèixer els residus de l'activitat humana entenent que "the matter is indestructible" i que al capdavall "there is no such thing as waste" (Egan, 2002, p. 447).

Dos artistes vinculats al Land Art, ja analitzats en aquest treball, van presentar les seves obres en *Fragile Ecologies*. Nancy Holt, amb *Sky Mound* (1984–, en curs), un projecte de regeneració d'un abocador a Nova Jersey el qual va convertir en un parc públic i d'observació astronòmica (Vatsky, 1992, p. 8). També Alan Sonfist, amb el seu ja tractat *Time*

Landscape, fent vigent una de les premisses del treball segons la qual una mateixa obra o artista, en aquest cas sovint inscrita en el *Land Art*, pot adoptar i transmutar segons el context, la mirada, i la reflexió purament subjectiva que suscita, conformant una dialèctica simultània mitjançant aproximacions divergents.

Amb un enfocament semblant, Mel Chin va fer la seva aparició a *Fragile Ecologies* a través de l'obra-projecte *Revival Field* (1991-) [fig. 20]. En aquesta, Chin va idear un sistema de fitorremediació en el qual plantes *hiperacumuladores* absorben (a través de les seves arrels) metalls tòxics pesants, presents en el sòl, sota l'objectiu de regenerar paisatges contaminats (Cheetham, 2018, p 9) (Tufnell, 2006, p. 102). Aquestes plantacions, concebudes per uns com una escultura artística i per altres com una recerca de caràcter científic, (Tufnell, 2006, p. 102) permetien una regeneració i revitalització de la terra (Balaguer Núñez, 2015, p. 44).

Si Robert Smithson va proposar que l'art podia funcionar com un pont entre l'ecologia i la indústria (com s'ha vist amb obres com *Broken Circle / Spiral Hill*), Chin va posicionar l'art com una forma de mediació entre ciència, ecologia i societat (Tufnell, 2007, p. 102). Això queda demostrat per dues raons. Per una banda, el projecte es va fer de la mà d'un especialista en metalls pesants, sota el desig de “trobar solucions als problemes, no expressar-los metafòricament” (Tufnell, 2006, p. 102). Per l'altra, Chin va mirar d'involucrar explícitament la societat a través del paper de l'art, vetllant per “fer el procés de restauració visible i comprensible, així com de captar l'atenció, la imaginació i el cor del públic” (Brookner, *Rooting*, citat a Cheetham, 2018, p. 10). Així doncs, es tracta d'una instal·lació artística amb clares aportacions científicament contrastades (Balaguer Núñez, 2015, p. 44) materialitzant les sinergies d'aquesta convergència, així com nedant entre els límits mateixos de l'art.

L'artista Patricia Johanson va participar amb la seva creació *Leonhardt Lagoon* (1981-1986), [fig. 21] un projecte encarat a revitalitzar la llacuna de Fair Park Lagoon (Dallas), la qual tenia les aigües turbulentes i sobrepoblació d'algues flotants (Spaid, p. 67). Per fer-ho, l'artista va reintroduir plantes natives, peixos, rèptils i ànecs amb la intenció de restaurar i equilibrar la cadena tròfica (Kastner i Wallis, 2005, p. 153) (Spaid, p. 67). Als voltants de la llacuna, s'hi van instal·lar camins-escultures de formigó, així com ponts i bancs, dissenyats a partir de les formes de les plantes aquàtiques de la zona (Kastner i Wallis, 2005, p. 153), contribuint també amb la seva part més personal i artística. La seva obra, doncs, integra coneixement científic sobre la regeneració ecològica juntament amb criteris de disseny orientats a l'ús públic, generant espais que actuen alhora com a hàbitats recuperats i com a entorns d'oci per als ciutadans (Soto, 2017, p. 252). En aquest sentit, el concepte d'art clàssic es desdibuixa a mesura que la concepció dicotòmica entre sistemes ecològics i humans va

convergent fins a ser entesa com una única xarxa, contribuint ja no només des de la representació-sensibilització simbòlica, sinó adherint la implicació directa com a obra-acció pragmàtica i, sobretot, *necessària*.

Per tancar aquest apartat, l'obra *Breathing Space for the Sava River, Yugoslavia* (1989-1990) de Newton i Helen Mayer Harrison [fig. 22], inclosa a *Fragile Ecologies*, esdevé idònia. Es tracta d'un conjunt de fotografies que segueien el curs del riu Sava des de les seves fonts fins a la seva confluència amb el Danubi, mostrant la seva degradació progressiva deguda a la contaminació industrial, com ara l'abocament de residus per part d'una central nuclear i de les fàbriques que resseguien el seu corrent (Kastner i Wallis, 2005, p. 146). El contingut textual, poètic i suggestiu, narrava la investigació dels germans Harrison, els descobriments i les propostes (científicament contrastades) per preservar l'espai natural amenaçat (Tufnell, 2006, p. 102). Aquesta obra exemplifica palesament la dimensió i voluntat activa dels artistes, així com la ja ineludible simbiosi entre l'art i l'ecologia, amb un impacte real que penetrava en l'esfera de la política: després de la seva exhibició, el govern croat va aprovar el projecte i el Banc Mundial va mostrar interès per finançar la neteja del riu (BJB, 1993, p. 223).

Com a reminiscència al recel de Richard Long cap a les macro-intervencions de Smithson i Heizer, Newton Harrison també va resumir la seva posició amb poques paraules en una entrevista l'any 1991, que serveixen com a contrastació i síntesi entre el primer bloc d'aquest treball i el segon: "They used earth as material; we feel that our works were among the first to deal with ecology in the full sense of the term." (Cheetham, 2018, p. 31).

Sota aquest marc interpretatiu, resulten evidents les diferències *metaestètiques* que 'allunyen' aquesta forma d'art amb les obres (sobretot les *earthworks*) abordades al primer bloc. No només per la seva finalitat menys centrada en la monumentalitat, sinó també pel seu posicionament crític davant la noció mateixa del paisatge com a objecte de contemplació o domini. Els artistes de l'art ecològic, doncs, adopten una concepció on la naturalesa deixa de ser entesa com un objecte inert i passiu, per convertir-se en un subjecte actiu, amb el qual els humans (*co*)existim. Tal com apunta Albelda (2015), en un context de crisi sistèmica com l'actual, el paper de l'art no s'ha d'avaluar per la seva utilitat pràctica i immediata, sinó per la seva capacitat de generar una est(ètica) que permeti una nova identitat i imaginari col·lectiu. (Albelda, 2015, p. 241). És precisament aquesta funció simbòlica i *metaestètica* la que converteix aquest art en un òrgan important per imaginar i (re)forçar un nou paradigma ecològic. No es tracta de buscar resultats previsibles, sinó d'actuar com a "manifestació de l'invisible", revelant "complexitats intel·ligibles" (Novo, 2015, p. 24) i (re)definint el vincle amb la naturalesa.

4. Conclusions: (Re)definint el vincle, (re)pensant el 'Land'

A l'inici d'aquest treball, es presentava el *Land Art* més que com un moviment, com una activitat artística circumstancial. Amb el temps, s'ha anat fent palès com realment aquest actua com un conglomerat que sembla configurar-se més per les seves tensions internes que per cap eix manifestament comú. S'ha de concebre, doncs, com una etiqueta funcional, útil per a l'anàlisi, però massa àmplia per esdevenir precisa. Resulta inevitable pensar que el que s'origina com una forma d'anomenar un conjunt d'obres nord-americanes de finals dels anys seixanta, ha mutat i transmutat progressivament i de forma inercial, fins a obtenir un espai aquós i canviant on les connexions són més fruit del judici que se'n fa que no pas d'un vincle intrínsec entre les propostes. Potser el nexa real entre totes aquestes obres no hauria de ser tant l'espai sobre el qual treballen, sinó el ciment fet de temps-context-intenció que les dissenya, construeix i sosté. I el que inicialment podia semblar una resposta comuna a una crisi de la representació artística o a una voluntat d'allunyar-se de l'espai expositiu, doncs, ha acabat mostrant-se com una topografia conceptual essencialment sinuosa i polièdrica, desemparada als ulls de la crítica i teoria de l'art.

Això es fa especialment evident quan es considera quins cossos han ocupat aquests espais i quines mirades han construït el relat. El *Land Art* s'ha configurat, en gran part, des d'una perspectiva occidental, masculina i blanca. Un relat que, sota la voluntat explícita de reconnectar amb la natura, ha acabat reproduint, sovint, les mateixes lògiques de dominació que pretenia superar. No continua aquesta "resignificació" del paisatge deixant entreveure una relació desigual?

En contrast, el segon bloc dedicat a l'art ecològic ha servit per expressar el desplaçament que es presentava en l'objectiu principal del treball. Una dislocació cap a pràctiques més compromeses i que manifestaven una ètica ecològica, fregant sovint els límits de l'art pur i saltant a orbitar pel sistema polític. Un gir que ha portat a una redefinició del vincle amb el *Land*, ara entès no només com a escenari, sinó com a part activa i interdependent. L'èmfasi es trasllada de la monumentalitat a la instantaneïtat, de la intervenció a la col·laboració, de la representació a la participació.

Per tant, queda evidenciat aquest desplaçament: de l'art d'intervenció perceptible, (ir)reversible i simbòlica-metafòrica, cap a l'art explícitament compromès amb la necessitat d'adoptar una ètica i política orientada a la conservació de la naturalesa, a través d'obres-accions crítiques, tangibles i manifestament beneficioses. Aquest canvi no és, però, i

cal insistir, una ruptura radical, sinó un trànsit fluid i carregat de matisos, que posa en evidència la complexitat d'un camp artístic en constant revisió i reinterpretació.

D'aquesta manera, s'ha fet palès el potencial de l'art ecològic per actuar com a nexa entre la investigació científica i la dimensió social, entre coneixement expert i espais de generació cultural, fent visibles problemàtiques ambientals complexes i contribuint a la seva comprensió i apropiació des d'una mirada col·lectiva i col·laborativa. L'art, doncs, deixa aquí de funcionar com una eina simbòlica i es transforma en un mitjà potent d'intervenció directa *per i amb* l'entorn. Apel·lant l'ecocentrisme, s'avantposa el fet de promoure relacions sostenibles entre els sistemes naturals no-humans i les dinàmiques essencialment humanes, sense abandonar l'*art(ifici)* com a agent de canvi, *com a mirall d'una ideologia i (eco)ètica específica*. Així, fa convergir els marcs tant de l'ecologia aplicada (*macro-ecosistema*) com del conjunt de l'esfera pública (humanitat), facilitant una presa de consciència en què els valors de la interdependència i la corresponsabilitat prenen forma a través d'una implicació i aportació directa.

Així, aquest treball ha volgut mostrar que tant el *Land Art* com l'art ecològic són camps d'acció que no poden ser llegits amb una mirada reduccionista. Són espais-àmbits-conceptes de tensió, de resistència i d'interrogació constants. Són miralls on el context condiciona no només la seva pròpia creació, sinó el mateix patró de pensament que les concep, interpreta i absorbeix.

Cal destacar que per qüestions d'extensió aquest treball ha deixat fora definicions de certs conceptes fonamentals (com 'art' o 'ecologia'), així com enfocaments que, tot i no ser crucials per a la perspectiva adoptada, evidencien la complexitat d'un camp essencialment polièdric, on convergeixen disciplines com la ciència, la història, la sociologia o la filosofia. Lluny de ser mancances, aquestes absències actuen com a línies obertes que poden (i haurien de) ser abordades més endavant, des de marcs com el feminisme, el pensament postcolonial, la filosofia ambiental o la crítica de l'art.

D'altra banda, la selecció d'artistes respon a una tria instrumental, fruit de la voluntat de copsar i resseguir la complexitat d'un terreny si més no agrest. Com feien Christo i Jeanne-Claude, artistes del *Land Art* que cobrien i tapaven el paisatge justament (i paradoxalment) per destacar el que quedava sota, s'ha volgut resseguir el camp d'estudi afegint capes de reflexió i anàlisi. Perquè, de vegades, és en els límits i la incertesa on s'intueix amb més nitidesa l'essència del que tenim davant.

Finalment, una idea que ha nedat sempre de forma implícita per les aigües pantanoses del treball, és l'aprenentatge que en una instància molt preliminar pretenia suscitar. Tot i no esdevenir en cap moment una feina actualitzada amb el context del món actual, sí que pren un sentit contemporani segons la reflexió següent: els artistes d'art ecològic serveixen com a exemples i referents que la lluita per revertir la degradació ambiental passa per la voluntat de, primer, ésser conscients de la vinculació intrínseca i ineludible entre un món natural que sembla allunyar-se i la nostra percepció sovint esbiaixada sobre aquest. I segon, quedar-se de mans creuades davant d'una societat que sembla caure al més profund d'un sistema ple de desigualtats i injustícies no és una opció. Com a forma d'acció, els simbolismes es creuen fins a concentrar-se en formes d'acció directa. Formes sobre les quals l'art, com s'ha vist, hi juga un paper fonamental. S'ha de ser conscient, i s'ha de conscienciar. La ciència (de l'ecologia) ha desemmascarat la impermanència d'un sistema que es creu sempitern, en un món finit que s'explota *ad infinitum*. Les contradiccions parlen per si soles. I l'art, aquí, esdevé crucial per a aportar la part més sensible, venint a recordar que la lluita per un futur sostenible ha de concentrar el conjunt i la totalitat de comunitats biòtiques que habitem la Terra, sense amos, sense dominis: sense injustícies. En aquesta línia, resulten idònies les paraules d'Albelda: “Mientras arda Roma no podemos quedarnos tranquilamente tocando la lira. Si bien la música seguirá siendo necesaria, también en los tiempos extremos, en los tiempos que vivimos” (Albelda, 2015, p. 228).

En definitiva, s'ha intentat reivindicar la necessitat d'una mirada crítica, per una banda, a les ruptures i a les continuïtats de l'encasellament artístic, i per l'altra, s'ha volgut fer palès que l'art, ara més que mai, ens interpel·la necessàriament a repensar la nostra relació amb el món, i a reprendre, altra vegada, les preguntes de Gaugin, tan crucials i tant sense resposta: d'on venim?, qui som?, on anem?

5. Bibliografía

Albelda Raga, J. L., i Sgaramella, C. (2015). Arte, empatía y sostenibilidad. Capacidad empática y conciencia ambiental en las prácticas contemporáneas de arte ecológico. *Ecozon@*, 6(2), 10–25. <https://riunet.upv.es/handle/10251/65586>

Albelda, J. (2015). Arte y ecología. Aspectos caracterizadores en el contexto del diálogo arte-naturaleza. A T. Raquejo i J. M. Parreño (Eds.), *Arte y ecología* (p. 219–248). UNED.

Balaguer Núñez, L. (2015). Sinergias entre las intervenciones artísticas en el territorio y la Restauración Ecológica: Ámbitos para el encuentro. A T. Raquejo i J. M. Parreño (Eds.), *Arte y ecología* (p. 41–54). UNED.

BJB. (1993). Ressenya de *Fragile Ecologies: Artists' Interpretations and Solutions*, de B. C. Matilsky. *Landscape Journal*, 12(2), 223–226. <https://www.jstor.org/stable/43324107>

Blandy, D., Congdon, K. G., & Krug, D. H. (1998). Art, ecological restoration, and art education. *Studies in Art Education*, 39(3), 230–243. <https://www.jstor.org/stable/1320366>

Boettger, S. (2002). *Earthworks: Art and Landscape of the Sixties*. New York: Abbeville Press.

Cheetham, M. (2018). *Landscape into eco art : Articulations of nature since the '60s*. Pennsylvania State University Press.

Collins, N. F. (2016). *Site responsibility: eo-art and environmental ethics in the anthropocene*. [Tesi doctoral, Universitat de Louisville]. Electronic Theses and Dissertations. <https://doi.org/10.18297/etd/2424>

Egan, M. (2002). The social significance of the environmental crisis: Barry Commoner's The Closing Circle. *Organization & Environment*, 15(4), 443–457. <https://www.jstor.org/stable/26161761>

Guasch, A. M. (2000). Formas de arte procesual I. El arte de la Tierra. A *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural* (6a ed., p. 51–73). Madrid: Alianza Editorial.

Hall, C. (1983). Environmental Artists: Sources and directions. A. A. Sonfist (Ed.), *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art* (p. 8-60). E. P. Dutton, Inc.

Arribas Herguedas, F. (2015). Arte, naturaleza y ecología. A. T. Raquejo i J. M. Parreño (eds.), *Arte y ecología* (p. 191–218). UNED.

Kagan, S. (2014). The practice of ecological art. *Plastic– art and science*, 4, 2101-0323.

Kastner, J. i Wallis, B. (Eds.). (1998). *Land and Environmental Art*. Phaidon Press.

Lailach, M. (2007). *Land Art*. Köln: Taschen.

Laka Antxustegi, X., Vivas Ziarrusta, I. i Akutain Ziarrusta, A. (2015). Del arte y las “ecologías” que nos unen: Ética y estética para el encuentro/desencuentro del “paisaje cultural” con los vestigios de la “naturaleza” alterada. Más allá de la roca inerte. A. T. Raquejo i J. M. Parreño (Eds.), *Arte y ecología* (p. 111–156). UNED.

Marín Ruiz, C. (2014). Arte medioambiental y ecología: Elementos para una reflexión crítica. *Arte y políticas de identidad*, 10–11, 35–54. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/219161>

Marugan Oliva, O. (2023). El ecoarte como medio de transformación estético, ético y social. *AusArt*, 11(2), 157–167. <https://doi.org/10.1387/ausart.24964>

Novo Villaverde, M. (2015). El diálogo ciencia/arte: una vía integradora para abordar la crisis ambiental global. A. T. Raquejo i J. M. Parreño (Eds.), *Arte y ecología* (p. 17–40). UNED.

Parreño, J. M., & Raquejo, T. (Eds.). (2015). *Arte y Ecología*. UNED. <https://elibro.net/es/ereader/uab/48808?page=1>

Raquejo, T. (1998). *Land Art* (4a ed.). Nerea.

Rosenthal, M. (1983). Some attitudes of Earth Art: From Competition to Adoration a. A. Sonfist (Ed.), *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art* (p. 60-73). E. P. Dutton, Inc.

Spaid, S. (2002). *Ecovention: Current Art to Transform Ecologies*. Contemporary Arts Center.

Sonfist, A. (Ed.). (1983). *Art in the Land: A Critical Anthology of Environmental Art*. E. P. Dutton, Inc.

Soto Sánchez, M. P. (2017). *Arte, ecología y consciencia: Propuestas artísticas en los márgenes de la política, el género y la naturaleza* [Tesi doctoral, Universidad de Granada] <http://hdl.handle.net/10481/47837>

Tufnell, B. (2006). *Land Art*. Tate.

Vatsky, S. (1992). *Fragile Ecologies: Contemporary Artists' Interpretations and Solutions. Adventures in Ecological Art for Kids and Families*. Queens Museum of Art, Queens, NY; Smithsonian Institution, Washington, D.C. <https://eric.ed.gov/?q=fragile+ecologies&id=ED399131>

Wallen, R. (2012). Ecological art: a call for visionary intervention in a time of crisis. *Leonardo*, 45(3), 234–242. https://doi.org/10.1162/LEON_a_00365

Weintraub, L. (2012). *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. University of California Press.

6. ANNEX: Figures



[figura 1] Morris, R. (1968–2016). *Dirt* [Instal·lació]. Fotografia de Bill Jacobson Studio, Nova York.

<https://www.diaart.org/collection/collection/morris-robert-untitled-dirt-19682016-2016-010>

[fig. 2] Heizer, M. (1969–1970). *Double Negative* [Intervenció al paisatge]. Mormon Mesa, Overton, Nevada. Fotografia de Tom Vinetz.



<https://www.moca.org/exhibition/michael-heizer-double-negative-1969>



[fig. 3] Smithson, R. (1970). *Spiral Jetty* [Intervenció al paisatge]. Great Salt Lake, Utah.

<https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>

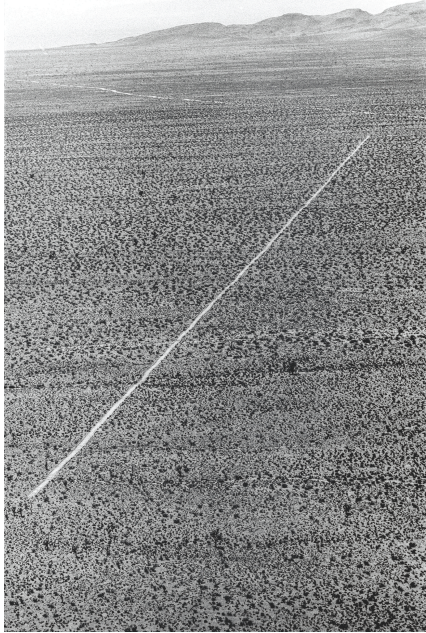
[fig. 4] Smithson, R. (1970). *Spiral Jetty* [Intervenció al paisatge]. Great Salt Lake, Utah.

<https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty>



[fig. 5] Smithson, R. (1969). *Asphalt Rundown* [Intervenció al paisatge]. Roma, Itàlia.

<https://holtsmithsonfoundation.org/asphalt-rundown>



[fig. 6] De Maria, W. (1969). *Las Vegas Piece* (vista aèria, detall) [Intervenció al paisatge]. Desert Valley, Las Vegas, Nevada.

<https://www.nevadaart.org/art/collections/the-altered-landscape-carol-franc-buck-collection/c1adff31-d1f1-44f1-ac3c-aeca2f9e8326/>

[fig. 7] De Maria, W. (1974–1977). *The Lightning Field* [Instal·lació al paisatge]. Quemado, Nou Mèxic.



<https://galiciangarden.com/the-lightning-field-de-walter-de-maria/>



[fig. 8] Holt, N. (1973–1976). *Sun Tunnels* [Instal·lació al paisatge]. Great Basin Desert, Utah. Fotografia de l'artista.

<https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels>

[fig. 9] Mendieta, A. (1973). *Imagen de Yagul*, de la sèrie *Siluetas Works in Mexico 1973–1977* [Instal·lació al paisatge].
<https://www.sfmoma.org/artwork/93.220/>





[fig. 10] Denes, A. (1982). *Wheatfield – A Confrontation* [Instal·lació urbana].
Battery Park Landfill, Downtown
Manhattan, Nova York.

<http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>

[Fig. 11] Sonfist, A. (1965). *Time Landscape* [Intervenció urbana].
Manhattan, Nova York.



<https://www.alansonfiststudio.com/install/time-landscape>



[fig. 12] Long, R. (1967). *A Line Made by Walking* [Intervenció efímera al paisatge]. Somerset, Anglaterra.

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/92838>

[fig. 13] Long, R. (1972). *A Circle in the Andes* [Intervenció efímera al paisatge]. Els Andes.



<http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/circandes.html>



[fig. 14] Nash, D. (1978–2003). *Wooden Boulder* [Intervenció escultòrica en el paisatge].
<https://www.cdan.es/wooden-boulder-el-libro-de-artista-de-david-nash-a-la-venta-en-el-cdan/>



[fig. 15] Goldsworthy, A. (1982). *Ice Arch* [Intervenció efimera al paisatge]. Brough, Cumbria, Regne Unit.

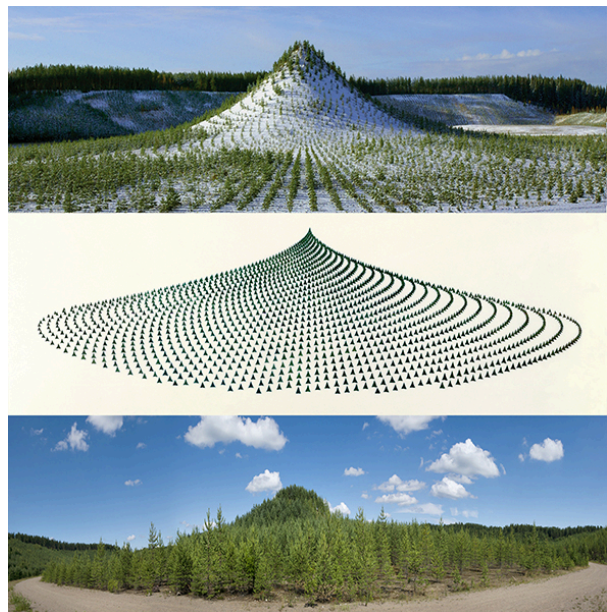
https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/image/?id=ag_02391



[fig. 16] Beuys, J. (1982). *7000 Oaks – City Forestation Instead of City Administration* [Projecte d'art públic i ecològic]. Documenta 7, Kassel, Alemanya.

<https://www.awatrees.com/2019/12/06/joseph-beuys-the-art-of-arboriculture/>

[fig. 17] Denes, A. (1982). *Tree Mountain – A Living Time Capsule – 11,000 Trees, 11,000 People, 400 Years* [Instal·lació ecològica]. Ylöjärvi, Finlàndia.



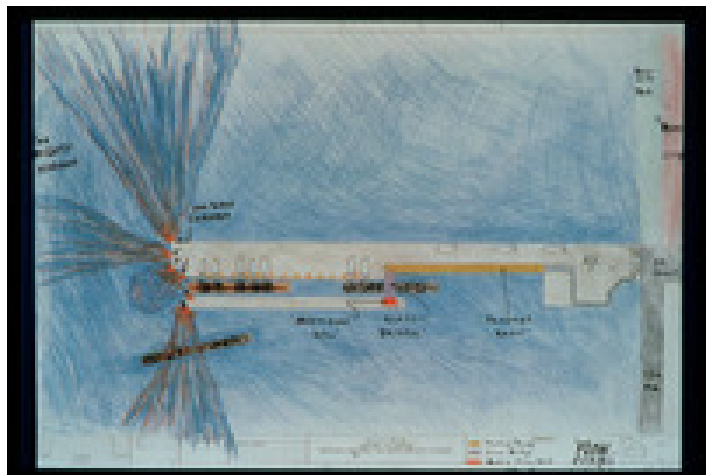
<http://www.agnesdenesstudio.com/works4.html>



[fig. 18] Haacke, H. (1972).
Rhinewater Purification Plant
[Instal·lació]. Museum Haus
Lange, Krefeld, Alemanya.

<https://www.wikiart.org/en/hans-haacke/rhinewater-purification-plant-1972>

[fig. 19] Ukeles, M. L. (1983–1990).
Flow City [Instal·lació interactiva
permanent]. Department of
Sanitation, New York City, Estats
Units.



<https://dome.mit.edu/handle/1721.3/19878>



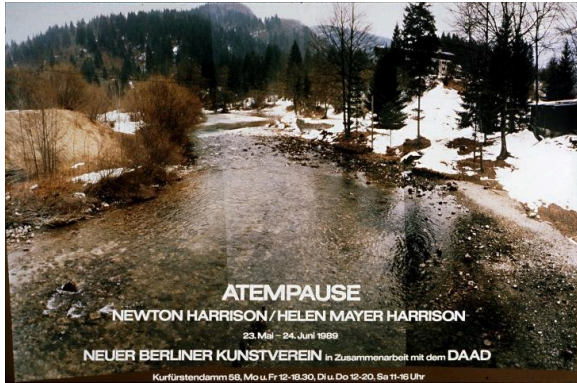
[fig. 20] Chin, M. (1991–actualitat).
Revival Field [Projecte d'art ambiental
col·laboratiu]. St. Paul, Minnesota,
Estats Units.

<https://melchin.org/oeuvre/revival-field/>

[fig. 21] Johanson, P. (1981–1986).
Fair Park Lagoon [Intervenció urbana
i projecte ecològic]. Fair Park, Dallas,
Texas, Estats Units. Fotografia de
Benjamin Hines.



<https://hyperallergic.com/959841/patricia-johanson-who-sought-to-repair-ecosystems-marred-by-humans-dies-at-84/>



[fig. 22] Harrison N. i Harrison H. M. (1989–1990). Breathing Space for the Sava River (Atempause für den Save Fluss) [Projecte de restauració ecològica]. Riu Sava, Ljubljana, Eslovènia. <https://www.theharrisonstudio.net/sava-river-1989>