



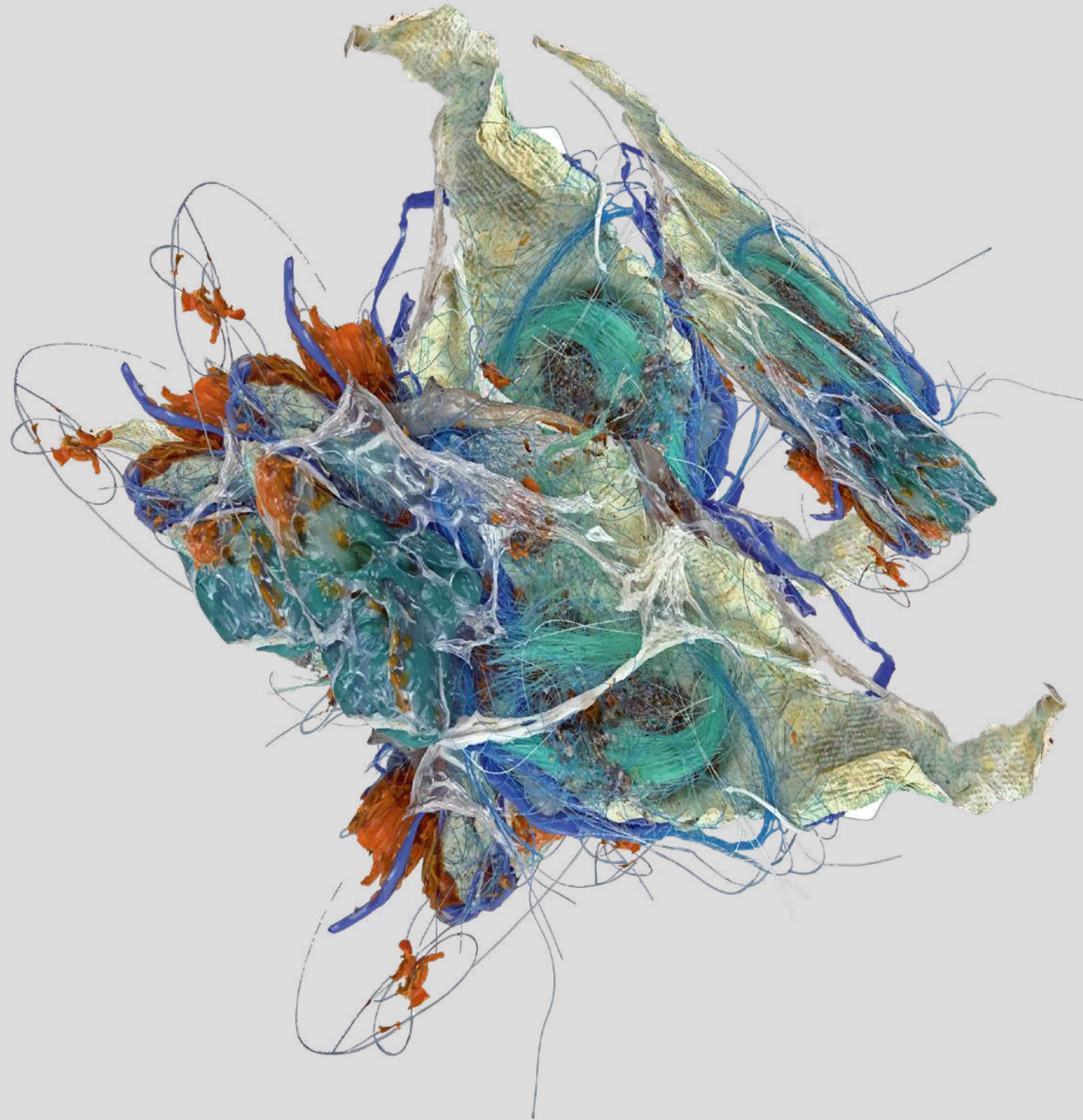
exibart
españa

especial ARCOmadrid
focus (eco)sistemas

Imagen de portada por
Teresa Fernández-Pello
y Matteo Guarnaccia

Marzo
2024 N°5

Plastics of the Mediterranean [Plásticos del Mediterráneo] es un proyecto especulativo y de investigación concebido por Teresa Fernández-Pello y Matteo Guarnaccia para Institute for Postnatural Studies. Este proyecto se presenta como una colección ficticia que aborda la clasificación de diversos "plastiglomerados" que podrían ser hallados en las aguas y costas del mar Mediterráneo. Derivados de imágenes de desechos y componentes plásticos digitalmente desfigurados y fusionados, estos conglomerados artificiales ofrecen una representación visual de la realidad actual en los mares y océanos. En conjunto, generan la visión de un mundo donde las acciones contaminantes humanas se entrelazan y se confunden con el entorno natural previo de la biología marina. Asimismo, plantean interrogantes y especulan sobre los límites de la relación entre el ser humano y la naturaleza.



Teresa Fernández-Pello (Madrid, 1992) es diseñadora y vive y trabaja en Holanda. Sus trabajos se sitúan en la encrucijada entre el arte funcional y la tecnología creativa. Mediante la fusión de diseño y fabricación digitales, tecnologías electrónicas y videoarte, Fernández-Pello indaga en la compleja relación entre el progreso tecnológico y la evolución espiritual en las sociedades modernas caracterizadas por la aceleración. Ha trabajado en proyectos de investigación de diseño en colaboración con Mudac, Nieuwe Instituut, Dordrechts Museum, Museo Thyssen Bornemisza, Design Academy of Eindhoven, HEAD Geneve, Instituto Europeo de Diseño, Ornamenta, IN-Residence, Alcova, Dover Street Market, Domaine de Boisbuchet, Valiz, L'Essenziale Studio, Rimowa, Gervasoni, Vista Alegre Atlantis, Jongeiruslabs y Dutch Invertuals, entre otros.

Matteo Guarnaccia (Sicilia, 1993) se desenvuelve en diversos campos del diseño, abordando proyectos que buscan escapar de las convencionales etiquetas. Tras completar sus estudios de diseño en Barcelona, ha cultivado su trayectoria profesional entre Los Ángeles y Madrid. Los abundantes viajes que ha emprendido han dejado una huella significativa en su forma de interactuar con el entorno, moldeando su perspectiva del diseño como una herramienta destinada a la resolución de problemas. Ha colabo-

rado con Tate Modern Exchange, Onomatopoe, CERN, Kvadrat, IKEA, Ortigia Sound System, Curro Claret, Doctor Without Borders, Alcova, BASE Milano, Space10, TBA21 — Contemporary Art, Nobel Food, The Museum of Modern Art of Río de Janeiro, la Galería Nacional de Arte Moderno de Mumbai, Archivo y Arquitectura Mexico City, el Museo Macan de Yakarta, la Fundación de Artistas Africanos en Lagos, entre otros.

Institute for Postnatural Studies (IPS) se erige como centro de experimentación artística destinado a explorar y problematizar la posnaturaleza como marco para la creación contemporánea. Concebido como plataforma para el pensamiento crítico, el instituto constituye una red que congrega a artistas e investigadorxs comprometidxs con la crisis ecológica, utilizando formatos experimentales de intercambio, producción y conocimiento abierto. Adoptando un enfoque multidisciplinario, el IPS lleva a cabo proyectos e investigaciones que abarcan temas diversos, como: ecologías contemporáneas, convivencia, política y relaciones con territorios y ecosistemas. Desde su fundación en 2020, el IPS ha gestado numerosos proyectos, exposiciones y programas públicos. También ofrece seminarios y cursos, así como un programa de estudios independientes. Su sede principal en Madrid alberga residencias artísticas, talleres, así como encuentros y conferencias.

barcelona
gallery
weekend

10^o
aniversario

Celebrando el arte
en las galerías

Barcelona Gallery Weekend

19—22 SEPT.

THE
COLLECTOR
IS
PRESENT

9—11 MAYO

barcelonagalleryweekend.com

Un proyecto
de:

ART+B. ArtBarcelona.
Galleries

Con el apoyo
de:

Generalitat de Catalunya
Departament
de Cultura

IC3C Institut Català de les
Empreses
Culturals

Ajuntament de
Barcelona

Ajuntament de L'Hospitalet

IFEMA
MADRID

AR
CO

00 EDITORIAL

9 por Carolina Ciuti

01 ESPECIAL ARCOmadrid 2024 —FOCUS (ECO)SISTEMAS

15-17 *IFEMA Madrid: una mirada
al Informe de Sostenibilidad*

18-20 Listado de galerías participantes

21-23 Gallery Climate Coalition: *en acción en España*

24-28 Entrevista a Carolina Grau

38-41 Entrevista a Graciela Melitsko Thornton

42-45 Entrevista a Daniel Vega Pérez de Arlucea

46-49 Entrevista a Daniel Steegmann Mangrané

50-53 Conversación con Lucía Piedra Galarraga y Helen Torres

54-58 Entrevista a Natalia Carminati

59-62 *Una cuestión de sostenibilidad.*

La Plataforma Assembleària d'Artistes
de Catalunya — PAAC

02 METERSE EN JUEGO

29-36 *El juego del agua: pregunta al agua,
sabrà qué responderte, por Ilare*

the voice of the artist

Un alfabeto de vídeos de artistas sobre los temas que nos afectan a todxs



Lxs artistas desempeñan un papel central en el debate, siendo sus voces esenciales para expandir nuestra perspectiva: escucha con atención + observa con detenimiento = piensa otros futuros posibles.

Te invitamos a dejarte llevar por sus reflexiones sobre nuestro entorno, ningún tema es demasiado trivial o serio; simplemente sigue las letras del alfabeto y aguza tu percepción.

¡Únete a esta comunidad de voces diversas y mentes abiertas!

www.thevoiceoftheartist.net



PROGRAMACIÓN 2024

PROYECTOS_

Warhol & Vijande en Madrid.
Más que Pistolas, Cuchillos y Cruces.
Documental

ARI, una historia de amor y vida.
Documental

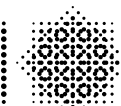
Mental State Zush.
Proyecto Inmersivo

EXPOSICIONES_

Warhol & Vijande, cita en Madrid.
Del 16 de mayo al 21 de julio
Museo Lázaro Galdiano, Madrid
De septiembre 2024 a enero 2025
Fundación Suñol, Barcelona

Equipo Crónica,
La historia del arte como pretexto.
Del 11 de abril al 13 de julio
Fundació Suñol, Barcelona

Pablo Picasso. Tauromaquia.
Del 1 de julio al 31 de diciembre
Convento Santo Domingo Ronda, Málaga



Colección Suñol Soler

@coleccionssunolsoler

VISÍTANOS EN EL STAND 9D41 DE ARCO

Basando su desarrollo en el trabajo de una redacción especializada, **exibart.es** sitúa la comunicación del arte y la cultura contemporánea en el centro de su interés.

A través de la publicación de noticias y artículos diarios, un canal dinámico en Instagram, un boletín semanal, un calendario sobre exposiciones y eventos periódicamente actualizado y una sección específica dedicada a las residencias de artistas —RadAr(t)— **exibart.es** ofrece, así, una cobertura exhaustiva del sector del arte contemporáneo en el contexto español, con un enfoque fresco y directo sobre la actualidad.

¡Subscríbete a nuestra newsletter y síguenos en las redes sociales!

● www.exibart.es ● Instagram: @exibart.es #exibartes

Una cuestión de redes interconectadas

Por Carolina Ciuti, Directora exhibart.es

En el diccionario, se encuentran dos definiciones de la palabra 'ecosistema': por un lado, «un sistema ecológico constituido por un medio y los seres vivos que habitan en él, así como por sus relaciones mutuas»; por otro lado, «un conjunto complejo de elementos relacionados que pertenecen a un determinado ámbito». Según estas definiciones, un ecosistema se identificaría, entonces, con un contexto específico y con las relaciones entre los seres o los elementos que lo habitan y componen.

Sin embargo, ambas sugieren una concepción del ecosistema como una estructura cerrada. De hecho, si bien reconocen sus relaciones internas, parecen eludir por completo las conexiones externas o sus interacciones con otros ecosistemas. Pero esto no sorprende si consideramos el contexto en el que la palabra empezó a utilizarse.

El término fue acuñado en 1935 por el botánico inglés Sir Arthur Tansley en un artículo publicado en la revista *Ecology* [Ecología]¹ —otro neologismo creado en esa época para contextualizar la evolución de las especies, anteriormente teorizada por Charles Darwin. En este sentido, el pensamiento científico que buscaba estudiar los factores bióticos (vivos) y abióticos (no vivos) necesitaba encapsularlos en categorías definidas o «dentro del marco de su hábitat o casa común»: el ecosistema. En otras palabras, la compartimentación era instrumental para la investigación teórica y la experimentación empírica. Asimismo, para Tansley, el ecosistema debía interpretarse como «unidad básica de la naturaleza» o incluso como «aislamiento mental».²

De acuerdo con esta interpretación taxonómica, a lo largo de las décadas se han identificado una gran diversidad y tipología de ecosistemas, incluyendo los acuáticos, terrestres, microbianos y artificiales. No obstante, la naturaleza sistémica del término ha llevado a su adopción en ámbitos ajenos al que Tansley se refería como «medio ambiente».

Para citar algunos ejemplos, los (eco)sistemas monetarios, digitales, escolares, culturales, etc. Del significado original, estas formulaciones oximóricas apropiaron la idea de un grupo determinado o contexto aislado, donde sus relaciones internas responden a leyes específicas. En este caso, también, la compartimentación resulta funcional.

Tomando estas ideas como punto de partida, el presente número busca proponer diversas reflexiones sobre el (eco)sistema artístico, así como abordar el debate sobre su sostenibilidad, tanto en términos ambientales como económicos y políticos. ¿Qué significa hablar de un (eco)sistema artístico sostenible? Esta pregunta detonante reúne de alguna manera todas las aportaciones que encontraréis a continuación.

Si, por un lado, la cuestión sugiere reflexiones inmediatas sobre el importante impacto ambiental de un entorno artístico globalizado, por otro lado, un análisis atento de la «mal llamada crisis ecológica» —como bien la define la socióloga y traductora Helen Torres en este número— revela que el desastre climático al que nos enfrentamos no es un «efecto inesperado de los procesos capitalistas coloniales», sino una parte constituyente de ellos.

En este sentido, para que el (eco)sistema artístico sea sostenible, los necesarios esfuerzos para reducir la huella de carbono de instituciones museísticas, galerías, ferias y festivales —a veces liderados por la labor de grandes museos como el Guggenheim de Bilbao o por iniciativas de asociacionismo sectorial como Gallery Climate Coalition o Julie's Bicycle— deben ir de la mano de un cuestionamiento profundo de las políticas sociales y económicas a la base de un sistema colono-capitalista y extractivista en todos los sentidos.

Como resaltan los artistas Natalia Carminati y Daniel Steegmann Mangrané en dos entrevistas realizadas para esta publicación, la clave radica en reconocer y reivindicar las interconexiones entre cada ecosistema (o red). Adoptar un enfoque que, en lugar de establecer jerarquías y oposiciones dicotómicas, celebre la interdependencia y, en última instancia, valore la naturaleza como un hecho cultural.

Como ha tratado de manifestar el coro de voces y experiencias que conforman esta quinta edición de exhibart.es, comprender que la naturaleza es cultura abre puertas a nuevas y necesarias (cosmo)visiones que valoran la interconexión, la regeneración y el respeto hacia la diversidad biológica, pero también social.



Cactus lengua nido red. Fotografía tomada en una tarde de enero en Cala Marquessa, Begur.

1 Tansley, Arthur. "The Use and Abuse of Vegetational Terms and Concepts" en la revista *Ecology*, vol. 16, páginas 284-307. Julio de 1935.

2 Ibidem

¿Qué es RadAr(t)?

La sección RadAr(t) en la página web www.exibart.es ofrece un mapeo de las residencias de artistas actualmente activas en el contexto español. Además de configurarse como una extensa base de datos, ofrece un calendario constantemente actualizado de las convocatorias presentes, pasadas y futuras.

RadAr(t) responde a la voluntad de poner orden entre la amplia oferta de residencias en España, ilustrando las especificidades de cada una. Se convierte, así, en una herramienta esencial para artistas e investigador@s que quieran emprender un periodo de residencia en el marco de instituciones o de proyectos independientes.

RadAr(t) se dirige, también, a la comunidad de profesionales y aficionad@s del mundo del arte contemporáneo, que quieran acceder a información actualizada sobre la creación artística del presente. Al mismo tiempo, satisface la curiosidad de aquellos visitantes interesados en descubrir qué se cocina en el tejido cultural de una determinada ciudad.

Según la Real Academia Española (RAE), residir corresponde a la acción de estar establecidx en un lugar. Corresponde, también, a algo inmaterial, como un derecho o una facultad. Por extensión, se puede entonces entender una residencia de artistas como un lugar físico específico, que dota a lxs artistas con las condiciones materiales y temporales adecuadas para llevar a cabo un proyecto de investigación.

Si eres un espacio de residencia y aún no apareces en el mapa, completa nuestro formulario en línea y entra a formar parte de la comunidad de RadAr(t).



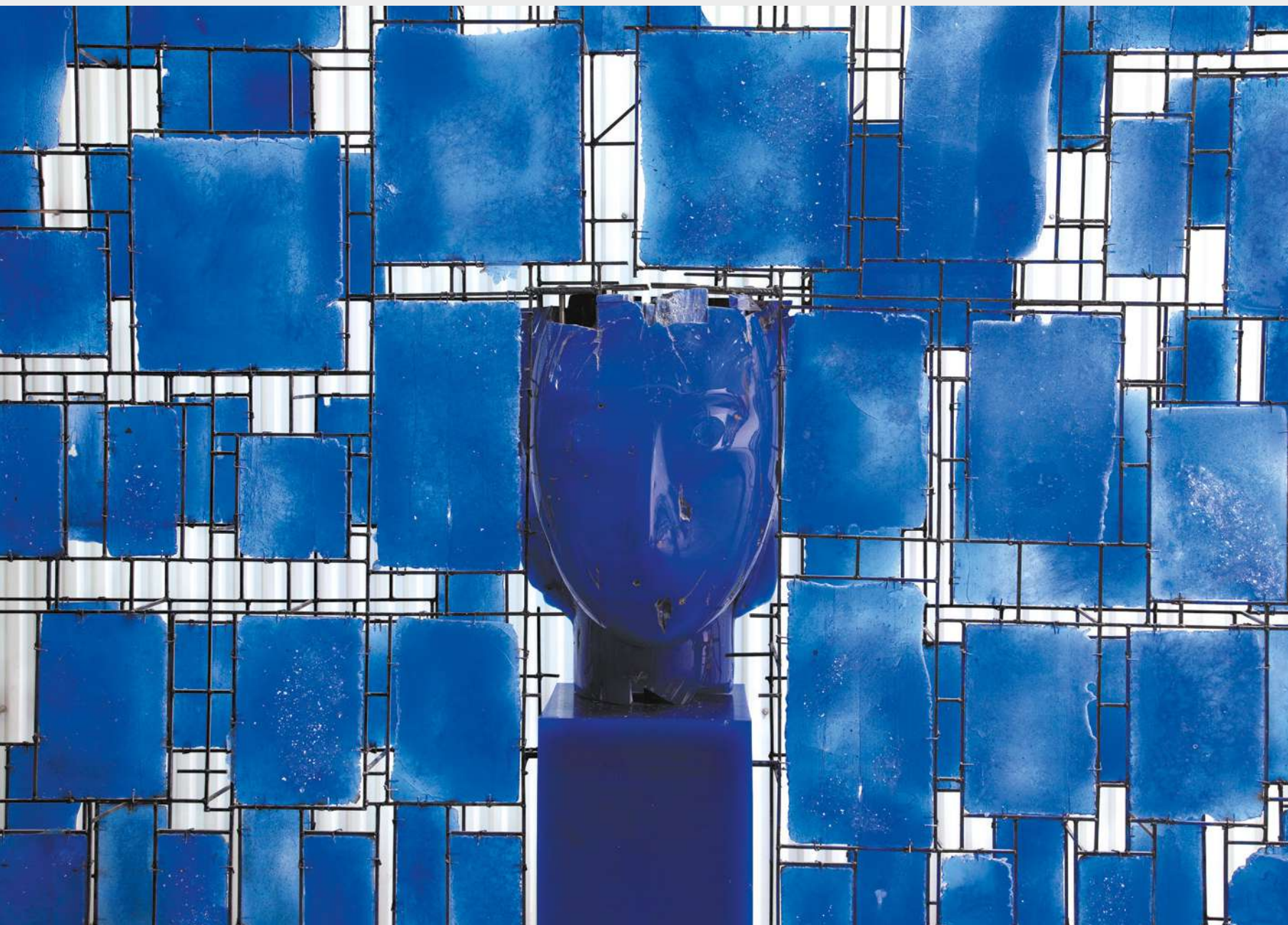
exibart españa Nº5, Marzo 2024	IMPRESIÓN Nova Era Barcelona
EDITADO POR EXIBART SPAIN, S.L.U. Avinguda Roma, 12 08015 Barcelona www.exibart.es	IMAGEN DE PORTADA Teresa Fernández Pello (Madrid, 1992) Matteo Guarnaccia (Sicilia, 1993)
DIRECCIÓN GENERAL Uros Gorgone Federico Pazzagli	<i>Plastics of the Mediterranean</i> [Plásticos del Mediterráneo], 2020 Proyecto realizado originalmente para Institute for Postnatural Studies
DIRECCIÓN EXIBART.ES Carolina Ciuti	Para más detalles sobre el proyecto de portada y sus autorxs, consulta la página 3 de este número.
REDACCIÓN Gabriel Virgilio Luciani	
COMUNICACIÓN Raquel Coll Juncosa	
ADMINISTRACIÓN Evelyn Parretti	
MARKETING NACIONAL Francesca Grismondi	
MARKETING INTERNACIONAL Federico Pazzagli	
I+D+I Andrea Dezzi	
PROGRAMACIÓN Y GRÁFICA WEB Marcello Moi Giovanni Costante	
En la realización de esta publicación han colaborado:	
TEXTOS Y ENTREVISTAS Natalia Carminati Carolina Ciuti Carolina Grau Julie's Bicycle Gabriel Virgilio Luciani Gallery Climate Coalition Graciela Melitsko Thornton Lucía Piedra Galarraga PAAC — Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya Daniel Steegmann Mangrané Helen Torres Daniel Vega Pérez de Arlucea	
EL JUEGO DEL AGUA Ilaire	
DISEÑO GRÁFICO Lara Coromina Parcet	

Todas las imágenes son de propiedad de sus autorxs. exhibart.es queda a disposición de los titulares de los derechos de las mismas para cualquier imprecisión y/u omisión en la mención de las fuentes.

MANOLO VALDÉS

Allegro

29 de febrero – 13 de abril de 2024



OPERA GALLERY

C/ Serrano, 56, 28001 Madrid

Manolo Valdés, Cabeza Azul, 2023

01

ESPECIAL

ARCOmadrid 2024

— FOCUS

(ECO)SISTEMAS

- 15-17 *IFEMA Madrid: una mirada al Informe de Sostenibilidad*
18-20 Listado de galerías participantes
21-23 Gallery Climate Coalition: *en acción en España*
24-28 Entrevista a Carolina Grau
38-41 Entrevista a Graciela Melitsko Thornton
42-45 Entrevista a Daniel Vega Pérez de Arlucea
46-49 Entrevista a Daniel Steegmann Mangrané
50-53 Conversación con Lucía Piedra Galarraga y Helen Torres
54-58 Entrevista a Natalia Carminati
59-62 *Una cuestión de sostenibilidad. La Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya — PAAC*

La organización de ferias y eventos conlleva inherentemente un impacto ambiental significativo, desde el consumo energético hasta la construcción de estructuras temporales, el uso de materiales no reciclables, el transporte de mercancías y la generación de residuos, contribuyendo considerablemente al aumento de las emisiones. En este sentido, es imperativo que las entidades organizadoras, ya sean públicas o privadas, asuman un compromiso decidido para mitigar estos impactos negativos y transiten hacia prácticas más sostenibles.

En los últimos años, especialmente debido a la pandemia de COVID-19, se ha observado un cambio de enfoque en diversas instituciones, incluyendo las ferias, que han comenzado tímidamente a adoptar medidas más serias y concretas en términos de acción ambiental. En este proceso de transformación, IFEMA Madrid ha asumido la responsabilidad no sólo desde un punto de vista programático, sino también de manera pragmática y realista. Además de las acciones detalladas en su Informe de Sostenibilidad 2022, IFEMA ha trazado una estrategia integral plasmada en su Plan Director de Responsabilidad Social Corporativa (RSC) y ha desarrollado una guía para la producción de eventos sostenibles, ambos disponibles de forma gratuita en su página web. La comunicación transparente se presenta, en este caso, como un elemento clave para facilitar la acción colectiva y generar una demanda esencial entre todos los proveedores involucrados en la organización de eventos.

Estos esfuerzos reflejan un paso importante hacia la construcción de eventos más responsables en el contexto actual de emergencia ambiental. Queda por ver el impacto real de estas políticas en el tiempo. Sin duda, las organizaciones de eventos multitudinarios, como las ferias de arte contemporáneo, tienen el compromiso de abrir camino y generar un impacto real en cómo producimos y consumimos el arte. Fomentar la conciencia ambiental entre los participantes y el público puede contribuir significativamente a la creación de una comunidad cultural comprometida con la preservación del medioambiente.

En última instancia, la responsabilidad del sector cultural en tiempos de emergencia climática no sólo radica en la implementación de medidas concretas, sino también en liderar un cambio de paradigma que influya en la forma en que concebimos y apreciamos el arte.

UNA MIRADA AL COMPROMISO DE IFEMA MADRID CON LA SOSTENIBILIDAD: EL PLAN DIRECTOR DE RESPONSABILIDAD SOCIAL CORPORATIVA Y EL INFORME DE SOSTENIBILIDAD

En el marco de su compromiso con la sostenibilidad, IFEMA Madrid ha trazado una estrategia integral plasmada en su Plan Director de Responsabilidad Social Corporativa (RSC). Este plan, fundamentado en los pilares de “Infraestructuras sostenibles” y “Eventos sostenibles”, demuestra la determinación de la institución por minimizar activamente el impacto ambiental de sus operaciones. La línea de acción “Infraestructuras sostenibles” se centra en lograr la máxima eficiencia en el uso de sus instalaciones, desde el consumo de recursos naturales hasta la gestión energética y la manipulación responsable de residuos. Paralelamente, la iniciativa “Eventos sostenibles” busca integrar la visión sostenible en todos los eventos organizados por IFEMA Madrid, al tiempo que sensibiliza a participantes y organizadorxs externxs sobre la relevancia de esta perspectiva.

Este compromiso ha llevado a la institución a realizar avances significativos en indicadores medioambientales clave en los últimos años, tales como la reducción de la huella de carbono, mejoras en la eficiencia energética y progresos en la generación y reciclaje de residuos, así como el ahorro de agua.



En un contexto de retorno progresivo a la normalidad después de dos años marcados por la pandemia de COVID-19, el año 2022 ha consolidado las iniciativas previas de IFEMA Madrid, según se refleja en el Plan de RSC 2023-2026. Simultáneamente, la institución ha llevado a cabo un análisis profundo y reflexivo sobre los nuevos desafíos medioambientales, plasmado en el Plan – que no sólo reafirma el compromiso de la institución con la sostenibilidad, sino que también establece metas más ambiciosas, destacando áreas cruciales como la descarbonización y la gestión de residuos.

Gestión de recursos naturales

En el desarrollo de sus eventos y congresos, IFEMA Madrid utiliza recursos naturales para satisfacer las necesidades de expositores, visitantes y personal. Según se declara en el Informe de Sostenibilidad 2022, la gestión de estos recursos se realiza con precisión y una filosofía integral de ahorro y eficiencia. Las acciones implementadas en los últimos años reflejan un compromiso activo con la preservación del entorno y un respeto máximo por los recursos naturales.

Respecto al agua, IFEMA MADRID obtiene agua potable y regenerada de las redes gestionadas por el Canal de Isabel Segunda (CYII). El ahorro progresivo y el uso responsable del agua son metas prioritarias



en su compromiso con la gestión sostenible de los recursos naturales. Durante 2022, se continuaron aplicando medidas anteriores, como el empleo de agua regenerada para el riego en todas las instalaciones. Esta medida, junto con la reducción del consumo de agua potable, promueve la economía circular al brindar un segundo uso al agua depurada.

Se implementaron soluciones de ahorro de agua, como grifería con perlizadores en todas las instalaciones, grifería electrónica, urinarios secos y retretes de doble descarga en pabellones y vestuarios, así como cabezales de ducha eficientes en vestuarios. Además, se llevaron a cabo acciones de sensibilización y formación ambiental dirigidas al personal de IFEMA Madrid.

La organización cuenta con un Plan de gestión sostenible del agua, que superó la auditoría bienal de cumplimiento en 2021, de acuerdo con la ordenanza municipal que lo regula. Entre las medidas logradas en 2022, se destaca la obtención de la licencia municipal de las acometidas de vertido, el semillado con grama de las praderas en la zona Norte para reducir el consumo de agua, y la adjudicación de un nuevo contrato para la gestión del sistema inteligente de riego de praderas, programado para iniciar operaciones en el primer semestre de 2023.

Materias primas

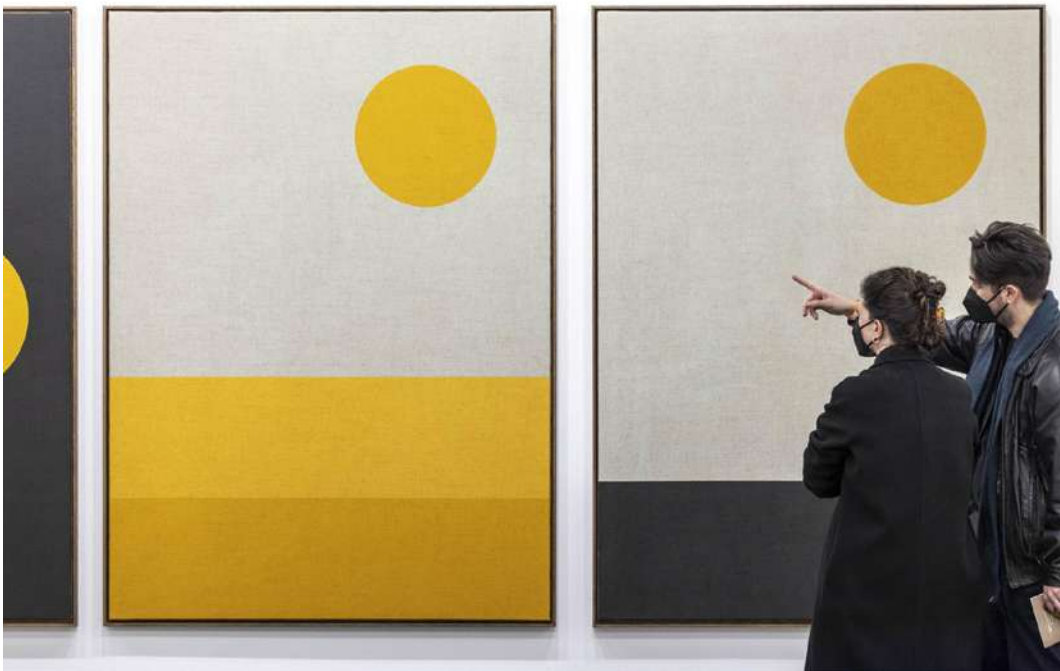
Dada la naturaleza inherente de sus actividades, IFEMA Madrid aborda de manera proactiva la gestión de dos materias primas prominentes en sus instalaciones: papel y moqueta. Como respuesta a esta realidad, la institución emprende acciones específicas orientadas a la reducción gradual del uso de las mismas.

En cuanto al papel, las estrategias implementadas para minimizar su consumo se dividen principalmente en dos categorías. Por un lado, se han adoptado medidas organizativas que indirectamente reducen el uso de papel, como la promoción del trabajo a distancia flexible y la adopción de plataformas digitales como Microsoft 365, Visual Space, Customer Relationship Management, junto con sistemas de firma digital, entre otras. Por otro lado, se han ejecutado acciones directas para eliminar el uso del papel...el consumo de papel, como la digitalización de pases e invitaciones en la mayoría de ferias y eventos propios, así como la reducción necesaria de la impresión de guías, folletos y otros materiales de *merchandising*.

IFEMA Madrid también se destaca como referente en la eliminación del uso de moqueta en sus ferias, como ARCOMadrid, ESTAMPA, 100x100 MASCOTA o JUVENALIA, al mismo tiempo que implementa procesos de reciclaje de la moqueta utilizada en sus instalaciones. Es importante destacar que la mayoría de las ferias y eventos propios han prescindido del uso de moqueta en las zonas perimetrales de los stands, tradicionalmente destinadas a conectar el interior con los pasillos. Este enfoque refleja el compromiso continuo de IFEMA Madrid con la sostenibilidad y la reducción de impactos ambientales asociados al uso de estos materiales.

Energía

IFEMA Madrid implementa una serie de medidas centradas en asegurar la eficiencia energética, con el objetivo de reducir de manera gradual las tasas de consumo. En este ámbito, la institución apuesta decididamente por la incorporación de fuentes de energía renovable, tanto en sus instalaciones como en los servicios adicionales que ofrece. Actualmente,



la electricidad suministrada al Recinto Ferial y al Palacio Municipal de IFEMA Madrid cuenta con una certificación que garantiza un 100% de origen renovable.

Se han introducido acciones específicas en áreas con un alto consumo energético, destacando la instalación de placas fotovoltaicas para el autoconsumo eléctrico y la implementación de una bomba de calor aerotérmica para la climatización y el suministro de agua caliente sanitaria (ACS). Asimismo, se ha adoptado un sistema geotérmico para la climatización del edificio Central de Puerta Sur.

En línea con su compromiso con la sostenibilidad, IFEMA Madrid también promueve la movilidad sostenible mediante la electrificación progresiva de su flota de vehículos propios. En los últimos años, ha reemplazado siete furgonetas del personal técnico, que funcionaban con combustible diésel, por furgonetas eléctricas. Además, ha integrado en su flota ocho vehículos híbridos enchufables, dos destinados a uso comercial y seis asignados a lxs directorxs. Los vehículos utilizados por el personal de seguridad también son de tipo híbrido.

Informe de Sostenibilidad 2022

IFEMA Madrid ha asumido un compromiso sólido con la reducción de su huella de carbono en concordancia con las directrices de organismos internacionales líderes, un compromiso que ha perdurado durante los últimos seis años. El alcance 1, detallado en el Informe de sostenibilidad, abarca las emisiones de gases de efecto invernadero (GEI) generadas internamente por la institución, mientras que el alcance 2 engloba las emisiones indirectas de GEI relacionadas con la generación de electricidad adquirida y consumida por la organización.

El compromiso de IFEMA Madrid con la progresiva disminución de su huella de carbono se estableció en 2017, iniciando con una fase inicial de medición precisa de las emisiones generadas por sus operaciones. Este proceso se llevó a cabo utilizando una metodología proporcionada por el Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico (MITECO), garantizando así la fiabilidad y reconocimiento oficial de los resultados. Este registro confiere un certificado de inscripción y el derecho al uso de un sello que distingue

el nivel de compromiso de cada empresa en la reducción de la huella de carbono.

Hasta la fecha, IFEMA Madrid ha obtenido los siguientes sellos:

- Sello “Calculo”: concedido a las empresas que han medido su huella de carbono en los años 2017, 2018 y 2019.
- Sello “Calculo y reduzco”: otorgado a las empresas que, además de medir su huella, han demostrado una reducción sustancial de sus emisiones en los años 2020 y 2021.

Bajo esta metodología, IFEMA Madrid calcula la huella de carbono del año anterior durante el primer semestre del año en curso. La reducción de la huella de carbono se posiciona como un objetivo corporativo prioritario que requiere la participación activa y transversal de todos los departamentos de la institución. Gracias al esfuerzo conjunto, IFEMA Madrid ha logrado reducir su ratio de emisiones en un 90% en los últimos seis años.

Energías renovables

La transición hacia el uso de energías renovables en lugar de combustibles fósiles se presenta como una de las iniciativas más impactantes para reducir directamente las emisiones contaminantes. IFEMA Madrid afirma haber adoptado esta visión, incorporando prácticas significativas como el suministro de energía eléctrica 100% renovable certificada en todas sus instalaciones. Además, según se detalla en los informes, se han llevado a cabo acciones como la instalación de climatización geotérmica en el edificio Central de Puerta Sur, la colocación de placas fotovoltaicas en los vestuarios del personal para el consumo eléctrico, y la elección de la aerotermia para la climatización y el suministro de agua caliente. La electrificación del transporte se erige como otra piedra angular en la estrategia de reducción de dependencia de combustibles fósiles. IFEMA Madrid ha apostado por una movilidad más sostenible mediante la incorporación progresiva de vehículos eléctricos e híbridos a su flota.

Tratamiento de los residuos

IFEMA Madrid mantiene su firme compromiso medioambiental, focalizando sus esfuerzos en una gestión eficiente de los residuos derivados de sus eventos y congresos innovadores. La institución reafirma su compromiso renovado de reducir la generación de residuos mediante medidas que se centran en la concienciación y el asesoramiento a lxs participantes y profesionales involucradxs. Este enfoque se alinea con la adhesión de la organización al Pacto por una Economía Circular en 2021, respaldado por el Ministerio para la Transición Ecológica y el Reto Demográfico (MITECO) del Gobierno de España.

Las acciones encaminadas a disminuir la generación de residuos han logrado una disminución del 60% en 2022 con respecto a los últimos cinco años. Destacan iniciativas como la responsabilidad de lxs montadorxs en la gestión de residuos durante el montaje y desmontaje, la reducción progresiva del uso de moqueta en áreas comunes y la eliminación del papel en entradas e invitaciones en favor de soportes digitales. La digitalización se impulsa en elementos como cartelera, planos y materiales de *merchandising*, contribuyendo a una disminución del consumo de papel.



La difusión de la “Guía de participación sostenible en ferias y eventos”, la donación de excedentes alimentarios a ONGs en ferias agroalimentarias y la concienciación sobre stands más sostenibles son parte integral de estas iniciativas. Además, se lleva a cabo una valorización de residuos, con un 87.5% de los tipos generados teniendo una salida valorizable. En 2022, el 83.6% de los residuos fueron reciclados, representando un incremento del 20.46% en comparación con el año anterior y un notable aumento del 94.83% en los últimos cinco años, desde 2018.

Cuidado de la biodiversidad

IFEMA Madrid, a pesar de no estar ubicada en una región de alta biodiversidad ni en una zona protegida, manifiesta un compromiso integral con la protección del medioambiente, implementando acciones que contribuyen activamente a la preservación y sostenibilidad de las áreas ajardinadas dentro de sus instalaciones.

En este contexto, las actuaciones llevadas a cabo en los últimos años se centran en diversas líneas estratégicas:

- **Selección de especies vegetales adaptadas:** se prioriza la elección de especies vegetales autóctonas o alóctonas adaptadas al clima regional. En 2022, se implementó una disociación por hidrozonas de las masas de arbustos en las áreas de Puerta Norte y Puerta Sur, permitiendo una distribución eficiente basada en las necesidades hídricas individuales para fomentar un desarrollo óptimo.

- **Sostenibilidad en las adquisiciones:** en reposiciones, nuevas plantaciones y siembras, se da preferencia a la compra de especies vegetales en viveros locales. Esto no sólo garantiza la adaptación al clima local, sino que también reduce el tiempo de transporte, contribuyendo al ahorro de combustible.

- **Reducción de césped y praderas:** se lleva a cabo una reducción gradual de la superficie de césped y praderas, que demandan un mayor consumo de agua y mantenimiento regular. En los últimos años, se ha reducido la superficie total en 29,279.64 metros cuadrados. Además, se utiliza una mezcla de semillas que requiere menos agua y conlleva menores costos de mantenimiento.

- **Uso de plantas tapizantes y coberturas sostenibles:** se fomenta el uso de plantas tapizantes para cubrir taludes, como en los aparcamientos del Este y Oeste, proporcionando estabilidad al terreno y un valor ornamental. En las nuevas zonas de arbustos en Puerta Norte y Sur, se emplean coberturas a base de astillas de madera reciclada, reduciendo la necesidad de riego y fomentando la sostenibilidad.

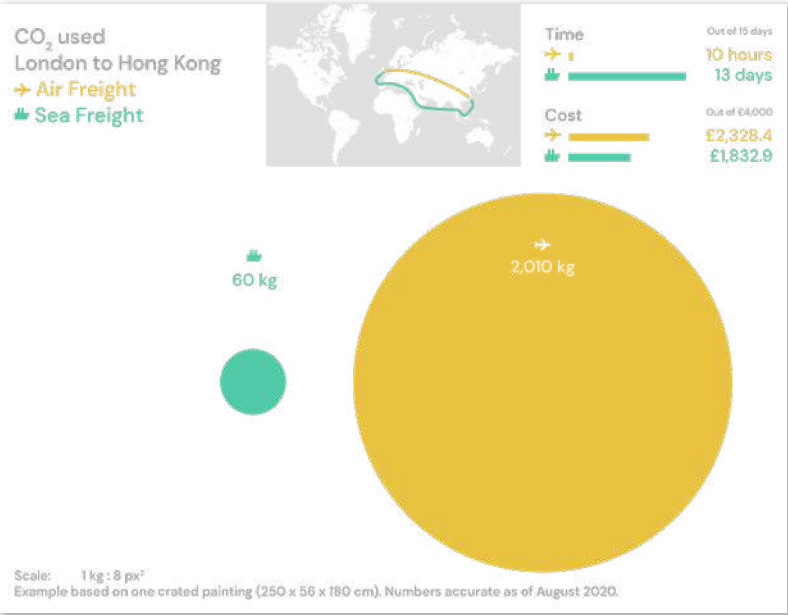
- **Fomento de abonos orgánicos:** IFEMA Madrid impulsa el uso de abonos orgánicos con bajos niveles de nitrógeno para minimizar la contaminación de los acuíferos. La aplicación de abonos químicos se limita a situaciones específicas después de un análisis técnico, y se ha eliminado el uso de herbicidas en el control de malas hierbas, optando por métodos manuales o mecánicos para dichas tareas.

Todas las imágenes presentes en este número hacen referencia a distintas ediciones de la feria ARCOMadrid y fueron proporcionadas por la misma.

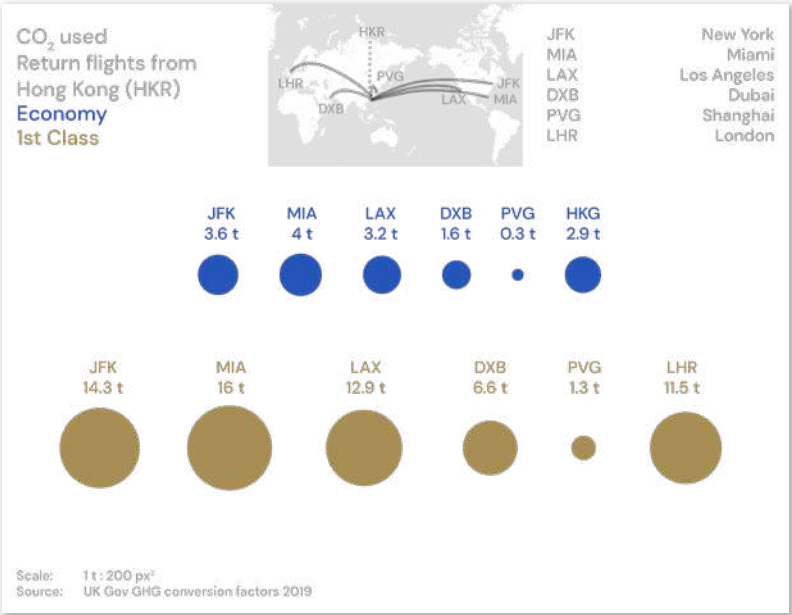


GALERÍA	CIUDAD	PAÍS	GALERÍA	CIUDAD	PAÍS	GALERÍA	CIUDAD	PAÍS
— PROGRAMA GENERAL								
1 MIRA MADRID	Madrid	España	FRANCISCO FINO	Lisboa	Portugal	MAYORAL	Barcelona / París	España / Francia
3+1 ARTE CONTEMPORÂNEA	Lisboa	Portugal	FREIJO GALLERY	Madrid	España	MEHDI CHOIAKRI	Berlín	Alemania
193 GALLERY*	París	Francia	GALERÍA ALEGRÍA	L' Hospitalet del Llobregat	España	MENDES WOOD DM	Bruselas / São Paulo / Nueva York / París	Bélgica
80M2 LIVIA BENAVIDES	Lima	Perú	GALERÍA DE LAS MISIONES	Montevideo	Uruguay	MEYER RIEGGER	Berlín / Karlsruhe / Basilea	Alemania
ADN GALERIA	Barcelona	España	GALERIA LEME	São Paulo	Brasil	MIGUEL MARCOS	Barcelona	España
AIR DE PARIS*	Romainville	Francia	GIORGIO PERSANO	Turín	Italia	MIGUEL NABINHO	Lisboa	Portugal
ALARCÓN CRIADO	Sevilla	España	GREGOR PODNAR	Viena	Austria	MONITOR	Lisboa / Roma / Pereto	Portugal / Italia
ALBARRÁN BOURDAIS	Madrid	España	GUILLERMO DE OSMÁ	Madrid	España	MOR CHARPENTIER	París / Bogotá	Francia
ALMEIDA & DALE	São Paulo	Brasil	HARLAN LEVEY PROJECTS	Bruselas	Bélgica	MPA / MOISÉS PÉREZ DE ALBÉNIZ	Madrid	España
ÁLVARO ALCÁZAR	Madrid	España	HELGA DE ALVEAR*	Madrid	España	NÄCHST ST STEPHAN ROSEMARIE SCHWARZWÄLDER	Viena	Austria
ANA MAS PROJECTS	L' Hospitalet del Llobregat	España	HENRIQUE FARIA	Nueva York	EE.UU	NF/ NIEVES FERNÁNDEZ	Madrid	España
ÁNGELES BAÑOS	Badajoz	España	HERLITZKA & CO.	Buenos Aires	Argentina	NICOLAI WALLNER	Copenhague	Dinamarca
ANGELS BARCELONA	Barcelona	España	HOLLYBUSH GARDENS	Londres	Reino Unido	NOGUERASBLANCHARD	L'Hospitalet del Llobregat / Madrid	España
ANI MOLNÁR GALLERY	Budapest	Hungría	HOUSE OF CHAPPAZ	Valencia / Barcelona	España	NOME	Berlín	Alemania
ANITA BECKERS	Frankfurt	Alemania	HUA INTERNATIONAL	Berlín / Beijing	Alemania / República Checa	NORA FISCH	Buenos Aires	Argentina
ANINAT GALERÍA	Santiago De Chile	Chile	HUNT KASTNER	Praga	Alemania	NORDENHAKE	Madrid	España
ANNIE GENTILS	Amberes	Bélgica	JAHN UND JAHN	Múnich	Alemania	NORDÉS	Santiago de Compostela	España
ARRÓNIZ ARTE CONTEMPORÁNEO	Ciudad De México	México	JOAN PRATS	Barcelona	España	NUEVEOCHENTA	Bogotá	Colombia
comparte con Nueveochenta								
ARTNUEVE	Murcia	España	JOCELYN WOLFF	Romainville	Francia	comparte con Arróniz Arte Contemporáneo	Berlín	Alemania
ATM	Gijón	España	JOCHEN HEMPEL	Leipzig	Alemania	P420	Bolonia	Italia
BALCONY	Lisboa	Portugal	JOEY RAMONE	Róterdam	Países Bajos	PARRA & ROMERO	Madrid / Ibiza	España
BÁRBEL GRAESSLIN	Frankfurt	Alemania	comparte con House of Chappaz			PASTO	Buenos Aires	Argentina
BENDANA PINEL	París	Francia	JORGE LÓPEZ GALERÍA	Valencia	España	PATRICIA READY	Santiago De Chile	Chile
BOMBON PROJECTS	Barcelona	España	JOSÉ DE LA MANO	Madrid	España			
BRUNO MÚRIAS	Lisboa	Portugal	JUAN SILIÓ	Santander / Madrid	España			
CAPTAIN PETZEL	Berlín	Alemania	KADEL WILLBORN	Düsseldorf	Alemania			
CARLIER GEBAUER	Berlín / Madrid	Alemania / España	KALFAYAN GALLERIES	Atenas / Tesalónica	Grecia			
CARLOS CARVALHO ARTE CONTEMPORÂNEA	Lisboa	Portugal	KAREN HUBER	Ciudad de México	México			

CARRERASMUGICA	Bilbao	España	KEWENIG	Berlín / Palma De Mallorca	Alemania	PEDRO CERA	Lisboa / Madrid	Portugal
CASA TRIÂNGULO	São Paulo	Brasil	KLEMM'S	Berlín	Alemania	PELAIRES	Palma de Mallorca	España
CASADO SANTAPAU	Madrid	España	KRINZINGER	Viena	Austria	PERES PROJECTS	Berlín / Seúl / Milán	Alemania
CAYÓN	Madrid / Menorca / Manila	España / Filipinas	KUBIK	Oporto	Portugal	PERROTIN	París / Hong Kong / Nueva York / Seúl / Tokio / Shanghai / Dubái / Las Vegas / Los Angeles	Francia
CHANTAL CROUSEL	París	Francia	L21 GALLERY	Palma de Mallorca / L'Hospitalet de Llob.	España			
CHERTLÜDDE	Berlín	Alemania		Madrid	España	PETER KILCHMANN*	Zúrich / París	Suiza
CONTEMPORARY FINE ARTS	Berlín	Alemania	LA CAJA NEGRA	Módica	Italia	PINKSUMMER	Génova	Italia
CRISIS	Lima	Perú	LAVERONICA ARTE CONTEMPORANEA	Madrid	España	POGGI	París	Italia
CRISTINA GUERRA CONTEMPORARY ART	Lisboa	Portugal	LEANDRO NAVARRO	Oporto	Portugal	POLIGRAFA OBRA GRÁFICA	Barcelona	España
CRONE	Viena / Berlín	Austria	LEHMANN + SILVA	París / Nueva York	Francia	PONCE + ROBLES	Madrid	España
DANIEL FARIA	Toronto	Canadá	LELONG	Nueva York	EE. UU	PORTAS VILASECA	Rio de Janeiro	Brasil
DVIR GALLERY	Tel Aviv / Bruselas / París	Israel	LEON TOVAR GALLERY	Hamburgo	Alemania	PROJECTESD	Barcelona	España
EHRHARDT FLÓREZ	Madrid	España	LEVY	Londres / Nueva York / Hong Kong / París	Reino Unido	PROMETEO GALLERY	Milán	Italia
EL APARTAMENTO	La Habana / Madrid	España	LÉVY GORVY DAYAN	Santa Cruz de Tenerife	España	IDA PISANI	Sevilla / Madrid	España
ELBA BENÍTEZ	Madrid	Italia	LEVENDECKER	Zúrich	Suiza	RAFAEL ORTIZ	Madrid	España
ELISABETH & KLAUS THOMAN	Viena / Innsbruck	Austria	LIVIE GALLERY	Valencia	España	RAFAEL PÉREZ HERNANDO	Londres	Reino Unido
ELVIRA GONZÁLEZ	Madrid	España	LUIS ADELANTADO	Santo Domingo	República Dominicana	REPETTO	Londres / Roma	Reino Unido
ESPACIO MÍNIMO	Madrid	España	LYLE O. REITZEL ARTE CONTEMPORÁNEO*	Milán / Padua	Italia	RICHARD SALTOUN**	Barcelona	España
ESPACIO VALVERDE	Madrid	España	MAAB	Lisboa	Portugal	ROCIO SANTACRUZ	Valencia / Madrid	España
ESTHER SCHIPPER	Berlín / París / Seúl	Alemania	MADRAGOA	Zúrich	Suiza	ROSA SANTOS	Buenos Aires	Argentina
ethALL	L' Hospitalet de Llob.	España	MAI 36	Madrid	España	RUTH BENZACAR	Madrid	España
F2 GALERÍA	Madrid	España	MAISTERRAVALBUENA	Barcelona	España	SABRINA AMRANI	París	Francia
FERNÁNDEZ - BRASO	Madrid	España	MARC DOMÉNECH	Madrid / Barcelona / Londres / Nueva York	España	SEMIOSE	Barcelona	España
FERNANDO PRADILLA	Madrid	España	MARLBOROUGH	Madrid	España	SENDA*	Valencia	España
FILOMENA SOARES	Lisboa	Portugal		Madrid	España	SET ESPAI D'ART	Berlín	Alemania
FOCO	Lisboa	Portugal	MARTA CERVERA	Madrid	España	SOCIÉTÉ	Berlín	Alemania
FORMATOCOMODO	Madrid	Alemania	MAX ESTRELLA	Madrid	España	SOY CAPITÁN	Nápoles / Capri	Italia
FORSBLOM	Helsinki	Finlandia	MAX HETZLER	Berlín / París / Londres / Marfa	Alemania	STUDIO TRISORIO	Murcia	España
FORTES D'ALOJA & GABRIEL	São Paulo	Brasil				T20	Gante	Bélgica
						TATJANA PIETERS		



En España, el equipo local de la organización ha elaborado una guía exhaustiva que brinda orientación a particulares y empresas sobre la implementación de prácticas más sostenibles. El documento “**Acciones efectivas**” abarca diversos ámbitos, incluyendo: 1) **transporte**; 2) **viajes**; 3) **energía**; 4) **embalaje**; 5) **residuos y reciclaje**; 6) **formación de Equipos verdes**; 7) **aplicación de fondos estratégicos para el medioambiente**; 8) **estrategias digitales**; 9) **NFTs**; 10) **galerías de arte**; 11) **métodos de financiación**. Esta guía proporciona un conjunto integral de acciones y recomendaciones destinadas a fomentar la adopción de prácticas responsables y sostenibles



en distintos sectores, reflejando el compromiso creciente de la organización con la promoción de un cambio significativo hacia la sostenibilidad en los países adherentes.

A continuación, presentamos un análisis comentado de algunos puntos sobresalientes de la guía “Acciones efectivas”, con su última edición publicada en septiembre de 2022.

↶ Transporte aéreo VS marítimo (Londres-Hong Kong). Cortesía de GCC.
↷ Emisiones de los vuelos desde Hong Kong. Cortesía de GCC.

1TRANSPORTE

GCC sugiere una evaluación meticulosa de la información proporcionada por la Campaña de transporte marítimo sostenible, detallada en las acciones y objetivos disponibles en su página web. La organización resalta la importancia de priorizar el uso de transporte marítimo y por carretera consolidado frente al aéreo, tanto para envíos locales como internacionales. Además, insta a otorgar prioridad a servicios de calidad basados en consideraciones medioambientales en lugar de la velocidad de entrega, optando por transporte híbrido o eléctrico cuando sea viable. La planificación anticipada de plazos de envío, con la participación activa de artistas y clientes, es crucial. La colaboración debe limitarse a proveedores comprometidos con la sostenibilidad, mientras se establecen conversaciones con aseguradoras según las mejores prácticas de GCC para asegurar envíos marítimos. Se fomenta la coordinación con otras galerías para consolidar envíos, y se recomienda el uso de vehículos de emisiones cero o bicicletas para trayectos locales. La verificación de tarifas ecológicas en los servicios de mensajería preferidos y el mantenimiento de registros detallados facilitan futuras auditorías.

2VIAJES

En el ámbito de los desplazamientos, la GCC aboga por opciones más sostenibles. Se sugiere evitar vuelos siempre que sea viable y, en su lugar, elegir trenes o transporte marítimo, siguiendo la directriz de “El tren primero” para viajes de negocios. En los casos en que sea necesario volar, se aconseja optar por vuelos directos en clase turista y aplicar los “10 pasos para limitar el impacto del viaje por aire” –disponibles, para miembrxs– en la página web de la coalición. La planificación anticipada es clave, estableciendo una cuota anual de vuelos alineada con objetivos de reducción de emisiones. Además, se enfatiza la importancia de minimizar desplazamientos vinculados a exposiciones y eventos, considerando medidas prácticas como reducir personal en ferias de arte y contratar profesionales locales. Fomentar reuniones virtuales y promover el uso compartido de vehículos también son estrategias recomendadas. La elección de alojamientos ecológicos, la facilitación del acceso en bicicleta y la ubicación de locales en áreas con buenas conexiones de transporte público y ciclismo completan estas prácticas sostenibles, siendo temas en los que la GCC expandirá sus recursos en el futuro.

4 EMBALAJE

GCC aboga por un enfoque integral para reducir el impacto ambiental en el embalaje. Para una gestión eficaz de residuos, insta a realizar auditorías y establecer objetivos anuales. Según se lee en las acciones, colaborar con empresas de transporte y proveedores para optimizar envases es clave, al igual que adoptar envases duraderos y reciclados. La lectura del Libro Ki de Residuos y Materiales de Ki Culture aporta conocimientos valiosos sobre prácticas sostenibles. En la toma de decisiones sobre materiales, se aconseja reconsiderar pedidos y comprometerse con la reutilización siempre que sea posible. Además, la organización fomenta la exploración de soluciones innovadoras, como el Mycelium Composite, y el análisis del ciclo de vida de cualquier material, previo a su adquisición. Ante dudas sobre la idoneidad de un material de embalaje, GCC recomienda consultar con conservadores o manipuladores de obras de arte experimentados.

9 NFTS

En relación con los NFTs, GCC enfatiza la necesidad de comprender y evaluar el impacto medioambiental de las actividades de blockchain. Se aconseja optar por alternativas con bajas emisiones de carbono, preferiblemente utilizando blockchains *proof-of-stake*, que minimizan el consumo de energía por transacción. En caso de decidir trabajar con NFTs, es crucial incluirlos en los cálculos de carbono, ya que probablemente constituirán una parte significativa de la huella ambiental. GCC alienta a considerar estas implicaciones ambientales, abogando por elecciones conscientes que minimicen el impacto climático asociado con las NFTs.

5 RESIDUOS Y RECICLAJE

La organización aconseja buscar proveedores locales de reciclaje comercial, priorizando aquellos capaces de reciclar diversos materiales. En este sentido, la realización de auditorías de residuos será esencial para analizar y mejorar las prácticas actuales. GCC alienta a establecer objetivos, priorizando la reutilización antes del reciclaje. La extensión del uso de materiales, como las “bolsas de por vida”, es justificada si se reutilizan varias veces antes de reciclarse. Colaborar con el personal de mantenimiento es clave para garantizar una correcta disposición de los residuos.

En la adquisición de nuevos materiales, se insta a verificar las posibilidades de reciclaje en la zona antes de realizar compras. GCC enfatiza evitar los artículos de un solo uso, especialmente aquellos fabricados con polímeros derivados de combustibles fósiles. Además, sugiere boicotear servicios y empresas que utilicen artículos de un solo uso, como empresas de transporte o servicios de entrega de alimentos.

10 GALERÍAS DE ARTE

GCC propone prácticas sostenibles para las galerías de arte, destacando la importancia de utilizar consumibles fabricados con materiales reciclados o totalmente reciclables. Para reducir la huella de carbono y los costos financieros, se recomienda optimizar la luz natural y cambiar a iluminación LED, que también reduce la generación de residuos al disminuir la necesidad de bombillas de repuesto. Además, se aconseja evitar materiales laminados con plástico y tratar de manera consciente la señalización y comunicados de prensa de un solo uso mediante códigos QR o alternativas reutilizables. Por otro lado, se aboga por reducir el uso de vinilo, optando por alternativas sin PVC o, idealmente, compostables. También se advierte sobre el uso de tableros de fibra de densidad media debido a la liberación de sustancias químicas nocivas. En el ámbito de la pintura de paredes, se sugiere minimizar su uso y seleccionar opciones sin COV añadidos ni metales pesados. Para acabar, GCC promueve la adhesión a los principios de circularidad, fomentando la reutilización de elementos de construcción y minimizando el uso de materiales no reciclables y no reutilizables, como vinilo, oscurecedores de ventanas y yeso de relleno. Estas prácticas buscan integrar la sostenibilidad en todos los aspectos de las operaciones de las galerías de arte.

(Curadora independiente, Barcelona)

Por Carolina Ciuti

Retrato de Carolina Grau. Foto de Micaela Milá



Carolina Grau (Barcelona, 1969) es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona y cuenta con un Posgrado en gestión de museos y galerías de la Business School of City University, Londres. A lo largo de su carrera, se ha especializado en el comisariado independiente, colaborando con diversas instituciones tanto en el ámbito público como privado en países como el Reino Unido, Estados Unidos, Francia, Portugal, Brasil y España. Fue comisaria asociada en Arquipélago Centro de Artes Contemporáneas en São Miguel (2017), así como cofundadora artística de la Bienal de Jafre I-VII (2003-2015). A lo largo de su carrera, Grau ha colaborado con artistas reconocidos, como Tonico Lemos Auad, Martin Creed, Angela de la Cruz, Patricia Dauder, Carla Felipe, Gabriel Kuri, Muntadas, Perejaume, Àngels Ribé y Rachel Whiteread. Ha colaborado con el programa de comisariados de ARCOmadrid (2007-2010) y ha formado parte del consejo de la revista DARDO (2018-2021). En el marco de la convocatoria Xarxa Transversal, en 2021 presentó el proyecto artístico *Natura Viva: musa i mimesi* con 10 intervenciones artísticas de nueva producción en 10 ciudades de Cataluña.

1 ¿Qué es el comisariado para ti? Si tuvieras que dar una definición de curaduría, ¿cuál sería?

Para mí, el comisariado representa un viaje colaborativo que se emprende junto al artista y la institución que acoge la exposición, ya sea un museo, un espacio alternativo o una galería comercial. Este trayecto implica la participación activa de estas tres patas, combinada con una cuarta pata fundamental, que es el público.

En definitiva, podríamos decir que la curaduría consiste para mí en la realización de propuestas situadas de naturaleza distinta, fundamentadas en un importante trabajo de intercambio con los artistas, pero también de mediación con el público y el contexto.

En este sentido, uno de los proyectos que me impactó enormemente como comisaria fue la colaboración con Martin Creed en el MARCO de Vigo en 2011, donde presentamos su instalación *Work No. 247 Half the air in a given space*, con que el artista llenó de globos toda la planta baja del museo. Por un lado, se materializó el aire que es primordial e invisible con un elemento lúdico, y por otro modificó por completo la percepción del lugar con una obra en continuo movimiento con la interacción del público. La participación de la institución fue fundamental, ya que todos los departamentos se

2 Además de la dimensión sensorial, tus recientes proyectos curatoriales destacan por abordar la ecología desde diversas perspectivas. En este sentido, me gustaría conocer tu punto de vista sobre el significado de una curaduría comprometida con la acción climática.

Significa tener la acción climática presente en cada momento del proceso creativo, desde los primeros esbozos de ideas hasta la preparación de la exposición. Es un enfoque preestablecido desde el principio y no una consideración añadida en el último momento. La sensibilidad hacia la crisis climática se convierte en parte integral del discurso de la exposición, ya sea en términos conceptuales, formales o relacionados con materiales, construcción y diseño.

3 ¿Siempre has tenido esta conciencia, o hubo un momento específico que te llevó a replantear tu metodología de trabajo como curadora hacia una práctica más sostenible?

Como freelance, solía viajar muy a menudo. Fue en 2019 cuando comencé a replantearme muchas cosas, y la pandemia, en particular, fue un momento crucial que me llevó a cuestionarlo todo. Esta reflexión intensificada coincidió con mi ingreso en Gallery Climate Coalition. Me di cuenta de que no veía factible seguir viajando tanto y replanteé mi profesión como comisaria. La pausa impuesta por el confinamiento me permitió presenciar cómo la naturaleza se regeneraba. Ese momento fue un punto de inflexión, y a partir de entonces, decidí

involucraron en la producción de la instalación, contri-buyeron al inflado de los globos, que eran muchos miles. Era una parte integral de las condiciones requeridas por el artista para llevar a cabo la propuesta. El proyecto representó un aprendizaje valioso sobre la importancia del trabajo colaborativo y la mediación con el público familiar y joven que acudió masivamente, ofreciendo una gran oportunidad para introducirlos al arte contemporáneo.

En general, la dimensión experiencial es central en casi todos los proyectos de comisariado que propongo. Considero que el pensamiento crítico puede manifestarse también a través de otras vías —los sentidos, por ejemplo— y no solo mediante el intelecto.

adoptar prácticas más sostenibles tanto en mi vida profesional como personal. Un gran aprendizaje fue calcular mi huella de carbono, y darme cuenta que el 90% estaba relacionado con mis desplazamientos en avión. Empecé preguntándome cómo mis proyectos curatoriales podían contribuir a la reflexión y búsqueda de soluciones, ya sea a través de la temática, la ejecución o la presentación de las exposiciones. Estos tres aspectos fueron fundamentales en mi trabajo conceptual dentro del proyecto *Natura Viva*.

4 El proyecto *Natura Viva: musa i mimesi*, que llevaste a cabo entre octubre y diciembre de 2022 como respuesta a la convocatoria de Xarxa Transversal, se planteó como una exposición expandida en diez ciudades de Cataluña simultáneamente. La propuesta tenía como objetivo explorar, entre otras cosas, la geografía local a través de la investigación y el conocimiento de cada territorio. ¿Cómo conceptualizaste esta propuesta?

El punto de partida para el proyecto fue la voluntad de explorar la naturaleza como algo único, como una diversidad tan vasta como la humanidad misma. Fue crucial para mí permitir que los artistas desarrollaran obras específicas; no importaba si se trataba de una performance, una conferencia, una instalación o cualquier otra forma de expresión, siempre y cuando estuviera relacionada con la geografía específica. Esto te permitía visualizar la diversidad de los diez territorios geográficos que formaban parte del programa

5 Como mencionabas previamente, la pandemia representó un momento de crisis significativa en diversos aspectos. Para aquellxs de nosotrxs que experimentamos el confinamiento de manera privilegiada, fue una oportunidad para reconsiderar nuestra conexión con el entorno natural y tomar conciencia de que, más que nunca, la naturaleza estaba viva. ¿En parte, el título de la exposición tiene que ver con esto? ¿Y, porqué “musa” y “mimesis”?

Durante la pandemia, mientras experimentábamos un decrecimiento, observamos cómo la naturaleza, con su sabiduría inherente, demostraba su capacidad para regenerarse y crecer. La reaparición de especies que, durante ese impasse, recuperaron su hábitat, nos lleva a reconsiderar la posibilidad de aprender más, de reconocer que somos parte de un ecosistema del cual, a veces, nos sentimos separados y que no cuidamos.

6 La sutileza en el lenguaje de los árboles, por ejemplo, resulta extraordinaria. El hecho de que, mediante sus raíces interconectadas de manera similar a un hormiguero, logren comunicar información crucial sobre la escasez de agua, la falta de nutrientes e incluso la amenaza inminente de un incendio, me parece sorprendente. En términos de narrativas, como mencionaste al inicio, *Natura Viva* fue una exposición expandida, con la participación de diversas ciudades, lugares y artistas. ¿Cómo ha influido este conjunto de voces diversas en torno a la naturaleza en comparación con la idea curatorial inicial que tenías?

Fue interesante notar como muchos artistas decidieron enfocarse en elementos presentes en el contexto local, a menudo desconocidos en los centros de arte y museos, a pesar de su importancia en la tradición local. Estos lugares y elementos, cargados de mitología y arraigo en la cultura popular, fueron resaltados y reinterpretados, devolviéndoles relevancia en cada proyecto de la exposición. Otra de las narrativas claves que emergieron, exploraba el potencial transformador de la naturaleza a lo largo de los siglos, evidenciando los cambios de forma en la materia a través del tiempo. Este tema se manifestó en varios proyectos de manera notable.

expositivo, cada una representando una región diferente en Cataluña. Otra decisión vital para el proyecto fue la de trabajar con artistas establecidos tanto en zonas rurales y urbanas abarcando las distintas generaciones, lección que aprendí especialmente durante mi participación en la Bienal de Jafre —pueblo de 300 habitantes en la provincia de Girona. De acuerdo con esto, para *Natura Viva* quise fomentar en cada zona la participación de artistas ajenos a la ciudad, para poder tener la posibilidad de redescubirla a través de su mirada.

Debemos desempeñar un papel activo en la solución en lugar de contribuir al problema, y una manera efectiva de comenzar es adoptar la capacidad regenerativa inherente a la naturaleza. No obstante, para lograrlo, es imperativo emprender acciones concretas para restaurar nuestra conexión con la biodiversidad, reconociendo que somos una parte intrínseca de este delicado equilibrio.

En el ámbito de proyectos representativos, destacan ejemplos que no solo ofrecieron valiosos aprendizajes sobre la naturaleza, sino que también resaltaron por su diversidad creativa. Un caso significativo es la obra de la artista Àngels Ribé, quien emprendió una iniciativa única en colaboración con los jardineros del cementerio de Mataró. En esta intervención, permitió el crecimiento de lo que comúnmente denominamos “malas hierbas” — plantas que prosperan en lugares no deseados por el ser humano. Estas plantas, conocidas por su capacidad de dispersión y regeneración, comenzaron a colonizar su hábitat natural. El proceso generó un inesperado debate entre visitantes y usuarios del cementerio acerca de la presencia de estas “malas hierbas”, destacando así el ejercicio de poder que establecemos dentro de los ecosistemas. La acción culminó con la presentación de estas plantas, ahora cubiertas de oro, en la cúpula del cementerio, resaltando su potencial regenerador de la biodiversidad.

Àngels Ribé, *Males herbes*, 2022. Instalación presentada en la Cúpula del Cementiri dels Caputxins en Mataró en colaboración con M[A]C Mataró Art Contemporani. En el marco del proyecto *Natura Viva: musa i mimesi*. Foto de Daniel Cao. Cortesía de la artista.



Otro ejemplo notable es la obra de Eulàlia Rovira, que exploró la cantera y la piedra de Girona, un elemento clásico ya extinto. Esta piedra, compuesta por restos de animales marinos extintos conocidos como nummulites, plantea la interrogante de si lo que ahora es sólido alguna vez estuvo sumergido en un mar tropical que cubría la zona hace millones de años. La instalación *El contorn d'un arc*, presentada en el sótano de la catedral de Girona en colaboración con el Bòlit Centre d'Art Contemporani, logró establecer visualmente la conexión entre la desaparición de la piedra y la construcción de la catedral. Aquí, el volumen de la montaña ausente se reflejaba en el volumen del edificio, ilustrando las transformaciones continuas desde el antiguo mar tropical hasta el actual paisaje urbano de la ciudad de Girona. Esta obra invita a reflexionar sobre la impermanencia del tiempo y la constante evolución del entorno.

Eulàlia Rovira, *El contorn d'un arc*, 2022. Videoinstalación presentada en el Capítol de la Catedral de Girona en colaboración con el Bòlit, Centre d'Art Contemporani. En el marco del proyecto Natura Viva: *musa i mimesi*. Foto de Carles Palacio. Cortesía de la artista.



7 Antes mencionabas la necesidad, a nivel curatorial, de llevar a cabo acciones que impacten tanto conceptual como prácticamente en el sistema cultural. *Natura Viva* se distinguió por un interés específico de lxs artistas y, supongo, también el tuyo propio, de hacer que el proyecto fuera sostenible. ¿Qué medidas tomaste para lograrlo?



Pep Vidal, *Rosa dels vents*, 2022. Obra presentada en el Museu de l'Empordà, Figueres. En el marco del proyecto Natura Viva: *musa i mimesi*. Foto de Jordi Puig. Cortesía del artista.

Todos los artistas contribuyeron con obras nuevas. Sin embargo, se hizo un esfuerzo consciente por utilizar recursos locales en la medida de lo posible. Un ejemplo notable es el proyecto de Pep Vidal, *Es fàcil passar la frontera (si ets un nuvol)* [Es fácil cruzar la frontera (si eres una nube)]. En este vídeo, se muestra cómo una única nube es capturada desde dos ubicaciones geográficas distintas, ambas regidas por las mismas leyes termodinámicas, mientras se transforma a medida que avanza. La elección estratégica de involucrar a personas de la zona para la producción añadió un elemento colaborativo y contextual, enriqueciendo la perspectiva y la narrativa del proyecto. Encontramos a alguien que producía vídeos y vivía cerca del lugar de filmación, lo que facilitó la colaboración y aportó autenticidad al proyecto.

En otro ejemplo, Rosa Tharrats utilizó material textil de segunda mano o excedentes provenientes de tiendas textiles en las afueras de Barcelona. Este enfoque se alineaba con la idea de reutilizar textiles en desuso en lugar de adquirir nuevos. Esto no solo tuvo implicaciones prácticas, sino que también transmitió un mensaje sobre la importancia de la sostenibilidad en la elección de materiales.



Rosa Tharrats, *Carrier Wave*, 2022. Foto de la performance realizada en la Font Grogga del Parc Natural de Collserola, en colaboración con el Centre d'Art Maristany de Sant Cugat del Vallès. En el marco del proyecto Natura Viva: *musa i mimesi*. Foto de Lens Lab. Cortesía de la artista.

8 El compromiso por trabajar en estrecho diálogo con el territorio en todos sus aspectos fue un distintivo clave de otro proyecto en el que participaste como fundadora y curadora durante varios años: la Bienal de Jafre. El evento tuvo lugar en un pueblo con poco más de 300 habitantes y se desarrolló de manera orgánica, intentando mantener una conversación constante con la comunidad local. ¿Podrías explicar un poco más sobre esto?



Wilfredo Prieto, *Agua Bendita*, 2009. Charco de agua bendita. Instalación presentada en el marco de la IV Bienal de Jafre en Girona. Cortesía del artista.

9 Desde la Bienal de Jafre hasta *Natura Viva*, pasando por diversos otros proyectos que te llevaron a investigar la naturaleza, la pandemia marcó un punto de inflexión para tí, llevándote a reconsiderar tanto tu enfoque curatorial como tu vida personal en relación con la acción climática. Este proceso de reflexión te motivó a unirse a Gallery Climate Coalition, proyecto que surgió en 2020.

Me hice miembro de Gallery Climate Coalition en 2021, una decisión respaldada por la sólida reputación y seriedad de las personas involucradas, muchas de las cuales conocía tras mis 15 años en Londres. Reconocí que lidiar con el cambio climático no puede ser un esfuerzo individual; para avanzar de manera efectiva y evitar errores, las transformaciones solo las puede originar un conjunto de acciones. Al principio, pensé que la organización solo estaría dirigida a galerías, pero ahora somos principalmente instituciones, artistas,

comisarios, críticos y otros profesionales de la cultura. La diversidad en la membresía es esencial. Entendí que para implementar cambios de manera efectiva, debían tener lógica y estar respaldados por normativas coherentes en el contexto europeo y global. Gallery Climate Coalition, con grupos activos en Berlín, España, Italia, Londres, Los Ángeles, Nueva York y Taiwán, se convirtió en el entorno en el que sentí que podía reflejarme mejor y recibir apoyo para implementar cambios significativos en mi profesión.

10 En este ámbito se pueden llevar a cabo diversas acciones: desde iniciativas de sensibilización hasta estrategias de comunicación, e incluso proporcionar seguimiento práctico a entidades y organizaciones que buscan ajustar y reducir su huella de carbono. ¿Cuáles fueron los objetivos fundamentales con los que se estableció Gallery Climate Coalition?

Gallery Climate Coalition surgió en Londres cofundada en su mayoría por galeristas. Actualmente cuenta con más de mil miembros, de los cuales más de 270 son galerías. La idea fundamental detrás de su creación fue establecer normativas comunes para facilitar a cada miembro, ya sea una institución, un artista o un profesional, las herramientas necesarias para calcular y reducir su huella de carbono. La calculadora de carbono, una de las herramientas clave, está diseñada para ser intuitiva y accesible para todos. A través de la página web de GCC y otras entidades, puedes introducir en la calculadora información como la cantidad y tipo de vuelos, destinos, clases de viaje, países visitados y obtener una estimación de tu huella de carbono. Esta herramienta también considera otros factores, como el transporte de obras

de arte, viajes en tren, uso de taxis, envío de materiales e impresión. La calculadora ayuda a crear conciencia sobre las acciones que generan una mayor huella de carbono y permite a los miembros visualizar y comparar sus resultados. Es importante destacar que este sistema no busca fomentar la competencia entre los miembros, sino que incentiva a cada individuo a competir consigo mismo, estableciendo metas para poder reducir su propia huella de carbono. Se destaca la importancia de los números tangibles para comprender el impacto real de las acciones y se enfatiza que muchas decisiones sostenibles son prácticas y basadas en el sentido común. GCC promueve la idea de que la reducción de la huella de carbono puede ser más alcanzable y menos intimidante de lo que se percibe inicialmente.

11 Y dentro del sector, regresando a los diversos agentes que forman parte de la coalición, ¿percibes diferencias en la actitud hacia las acciones que se pueden implementar entre instituciones públicas y galerías, considerando que estas últimas tienen un objetivo más declarado de negocio o comercial?

Considero que tanto las galerías como las instituciones están empezando a enfocarse en realizar cambios y se están implementando algunas acciones, pero queda mucho por hacer. Todos son conscientes de la necesidad de cambiar una vez que deciden unirse a Gallery Climate Coalition, pero cada entidad debe adaptarse según sus propias circunstancias. Por ejemplo, las instituciones pueden tener mayor huella de carbono a causa del público que reciben, mientras que las galerías pueden enfrentarse más al desafío del transporte de obras a ferias. En este sentido, se están tomando medidas, como el transporte compartido o el empleo

12 ¿Cómo se articula la metodología de trabajo de GCC en distintos territorios después de haberse fundado en Inglaterra? ¿Existen socias fundacionales en cada territorio?

Sí, en cada territorio se crea un comité fundador para establecerse como un conjunto, traducir las implementaciones, llevar a cabo investigaciones, educar, organizar eventos y talleres, transmitir la información, recopilarla y motivar. Es crucial generar un despertar o *awakening*, un momento de lucidez en el que uno comienza a cuestionar su forma de actuar y se pregunta qué cambios puede hacer para reducir su huella de carbono. Este despertar también implica la comunicación y la sensibilización, proporcionando acceso a herramientas e información validadas que permitan a las personas reducir su propia huella de carbono.

Estos comités territoriales se crean para adaptar las acciones a las realidades locales y facilitar el intercambio de conocimientos entre los miembros. En el caso de España, se llevó a cabo una reunión entre los miembros para formalizar la situación y trabajar juntos en la implementación de las acciones de GCC. El grupo cofundador en España representa una

13 ¿Cuál ha sido hasta ahora la respuesta en España frente a las acciones propuestas por GCC?

En el proceso hemos encontrado personas que están escuchando y reflexionando. Especialmente dentro de las fundaciones privadas, observamos una aceptación y conciencia en rápido aumento. En las grandes instituciones, vemos que son conscientes de la necesidad de realizar cambios, aunque a veces se enfrentan a limitaciones presupuestarias. No obstante, ya estamos viendo la emergencia de figuras de profesionales responsables de la sostenibilidad en varios museos, lo cual es un paso crucial. Se han organizado debates sobre sostenibilidad en diversas ciudades, como Barcelona, Bilbao y Madrid, gracias a entidades como la Fundación MACBA o el Museo Guggenheim de Bilbao. Este último destaca por ser una institución pionera en este ámbito con un Equipo verde formado por un representante de cada departamento de la institución, y el País Vasco está claramente a la vanguardia.

En una conferencia reciente en Barcelona, Daniel Vega —Director Técnico de Exposiciones y Conservación del Museo Guggenheim Bilbao— hablando sobre el compromiso medioambiental de la institución, mencionó que habían comprobado que habían llegado a reducir de un 40% su huella de carbono realizando acciones que ya formaban parte de su práctica habitual en los departamentos, tomando decisiones personales y energéticas. Además, subrayó la importancia de comunicar estos cambios al entorno del museo, ya que impactan en el contexto general de la institución. El museo ha realizado un gran esfuerzo en este sentido, visibilizando incluso en su página web su política de sostenibilidad ambiental. Este año, han implementado un plan de acción con la sostenibilidad como eje central, lo cual ha sido muy positivo.

de cajas de alquiler, este último se irá normalizando en nuestro sector. La reducción del uso de plástico, especialmente en el embalaje, es un área en la que todos están dando sus primeros pasos. Además, se está empezando a reflexionar sobre la posibilidad de emplear módulos reutilizables para las paredes en ferias de arte. Aunque se reconoce que este aspecto es incipiente y que algunas prácticas, como la destrucción completa de paredes después de las ferias, son comunes, el tema está presente y es un área en la que se puede avanzar con acciones más concretas.

diversidad de sectores, incluyendo curadores, galerías, instituciones privadas y agentes culturales enfocados en la sostenibilidad y la educación. Actualmente el comité de GCC Spain está compuesto por Max Andrews y Mariana Cánepa Luna (Latitudes); Laura Carro y Lucía Mendoza (Galería Lucía Mendoza), Ángela Constantino, Simone Sentall y Niall Smith (Fundación TBA21); María Gracia de Pedro (Badr El Jundi Gallery); Carolina Grau (Comisaria independiente); Carmen Huerta (TAC7); y Nicky Ure (UreCulture).

En Cataluña durante el 2023 el Institut Català de Empreses Culturals ha presentado el Plan C* Cultura por el Clima: plan de sostenibilidad ambiental para las empresas culturales, cubriendo todos sus sectores. Creando una oportunidad para poner en orden todo lo que se ha hecho hasta ahora en ese ámbito, conocer cuál es el marco normativo a escala mundial y local y poner a disposición del sector cultural recursos y herramientas para hacerlo más sostenible. Para nuestro sector se ha colaborado con GCC para dar a conocer el uso de su calculadora de carbono y las acciones efectivas. Aunque no siempre somos conscientes de la capacidad que tiene para hacer cambios, creo que el interés en participar y realizar transformaciones sostenibles, ya sea utilizando herramientas de acceso libre o haciendo preguntas pertinentes, aumentará significativamente en 2024.



EL JUEGO DEL AGUA

*Pregunta al agua,
sabr  que responderte*

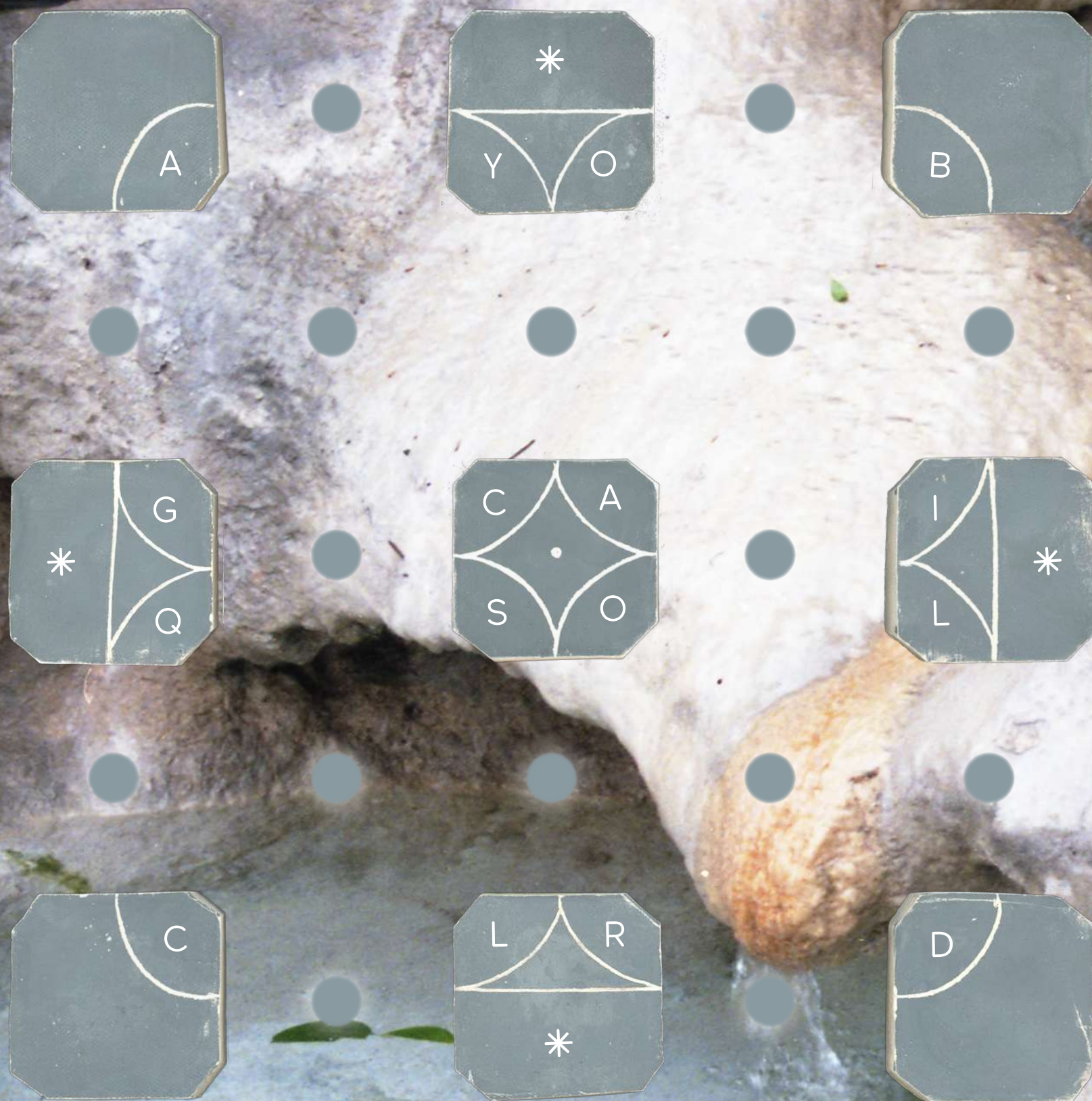
A menudo, para dar forma a una realidad que existe y no logramos explicar, solo hay que atreverse a jugar con las palabras. Al intentarlo, el lenguaje se despliega en sus infinitas posibilidades, dando origen a nuevas dimensiones y desvelando nombres, sueños y horizontes que anteriormente permanecían sumergidos.

El filósofo griego Tales de Mileto afirmaba que el agua era el principio de todas las cosas y que en su constante fluir residía la explicación de toda transformación. Este juego serio y adivinatorio se presenta como una invitación a confiar en la sabiduría transformadora del agua y a explorar su curso que, desafiando la escasez, puede mostrar recorridos inesperados.

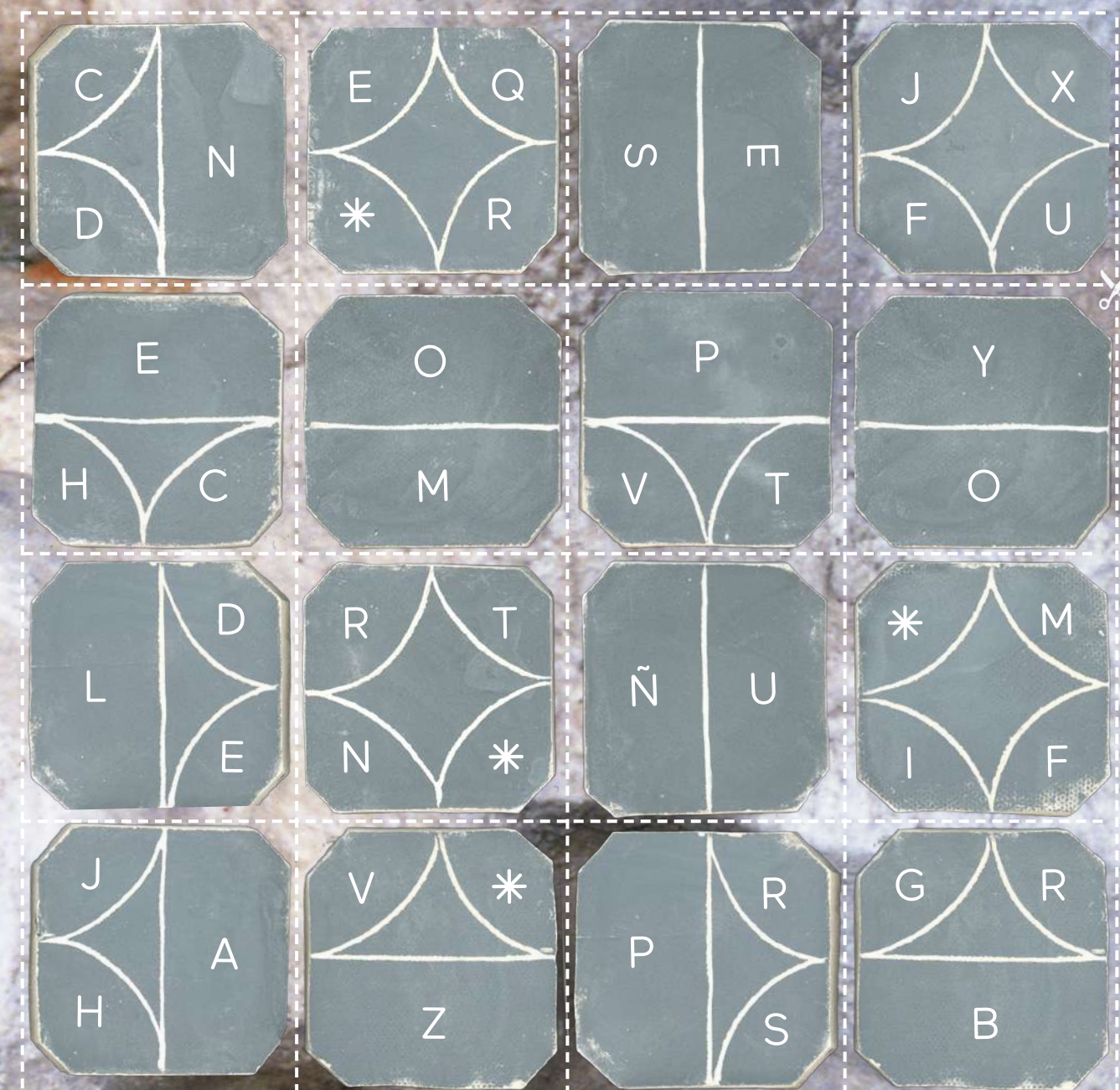
Basta con tener la imaginación para buscar en el cauce de un río, en el reflejo de un charco o entre las algas del mar.



TABLERO

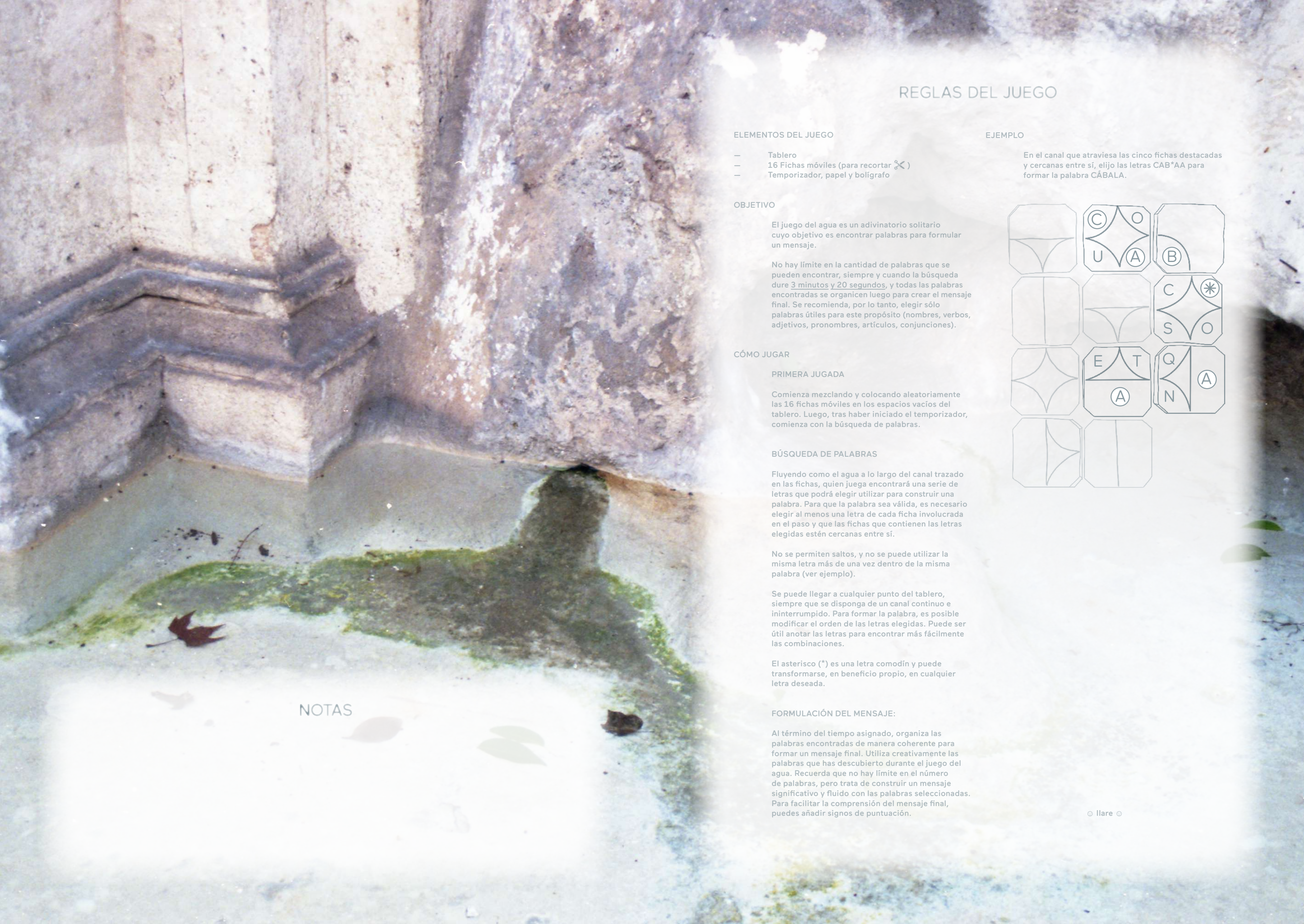


16 FICHAS MOVILES



NOTAS

● x 16 FICHAS MOVILES



REGLAS DEL JUEGO

ELEMENTOS DEL JUEGO

- Tablero
- 16 Fichas móviles (para recortar ✂)
- Temporizador, papel y bolígrafo

EJEMPLO

En el canal que atraviesa las cinco fichas destacadas y cercanas entre sí, elijo las letras CAB*AA para formar la palabra CÁBALA.

OBJETIVO

El juego del agua es un adivinatorio solitario cuyo objetivo es encontrar palabras para formular un mensaje.

No hay límite en la cantidad de palabras que se pueden encontrar, siempre y cuando la búsqueda dure 3 minutos y 20 segundos, y todas las palabras encontradas se organicen luego para crear el mensaje final. Se recomienda, por lo tanto, elegir sólo palabras útiles para este propósito (nombres, verbos, adjetivos, pronombres, artículos, conjunciones).

CÓMO JUGAR

PRIMERA JUGADA

Comienza mezclando y colocando aleatoriamente las 16 fichas móviles en los espacios vacíos del tablero. Luego, tras haber iniciado el temporizador, comienza con la búsqueda de palabras.

BÚSQUEDA DE PALABRAS

Fluyendo como el agua a lo largo del canal trazado en las fichas, quien juega encontrará una serie de letras que podrá elegir utilizar para construir una palabra. Para que la palabra sea válida, es necesario elegir al menos una letra de cada ficha involucrada en el paso y que las fichas que contienen las letras elegidas estén cercanas entre sí.

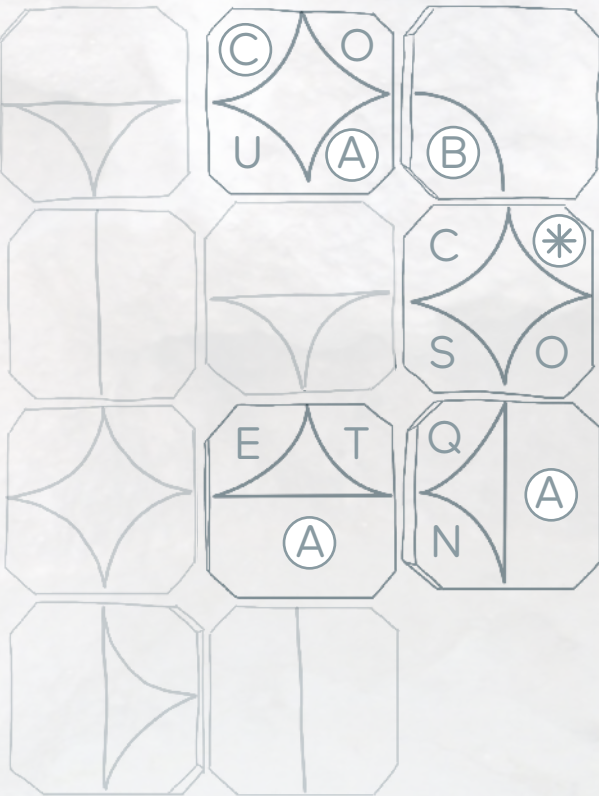
No se permiten saltos, y no se puede utilizar la misma letra más de una vez dentro de la misma palabra (ver ejemplo).

Se puede llegar a cualquier punto del tablero, siempre que se disponga de un canal continuo e ininterrumpido. Para formar la palabra, es posible modificar el orden de las letras elegidas. Puede ser útil anotar las letras para encontrar más fácilmente las combinaciones.

El asterisco (*) es una letra comodín y puede transformarse, en beneficio propio, en cualquier letra deseada.

FORMULACIÓN DEL MENSAJE:

Al término del tiempo asignado, organiza las palabras encontradas de manera coherente para formar un mensaje final. Utiliza creativamente las palabras que has descubierto durante el juego del agua. Recuerda que no hay límite en el número de palabras, pero trata de construir un mensaje significativo y fluido con las palabras seleccionadas. Para facilitar la comprensión del mensaje final, puedes añadir signos de puntuación.



NOTAS



ENERGIA
SUBMERGIDA

PAULA
ARTÉS

COMISSÀRIA
CAROLINA CIUTI

DEL 2 DE MARÇ
AL 5 DE MAIG DE 2024

LO PATI CENTRE D'ART
TERRES DE L'EBRE

PL. MARI CHORDÀ, SN
AMPOSTA
LOPATI.CAT



Ilare (Roma, 1994) es artista visual y realiza inves-
tigaciones relacionadas con los procesos de interde-
pendencia, interacción, observación y espera. A través
de una aproximación fundamentada en la impermanencia,
la fugacidad del tiempo y la transformación de la materia,
crea obras que no buscan eludir el cambio, la descomposición
y la interacción libre con el público.

Sus procesos involucran una diversidad de materiales,
entre los que se incluyen objetos encontrados, agua,
arcilla, vidrio, elementos vegetales y animales. Estas
creaciones cobran forma gracias al empleo de diversas
técnicas, destacándose entre ellas la fotografía, el vídeo
y la performance.

Ilare obtuvo su licenciatura en Nuevos Lenguajes
del Arte en la Academia de Bellas Artes de Roma y también
participó en el curso de especialización en Artes Aplicadas
Contemporáneas en la Escola Massana de Barcelona. Desde
2018, colabora con WPS Multimedia, un laboratorio
de investigación artística especializado en el diseño
y creación de audiovisuales, videoinstalaciones y recorri-
dos museísticos.



Entrevista a Graciela Melitsko Thornton

(Líder del Creative Green Programme en Julie's Bicycle, Londres)

Por Carolina Ciuti

Retrato de Graciela Melitsko Thornton



1 ¿Cuándo se inició la iniciativa Julie's Bicycle y cuáles fueron los motivos que llevaron a Alison Tickell a emprender este proyecto?

Julie's Bicycle surge en 2007 a raíz de la falta de enfoque en las problemáticas ecológicas y climáticas dentro del sector musical y cultural; la organización nace de una necesidad de ser proactivos frente a esta ausencia. Las primeras reuniones tuvieron lugar en un restaurante llamado Julie's, lo cual inspiró el nombre del proyecto. Esta elección también quería reflejar la pasión de la fundadora, Alison Tickell, por desplazarse en bicicleta. En estas reuniones, participaron diversos actores del sector musical, que desempeñaban roles variados en el ecosistema cultural. Esta diversidad incluía músicos, compañías discográficas, representantes del ámbito de la música en vivo y festivales, así como del sector de la grabación. Esta variedad marcó la forma de trabajo de Julie's Bicycle, centrándose en el ecosistema cultural

2 ¿Cuál es la misión que os define? ¿Cuál es la metodología de trabajo que seguís?

Nuestra misión consiste en impulsar al sector de la cultura hacia una transición energética y la neutralidad de carbono, abordando temas relacionados con la naturaleza y las soluciones que esta misma ofrece. Además, integramos en nuestro enfoque aspectos sociales y de justicia climática.



Programa Creative Climate Leadership (CCL), Reino Unido, marzo 2023. Foto de Bath Davey Look Again 35. Cortesía de Julie's Bicycle.

Graciela Melitsko Thornton es una profesional de sostenibilidad y cambio climático con más de 25 años de experiencia en el Reino Unido, Europa y América Latina. Su diverso conjunto de habilidades incluye el desarrollo de políticas y la gestión de proyectos para ciudades con bajas emisiones de carbono, la gestión ambiental para los sectores de las artes y el deporte, el desarrollo de capacitación en la intersección de la cultura y la ecología, y la búsqueda de oportunidades de innovación en la regeneración ecológica. Durante los últimos cinco años, ha trabajado en más de 100 proyectos de sostenibilidad ambiental en el sector cultural (música, danza, teatro, arquitectura/diseño, cine, literatura, artes digitales, artes visuales) y con organizaciones en diferentes etapas en su acción ambiental.

y construyendo relaciones entre diferentes actores. La estrategia de la organización se basa en fomentar la colaboración y facilitar la comunicación entre estos grupos, siguiendo la teoría del cambio de que la transformación no proviene de acciones individuales o aisladas, sino de esfuerzos conjuntos y de la búsqueda de espacios para la innovación.

A nivel de metodología, contamos principalmente con tres equipos. El primero es el equipo que interactúa con el British Council Arts [Consejo de las Artes Británicas], donde ofrecemos un servicio a alrededor de 900 organizaciones que reciben financiación del mismo. El Consejo les solicita que elaboren un plan de acción ambiental, una memoria ambiental y que informen sobre sus indicadores de impacto. Este proceso se realiza a través de la calculadora de huella de carbono, una herramienta gratuita desarrollada específicamente para el sector cultural disponible en línea. Dentro de este programa, existe una nueva línea de trabajo que implica designar a un responsable en el patrocinio para verificar la implementación del plan en la organización. Además, estamos dando inicio a la exploración de la resiliencia y la adaptación al cambio climático, un aspecto que aún no ha sido abordado en las organizaciones culturales. Al mismo tiempo, se realiza anualmente un informe exhaustivo que sirve como una fotografía del sector.

Después, contamos con un segundo equipo dedicado a la consultoría y capacitación. En el ámbito de la capacitación, gestionamos un programa residencial que constituye un equipo independiente enfocado en proporcionar residencias para artistas y trabajadores culturales. Estas residencias tienen lugar en diversas ubicaciones alrededor del mundo, con el objetivo de crear una red de innovación a nivel regional o nacional. Mi función se encuentra en el área de consultoría y capacitación, específicamente en el ámbito de la formación y acompañamiento, que impartimos de manera virtual o presencial.

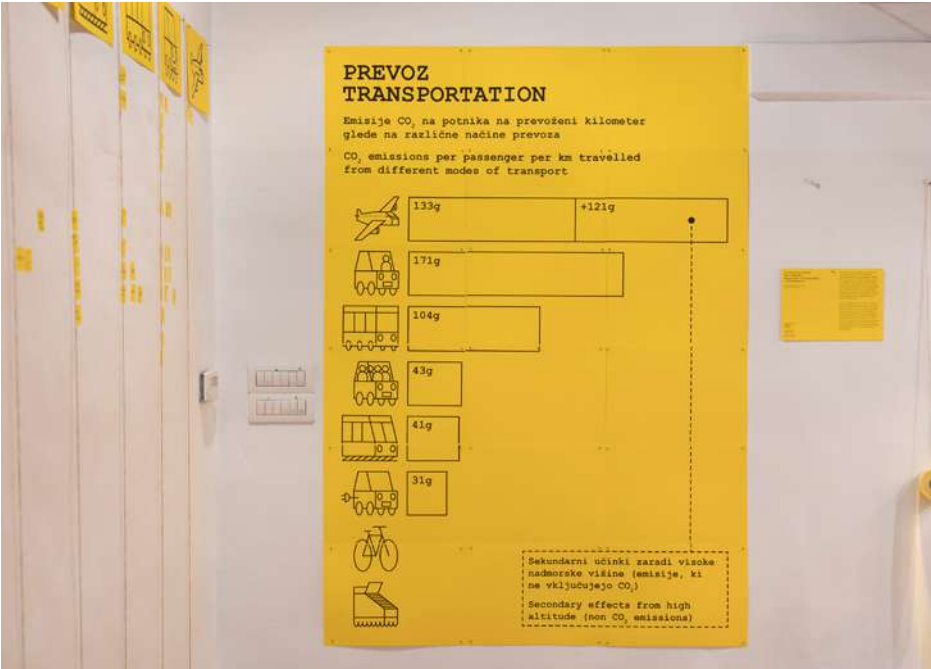
3 ¿Estos servicios a quién van dirigidos? ¿Quiénes son vuestros clientes principales dentro de la industria cultural?

En consultoría, inicialmente nos enfocábamos en colaborar con grandes organizaciones, que nos interesaban por el impacto que generaban. Museos y teatros de gran envergadura, como la Tate Gallery o el National Theater en Londres, proporcionaban un punto de referencia importante.

Con el tiempo, hemos extendido nuestra colaboración a organizaciones más pequeñas, especialmente en el ámbito de la innovación. Siempre nos ha interesado explorar proyectos que puedan marcar un hito, examinando a fondo aspectos específicos. En este ámbito, estamos evolucionando de apoyar a organizaciones individuales a respaldar grupos de organizaciones, con el objetivo de lograr un impacto más significativo. Nos centramos en trabajar con grupos de organizaciones y financiadores para ampliar nuestra influencia. Por ejemplo, tenemos un programa relevante en colaboración con el British Council como financiador, dirigido a festivales que tienen lugar en ocho países de Latinoamérica: los festivales reciben financiamiento para proyectos ambientales, y nosotros proporcionamos capacitación y herramientas. Nuestro interés radica en generar un impacto mayor, especialmente en regiones donde no teníamos presencia previa.

En el ámbito de las artes visuales, hemos realizado un extenso trabajo en la revisión de materiales y ciclos de exhibición. Destacamos nuestro trabajo con la bienal BIO 27 de Ljubljana, con la curaduría de Jane Withers como un ejemplo significativo. Durante el confinamiento, la Bienal decidió replantearse y abordar cuestiones profundas, como la noción de vernacularidad, el cambio climático, la infraestructura de la ciudad y los sistemas agroalimentarios. Fuimos llamados para proporcionar capacitación y repensar el diseño sostenible del área de exhibición. La colaboración fue exitosa, y la Bienal aplicó los aprendizajes en una guía sobre organización de eventos sostenibles. Este caso demuestra cómo las sinergias generadas pueden influir en políticas públicas.

27ª Bienal de Diseño de Ljubljana, BIO27 Super Vernaculars — Design for a Regenerative Future. Foto de Aleš Rosa. Cortesía de Julie's Bicycle.



4 Encuentro muy apropiada la iniciativa de la Bienal de querer crear una guía, lo cual refleja la transmisión de saberes y conocimiento. Creo que abordar la falta de claridad sobre cómo enfrentar el cambio climático es uno de los problemas más evidentes. A veces, la comodidad de afirmar que no se sabe qué hacer puede conducir a la inacción.

A pesar de los cambios que se van produciendo gradualmente, y gracias al trabajo esencial de iniciativas como la vuestra, persiste la percepción de que el sector cultural se ha quedado rezagado en la acción climática. En contraste, la investigación tecnológica y científica parecen avanzar con un ritmo más sostenido. ¿Cuál crees que es la razón detrás de esta disparidad? ¿Qué acciones concretas son necesarias para impulsar un cambio cultural genuino?

En el ámbito de las instituciones culturales, es crucial reconocer la diversidad entre las públicas, privadas orientadas al mercado y aquellas de naturaleza híbrida. En general, la falta de recursos se presenta como un desafío significativo, ya que la cultura a menudo recibe menos inversión que la ciencia; la innovación puede llegar más lentamente al sector cultural debido a esta disparidad. De acuerdo con esto, cabe destacar también que la pandemia de COVID-19 tuvo un

impacto severo en los trabajadores culturales: la falta de una red de contención sólida agravó las dificultades enfrentadas por el sector. Al margen de esto, en algunos casos también puede notarse cierta reticencia a cambiar el modelo de negocio.

Superar estos desafíos requiere buscar soluciones específicas, catalizadores y estructuras colectivas, respaldadas por políticas públicas que reconozcan la contribución única de la cultura. El trabajo de lobby en conferencias sobre cambio climático es una estrategia clave para lograr este reconocimiento. Recientemente, 30 ministros de cultura se reunieron y emitieron una declaración conjunta sobre cómo la cultura puede contribuir a la acción climática dentro de la estructura del Panel Intergubernamental de Cambio Climático que lidera las negociaciones y compromisos internacionales. La Organización de las Naciones Unidas instituyó un "Grupo de Amigos" para seguir trabajando en esta línea durante dos años, con la esperanza de obtener recursos y apoyo para acelerar el trabajo en el sector cultural.

Edición 2022 del summit We Make Tomorrow organizado por Julie's Bicycle en Birmingham Rep & Library. Foto de toastandpost144. Cortesía de Julie's Bicycle.



5 Acabas de mencionar brevemente sobre la reticencia a cambiar el modelo de negocio y la metodología de trabajo por parte de determinadas instituciones. ¿Habéis observado diferencias en la respuesta al desequilibrio climático por parte de instituciones públicas, como museos o centros culturales municipales y nacionales, en comparación con iniciativas privadas y comerciales, como colecciones o galerías de arte?

En todos los casos, el liderazgo desempeña un papel fundamental para impulsar el cambio. En una empresa comercial, el propietario tiene la capacidad de revertir el proceso de manera individual. En cambio, en un lugar público, se observa una mayor transversalidad entre distintos actores, lo que demanda un nivel más elevado de coordinación.

Hemos trabajado con galerías comerciales, incluida una de las más grandes de Londres, White Cube. Nuestra experiencia con ellos mostró que el dueño y una responsable de gestión comprometida fueron los agentes de cambio. Inicialmente, calcularon los impactos ambientales, revisaron procesos y establecieron áreas prioritarias. La galería tomó decisiones significativas y hubo negociaciones con artistas para sensibilizarlos sobre la importancia de consideraciones ambientales. Por ejemplo, la comunicación fue clave para destacar la importancia de no rehacer paredes constantemente y fomentar la innovación.

La gobernanza desempeña un papel central, ya que las decisiones a largo plazo deben surgir de la administración de galerías o museos. En instituciones

museísticas de gran tamaño, la dificultad para concebir estratégicamente las salas a largo plazo puede ser un desafío. Las mega exhibiciones, que implican retos económicos y ambientales, como el transporte masivo de obras, también son un aspecto a considerar. A pesar de la ventaja que tienen los museos al planificar con anticipación, es crucial asegurar que esta planificación beneficie a la sustentabilidad.

Un ejemplo adicional es el caso de Tomás Saraceno en la Serpentine Gallery, con su exposición monográfica *Web(s) of Life*. En línea con lo que el artista deseaba resaltar —la continuidad y la interconexión de los ambientes, así como el bienestar ecológico—, y también de acuerdo con lo que quería denunciar —la explotación, abuso y apropiación de la naturaleza—, Saraceno se involucró en la instalación de paneles solares para alimentar la exposición. Además, propuso ajustar el consumo de energía, reduciendo la intensidad de las luces y la frecuencia de las proyecciones y apagando el aire acondicionado. Estas son iniciativas lideradas por alguien, pero su éxito requiere apoyo desde diversos lugares.

6 Hemos observado que la importancia del liderazgo es evidente también en eventos periódicos, ya sea de gran escala como las bienales o de menor envergadura como los festivales. En este contexto, se hace necesaria una reflexión significativa sobre el público objetivo, el acceso a los contenidos y, sobre todo, la metodología de producción de las obras en relación con el territorio.

Creo que hay aproximadamente 300 bienales cada año, lo cual es un tema relevante. En 2022, la Bienal de Sídney, con quienes mantuvimos una serie de conversaciones, adoptó un enfoque interesante para su 23ª edición. En primer lugar, designaron a un director artístico con formación y preocupación específicas por la temática ecológica, el colombiano José Roca. Bajo el título *rívus*, la bienal exploró los ríos, humedales y otros ecosistemas de agua dulce y salada como sistemas vivos dinámicos con distintos grados de agencia política. En segundo lugar, Roca propuso que ciertas obras se produjeran localmente, enviando planos y convocando a artistas con este preciso mensaje. Además, tomó la decisión de trabajar en eliminar elementos no sostenibles en la exhibición, llamando a la innovación de otros sectores para aportar soluciones a problemas específicos.

Creo que las bienales pueden comenzar desde su propio lugar, transmitiendo este enfoque, incluso de manera piloto, para dejar un legado interesante en el lugar donde se celebran. Puedo pensar en la Bienal de Música de Córdoba como un ejemplo. Aunque es

un evento más reciente con solo dos ediciones, desde el principio se centraron en repensar su presencia en el espacio público urbano. Hicieron un llamado a diseñadores locales para regenerar espacios poco utilizados y, posteriormente, algunos de estos se utilizaron para eventos de la Bienal. Además, trabajaron en un proyecto relacionado con la economía circular en colaboración con la empresa de recolección de residuos, creando un espacio para almacenar materiales que podrían utilizarse en la producción escenográfica de otros eventos en la ciudad. Este enfoque deja un legado positivo para la ciudad.

Este cambio de narrativa plantea la pregunta de qué le dejamos a un lugar. ¿Es solo una exhibición o podemos dejar algo más que esté vinculado al cambio social o al uso sostenible de materiales?

Imágenes del taller de diseño en el marco de la edición 2023 de la Bienal de Música de Córdoba, organizada gracias al apoyo del programa Cultura Circular del British Council. Cortesía de Julie's Bicycle.



7 Claro, creo que estas preguntas pueden extrapolarse del sector estrictamente cultural para fomentar un cambio genuino de hábitos en distintos niveles. Lo que me ha parecido emerger con más fuerza a lo largo de toda esta conversación es seguramente la necesidad de sentar precedentes en el sector cultural, de comunicar y compartir los ejemplos y los resultados exitosos, actuando de manera colectiva y no aislada.

La comunicación es, sin duda, muy importante. La difusión de mensajes, experiencias y resultados relacionados con la sostenibilidad en el sector cultural puede empujar a que otras entidades abandonen su reticencia y, a poco a poco, se sumen al cambio.

Edición 2022 del summit We Make Tomorrow organizado por Julie's Bicycle en Birmingham Rep & Library. Foto de James Allan. Cortesía de Julie's Bicycle.



8 En este sentido, ¿qué otras organizaciones influyentes sugerirías seguir en el ámbito de la acción climática en el sector artístico?

En el ámbito de las organizaciones culturales, hemos colaborado con varias instituciones que están liderando iniciativas innovadoras. Ki Culture, una organización con sede en Holanda, se destaca por sus mentorías globales para museos en el sector visual, brindando un enfoque perspicaz y ágil.

Dentro del ámbito de los museos, hemos trabajado con varias instituciones que están marcando pautas en temas cruciales. La Asociación de Museos del Reino Unido lidera iniciativas sobre racismo, inclusividad, decolonización y acción climática. Además, el Museo Horniman en Londres, tras un rediseño integral, se ha enfocado en temas de decolonización y sustentabilidad, especialmente en la creación de un jardín comunitario.

Cabe destacar el comprometido trabajo de Arts Catalyst, una organización benéfica en artes visuales con sede en Sheffield, Reino Unido. Su proyecto busca involucrar al público local e internacional en experiencias creativas que aumenten la conciencia ecológica y fomenten la acción social positiva, a menudo fusionando el trabajo de artistas con científicos. Además, resulta muy interesante la labor de gala - green art lab alliance, una red de organizaciones artísticas que contribuyen a la sostenibilidad ambiental a través de su práctica creativa, y la Greening Arts Practice Guide editada por Chrysalis Arts Development.

En España, hemos colaborado con La Panera, que intensificó sus esfuerzos después de un diagnóstico inicial financiado por la Fundación Daniel y Nina Carasso. Específicamente, el Museo Guggenheim en Bilbao ha alcanzado una reducción del 40% en el consumo energético, destacando por su enfoque flexible en materia de control de temperatura y humedad en salas y su monitoreo detallado. Estos ejemplos subrayan la diversidad de enfoques y la importancia de abordar la sostenibilidad de manera integral en el sector cultural.

Centre d'Art La Panera, Lleida. Foto de Antonio Cañas Rojas.



Entrevista a Daniel Vega Pérez de Arlucea

(Director Técnico de Exposiciones y Conservación del Museo Guggenheim Bilbao)

Por Carolina Ciuti

Retrato de Daniel Vega Pérez de Arlucea. Cortesía Museo Guggenheim Bilbao



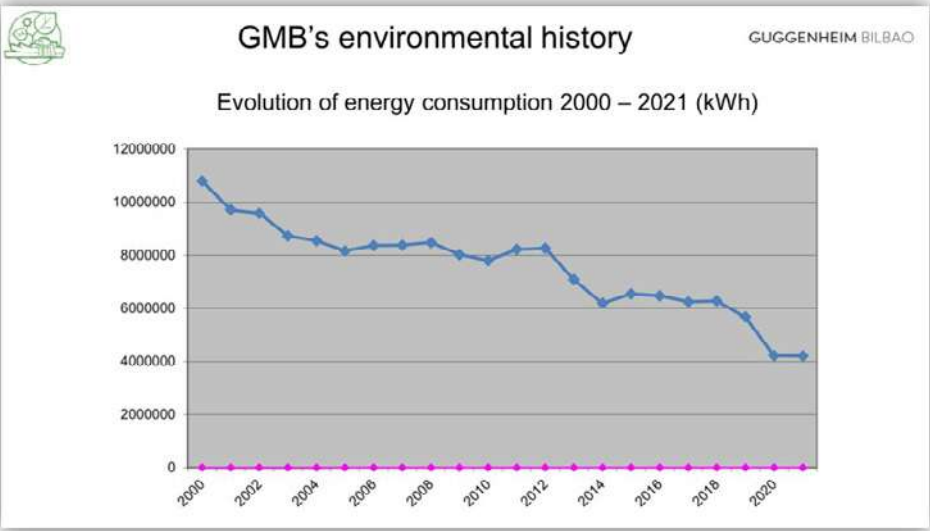
Daniel Vega es licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco y realizó estudios de postgrado en conservación en la Universidad Complutense de Madrid y en Museum Studies en la Universidad de Leicester. En 2016 fue seleccionado para participar en el Executive Education Program for Museum Leaders, en el Getty Leadership Institute. Forma parte del equipo del Museo Guggenheim Bilbao desde 1998 y en la actualidad es su Director Técnico de Exposiciones y Conservación. Ha supervisado la organización de más de trescientas exposiciones de arte moderno y contemporáneo y ha dirigido varios proyectos clave como el desarrollo de una metodología transversal de gestión por proyectos para las exposiciones, o la creación de un almacén externo de arte para las colecciones del Museo Guggenheim Bilbao. Recientemente ha liderado el desarrollo del Marco Estratégico en Sostenibilidad Ambiental y la implantación de los primeros Planes de Acción, con iniciativas como la medición de la huella de carbono de MGB, la transición a tecnología LED para la iluminación de las obras de arte, el testeo de nuevos materiales y tecnologías en el ámbito museográfico, el desarrollo de proyectos colaborativos de circularidad, o la reciente implantación en MGB de parámetros de control climático más flexibles. Colabora en distintos grupos de trabajo internacionales para lograr una gestión más sostenible de las colecciones y exposiciones temporales y ha organizado recientemente en colaboración con WAF el simposio Environmental Strategies for Art Foundations. Durante años ha sido profesor invitado en el máster de Estudios Curatoriales de la Universidad de Navarra y en el máster CYXAC de la Universidad del País Vasco. Entre 2008 y 2022 ha sido miembro del Comité Directivo del Grupo Internacional de Organizadores de Exposiciones (IEO).

1 En las diversas conversaciones que tuve durante la preparación de este número, se destacó el Museo Guggenheim Bilbao como un caso ejemplar de compromiso con la acción climática y la implementación de medidas prácticas para impulsar un cambio tangible. ¿Podrías compartir cuándo el museo comenzó a mostrar interés en estos temas y cómo ha evolucionado su enfoque a lo largo de los años?

Desde una perspectiva institucional y estructural, la reflexión sobre la necesidad de abordar la acción climática no se manifestó hasta el año 2021. En ese contexto, surgió a raíz de la formulación de un nuevo plan estratégico para el período 2021-2023. En ese momento, identificamos la imperativa necesidad de abordar esta cuestión de manera más estratégica. Aunque previamente se había llevado a cabo un considerable trabajo en el museo, en áreas como la gestión del edificio, la gestión energética y aspectos relacionados con la museología, este esfuerzo se realizaba de manera atomizada y carecía de una estructura y financiación propias.

En 2021, definimos un marco Estratégico de Sostenibilidad Ambiental, en línea con los Objetivos de Desarrollo Sostenible de la Agenda 2030 de las Naciones Unidas. Asimismo, creamos un green team, el grupo Gu-Zero, que se encargaría de liderarlo.

Gráfica de la evolución del consumo de energía (2000-2021) en el Museo Guggenheim Bilbao.



2 A nivel práctico, ¿en qué consiste el trabajo del grupo Gu-Zero y cuales fueron los primeros pasos que diste para implementar, posteriormente, el Plan de Acciones de Sostenibilidad?

Definimos un mapa claro y sencillo que consta de seis ejes clave de actividad y tres ejes transversales. Estos ejes transversales implican la comunicación y divulgación, la colaboración efectiva y la promoción de compras y contrataciones responsables. Los seis ejes principales abordan la eficiencia energética, el reciclaje y la circularidad, la reducción del consumo de recursos naturales, el control de la contaminación, la biodiversidad y, fundamentalmente, la conexión con la audiencia a través de la programación y eventos públicos.

Como decía antes, este marco de acción se implementó gracias a la formación del grupo Gu-Zero, que involucra a diversos departamentos del museo y es compuesto por voluntarios y personas con roles específicos, como la gestión del edificio. Este equipo se reúne mensualmente para realizar un seguimiento del Plan de Acciones. Además de las reuniones regulares, se llevan a cabo encuentros de trabajo dedicados a proyectos específicos.

Gráfica del Marco Estratégico en Sostenibilidad Ambiental del Museo Guggenheim Bilbao.



3 Me resulta particularmente interesante el trabajo hecho para medir vuestra huella de carbono. ¿Podrías compartir cuáles fueron las herramientas que empleaste? ¿Habéis experimentado una evolución y profesionalización del proceso en los últimos tres años?

Cuando iniciamos este proceso, evaluamos las herramientas disponibles en el sector y rápidamente identificamos que Gallery Climate Coalition ofrecía una solución avanzada y prometedora. Sin embargo, al comenzar a utilizarla, notamos que, aunque proporcionaba información de manera inmediata, medir aspectos específicos, como el transporte de una sola exposición, resultaba extremadamente complejo debido a la cantidad de variables involucradas. Además, la casuística cambia anualmente, ya que tanto los datos como los factores de emisión se actualizan regularmente. Esta variabilidad se hace evidente incluso en casos aparentemente simples, como el consumo eléctrico, donde cambios en la producción de energía pueden afectar la huella de carbono.

4 Entiendo que a lo largo de los años también habéis visto cambios en la profesionalización de los proveedores. ¿Han observado un aumento en la adopción de prácticas más sostenibles, como la oferta de transportes compartidos o la disponibilidad de embalajes reutilizables?

En el ámbito de la logística, estamos enfocándonos intensamente en varios aspectos. En primer lugar, es evidente que, para fomentar un cambio en nuestro sector, es necesario hacer crecer la demanda. A día de hoy, seguimos enfrentando la limitación de una oferta insuficiente. Hemos modificado nuestros acuerdos de préstamo para solicitar directamente a los cedentes la autorización para utilizar cajas de alquiler en lugar de

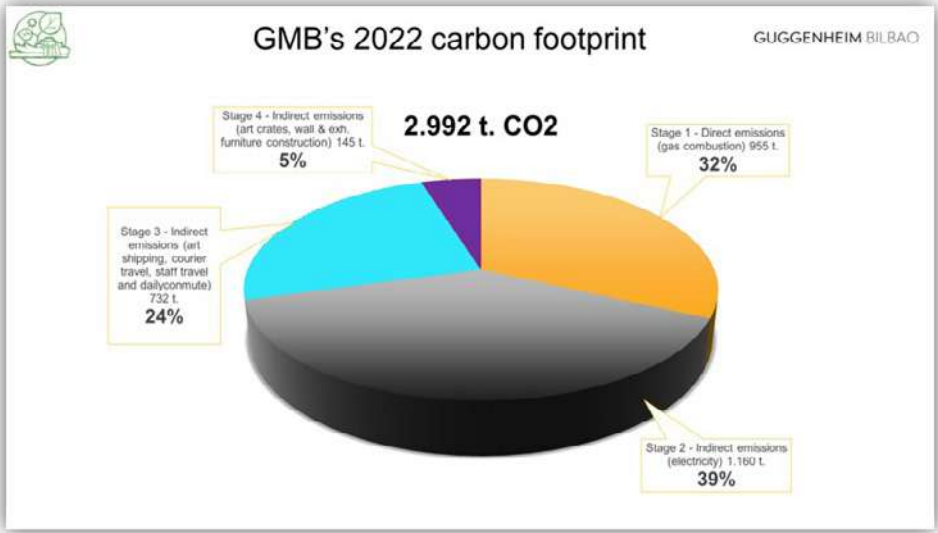
La puesta en marcha del marco estratégico nos proporcionó una dirección clara, una metodología de trabajo y estructura organizativa específicas. Una parte crucial fue determinar nuestro impacto ambiental, entendiendo cómo la actividad del museo contribuye a la crisis climática. Por lo tanto, implementamos la medición de la huella de carbono, comenzando en 2019 con mediciones parciales en 2018 y mediciones completas en 2019 y 2020. Aunque 2020 fue un año atípico debido a la pandemia, los datos más recientes corresponden a las mediciones realizadas en 2022.

Es bastante inusual encontrar museos de gran alcance que estén midiendo su huella, ya que hay pocas métricas disponibles. Este enfoque nos ha proporcionado valiosa información para entender mejor nuestras prioridades. Inicialmente, pensábamos que la huella del transporte sería más significativa, y aunque reconocemos que aún hay margen de mejora en aspectos como el transporte y la museografía, hemos notado que el ámbito energético presenta desafíos significativos, a pesar de las reducciones ya logradas.

Anualmente, llevamos a cabo una revisión exhaustiva y presentamos un plan de acción para el año siguiente. Alrededor de los ejes del marco estratégico, definimos objetivos específicos de reducción de consumo energético, así como metas relacionadas con la circularidad y el reciclaje. Estos objetivos se centran no solo en el próximo año, sino también en los años subsiguientes. Establecemos una serie de metas que seguimos mediante el liderazgo del grupo de trabajo, y esa es básicamente la dinámica que guía nuestro proceso anual.

Ante este escenario, reconocimos la necesidad de una estructura más sólida que solo una calculadora. Frente a la complejidad del proceso, implementamos un enfoque basado en tablas Excel, trabajando en colaboración con una consultora local en el desarrollo de un sistema de medición y seguimiento realizado a medida. El buen funcionamiento de esta metodología implica una colaboración estrecha, donde coordinadores de exposiciones, proveedores y nosotros trabajamos conjuntamente para recopilar datos, ajustar factores y realizar cálculos detallados. Aunque hemos avanzado en nuestra capacidad de medición, sigue siendo un proceso complejo y lento, dado el dinamismo y la especificidad de los datos involucrados.

construir nuevas. Nuestra prioridad actual es reducir la creación de nuevas cajas. Sin embargo, nos encontramos con un desafío: muchas empresas de transporte aún no cuentan con la capacidad para proporcionar cajas de alquiler, ya que la demanda en el sector no es lo suficientemente amplia. Abordamos este problema mediante la incorporación de cláusulas en nuestros acuerdos que permiten el uso de cajas de alquiler, y aunque



un alto porcentaje de prestadores acepta esta condición, aún hay trabajo por hacer en la oferta de este tipo de servicios. Además, enfrentamos desafíos relacionados con los estándares y las políticas de embalaje. La adaptación a nuevos productos y la flexibilidad en estas políticas son áreas que requerirán esfuerzos continuos.

Desde el inicio de la pandemia, hemos aprovechado la oportunidad para promover prácticas más sostenibles y eficientes. Hemos estado activamente involucrados en iniciativas como el uso compartido de embarques y el uso de tecnología de seguimiento avanzada. Hemos implementado tecnologías de streaming y cámaras dentro de los camiones, lo que permite la vigilancia remota en tiempo real desde cualquier ubicación. Además, hemos integrado trackers en las cajas para medir diversos parámetros como vibración, temperatura, humedad y luz. Estas herramientas, aunque han sido adoptadas por muchos museos, aún enfrentan resistencias en ciertos sectores. A pesar de esto, continuamos explorando y promoviendo soluciones innovadoras en la logística.

5 Me ha impresionado positivamente la transparencia con la que el museo comunica sus avances en el ámbito de la acción climática. Al explorar la página web, noté que el Plan de Acciones se encuentra en el tercer lugar del menú desplegable. Este enfoque directo me parece muy necesario para influir en el sector y compartir la experiencia, contribuyendo así a generar la demanda actualmente ausente. En el marco de vuestros esfuerzos por minimizar el impacto ambiental del museo, he observado que el compromiso último es alcanzar la neutralidad climática en 2030. ¿Podrías compartir más detalles sobre este objetivo y cómo planeáis lograrlo?

Se trata de un objetivo transversal para nosotros, y consideramos fundamental compartir nuestra experiencia. Al iniciar este camino, nos percatamos de la escasez de recursos disponibles. Aunque existen iniciativas notables, como Gallery Climate Coalition, que ofrece una abundancia de referencias, principalmente se centra en métricas de galerías en lugar de museos, y estas mediciones suelen ser más pequeñas.

Dada la dificultad que experimentamos al encontrar información relevante, comprendimos la importancia de compartir nuestra experiencia para demostrar. Por esta razón, a principios de este año lanzamos una sección específica en nuestra página web. Aunque no es muy extensa, la hemos diseñado de manera simple y accesible. Nuestra intención es reflejar todos los proyectos significativos, incluyendo eventos pasados, seminarios y documentos de nuestro Plan Estratégico. Compartimos todos los recursos, sin filtrar nada, ya que creemos que cada detalle puede ser valioso para otras entidades. Cuando desarrollamos la página web, nos aseguramos de que los contenidos fueran fácilmente encontrados mediante búsquedas en motores como Google. Observamos que, al buscar "sostenibilidad Guggenheim" en Google, la sección de la web no aparecía en primer lugar, así que trabajamos activamente en posicionar estos contenidos para que fueran localizables de manera rápida y fácil.

6 Hemos explorado aspectos técnicos cruciales que transforman la operatividad del museo; ahora me gustaría ahondar en la programación. En este sentido, ¿podrías profundizar en cómo estos cambios impactan la colaboración con lxs artistas y las líneas programáticas del museo?

Para nosotros, lo más crucial de todo este proceso era iniciar un cambio fundamental como institución en lugar de simplemente programar sin alterar nuestra esencia. No queremos que se perciba como un *greenwashing*; creemos que la autenticidad es clave. Hemos adoptado un enfoque pragmático, comenzando a cambiar a nivel institucional en todos los aspectos. La programación es vital en este sentido, aunque está tomando tiempo desarrollarla.

En los últimos dos años, hemos introducido gradualmente nuevos contenidos. Por ejemplo, el año pasado presentamos la exitosa exposición *Motion*. *Autos. Art. Architecture*, comisariada y diseñada por Norman Foster. Aunque tenía una huella de carbono significativa debido a la llegada de vehículos desde diversas partes del mundo, fue una oportunidad para

abordar la influencia mutua entre el diseño automotriz, el arte y la arquitectura. La exposición también incluyó una reflexión sobre el futuro de la movilidad en términos de sostenibilidad en una sala separada, llamada *Future of Motion*. Esta sección fue un esfuerzo importante para incorporar consideraciones medioambientales en un contexto que inicialmente no las abordaba y poder sensibilizar a nuestros visitantes sobre el impacto de la automoción en la crisis climática.

Este esfuerzo no fue aislado; en paralelo, ese mismo verano organizamos un curso con la Universidad del País Vasco sobre movilidads más sostenibles. La experiencia fue tan enriquecedora que continuamos con esa línea de trabajo; recientemente hemos acogido un simposio internacional sobre ecologías del agua en colaboración con la iniciativa de la Comisión Europea

STARTS4Water y hemos organizado un nuevo Curso de Verano en colaboración con la Universidad del País Vasco, bajo el título *Modelos artísticos para el sistema Tierra*.

Actualmente, estamos inmersos en la planificación de una exposición para 2025, con la ecología como eje central. En este proyecto, destacan artistas con prácticas y preocupaciones centradas en la sostenibilidad, bajo la curaduría principal de Manuel Cirauqui, quien

7 Claro, se trata de construir una narrativa coherente donde la programación refleje un compromiso pragmático real por parte del muse. Haciendo un esfuerzo de proyección hacia el futuro, ¿crees que instituciones como el Guggenheim o el MACBA, que cuentan con colecciones pero también producen exposiciones, deberían transitar hacia un enfoque más local, e incluso radicalmente local? ¿Cuál consideras que sería el equilibrio apropiado entre mantener una perspectiva internacional, que sigue siendo importante, y comprometerse con el territorio, incluyendo a lxs artistas locales?

La pregunta es compleja. Desde nuestro enfoque, apostamos por seguir trabajando en una línea similar, pero priorizando la ecología en la medida de lo posible. Existen dos extremos en este debate: podríamos, por ejemplo, optar por trabajar exclusivamente a nivel local, con recursos y artistas locales para un público local. Sin embargo, esto no encaja con nuestra misión, que busca brindar oportunidades a nuestro entorno local para acceder a experiencias culturales únicas. Hace apenas 30 años, la idea de tener exposiciones de renombre en Bilbao parecía ciencia ficción.

Es importante reconocer que todo lo que hacemos deja una huella, y nuestro enfoque se centra en hacer que nuestras actividades sean lo más sostenibles posible. Este es un tema complejo porque cada acción tiene su impacto, ya sea traer obras de arte de diferentes

8 Para concluir, una reflexión sobre la reticencia del sector cultural a adoptar medidas. Aunque se observan cambios progresivos y la pandemia ha marcado un importante momento de reflexión en este sentido, el ámbito de la cultura sigue avanzando lentamente en relación a la acción climática. ¿Cuál crees que es la causa de esta reticencia? ¿Se debe principalmente a motivos económicos —el coste de implementar nuevas medidas— o existen otras razones detrás de esta resistencia?

Creo que hay diversos factores a considerar. En primer lugar, el aspecto económico es importante ya que abordar la sostenibilidad a menudo implica asignar recursos financieros. En Bilbao, aún no contamos con un profesional específico dedicado a esto, a diferencia de algunos museos en Estados Unidos que ya tienen un *sustainability officer* o una posición similar. En este sentido, abordar la reflexión ecológica e implementar un cambio sigue dependiendo en gran medida del esfuerzo voluntario de todos. Se requieren tiempo y dedicación, y externalizar estas responsabilidades implica costos financieros.



está especialmente comprometido con la iniciativa de sostenibilidad en el museo. Nuestro objetivo es presentar proyectos relevantes, pero con cautela, asegurándonos de que sean apropiados, oportunos y significativos. Buscamos que estos proyectos se integren de manera orgánica, formando parte de un esfuerzo más amplio y coherente en el contexto del museo.

partes del mundo o tener que desplazarse para verlas. Nuestra perspectiva es trabajar entendiendo que cada parte involucrada debe asumir su propia responsabilidad.

Como museo, reconocemos nuestra responsabilidad y estamos comprometidos a predicar con el ejemplo, asegurándonos de que todo esté cuidado y planificado con preocupación en cada aspecto de nuestra labor.

Además, la cuestión del liderazgo y la estrategia es fundamental. Para establecer prioridades y decidir cómo abordar las iniciativas sostenibles se necesita una iniciativa institucional. La colaboración y el trabajo en equipo son esenciales para tomar decisiones que afectan a toda la plantilla. En ocasiones, las estructuras organizativas, tanto en museos como en empresas, pueden presentar desafíos debido a la existencia de silos y departamentos estancos, lo que dificulta la implementación efectiva de cambios.

También hemos mencionado la falta de información como un desafío. A veces, obtener datos suficientes puede ser complicado. En el ámbito de los museos, que a menudo son considerados como custodios de la tradición, puede existir una resistencia al cambio. Los procesos y prácticas arraigados pueden generar reticencia a modificar la forma en que se realizan las cosas. Un ejemplo específico es el control climático: aunque organizaciones como el ICOM — Consejo Internacional de los Museos han recomendado flexibilizar las condiciones climáticas, pocos museos han adoptado estas sugerencias. En Bilbao hemos implementado en octubre de 2022 parámetros climáticos más flexibles y hemos observado una reducción muy significativa en los consumos de gas y de electricidad (aprox. -35%). Este cambio, aparentemente pequeño, requirió reflexión, comunicación y coordinación entre departamentos, así como intensas negociaciones con muchos prestadores institucionales y privados, subrayando la complejidad de implementar modificaciones incluso en aspectos aparentemente menores.

Para resumir la reticencia puede atribuirse a factores económicos, falta de liderazgo estratégico, desafíos organizativos y una posible resistencia al cambio arraigada en la tradición. Encontrar un equilibrio entre estas consideraciones es esencial para avanzar hacia la sostenibilidad. Al mismo tiempo, son imprescindibles el trabajo transversal en equipo y la comunicación.

46

Entrevista a

Daniel Steegmann Mangrané

(artista)

Por Carolina Ciuti

Daniel Steegmann Mangrané (Barcelona, 1977) vive y trabaja en Barcelona, habiendo vivido en Río de Janeiro durante veinte años. Para él, el arte es una herramienta para reconfigurar nuestra relación con el mundo y puede ayudar a imaginar un nuevo paradigma que reconozca la interdependencia de todo lo que existe. Su investigación está particularmente atenta a procesos biológicos y discursos antropológicos, que utiliza como inspiración para crear obras que confunden las tradicionales separaciones entre cultura y naturaleza, sujetos y objetos, realidad y sueño, visible e invisible, corpóreo e incorpóreo, disolviéndolas en relaciones de transformación mutua. disolviéndolos en relaciones de transformación mutua. Steegmann Mangrané ha expuesto en museos y bienales de todo el mundo, entre las más recientes MACBA, Kiasma, Bourse de Commerce, MoMA, Hamburger Bahnhof, Bienal de Taipei, Pirelli Hangar Bicocca, Bienal de Berlín, Museu Serralves, Institut d'art Contemporain, Villeurbanne, Nottingham Contemporary o la Bienal de São Paulo. Sus obras se encuentran en las colecciones permanentes de la Tate Modern, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Inhotim, Museu Serralves, Walker Art Center, Museu de Arte Moderna de São Paulo, MACBA, Collection Pinault, Hamburger Banhoff o Castello de Rivoli, entre otros.



Retrato de Daniel Steegmann Mangrané. Foto de Amílcar Packer.



Daniel Steegmann Mangrané, *Una hoja en lugar del ojo*. Vista de la exposición en MACBA-Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 16 de noviembre 2023 - 20 de mayo 2024. Foto de Andrea Rosetti.

1 En la reciente presentación de la exposición *Una hoja en lugar del ojo* en el MACBA – Museo d'Art Contemporani de Barcelona, compartiste que inicialmente aspirabas a ser biólogo, antes de convertirte en artista. A lo largo de más de dos décadas, has estado inmerso en la creación de investigaciones artísticas multidisciplinares, cuyo resultado es una perspectiva que conjuga poesía y ciencia. ¿Cuál fue tu punto de partida y cuáles consideras tus referentes esenciales?

Efectivamente, de pequeño quería ser biólogo, y esta pasión por la naturaleza no me ha abandonado nunca. La biología, y en concreto la ecología, són modelos increíbles para pensar el arte y cómo puede operar. Más allá de una idea de sustentabilidad simplista, la ecología es la ciencia que estudia la total y completa interdependencia de todo lo que existe, vivo y no vivo. Además de lo biótico (todo lo vivo, de bacterias a plantas o seres humanos) y lo abiótico (todo lo no vivo, desde la lluvia o el sol hasta la concentración de dióxido de carbono en la atmósfera), hay espectros del pasado y del futuro que condicionan nuestras acciones y decisiones, como el colonialismo o el cambio climático. Y como estamos hablando de arte creo que además debemos añadir lo imaginario, pues tiene una enorme influencia en la realidad. El arte para mí es una herramienta para renegociar nuestra relación con el mundo, capaz de generar nuevos paradigmas. Me gustaría pensar uno que reconozca esta completa interdependencia entre biótico, abiótico, espectros e imaginarios.

2 Explorando una diversidad de medios que abarcan desde el cine hasta la escultura, el sonido y el dibujo, tus proyectos oscilan entre el registro artístico y el arquitectónico. Sin embargo, como acabas de explicar, un elemento unificador en tu obra es un marcado interés por investigar la naturaleza. ¿Cómo se manifiesta la importancia de la naturaleza en tu práctica y qué aspectos específicos te motivan a estudiarla?

Me parece fascinante que la exuberancia de la selva es de hecho fruto de la escasez de nutrientes, luz y agua. Esto puede sonar totalmente sorprendente, pero el suelo de la selva es arenoso y escaso en nitrógeno, y la copa de los árboles es tan densa que la luz y el agua mal llegan al suelo. Lo que vuelve la selva tan verde y fértil son las miles de interacciones entre todas las entidades que la componen, en total y completa interdependencia. Por eso es tan difícil restaurarla una vez cortada y tan importantes los esfuerzos para protegerla. Un bosque no es únicamente un conjunto de árboles, sino la constante y completa interacción de todas las especies y el ambiente que lo componen, donde cada entidad es dependiente de los procesos metabólicos de las demás. No se me ocurre mejor modelo para pensar cómo debe crecer el cuerpo de trabajo de un artista, pero también una exposición, un museo, o incluso también una ciudad, una sociedad, o como decía, un nuevo paradigma cultural.

Daniel Steegmann Mangrané, *La Pensée Férale*, 2020. Impresión cibachrome. Cortesía del artista.



Daniel Steegmann Mangrané, *La Pensée Férale*, 2020. Impresión cibachrome. Cortesía del artista.



3 Al escucharte, me viene a la mente un libro que leí hace unos meses: *Cómo piensan los bosques*, escrito por el antropólogo canadiense Eduardo Kohn en 2013. Aunque han pasado más de diez años desde su publicación, considero que sigue siendo un ensayo sorprendentemente relevante. Basado en cuatro años de trabajo de campo con la comunidad runa (kichwa) de la Amazonía ecuatoriana, el libro explora las complejas relaciones que emergen entre diversos seres vivientes en ese ecosistema tan complejo. En uno de los capítulos, Kohn afirma que, en los bosques tropicales, «la calidad semiótica de la vida se intensifica», manifestándose de manera más evidente a través de una excepcional variedad y cantidad de seres vivos. Según el autor, los bosques tropicales actúan como amplificadores, haciendo más explícitas las formas en que la vida se percibe y se manifiesta.

No obstante, la perspectiva antropocéntrica que ha guiado el pensamiento occidental durante siglos impone jerarquías que reducen la naturaleza a algo que debe ser contemplado o, en el peor de los casos, dominado y explotado. En ningún momento se considera a la naturaleza como un elemento facilitador de cultura.

Cuando te adentras en la selva es obvio y manifiesto que estás penetrando en una red sentiente de centenas de formas de vida en constante comunicación. Desde por lo menos Descartes con su separación entre *res cogitans* y *res extensa*, y con especial intensidad a lo largo de la modernidad, venimos entendiendo el mundo a través de un sistema de oposiciones ontológicas: cultura y naturaleza, sujetos y objetos, mente y cuerpo... Oposiciones que además son moralmente jerárquicas —la mente está por encima del cuerpo, la cultura más elevada que la naturaleza, los sujetos

tienen más agencia que los objetos, etc. Entender el mundo de esta manera nos ha hecho creernos separados y por encima de la naturaleza, permitiéndonos en última instancia pensar que podemos destruirla sin destruirnos a nosotros mismos. Esta forma de entender el mundo nos ha llevado a la crisis climática que empezamos a padecer. Si queremos salir de esta crisis necesitamos urgentemente cambiar de paradigma. No sirve sólo con reciclar o abandonar las energías fósiles. Necesitamos recuperar nuestro lugar de entrelazamiento con todas las cosas.

4 ¿Consideras que el arte y la cultura pueden desempeñar un papel significativo en el necesario cambio de paradigma que acabas de mencionar? ¿De qué manera el arte puede poner de manifiesto ese vínculo de total interdependencia?



Daniel Steegmann Mangrané, *Elegancia y renuncia*, 2011. Hoja esicada (ficus elastica japonicum), soportes metálicos y proyección de diapositivas. Dimensiones variables. Foto de Aurelien Mole. Cortesía del artista.

5 Nacido y criado en Barcelona, has pasado numerosos años viviendo en Río de Janeiro. ¿Cuál fue la motivación que te llevó a mudarte a Brasil y de qué manera esos años han influido en el desarrollo de tu práctica artística?

A Brasil me fui, por un lado, para finalmente conocer la selva y, por otro, para investigar en los archivos de Helio Oiticica y Lygia Clark, dos artistas que conocí en la Fundació Tàpies de Barcelona y que cambiaron radicalmente mi forma de entender el arte. Lo que iba a ser un periodo corto de 3 meses se acabó transformando en 20 años viviendo allí.

Brasil tiene un contexto cultural extremadamente vibrante, y no hablo sólo de la producción artística, literaria o musical, sino de la forma de ser de su pueblo, su capacidad de reinventarse cada día, su sensualidad y su potencia. En Brasil la creatividad es una cuestión de supervivencia, todo parece estar por hacer o ser rehecho. La vida pulsa con urgencia. Cuando vuelves a Europa te das cuenta de porqué se le llama el viejo continente: estamos llenos de quejas y reumas, anquilosados, atados al pasado, a la tradición.

6 Surgen diversas reflexiones. En el caso de Europa, la mirada hacia Latinoamérica a menudo adopta una perspectiva extractivista. En tu experiencia, Brasil no ha sido simplemente un lugar de paso para llevar a cabo proyectos puntuales, sino más bien un entorno en el que te has sumergido para dar vida a investigaciones tanto formales como conceptuales, explorando el territorio y la sabiduría de sus pueblos indígenas. En este contexto, ¿has sentido en algún momento la necesidad de deconstruir ese «inconsciente colonial» al que se refiere también la filósofa brasileña Suely Rolnik?

Sí, sin duda. Siempre he sido muy consciente, además las propias personas de Brasil no dejarían nunca que olvidase la historia de extracción y opresión que ha marcado las relaciones con Europa. Pero siempre he intentado ser lo más sensible y atento posible a estas cuestiones al hacer mi propio trabajo, a la hora de llegar a un contexto determinado o relacionarme con alguna comunidad. Mi compañera, la curadora Sofía Lemos, habla de *live research*, una manera de conocer e investigar que en vez de repetir la lógica extractivista, quiere dejar más de lo que retira. Me parece un gran 'moto', y siempre he intentado aplicarlo. Por ello, participo en todo tipo de iniciativas para proteger la selva y sus pueblos originarios, cooperando con instituciones como APIB o Instituto SocioAmbiental, que hacen un trabajo espectacular, o colaborando con diversas residencias y espacios de arte. De hecho uno de los

proyectos a los que quiero dedicarme próximamente es la creación de una institución dedicada a la preservación y el estudio multidisciplinar de la selva tropical. Para estas cuestiones la sabiduría de los pueblos originarios también ofrece un modelo fantástico: si para occidente sólo nosotros somos humanos y todo el resto es naturaleza, para el pensamiento amerindio lo contrario es verdad, todo es humano. Si todo es humano, todo tiene agencia, y eso hace que no importen tanto las esencias (qué es la cosa en sí misma) como la potencia de las relaciones (en qué nos transformamos cuando nos juntamos). La forma de relacionarse con el mundo es a través de alianzas, con todos y con todo. Por eso se llama cosmopolítica. Me parece una forma mucho más respetuosa y consciente de estar en el mundo que la soberbia occidental de colocarse primero y por encima del resto.



7 Por otro lado, has mencionado la creatividad como una pulsión vital y esencial para sostener la vida. En este sentido, ¿consideras que el arte en Brasil también encarna esa urgencia cultural y corporal?

Sin duda. Y esa es una de las cosas que más echo de menos aquí. En Brasil hay una urgencia, una sed y una potencia que me deja especialmente sensible, excitado e inspirado.

8 El título de tu reciente exposición en el MACBA, *Una hoja en lugar del ojo*, también sugiere una conexión con el cuerpo, en concreto, con la visión. ¿Podrías compartir el origen y el significado de este título?

El título en castellano es una mezcla entre una falsa traducción del título original en inglés —*A Leaf Shapes the Eye* [Una hoja forma el ojo]—, y un verso de Paul Celan —*ein sterdurchlässiges Blatt statt des Mundes* [Una hoja translúcida en lugar de la boca]. La idea que queríamos transmitir con el título original, *A Leaf Shapes*

the Eye, era algo parecido al principio de Heisenberg, que estipula que la simple mirada del científico afecta a la partícula que estudia. Lo que parece olvidarse frecuentemente es que la partícula también transforma al científico! De la misma manera la mirada transforma la hoja, pero la hoja también transforma al observador.

9 A lo largo de los años, la experiencia del arte en los museos ha estado fuertemente vinculada a una hegemonía visual, excluyendo otras posibilidades sensoriales y formas de interacción o experiencia para el público —aunque las cosas empiezan progresivamente a cambiar. ¿La voluntad de movilizar otros sentidos y tipos de conocimientos, tiene algún tipo de resonancia con tu trabajo? ¿De qué manera esto se refleja en la exposición?

Los artistas neoconcretos brasileños consideraban lo sensorial como un punto de acceso democrático al trabajo, un acceso que podía tener cualidades emancipatorias, y obviamente me siento parte de esa tradición. Quiero toda la atención, todo el compromiso, todo el cuerpo y todo el pensamiento del espectador. Quiero que quede totalmente cautivado por la obra o por la exposición. Pienso profundamente en cómo puedo amplificar la experiencia del espectador y cómo puedo

robarle la máxima cantidad de tiempo y atención. Para ello, juego con tamaños y escalas, con la iluminación, el color, el espacio y la coreografía entre todos ellos. Por ejemplo, al crear un sistema de referencias internas o ecos, como un ritornello en una composición musical, se puede llevar la atención del espectador al otro extremo de la habitación. De repente su cuerpo está en un lado y su cabeza en otro. Hay una división. Algo se rompe y necesita (o no) volver a armarse. Hay una gran diferencia

entre tu presencia física y psicológica en el espacio y la exposición puede iluminarla y explotar esta diferencia. La mayor parte del tiempo, busco un momento de desapego, el momento en que el visitante deja de involucrarse con obras individuales y comienza a involucrarse con su propia presencia en el espacio, a disolverse en él...Creo que es a partir de este momento las cosas empiezan a ponerse interesantes.

10 En *Una hoja en lugar del ojo* propones un recorrido entre ambientes distintos, una aventura dentro del museo. A lo largo de la exposición, encontramos una *Mesa con objetos* que recoge materiales orgánicos intervenidos; una serie de filamentos de luz de suelo a techo que recorren todo el espacio; un ambiente azul envolvente con moqueta en el suelo; un pabellón de filtro naranja donde poder preparar y beber zumo; una cortina metálica que puede ser atravesada; un hábitat de cristal donde conviven la flora autóctona y la fauna exótica. También hay una serie de vídeos y fotos que nos sumergen de distintas maneras en la selva, así como versos poéticos y textos filosóficos que reafirman la agencia de la naturaleza. Es, sin duda, una experiencia que invita a activar los sentidos. Es como si la exposición en su totalidad cautivara al público a interactuar con las obras, generando el deseo de tocarlas, saborearlas, olerlas o contemplarlas de una manera diferente. ¿Cómo influye la diversidad de materialidades en las piezas expuestas, que van desde la fragilidad de las hojas o la película de 16mm hasta la rigidez y transparencia del cristal o del metal, en crear este conjunto de sensaciones?



Fernando Pessoa tiene un verso que dice «todo lo que en mí siente, piensa» y estoy totalmente de acuerdo. Uno también piensa con sus sentidos, sentimientos y emociones. Piensas con tu cuerpo y con tu movimiento, y la mente es un músculo. Al cambiar las condiciones del cuerpo del espectador, aportando nuevas formas de sentir, puedes cambiar su estado mental, su emoción, su pensamiento, la forma en que actúa o interactúa, su percepción del espacio... Ser capaz de tales transformaciones es lo que hace que el medio de la exposición sea tan profundamente rico.

11 En el folleto que acompaña la exposición explicas «Me gusta pensar mis exposiciones no como conclusiones, sino como puntos de partida: lo importante no es la exposición en sí misma, sino lo que ocurre cuando sales del museo y vuelves a encarar la realidad». ¿Qué esperas que suceda en el público que visite la muestra, cuando vuelva a encarar su realidad?

Una exposición es un experimento para articular la realidad a través del arte. Para mí un museo —especialmente un museo de arte contemporáneo—, no puede limitarse a ser un recipiente para la acumulación de objetos de arte, aislados y protegidos del exterior. El arte tiene la capacidad de reconfigurar nuestra relación con la realidad, ayudar a vernos y ver el mundo de forma diferente. Por eso digo que lo importante es lo que sucede al salir del museo.

En mi caso lo que me gustaría es que los visitantes sintieran cómo todo está relacionado y es interdependiente, cómo son parte de este todo sin separación y sin jerarquía, que no estamos por encima de nada, sino en medio de todo.



Daniel Steegmann Mangrané, *A Leaf Shapes The Eye*, 2023. Vista de la exposición en Kiasma, Helsinki. Foto de Teresa Estrada. Cortesía del artista.

Manifest Destiny: Lluvia de ideas sobre ecología y decolonialismo

Con Lucía Piedra Galarraga y Helen Torres

Por Gabriel Virgilio Luciani

Lucía Piedra Galarraga (La Habana, Cuba) es investigadora, comisaria independiente, profesora colaboradora de la Universitat Oberta de Catalunya, de la Universidad de las Artes de Ecuador y coordinadora del Grupo de Pensamientos, Prácticas y Activismos Afro/Negros actualmente asociado al MACBA pero en vías de cooperativizarse. Asimismo, es docente en el Programa de Estudios Independientes 2021-2022 del MACBA. Sus investigaciones y proyectos están atravesados por la perspectiva poscolonial/decolonial, el activismo antirracista, la interculturalidad y la intersección entre formas de gobernabilidad, representación, el pensamiento crítico y los feminismos. Obtuvo el máster en Estudios Culturales y Literatura.

Retrato de Lucía Piedra Galarraga



Su práctica puede entenderse como un posicionamiento y también una actividad discursivo-creativa, una metodología abierta a desvíos y a la articulación de dispositivos que adquieren muy distintas formas. Estas interacciones pueden oscilar desde pedagogías excéntricas/locas, hasta la publicación de un texto crítico o la materialización de objetos, o articulaciones entre texto y sonido en un estado muy experimental ahora. Y desde estas prácticas Lucía Piedra se interesa por abordar cómo se legisla y representa el cuerpo negro como modelo subyacente y extendido de sometimiento colonial, la construcción de las gramáticas y narrativas sociales en relación con las topografías del pensamiento, las relaciones de enemistad y sus múltiples reconfiguraciones en la sociedad contemporánea, los espacios de negociación, los espacios de goce, la ficción especulativa, las intersecciones narrativas entre sonido, texto y lo visual, y las formas de representación que reorganizan la contranarración. En un entorno geopolítico que enlaza el Caribe con el resto de América y África en su relación colonial con Europa. Y en caso concreto de Cuba, en su vínculo con el llamado Bloque del Este.

Helen Torres nació en Uruguay, se crió en Argentina y vive en Catalunya desde 1991. Estudió Ciencias Políticas (UNR), Sociología (Máster en Suficiencia Investigadora, UAB), Inglés y Dramaturgia. Trabajó en el circo, la fábrica, la escuela, el museo, el CSO, la granja, la universidad y la calle. Trabaja desde perspectivas feministas y anticoloniales en la articulación entre lenguaje, artes y políticas. Ha publicado libros colectivos, una novela y colabora con editoriales independientes en tareas de edición, traducción y corrección. En la búsqueda de formatos narrativos interactivos, ha desarrollado narrativas sonoras geolocalizadas. Da charlas y conferencias sobre relacionabilidad, ciencia ficción, arte y naturaleza. Ha curado el ciclo *Converses entre runes* (exposición *Ciencia Fricción*, CCCB, 2021). Ha trabajado como educadora social en proyectos con jóvenes migrantes, y desde hace más de veinte años imparte seminarios alrededor del pensamiento de Donna Haraway, de quien ha traducido algunas de obras: *Testigo Modesto@Segundo Milenio*. *HombreHembra*; *Seguir con el problema*; *Mujeres, simios y ciborgs*. Actualmente trabaja como profesora de Teoría Crítica en Metáfora Arts Studio, da seminarios en el programa de estudios independientes humusidades y en el espai crisi, y facilita talleres de fabulación especulativa.

Retrato de Helen Torres. Foto de Lucas Guerra



Durante el proceso de colonización mundial entre los siglos XIV y XX, los colonizadores introdujeron sus industrias, contaminaciones, enfermedades, lenguas y religiones, llevando consigo también sus prácticas perjudiciales y abusos de recursos y personas. Este fenómeno nos conduce al concepto estadounidense de *manifest destiny* [destino manifiesto], ilustrado de manera emblemática por el cuadro de John Gast que funge como bandera para representarlo. Esta noción se revela como uno de los episodios más aterradores en la historia de la colonialidad, pues implica una percepción ilusoria y desquiciada de un “destino” que justifica el imperialismo, el genocidio, la opresión, la esclavitud y el despojo de tierras.

El cuadro retrata dinámicas, acciones y actitudes que continúan permeando en el occidente contemporáneo y otras partes del mundo. Resalta especialmente la idea de “limpiar” tierras y cuerpos considerados “sucios” y “salvajes” mediante la imposición de ideales occidentales. Un ángel pálido y rubio preside simbólicamente el ejercicio del supremacismo blanco, buscando “domar” todo lo no blanco y natural. En este contexto, tanto las primeras naciones como la naturaleza comparten un destino similar de victimización: la aniquilación.

En este intercambio de ideas con contribuciones de voces de América del Sur, América Central/Caribe y América del Norte, exploramos diversas reflexiones que abordan la colonialidad y su conexión ineludible con la crisis ecológica.



John Gast, Manifest Destiny, 1872. Wikimedia Commons.

¿Sería acaso un ejercicio de etnonostalgia considerar que las respuestas a los problemas fundamentales de la crisis ecológica, como la minería, el extractivismo, el abuso del petróleo, las emisiones tóxicas y la privatización de recursos, y bienes, entre otros, residen en las comunidades de las primeras naciones en las Américas, África, Polinesia y Australia? Al plantear esta cuestión, es importante evitar idealizar de manera romántica las civilizaciones precolombinas. ¿Nos atreveríamos a imaginar

una ficción en la cual estos desafíos se concentran exclusivamente en el continente europeo? La introducción de un toque de especulación, al estilo de Octavia Butler, podría proporcionar una perspectiva única para comprender la gravedad del impacto del colonialismo en la ecología.

Sin embargo, al explorar este mundo ficticio, surge la interrogante de si recurrir a las prácticas de las primeras naciones en sí sería considerado otro tipo de abuso hacia estas comunidades.



HELEN TORRES

No hay duda de que la mal llamada «crisis ecológica» es consecuencia directa de los procesos coloniales y capitalistas, que están históricamente entrelazados y aún perduran. Digo «mal llamada crisis ecológica» porque pareciera que se tratara de un efecto inesperado de los procesos capitalistas coloniales, cuando en realidad es parte constituyente de esos procesos, que se basan en la idea de entender al planeta como un recurso a ser explotado para conseguir beneficios económicos. Si el desastre climático actual es inesperado, es porque el imaginario sobre el que se basa el capitalismo es el del progreso, que nos dice que tenemos que avanzar siempre y que avanzar es positivo, más aún si el motor de ese avance son los adelantos tecnológicos. Lo que esta narrativa no ha tenido en cuenta es que en algún momento la naturaleza «barata» se acabaría, ni tampoco que los humanos no pueden sobrevivir sin alianzas colaborativas entre sí y con las otras especies. De allí la «crisis ecológica», que yo llamaría «desequilibrio ecológico».

Creo que quienes no tenemos el poder de cambiar los grandes lineamientos de la política internacional solo nos queda hacer todo lo posible por cambiar el relato que nos aboca, una y otra vez, a los ideales del progreso, la civilización y la panacea tecnológica. Ese relato que explica el mundo desde categorías binarias, como civilización o barbarie, bueno o malo, hombres o mujeres, naturaleza o cultura, generando desigualdades y justificando la miseria de la mayoría de habitantes del planeta, humanos y no humanos, en aras de la acumulación de capital para el beneficio de unos pocos. Para ello, tenemos que generar nuevos relatos que presenten una alter-

nativa real a la narrativa del miedo que nos aturde y lleva a poblaciones enteras a votar a la ultraderecha en muchos países del mundo, allanando el camino al neoliberalismo más descarnado y feroz.

LUCÍA PIEDRA GALARRAGA

El uso del término crisis asociado al medio ambiente —como cuando se asocia a la migración— habla de una relación en la cual lo que causa la crisis se separa de la crisis en sí misma. Pone el problema fuera ya desde su forma de enunciarlo. Esta es una dinámica clave de las narrativas coloniales, que está en la base de todo el proyecto devastador del capitalismo (ahora en su fase neoliberal): construir un objeto-inquietante, de odio-extracción (llámese naturaleza o individuo), que siempre hay que domesticar/rentabilizar por su condición, que siempre está “afuera” y que en caso de inconvenientes no calculados se convierte en “crisis”. Crisis que a la vez, en su punto de no retorno encuentra —según esas mismas narrativas— el paliativo en las salidas apocalípticas que no son más que momentos bisagras de reconversión del capitalismo. Porque a fin de cuentas ese apocalíptico fin, ¿para quienes es?

H Por otro lado, ya es hora de asumir que nadie vendrá a salvarnos, mucho menos quienes son víctimas del expolio y la violencia, a quienes la filósofa Sayak Valencia llama «devenires minoritarios» víctimas del necropatriarcado. Las poblaciones indígenas, los pueblos colonizados, las personas no blancas, las migrantes, son la otra cara del progreso, son esos «otros» sin nombre que no tienen apenas lugar para desear un mundo mejor, si acaso, unas zapatillas nuevas, o no morirse de frío ni de hambre. Me parece una afrenta pedirles que vengan a resolver el desastre organizado que estamos viviendo, y del que muchas de nosotras nos beneficiamos por nuestro color de piel, por haber nacido en el lugar adecuado, por tener el pasaporte correcto y una familia (más o menos) normal. Tenemos que hacernos responsables, asumir nuestro legado colonial y reescribir el pasado para hacer posible un presente más justo.

Entonces, volviendo a tu pregunta, más que etnonostálgico, diría que es de una gran irresponsabilidad intentar buscar soluciones al desastre medioambiental en cosmogonías y culturas no occidentales, cuando lo que quizás sería más sensato es cambiar las narrativas que nos han llevado hasta aquí, y que siguen sosteniendo este sistema. Es decir, el relato colonialista y extractivista del progreso, de la naturaleza como recurso, del binomio civilización o barbarie, de la tecnología como solución a todos los problemas, de mirar siempre hacia adelante sin ver lo que dejamos atrás. Para cambiar esas narrativas podemos inspirarnos en otras cosmogonías, en cómo entienden los ciclos de vida/muerte los pueblos originarios. Pero más que eso, deberíamos establecer diálogos con esas otras culturas no occidentales, no para aprender *de* ellas, sino para aprender a convivir *con* ellas, y quizás así aprender algo.

L Sobre este escenario de extracción de recursos y devastación colonial histórica de la naturaleza y la «mal llamada crisis ecológica», me gusta pensar en los ámbitos en los que se despliega esta: el **que-por**, el **cómo**, el **para** y el **dónde**, para intentar situar criterios y posicionamientos. La extracción —en todas sus formas sutiles y obvias, minería extensiva, abuso de recursos fósiles, privatización de recursos, importación de mano de obra barata y explotación de ella, desposesión de tierras y hasta la reconversión de imaginarios culturales, tradiciones, lenguajes y prácticas— tiene una materialidad. Y esta materialidad va de la mano de la construcción de tipos muy concretos de imaginarios que justamente convocan una visión-configuración binaria del mundo, de oposición. O sea, digamos que existe una clara resonancia entre ese **‘que’** de un *manifest destiny*, el **‘para’** limpiar tierras de cuerpos sucios, salvajes; el **‘como’** a través del imperialismo, el genocidio, la opresión, la esclavitud, el robo de tierra, y el **‘dónde’** que es todo lugar fuera de los márgenes de la fortaleza Europea y Norteamérica (Canadá, EUA) o para situarlo en términos bélicos fuera del enclave. Y así, con esta resonancia entre estos elementos, es como el capitalismo ha ido actualizando su maquinaria simbólica, económica y guerrerista, para sostener un movimiento que siempre *emite con intensidad* (mueve hacia afuera: regulaciones, intervenciones militares, bloqueos, producciones baratas, contaminación) su narrativa para *extraer, también con intensidad* (traer hacia adentro: capitales, recursos robados, creación de bienestar y estabilidad económicas). De esta manera se describe el movimiento colonial-capitalista, de emisión-extracción, que ha provocado y sostiene la «mal llamada crisis ecológica» que no es otra cosa que la “depredación ecológica galopante colono-capitalista”.

Así, respondiendo a tu pregunta, sí este movimiento colono-capitalista de emisión-extracción, se ha sostenido y actualizado en la misma dirección, asentado en narrativos de progresos científicos y culturales (supremacías allí donde las hay), en la globalización y en una geopolítica de ‘aquí el enclave’ y ‘allí la maquila objeto de extracción’, no hay manera de que las primeras naciones de las Américas Abya Yala, África, Polinesia y Australia aporten soluciones contentivas a esta depredación galopante, sin la salida de las estructuras coloniales de estos territorios de forma radical. El movimiento debe ser a la inversa en todo lo concerniente a la «mal llamada crisis ecológica».

L Proyectando sobre un escenario más amplio en el que podríamos actuar, me vienen a la mente tres miradas posibles, sabiendo que pueden haber muchas otras. Pero estas me parecen claves. Y creo que, para hacer estas miradas efectivas, sería crucial que las acciones en las que trabajemos muevan un cambio en las narrativas, en la dirección de lo que plantea por ejemplo, el ingeniero informático y filósofo Yuk Hui cuando habla de «bifurcar la propuesta de futuro». Entendiendo esta bifurcación, como opción a la globalización que ha sido proceso de colonización tecnológica y sincronización de temporalidades varias en un único eje y secuencia temporal llamado Premodernidad-Modernidad-Posmodernidad-Apocalipsis. Y que por una parte, propone una nueva agenda y una nueva imaginación tecnológica que cree otros vínculos entre lo humano y lo no humano. Y por otra parte entiende que no hay un único patrón tecnológico universal respecto al cual países y culturas, tradiciones, estarían mas avanzados o menos, sino que hay múltiples cosmotécnicas que pueden expresar otros modos de sentir y ordenar la experiencia.

Y esto me lleva a una segunda mirada posible que conecta con la anterior y es la que comparten los sociólogos y antropólogos Viverios de Castro, Bruno Latour e Isabel Stengers sobre la posibilidad de una nueva cosmopolítica que realmente convoque a todos los factores a un espacio de negociación/conversación, desde la diferencia y hasta la incomodidad, para permitir la convivencia de todos los entes que puedan estar contemplados en el conjunto de una cosmovisión: la piedra, el pecarí, la palma, el aire, el espíritu de. Y de esa forma dar espacio a que todas las cosmovisiones conversen para entrar en una nueva cosmopolítica de la vida. Pero para llegar a este espacio de negociación de entes y a contemplar otro universo tecnológico, los entes deberían reconocerse como tales y eso define otro posible plano sobre el que poder incidir que es el de la dimensión afectiva-psíquica como

plantea Mbembe, de las relaciones entre la violencia y la ley, la norma y la excepción, el estado de guerra, la ansiedad securitaria y el estado de libertad en que la sociedad contemporánea vive. Apoyado en el trabajo de Franz Fanon, el profesor de historia y política Achille Mbembe, plantea la revisión de los tipos de relaciones de enemistad y la pregunta sobre en qué consisten una humanidad en la relación a la del “otro” y si es posible fundar una relación con los Otros basada en el reconocimiento recíproco de nuestra común vulnerabilidad y finitud.

Al hilo de estas visiones, en efecto creo que herramientas como la ficción nos pueden abrir espacios desde donde se negocien un nuevo que-para, un como y un donde, tecnodiverso, cosmopolítico y afectivo que contribuyan a la movilidad y el cambio de narrativas colono-capitalistas.

H Creo, además, que dentro de la cultura occidental hay muchísimas voces y perspectivas que conjugan las artes, el pensamiento científico y el activismo que ya están planteando alternativas a nuestras formas de vivir y morir. Como la antropóloga Anna Tsing, que habla de la necesidad de un aluvión de historias multi-especies y plantea epistemologías situadas para leer y reescribir el Antropoceno. O la física Karen Barad, que plantea el concepto de «intraacción» en lugar de interacción, según el cual los seres no preexisten a las relaciones, lo que implica un giro ontológico que fundamenta la necesidad de abandonar los ideales del liberalismo, sea nuevo o antiguo, y sus políticas relacionales y de Estado. O la filósofa de la ciencia Donna Haraway, que desafía las categorías binarias del pensamiento occidental y dice que todo conocimiento es situado, desafiando la pretendida neutralidad de la ciencia, y aboga por una ontoepistemología que llama «SF», acrónimo que piensa al conocimiento como un trenzado de figuras de cuerdas entre muchas manos, patas y pezuñas, y que incluye la ciencia ficción, los hechos científicos y una temporalidad en la que pasado, presente y futuro están entrelazados.

No podemos desandar el camino recorrido, pero sí reescribir la historia.

Entrevista a Natalia Carminati

(artista)

Por Carolina Ciuti



Retrato de Natalia Carminati. Foto de Olivier Collet. Cortesía de la artista.

1 ¿En qué sentido se puede entender la colonización como eje vertebrador de tu investigación artística?

Los mecanismos de colonización son un eje fundamental en mi práctica artística y también una especie de pulso vital que guía mi trabajo. Haber nacido y crecido en el país que hoy conocemos como Argentina implica experimentar la colonización como parte integral de la vida, con una dinámica donde siempre hay una figura dominante a la que nos referimos como el “primer mundo”, y nosotros, perpetuamente, como la vía de desarrollo. Este enfoque ha moldeado mi imaginario y ha impulsado mi búsqueda artística.

Inicié con *Festividad Masacre*, un proyecto que abordaba los mecanismos de colonización desde la cosmovisión americana o Abya Yala –aunque reconozco que este término no representa a todas las comunidades de lo que conocemos como América.

Mi exploración se expandió a través de diferentes áreas, incluyendo la alimentación. Vivir en Barcelona me hizo comprender que el alimento es mi vínculo más directo y esencial con la cultura. Investigué cómo los mecanismos de colonización se reflejan en la industrialización del alimento, operando a modo “descubrimiento de América”, que hoy se manifiesta en la apropiación, privatización y patentamiento de especies vegetales. Esta reflexión me llevó a entender que la marginalización de personas y comunidades

se refleja también en las especies vegetales. Se establece una suerte de jerarquía que margina y desplaza variedades locales, generando una colonización de la biodiversidad.

La desconexión resultante rompe los vínculos con la memoria celular que existe en la relación de las especies con el territorio, tanto en las personas como en el reino vegetal. Es impactante ver cómo se rompen generaciones de especies vegetales, a menudo sin reconocer la riqueza de variedades locales, imponiéndose unas pocas especies genéticamente modificadas comercializadas por empresas transnacionales. Esta desconexión, tanto en las personas como en las plantas, es una pérdida profunda de la raíz vital y la memoria celular que debería vincularnos con nuestro entorno.

2 Las dinámicas jerárquicas de funcionamiento y acumulación de memoria, tanto en seres humanos como en especies vegetales, están estrechamente vinculadas a nuestra comprensión contemporánea de lo que constituye un “ecosistema”. Es interesante observar cómo esta terminología se ha expandido a contextos más allá de la naturaleza, abarcando, por ejemplo, el ecosistema capitalista o el cultural.



Natalia Carminati, COLONIZACIÓN, 2014. Acrílico sobre tela, 101,5 x 53,5 cm. Colección privada. Cortesía de la artista.

Al abordar la pregunta sobre la definición de un ecosistema, mi primera asociación es siempre la palabra “red”. Para mí, un ecosistema es esencialmente una red de flujos, interrelaciones y conexiones entre organismos vivos. Esta red genera diversos lenguajes y procesos, actuando como un pulso vital que facilita compartir, comunicarse y sostener la vida.

Al explorar las definiciones existentes, noté que las contextualizan en un hábitat determinado. Me sorprende que se refieran al entorno como si fuera un escenario. Considero que es crucial comprender que el ecosistema no puede ser entendido exclusivamente desde la perspectiva humana. El protagonista, si se puede llamar así, sería el entorno mismo, que posibilita que sostengamos nuestras vidas en relación con el agua, el aire, el suelo, otros organismos vivos, animales, plantas, y más. Me encanta la idea de que aprendemos constantemente de la naturaleza en este proceso de crecimiento mutuo.



Natalia Carminati, COLONIZACIÓN, 2014. Acrílico sobre tela, 101,5 x 53,5 cm. Colección privada. Cortesía de la artista.

4 En esta línea, la fascinante revelación sobre la comunicación entre plantas, especialmente en situaciones de amenaza como los incendios forestales, es un testimonio del asombroso nivel de inteligencia presente en la naturaleza. Las plantas pueden coordinarse para protegerse mutuamente, incluso en circunstancias adversas. Se trata de una realidad tangible de la que deberíamos aprender, y no solo de una metáfora poética.

En Latinoamérica, mi experiencia de viajar por diferentes lugares, incluyendo pueblos remotos, me permitió comprender la profunda conexión con la naturaleza que existe en comparación con la perspectiva europea. En este contexto, el vínculo con la Pachamama, la diosa de la tierra, es radicalmente diferente. Comienza con ofrendas, expresando reverencia hacia la tierra, el alimento y los dioses naturales, como el dios del viento o del sol entre tantos otros. La veneración se dirige siempre hacia la naturaleza, y la reciprocidad es fundamental: la naturaleza provee, y tú le devuelves lo mejor.

En las prácticas agrícolas, por ejemplo, ofrendar las mejores mazorcas a la Pachamama se percibe como un diálogo de abundancia, generosidad y confianza mutua. Esta comunicación directa y respetuosa se manifiesta en diversas formas, como la interpretación de señales de la naturaleza. Por ejemplo, una montaña cubierta por un velo de nubes puede indicar que es un momento de silencio para la montaña, y aprender a leer estos lenguajes se convierte en parte integral del respeto a la naturaleza en la vida cotidiana en Latinoamérica.

3 Como señalas, es fascinante observar cómo las definiciones formales del ecosistema a menudo representan burbujas separadas en el mismo espacio, sin aparente interacción. Este enfoque fragmentado refleja la tendencia del pensamiento científico de querer compartimentar y dividir para comprender mejor. Sin embargo, coincido contigo en considerar fundamental el reconocimiento de las interrelaciones y la interdependencia entre especies. En este sentido, considerando la perspectiva europea occidental que suele tratar a la naturaleza como un recurso explotable, ¿cómo abordas el lugar de la naturaleza en tu trabajo y qué lecciones crees que podemos aprender de ella?

Encuentro intrigante la pregunta sobre la concepción diferente de la naturaleza en Europa y Latinoamérica. Pensando desde Abya Yala la naturaleza no es simplemente un recurso explotable; es parte intrínseca de nosotros y nos cuesta pensar en ella de otra manera. Respecto a lo que aprendemos de la naturaleza, quiero destacar dos ejemplos que siempre me maravillan.

Primero, la presencia del micelio, o el talo de los hongos, que considero una representación precisa de lo que es un ecosistema. Se trata de una estructura de apariencia similar a una raíz, consistente en una masa de hifas ramificadas y de textura como de hilo, que forman la parte vegetativa de los hongos pluricelulares. Esta red frágil y fuerte a la vez equilibra las necesidades de manera delicada, enseñándonos sobre suficiencia, sostenibilidad y equilibrio, en contraste con el capricho capitalista europeo o occidental que a menudo se desvía de estas nociones fundamentales.

Otro ejemplo fascinante es el *mast seeding* o *mast year*, un proceso en el cual algunas especies vegetales, de manera misteriosa y sincronizada, liberan una gran cantidad de semillas a intervalos regulares. Este acto de sobreproducción tiene un propósito más amplio, generando un efecto en cadena que promueve la supervivencia de la especie y su entorno. Estos ejemplos ilustran la sabiduría natural que trasciende la individualidad y nos enseñan sobre la escucha y la interdependencia en la naturaleza. Son maravillosos ejemplos de cómo las redes naturales son lo suficientemente fuertes como para trascender distancias, necesidades personales y esfuerzos individuales.



Natalia Carminati, Semillas, memoria y metáforas de un cuerpo colectivo. 2023. Digestión guiada mindfulness en Homesession, Barcelona, en el marco del Programa invited 2023 Homesession - La Escocesa. Fotos de Julia García Bofill. Cortesía de la artista.



5 La diferencia cultural en relación con la naturaleza es significativa, abarcando aspectos rituales, psicomágicos, de exploración y cura. Como bien dices, en Latinoamérica, la conexión con la naturaleza se integra en prácticas cotidianas y rituales ancestrales.

Sí, es cierto. La naturaleza, entendida como nuestra esencia, se convierte en la fuente primordial de curación. Dentro de nuestro cuerpo, se reflejan las mismas estaciones del año y procesos naturales. Por ejemplo, en el norte de India, en el proyecto de Vandana Shiva en Navdanya, aprendí a entender las propiedades medicinales de las plantas de una manera única. Nos enseñaron a observar y comprender las formas de las hojas. Si una hoja tenía forma de corazón, se

asociaba con propiedades beneficiosas para el corazón. Este enfoque visual y contemplativo nos permitió conectarnos de manera más profunda con la naturaleza y comprender cómo las formas de las plantas reflejan las necesidades de nuestro cuerpo. Este método práctico de enseñanza facilitaba la comprensión de la relación entre las formas de las hojas y las propiedades medicinales, invitándonos a escuchar y contemplar la naturaleza para beneficiarnos de su riqueza.

6 Tus proyectos más recientes, como la videoinstalación *Super Mario Corn* y la performance expandida *Semillas: memorias y metáforas de un cuerpo colectivo*, exploran la apropiación y explotación de la naturaleza dentro del modelo agroalimentario hegemónico. En particular, *Super Mario Corn* fusiona un enfoque altamente matérico con desarrollos digitales. ¿Podrías proporcionar comentarios sobre estos dos aspectos?

La noción del modelo agroalimentario hegemónico, que se estableció hace aproximadamente 60 años con la Revolución Verde, refleja una mentalidad capitalista y mercantilista donde la vida se convierte en un objeto comercializable. Esta visión reduccionista de la economía se traduce en la apropiación de la naturaleza como un recurso explotable con el único propósito de generar valor monetario. La manipulación genética de vegetales, conocida como innovaciones vegetales, se lleva a cabo en laboratorios alejados de los territorios donde realmente crecen, permitiendo una fragmentación que altera drásticamente los ecosistemas. Estas manipulaciones genéticas, que se protegen mediante tratados internacionales de propiedad intelectual, implican la privatización de principios activos de plantas, impidiendo a las comunidades locales utilizarlas como lo han hecho históricamente. El resultado es una especie vegetal diseñada para funcionar exclusivamente con paquetes químicos vendidos por las grandes empresas transnacionales del sector bioquímico. Estas actúan como una suerte de mamushka empresarial con nombres cambiantes según se fusionan: Bayer es también Monsanto, DEKALB y muchas otras; ChemChina es también Syngenta; Corteva es también Pioneer, DuPont, Dow Agro Sciences, etc. Este proceso no sólo expropia la soberanía alimentaria, sino que introduce genes como el Terminator, que genera semillas estériles, atacando la capacidad intrínseca de las semillas para regenerar vida. Esto, combinado con la agricultura de semillas genéticamente modificadas, que no responden al entorno natural, crea una dependencia total del sistema y amenaza la salud del medio ambiente.

Este cambio ha introducido un nuevo paradigma de pagés-agricultor, imponiéndose el empresario terrateniente, que gestiona las tierras a través de sistemas informáticos, transformándolas en una especie de industria al aire libre. A pesar de la justificación de abordar el hambre mundial, estas acciones, en realidad, establecen una dependencia absoluta en aspectos tan fundamentales como la producción de alimentos. Esta dinámica subraya la importancia de reflexionar sobre la dirección que está tomando nuestra relación con la tierra, así como la necesidad de explorar enfoques menos antropocéntricos para abordar los desafíos actuales.

En mi proyecto más reciente, *Super Mario Corn*, exploré el sistema agroalimentario a partir de la agresiva patente MON-810, empleada por Monsanto en Argentina y Cataluña para comercializar maíz genéticamente modificado. El videojuego presenta a Mario como un empresario productor moviéndose a través de un paisaje afectado por la industria. Conforme avanza, el entorno se transforma, ilustrando el impacto de los organismos genéticamente modificados tanto en la superficie de la tierra como en lo subterráneo. El juego aborda la responsabilidad individual en las decisiones alimentarias, centrándose en el cultivo de maíz, que pasó de ser un símbolo sagrado a un negocio del hambre.

La elección del videojuego como lenguaje digital se basa en su capacidad para establecer un diálogo directo con el público. La experiencia del jugador refleja la realidad al aceptar las reglas del juego, convirtiéndose en una herramienta política que aborda temas difíciles de manera honesta y directa, apelando a lenguajes visuales, sonoros y la participación activa del jugador.

Natalia Carminati, *Super Mario Corn*, 2023. Still del videojuego. Cortesía de la artista.



Natalia Carminati, *Super Mario Corn*, 2023. Still del videojuego. Cortesía de la artista.



7 La elección de Mario como ícono para el proyecto aporta una capa adicional de significado. Mario es un personaje pop que ha perdurado a lo largo del tiempo, trascendiendo generaciones y siendo reconocido por públicos de diversas edades. Su presencia en diferentes plataformas y adaptaciones lo convierte en un símbolo cultural ampliamente conocido. Diría que esta elección no solo facilita el acceso a la reflexión sobre temas complejos, sino que también establece un puente entre distintas audiencias, permitiendo que la obra alcance a un público más amplio y diverso.

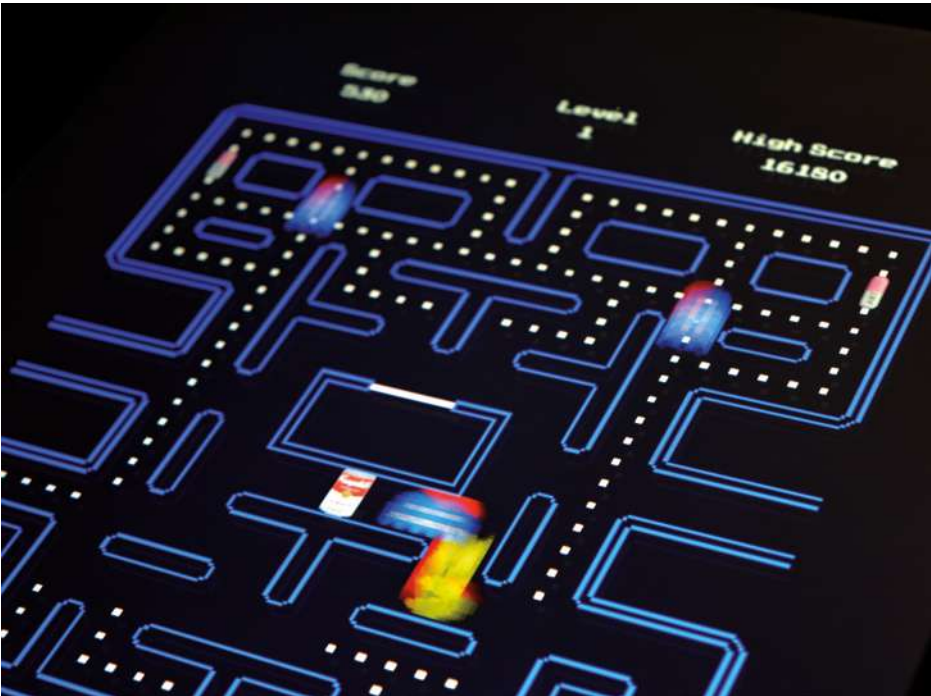
Sí, pensé mucho en el vínculo emocional con la figura de Mario como ícono pop y transgeneracional; tenía claro que esto permitiría que el público se sintiera interpelado por su propia experiencia vital.

En cuanto al proyecto *Semillas: memorias y metáforas de un cuerpo colectivo*, realizado en Homesession en el marco de una colaboración con La Escocesa, disponía de un periodo muy breve para exponer la propuesta y decidí jugar con ello. Expandiendo su ciclo vital y el proceso de la obra desde el momento en que me seleccionaron. En la misma línea que *Super Mario Corn*, el proyecto planteaba cómo los mecanismos de colonización se revelan en el modelo agroalimentario hegemónico, imponiendo especies vegetales dominantes que actúan desplazando especies y variedades locales.

Colaborando con Marc Talavera, presidente del Colectivo Eixarcolant, elegimos semillas silvestres de Anoia, adaptadas a diferentes partes de Cataluña. A lo largo de meses, cuidé los cultivos, para después proponer experiencias performáticas durante los cuatro días de exposición. Posteriormente, las plantas continuaron su crecimiento, transformando su entorno en un ecosistema vivo tanto en la galería como en el centro cívico El Sortidor donde repoblaron sus bancales. A través de acciones como la masticación o la digestión colectiva de estos cultivos, se invitaba a la gente a acercarse, cuestionar y vincularse con la naturaleza del alimento.

8 Has tocado un tema muy interesante sobre el tiempo y la sincronía, en relación con el modelo hegemónico de soberanía agroalimentaria. Existe un desfase entre los tiempos de alimentación naturales que realmente necesitaríamos y los que nos imponemos a través del consumo. Los supermercados, diseñados para facilitar la compra y el consumo constante, contribuyen a alterar los ciclos de nutrición. ¿De qué manera se refleja este desfase temporal en tus proyectos?

Natalia Carminati, *Pac-Art*, 2016. Still del videojuego. Cortesía de la artista.



La dimensión temporal, omnipresente en mis proyectos, plantea interrogantes intrigantes. El modelo agroalimentario hegemónico busca maximizar la producción, manipulando la relación con el tiempo tanto para las personas como para las especies vegetales. La idea de cultivar todo el año lleva al desarrollo de semillas genéticamente modificadas, desvinculando la comprensión de las temporalidades naturales de los alimentos.

La disponibilidad constante de productos en supermercados, como los tomates en invierno, refleja que el supermercado es un lugar político de control social y cultural. Este modelo presenta prácticas poco sostenibles, como el *dumping*, a través del cual las empresas transnacionales controlan los precios de los alimentos a nivel internacional.

Resulta ridículo el desfase con los ciclos naturales y las distancias temporales y espaciales en este sistema. Para que un tomate sobreviva a largas distancias, se modifica genéticamente para mantener su color y aspecto durante semanas, implicando una manipulación temporal ilógica que, como decías, atenta directamente contra los ciclos nutricionales. Esta práctica rompe el vínculo con la vida, excluyendo ciertos tipos de semillas en la agricultura actual y dando prioridad a cánones estéticos y de belleza.

9 Como hemos visto, todos tus proyectos abordan de pleno la cuestión climática y la ecología. Quisiera explorar, entonces, tu enfoque en la producción de exposiciones y cómo manejas los procesos para garantizar su sostenibilidad.

La concepción estética a menudo guía la exploración de materiales en mi trabajo artístico. Me interesa mucho la experimentación matérica, que, sumado a veces a la presión estética de la instancia expositiva del proyecto, supera otras consideraciones, llevándome a procesos menos sostenibles al trabajar con plásticos difíciles de reciclar. Esto me genera continuamente cuestionamientos internos y dilemas al intentar equilibrar el resultado final de una obra con un proceso de producción sostenible. La colaboración entre artistas es común, compartiendo materiales entre nosotras, pero en la creación de proyectos expositivos, la sostenibilidad a veces resulta desafiante. Como parte de la PAAC — Plataforma Assembleària d'Artistes de

Catalunya, atiendo a las reuniones del Consejo de Cultura de Barcelona en el que se hizo una propuesta para pensar en un banco de recursos comunes; en instituciones como Santa Mònica, por ejemplo, trabajan en reciclar materiales, aunque después se enfrenten a desafíos en la puesta en escena.

Considero que un cambio radical en cómo consumimos el arte es esencial para avanzar hacia prácticas más sostenibles. Aunque existen debates y propuestas, todavía estamos inmersas en un marco donde la perfección estética, al igual que con los tomates, sigue siendo la norma legítima. La sostenibilidad en la producción de arte debe abordarse no sólo entre artistas, sino también a nivel institucional y de consumo.

10 La modificación de las temporalidades, como mencionabas anteriormente, no solo incide en los procedimientos productivos, sino que también socava los cimientos de apoyo social para lxs trabajadorxs culturales. Al reflexionar sobre esto y tener en cuenta tu implicación en la PAAC — Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya, me gustaría explorar contigo qué significa un ecosistema artístico sostenible y cómo estos temas se han abordado dentro de la PAAC.

La labor en la PAAC me lleva a reflexionar sobre la sostenibilidad en el ámbito artístico desde distintos puntos de vista. Recién, he dedicado mucha atención al tema de las convocatorias, por ejemplo; este modelo, aunque necesario para acceder a recursos culturales, a menudo resulta insostenible y poco orgánico. Las convocatorias imponen proyectos temporales que limitan el desarrollo creativo a corto plazo, dificultando vínculos más duraderos. A través del Laboratorio de ideas para convocatorias cuidadas, buscamos hacer estas convocatorias más justas y accesibles.

En general, el debate sobre sostenibilidad en la PAAC va más allá de lo material; se trata de mantener vínculos y construir una comunidad artística orgánica. La plataforma actúa como un tejido conectivo que posibilita la vida artística sostenible, donde las artistas colaboran, comparten recursos y se apoyan mutuamente.

Es un proceso constante de regeneración, donde cada junta aporta conocimientos y responsabilidades para mantener la vitalidad de la PAAC. La plataforma funciona como un gremio, ofreciendo apoyo colectivo en un entorno laboral caracterizado por la discontinuidad y la precariedad. La fuerza colectiva sostiene la profesión y permite a las artistas pensar y actuar de manera más cohesionada y solidaria.



Natalia Carminati, *Lenguas Muertas de América*, 2014. Instalación (madera, cerámica, tela), 89 x 46 x 18 cm. Cortesía de la artista.

Una cuestión de sostenibilidad. La Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya — PAAC

A lo largo de este número, hemos explorado cómo la sensibilidad ecológica implica, en primer lugar, reconocer la intrincada red de relaciones interdependientes que sustentan la vida en un determinado ecosistema, así como los vínculos entre ecosistemas diversos. Lo que podemos extraer de la naturaleza es una red infinita de conexiones. Hablar de conciencia ambiental conlleva reflexiones cruciales sobre nuestra forma de habitar el mundo, lo que incluye la necesidad de



reconsiderar nuestros hábitos de consumo, desplazamiento y nutrición, y dismantelar la actitud extractivista colonial. Además, velar por unos ecosistema sostenibles implica también salvaguardar la salud de sus integrantes.

La reflexión sobre la crisis climática no puede separarse de una consideración más profunda sobre el sistema económico y productivo que la ha engendrado. ¿Qué estamos produciendo exactamente?

¿En qué medida lo estamos haciendo? ¿A qué costo?

En este sentido, las toxicidades inherentes al sistema productivo capitalista no solo impactan la salud de nuestro planeta, sino también la calidad de vida que llevamos y nuestras relaciones, tanto personales como profesionales. ¿Qué se necesita para sostener la vida sin perturbar los ritmos naturales? ¿Cuáles son esos ritmos naturales?



Estas preguntas, entre otras, también han emergido en la entrevista con la artista Natalia Carminati, y miembrx de la PAAC — Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya. La PAAC es una entidad sin ánimo de lucro que



vela por la cohesión social y la profesionalización del colectivo de artistas visuales. «El debate sobre sostenibilidad en la PAAC va más allá de lo material; se trata de mantener vínculos y construir una comunidad artística orgánica. La plataforma actúa como un tejido conectivo que posibilita la vida artística sostenible, donde las artistas colaboran, comparten recursos y se apoyan mutuamente», explica Carminati. En este contexto, la asociación cumple un papel fundamental como representante de la comunidad artística ante los demás actores del ecosistema, la ciudad y las administraciones públicas.

La PAAC se enfoca en dos pilares fundamentales: la búsqueda de una profesionalización equitativa y la concreción de buenas prácticas para todxs lxs trabajadorxs en el ámbito del arte contemporáneo. Asimismo, impulsa iniciativas que sitúan al arte en el epicentro del diálogo público, respaldando la convicción de que el compromiso de lxs artistas contemporáneos con su entorno es crucial y que el arte constituye una herramienta esencial para la comprensión y expresión del mundo actual.

En consonancia con el compromiso de establecer un sistema de trabajo sostenible, la PAAC se esfuerza por alcanzar objetivos fundamentales:

- Cohesionar las prácticas artísticas y representarlas;
- Identificar todas aquellas problemáticas que afectan a lxs artistas con respecto a sus derechos morales y patrimoniales, éticos, laborales y económicos;
- Luchar para su reconocimiento social y su aportación (económica, intangible), dentro de la sociedad;
- Reivindicar la plena democratización del trabajo y de lxs trabajadorxs culturales;
- Combatir la precariedad laboral en el sector e incentivar propuestas dirigidas a su mejora y regulación tributaria, salarial, jurídica, administrativa y contractual, poniendo un especial énfasis en la realidad del trabajador autónomo y de la realidad asociativa;
- Velar por una profesionalización justa;
- Solicitar y reforzar la interlocución con las diversas administraciones públicas y con lxs agentes, instituciones, entidades y organismos, ya sean públicos o privados, que tienen una vinculación con el ámbito artístico;
- Promover trabajos y las investigaciones necesarias, para crear marcos de funcionamiento ético y de innovación dentro de las artes visuales;
- Dar servicios a lxs asociadxs.

En su incansable labor, la PAAC encuentra aliadxs significativxs en el vasto panorama asociativo y activista. Esta colaboración no solo refleja la solidaridad intrínseca en su lucha, sino que también fortalece su capacidad de incidir en la escena artística. En este contexto, la asociación se integra en federaciones clave del ámbito artístico, como la UNION AC (Unión de Artistas Contemporáneos), siendo incluso miembro fundador de esta federación de asociaciones de artes en España. Asimismo, amplía su alcance a nivel internacional al formar parte de la IAA / AIAP (Asociación Internacional de Artistas / Asociación Internacional de Arte Plástico).

A nivel local, la PAAC despliega su compromiso como parte activa de la PAV (Plataforma de Artes Visuales), una red informal que aglutina a diversxs actorxs del sector catalán, incluyendo a Xarxa de Centres d'Art, Xarxaprod, ACCA, Gremi de Galeries y Art Barcelona. Desde 2020, la asociación también contribuye a la esfera europea como integrante de la red CAE_Culture Action Europe, la principal red europea que congrega a organizaciones culturales, artistas, activistas, académicxs y responsables políticxs, con sede en Bruselas.

En su firme defensa de la renta básica universal y la promoción de políticas culturales efectivas, la PAAC colabora estrechamente con la Red de Renta Básica y la Cooperativa La Murga. Juntxs, orientan sus esfuerzos hacia la construcción de un horizonte cultural más equitativo y sostenible.

Para obtener una comprensión más detallada del compromiso de la PAAC y sus actividades, se sugiere una lectura de sus estatutos disponibles en la página web (<https://www.paac.cat/es/i/estatuts/>), los cuales fueron aprobados el 23 de octubre de 2018. En particular, los artículos 2, 9 y 26, que se presentan íntegramente a continuación, brindan una visión completa de los objetivos de la asociación, las responsabilidades de la Asamblea General y las funciones de las comisiones o grupos de trabajo.

Todas las imágenes constituyen variaciones del logo de la Plataforma Assembleària d'Artistes de Catalunya. Cortesía de PAAC.

ARTÍCULO 2

Los fines de la asociación son:

- Cohesionar las prácticas artísticas y representarlas.
- Identificar todas aquellas problemáticas que afectan a los/las artistas en cuanto a sus derechos morales y patrimoniales, éticos, laborales y económicos.
- Luchar para su reconocimiento social y su aportación (económica, intangible), dentro de la sociedad.
- Reivindicar la plena democratización del trabajo y el trabajador/a cultural. Combatir la precariedad laboral en el sector e incentivar propuestas dirigidas a su mejora y regulación tributaria, salarial, jurídica, administrativa y contractual, poniendo especial énfasis en la realidad del trabajador autónomo y de la realidad asociativa.
- Velar por una profesionalización justa.
- Solicitar y reforzar la interlocución con las distintas administraciones públicas y con los agentes, instituciones, entidades y organismos, ya sean públicos o privados, que tienen una vinculación con el ámbito artístico.
- Promover trabajos y las investigaciones necesarias, para crear marcos de funcionamiento ético y de innovación en las artes visuales.
- Crear e impulsar el Observatorio de Buenas Prácticas
- Dar servicios a los asociados/as.

Queda excluido todo ánimo de lucro.

ARTÍCULO 9

La Asamblea General tiene las siguientes facultades:

- Aprobar, en su caso, la gestión del órgano de gobierno, el presupuesto y las cuentas anuales.
- Elegir y separar a miembros del órgano de gobierno y controlar su actividad.
- Modificar sus estatutos.
- Acordar la forma y el importe de las contribuciones a la financiación de la asociación o al pago de sus gastos, incluyendo las aportaciones al patrimonio de la asociación.
- Acordar la transformación, fusión, escisión o disolución de la asociación.
- Acordar el ingreso y la baja en federaciones o confederaciones.
- Solicitar la declaración de utilidad pública.
- Aprobar el reglamento de régimen interno y sus modificaciones.
- Conocer las solicitudes presentadas para ser socio/socia, así como las altas y bajas por una razón distinta de la separación definitiva.
- Ratificar, en su caso, la baja disciplinaria y demás sanciones impuestas por la Junta Directiva por faltas muy graves.
- Aprobar el destino de recursos económicos distintos de las cuotas a gastos ordinarios.
- Aprobar los proyectos propuestos por las comisiones que requieran ayudas y/o apoyo institucional y/o esponsors.
- Resolver sobre las cuestiones que no estén expresamente atribuidas a ningún otro órgano de la asociación.

ARTÍCULO 26

La asociación consta, como mínimo de las siguientes comisiones de trabajo:

Comisión de administración, servicios y formación

- Llevar a cabo la administración y la oficina de servicios
- Articular la administración con servicios y espacios de formación
- Estudiar la posibilidad de crear una cooperativa de facturación por los artistas
- Fomentar la participación: una asociación más horizontal, que el socio se implique.
- Dirigir la política de captación de soporte público y privado, gestión de propuestas y proyectos.
- Asesorar a socios/socias y coordinación de la oficina de proyectos.
- Promover la existencia de proyectos y convenios con Instituciones.
- Búsqueda de proveedores para los socios, carnet internacional, asesoría jurídica, etc.
- Promover las herramientas de comunicación, transmisión de debates, reuniones y asambleas vía streaming u otras herramientas tecnológicas. Debates, encuestas, consultas, asambleas y votaciones on-line.
- Resolver sobre las cuestiones que no estén expresamente atribuidas a ningún otro órgano de la asociación.

Esta comisión podrá contar con la colaboración de personal externo (asesor fiscal, gestor, abogado, etc.)
Se compromete a:

- Llevar a cabo auditorías periódicas
- Fomentar una duración limitada o rotación periódica de la gestión.
- Dirigir los recursos humanos y control económico de la asociación.
- Rendir cuentas a la asamblea periódicamente —mínimo una vez al año— y hacerlo visible en la web.

Comisión de coordinación de sedes

- Coordinar sus sedes territoriales y funcionales
- Estudiar la posibilidad de crear oficinas territoriales
- Promover la formación permanente de artistas en coordinación con las sedes territoriales
- Fomentar las políticas locales y problemas urgente del territorio

- Estudiar propuestas relacionadas con la movilidad, el intercambio, etc.

Comisión de política y comunicación externa

- Ejercer el control político de las prácticas artísticas en el territorio
- Revisar las prácticas políticas del territorio en torno a las artes visuales
- Llevar la interlocución con la Plataforma de Artes Visuales
- Llevar la interlocución con las administraciones
- Trabajar conjuntamente con las demás comisiones cuando tengan necesidades de realizar comunicados públicos
- Confeccionar documentos de representación y prensa

Comisión de ámbito profesional

- Actualizar y mejorar el Código de las Buenas Prácticas Profesionales.
- Trabajar con los grupos políticos para conseguir un Estatuto del Artista y del Creador.
- Estudiar leyes y normativas que mejoren las condiciones de la profesión
- Crear e impulsar un observatorio de las Buenas Prácticas en las Artes Visuales
- Articular proyectos colaborativos entre artistas
- Proponer proyectos de interés profesional
- Promover la realización de una cartografía de la situación de los artistas de Cataluña

Comisión de I+D y Educación

- Crear e impulsar la oficina de proyectos I+D+i
- Abrir nuevas vías de colaboración profesional de los artistas con los departamentos de I+D+i de las empresas y entornos académicos y profesionales.
- Trabajar por la continua adaptación al presente del plan de estudios de la educación artística en los distintos niveles de la formación reglada, que supere la función utilitarista y formal.
- Promover proyectos pedagógicos y de mediación cultural que refuercen la vinculación del arte con la comunidad y el territorio.
- Apoyar la investigación y la producción. Trabajar por el reconocimiento y desarrollo de la investigación artística como generadora de conocimiento.
- Fomentar estrategias de captación o mediación de recursos privados para los proyectos de los artistas, colectivos y/o entidades artísticas que carezcan de personalidad jurídica
- Recuperar la idea de Espacios Efímeros

Daniel Steegmann Mangrané

Una hoja en lugar del ojo

Hasta el 20.5.24

Sábados tarde, gratuito

Todos los sábados, a partir de las 16 h, visita gratuitamente las exposiciones.

Visitas comentadas

Domingos a las 12 h

Visitas para grupos y centros educativos

Información y reservas: educacio@macba.cat y 93 412 14 13

App

Recorre la exposición con los audios disponibles en la app del MACBA.

CRIPSIS

Abril de 2024

Inspirándose en estrategias de animales de camuflaje y ecolocalización, el Institute for Postnatural Studies propone una serie de activaciones experimentales, performances y sesiones de escucha con las que ampliar las capas perceptivas y conceptuales de esta exposición a través del sonido.

Publicación

Daniel Steegman Mangrané. *A Leaf Shapes the Eye*

El libro de artista recorre 25 años de trabajo de Daniel Steegman Mangrané, desde sus primeras esculturas de 1997 hasta sus instalaciones de 2022.

Amigos del MACBA

Consulta las visitas exclusivas para los Amigos del MACBA en macba.cat

Disfruta de esta exposición con el carné de Amigo.

Para saber más:

Coproducida con:



Reserva tu entrada en **macba.cat**

AR CO

Madrid

Feria Internacional
de Arte Contemporáneo

06-10
Mar

2024

Recinto Ferial
ifema.es

