

Plantar es político: prácticas artísticas ambientales en el espacio público

Vanessa Badagliacca*

Resumen: Durante la larga década de 1960, en un contexto de movilización política activa, se propusieron diferentes alternativas para construir e impulsar valores basados en la igualdad social, la sustentabilidad ambiental, la educación y el concepto de ciudadanía. Estos valores se expresaron en forma de estéticas dialógicas y colectivas; hubo artistas que adoptaron el acto de plantar en el espacio público como una afirmación de oportunidades igualitarias y creciente solidaridad, un acto libre de cualquier interés económico. En el presente artículo exploro sucintamente cuatro casos de intervenciones artísticas realizadas entre la década de 1970 y principios de la de 1980 en Estados Unidos y Europa: Bonnie Ora Sherk y su acto de esculpir una granja viviente bajo una autovía, el proyecto de bosque urbano de Alan Sonfist, la escultura ambiental de Agnes Denes y la intervención de Joseph Beuys encaminada hacia la plantación de una nueva sociedad.

Palabras clave: arte, ambiente, ecología, comunidad, espacio público

Abstract: In the context of an active political engagement during the long 1960s, by proposing alternative possibilities with which to construct values such as equality, environmental sustainability, education, and citizenship in the form of dialogical and connective aesthetics, some artists adopted the act of planting in urban spaces as an affirmation of equal opportunities and growing solidarity—an act free from economic interest. In this sense, the act of planting served the purpose of enhancing the growth of a new society, as a constructive response in reaction to a given societal structure. In this article I explore some case studies, developed in United States and Europe, by the 1970s and the beginning of the 1980s. Bonnie Ora Sherk and her act of sculpting a Living Farm at a Crossroad; Alan Sonfist's Forest in the City, "Time Landscape"; the environmental sculpture of Agnes Denes, and Joseph Beuys actions towards the planting of a new society.

Key words: art, environment, ecology, community, public Space

Introducción

Durante el periodo comprendido entre principios de la década de 1960 y principios de la

* CIEBA, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Universidade de Lisboa. *E-mail:* vanessabadagliacca@gmail.com.

siguiente, tanto en Estados Unidos como en Europa, América Latina y algunos países de África, asistimos al desarrollo de movimientos sociales que tuvieron como objetivo luchar contra la guerra de Vietnam, se opusieron al racismo, se posicionaron a favor de la igualdad de género y clase y promovieron la sustentabilidad ambiental. En este sentido, el acto de plantar pretendió proponer o incentivar el surgimiento de una nueva sociedad, es decir, fue una respuesta de carácter constructivo que surgió en oposición a la coyuntura social del momento.

Uno de los eslóganes estudiantiles y feministas más populares de los movimientos sociales de finales de los años sesenta fue "lo personal es político", y también fue el título del célebre texto escrito en 1969 por la norteamericana Carol Hanisch. En este manifiesto, que se expandió rápidamente por América y Europa, la autora declaró que "los problemas personales son finalmente problemas políticos. Para una solución colectiva, solo hay acción colectiva" (Hanisch, 2006). Declarando la importancia de la igualdad de derechos y oportunidades en cada ámbito de incidencia, podríamos cambiar esta frase sustituyendo el adjetivo "personal" con la acción "plantar".

Lamentablemente, el legado sociocultural de esos años se agotó con rapidez, aunque dejó huellas y rastros en las décadas siguientes. A finales de los años sesenta, la necesidad de traspasar las limitaciones del cubo blanco (*white cube*), el espacio expositivo canónico de las galerías de arte y los museos, derivó en el rechazo del sistema social hegemónico por una gran parte de la comunidad artística. Este rechazo desembocó en la búsqueda de una relación más auténtica con, y desde, la naturaleza y sus posibilidades. En este marco se encuadran prácticas artísticas como el *land art*, incluso el *eco art*, el *Earth art* y el arte ambiental. El título escogido, "Plantar es político", se inspira en un artículo del arquitecto Philippe Zourgane, en el que afirma que el acto de plantar no concierne solo a la botánica y a la agricultura, sino que sobre todo es un agente

político: "La vegetación en el espacio poscolonial nunca fue decorativa, pero desde los primeros pasos de la conquista europea se hizo el agente de una política de vida" (Zourgane, 2015: 27).

Crear una granja, crear una obra de arte viva

Bonnie Ora Sherk concibe el arte como "una condición a la que aspirar, una esfera no realizada pero vital y esencialmente ética, casi por completo desenganchada de las instituciones del arte existentes; un *afuera* que no se refiere únicamente a la vida en los bosques, sino que puede manifestarse en cualquier lado" (Bradley, 2005). Arquitecta, paisajista, artista y educadora, Bonnie Ora Sherk llevó a cabo una investigación artística enfocada en la *performance* sobre las relaciones entre los universos humano y animal y el ambiente natural. En 1974, junto con John Wickert, creó la célebre *Comunidad del cruce*, en inglés *Crossroad community*, también conocida como *The farm*. Desde sus inicios, este proyecto se afirmó como un espacio de arte alternativo en San Francisco, al mismo tiempo que se revelaba como pionero en la agricultura urbana. Instalada en una superficie abandonada de dos hectáreas en medio de una intersección vial, *The farm* pretendía conectar personas, animales, plantas y recursos; proclamaba una nueva forma de pensamiento ecológico en medio de una ciudad cada vez más industrializada y gentrificada (Blankenship, 2015).



Imagen 1. Bonnie Ora Sherk, Jack Wickert, Crossroads Community (The Farm), 1974-1987, San Francisco. Fuente: Bonnie Ora Sherk.

The farm era un complejo que contenía una granja, una huerta, una biblioteca en el primer piso, una galería de arte y una escuela ubicada en el sótano. La intersección entre arte y radicalismo utópico materializada en *The farm*, donde se integraba a la comunidad local y se unía la creatividad con el desarrollo individual en armonía con la naturaleza, se convirtió en un modelo social en explícita oposición al sistema hegemónico prevalente (Bradley, 2005). Tristemente, la historia de *The farm* se interrumpió debido a la construcción de un aparcamiento gestionado por el ayuntamiento en esa misma superficie, que determinó su cierre definitivo en 1987. El impacto de este proyecto de agricultura urbana —como demuestra un documental realizado en 1990 (Kavanagh *et al.*, 1990)— marcó notablemente a los participantes y sigue sirviendo de inspiración hoy día. Los principios y la práctica artística y vital de Bonnie Ora Sherk no cesaron allí, sino que sirvieron de inspiración para crear otro proyecto que sigue en plena actividad: *A living library*. Por lo tanto, es interesante recapacitar sobre como un proyecto como *The farm*, que se opone al uso de pesticidas y herbicidas, a monocultivos con finalidad comercial y a la división del territorio entre zonas urbanas y rurales, es también, como afirma el historiador del arte T. J. Demos, “una forma de sobrevivencia artística basada en comunidades biológicas de cultivo que tácitamente interrogan también el contexto no productivo y estéril de la galería de arte” (Demos, 2016: 41-42).

Un bosque en la ciudad

El segundo caso presentado brevemente en este artículo se basa en el trabajo de Alan Sonfist, que en 1965 concibió un proyecto caracterizado por presentar una profunda relación con la historia y la memoria del espacio urbano, se propuso plantar un bosque en medio de la ciudad de Nueva York. Trece años después, el proyecto se concretó al ocupar un territorio de catorce metros de ancho por dieciséis metros de largo entre la plaza La Guardia y la calle West Huston en Manhattan: *Time Landscape* (1978).

Para llevar a cabo este proyecto, supervisado por el Departamento de Transportes de la ciudad de Nueva York, Sonfist investigó la historia del territorio y se remontó hasta su primera ocupación holandesa en el siglo XVII.

Su propósito era recrear en clave contemporánea el paisaje natural indígena anterior a la colonización mediante la instalación de un bosque rodeado de rascacielos. En palabras del artista, *Time Landscape* se propuso como “un intervalo temporal; un hueco en el pasado” (Blum *et al.*, 1989: 340). Su equipo de trabajo incluyó, entre otros, especialistas en biología, botánica, química y planeamiento urbano, que reconstruyeron las condiciones naturales originales del lugar e intentaron anticipar de qué manera la contaminación de la ciudad moderna afectaría a la sostenibilidad y supervivencia de las especies animales escogidas para habitar *Time Landscape* (Lalach, 2007: 92). Dado el interés de Sonfist por la historia natural de las ciudades, J. K. Grande consideró que su proyecto era “más el de un *biohistoriador* que trabaja con la unión de cultura y naturaleza que el de un ideólogo” (Grande, 2004: 167). En palabras de Sonfist, la biohistoria es “la estratificación de la naturaleza en el tiempo. [...] Esta estratificación es un *continuum*. No es un momento fijo. [...] En el marco de este *continuum* es posible seleccionar diferentes eventos únicos” (Grande, 2004: 170). En este bosque urbano, Sonfist introdujo más de doscientas especies de árboles y plantas nativas, seleccionadas desde la época precolonial, que se encuentran en interacción con especies animales como zorros, venados, serpientes y águilas. Este bosque urbano fue concebido como un “teatro natural”, poblado no solo por especies vegetales, sino también por todos los sonidos producidos por la coexistencia de flora y fauna. Así se permite “a los mismos animales ser actores en esta forma de expresión artística, de esta manera, la migración de pájaros se convierte en un evento especial” (Grande, 2004: 167). En una placa ubicada en la entrada del bosque, Sonfist recalca que la realización del proyecto *Time Landscape* fue posible “gracias a la colaboración de la co-

munidad local, que limpió el espacio, sembró especies vegetales y a día de hoy sigue protegiéndolo, haciendo de *Time Landscape* una verdadera escultura pública" (Blum *et al.*, 1989: 340).

Cultivo y cosecha, alimento para el pensamiento

Un trabajo emblemático en el campo de las interrelaciones entre ecología y política es *Wheatfield: a confrontation*, llevado a cabo en 1982 por la artista Agnes Denes. Este proyecto se realizó en un terreno de ocho mil metros cuadrados en Manhattan, rodeado por edificios de grandes multinacionales y cerca de las Torres Gemelas, que se habían inaugurado en 1973. El proyecto consistió en plantar trigo durante dos semanas, a las que siguieron cuatro meses de mantenimiento, para finalmente cosechar "más de cuatrocientos cincuenta kilos de trigo sano, y dorado" (Denes, 2008: 165).

Wheatfield: a confrontation pretendía llamar la atención sobre cuestiones de ámbito global como la alimentación, la economía y la ecología. En su texto, titulado "The dream" ("El sueño"), Denes declaró:

Creo que el nuevo papel del artista es el de crear arte que va más allá de ser decoración, mercancía o instrumento político. El papel del artista es crear arte que cuestione el *statu quo* y la dirección que la vida ha tomado, las infinitas contradicciones que aceptamos y aprobamos. Arte que estimule y ponga en marcha procesos de pensamiento (Denes, 1990: 920).

A pesar de la buena intención del proyecto de Denes, años después T. J. Demos nos hace notar la paradoja de *Wheatfield*: un monocultivo de trigo, "un tipo de agricultura que inadvertidamente igualaba la misma racionalización y mercantilización de prácticas de cultivo operada por agronegocios de corporaciones químico-industriales a las que el espíritu anticapitalista de su trabajo se oponía" (Demos, 2016: 42-43).

Hacia el implante de una nueva sociedad

Los tres trabajos colectivos hasta ahora presentados resaltan cuestiones ecológicas como el empoderamiento de una comunidad (Ora Sherk), el conocimiento del pasado para cuestionar el presente (Sonfist) y el respeto por el medio ambiente mediante la creación del camino hacia una vida más sostenible para nosotros y las futuras generaciones (Denes). Finalmente, presentaré el trabajo de Joseph Beuys, que tuvo como objetivo crear una nueva sociedad. Su práctica artística nos traslada de Estados Unidos a Europa. Su "teoría de una escultura social" proponía juntar disciplinas artísticas con otras esferas de la vida, como la acción política y la filosofía verde (Berghaus, 1995). En este marco podemos encuadrar uno de sus últimos trabajos: *7000 Oaks* (1982), que consistió en plantar siete mil robles en la ciudad alemana de Kassel.

La plantación a lo largo del territorio urbano de Kassel duró cinco años; el último roble se plantó emblemáticamente el 12 de junio de 1987. El acto de plantar, cuando es un gesto colectivo, se convierte en metáfora de la plantación de una nueva sociedad. Este trabajo concretiza la idea de escultura social que Beuys teorizó para dar forma a una nueva sociedad, regulada no simplemente por mecanismos económicos, sino por una búsqueda de renovación entre los humanos, entre todas las entidades vivientes y no vivientes del planeta, y por su coexistencia (Harlan, 2004: 9). ■

Aclaraciones y agradecimientos

Todas las traducciones del inglés al castellano citadas son mías.

Agradezco a Bonnie Ora Sherk por autorizar el uso de la imagen y por su generoso entusiasmo.

Bibliografía

Denes, A., 1990. "The dream". *Critical Inquiry*, 16 (4), pp. 919-939.

- Demos, T. J., 2016. *Decolonizing nature. Contemporary art and the politics of ecology*. Berlín, Sternberg Press.
- Berghaus, G., 1995. "Happenings in Europe. Trends, events, and leading figures". En M. R. Sandford (ed.), *Happenings and other acts*. Londres, Routledge, pp. 273-328.
- Blankenship, M., 2011. "The farm by the freeway". En C. Carlsson (ed.), *Ten years that shook the city. San Francisco 1968-1978*. San Francisco, City Lights Books. Disponible en: http://foundsf.org/index.php?title=The_Farm_by_the_Freeway, consultado el 31 de mayo de 2019.
- Blum, A., H. Conwill, P. Johanson, J. Kozloff, A. Sonfist, G. Sugarman, A. Tacha, J. Pitman Weber y E. Zimmerman, 1989. "Public artists on public art". *Art Journal*, 48 (4), pp. 336-346.
- Bradley, W., 2005. "Let it grow". *Frieze*, 94. Disponible en: http://www.frieze.com/issue/article/let_it_grow/, consultado el 31 de mayo de 2019.
- Grande, J. K., 2004. "Natural/cultural. Alan Sonfist". En J. K. Grande, *Art nature dialogues. Interviews with environmental artists*. Nueva York, State University of New York Press, pp. 165-176.
- Hanisch, C., 2006. "Introduction". En C. Hanisch, *The personal is political. The women's liberation movement classic with a new explanatory introduction*. Disponible en: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html>, consultado el 31 de mayo de 2019.
- Harlan, V., 2004. *What is art? Conversations with Joseph Beuys*. Londres, Clairview Books.
- Kavanagh, M., M. E. Churchill y K. Katz, 1990. *The farm*. Disponible en: <https://archive.org/details/FarmDoc40min>, consultado el 1 de junio 2019 (vídeo).
- Lalach, M., 2007. *Land art*. Modena, Taschen.
- Zourgane, P., 2015. "The politics of vegetation". *All-Over*, pp. 26-33.