

ANÁLISIS

El arte después de la ecología

En tiempos de crisis debemos permanecer junto al arte y los artistas que nos permiten emanciparnos de las narrativas del ventrilocuismo natural y de la sanación que nos vende el "eco-arte".



Parafreando al crítico de arte y político radical brasileño Mario Pedrosa, “en tiempos de crisis, debemos permanecer junto al artista”¹. Basta observar la marca de títulos de *best sellers* de ecología que nos ha inundado en los últimos años —entre los que destacamos *La gran emergencia*, de James Kunstler (2005); *Colapsa*, de Jared Diamond (2005); *La venganza de la tierra*, de James Lovelock (2006); y naturalmente, *Una verdad incómoda*, de Al Gore (2006), cuya versión cinematográfica ha sido merecedora de un Oscar— para concluir que atravesamos, ciertamente, tiempos de crisis.

Y, sin embargo, no fue hasta hace poco tiempo que los editores de dos de las biblias del movimiento ecologista (*Walden*, de Henry D. Thoreau (1854) y *Primavera silenciosa*, de Rachel Carson (1962)) publicaron el ensayo de Ted Nordhaus y Michael Shellenberger *Break Through: From the Death of Environmentalism to the Politics of Possibility* [Un paso adelante: De la muerte del ambientalismo a las políticas de la posibilidad] (Houghton Mifflin, 2007). En esta secuela de su provocativo ensayo de 2004, *The Death of Environmentalism*, Shellenberger y Nordhaus insisten en la necesidad de combatir el cambio climático ofreciendo salidas a la “esclerosis literal” de los anticuados conceptos sobre la naturaleza confiando en el poder de transformación de la política². Al criticar el fatalismo y esa especie de culpabilidad bíblica invocada por Gore *et. al.*, apelan a una masiva inversión estatal en energías limpias y a una visión progresista que, en lugar de en agotados paradigmas de restricciones y límites, se base en el desencadenamiento



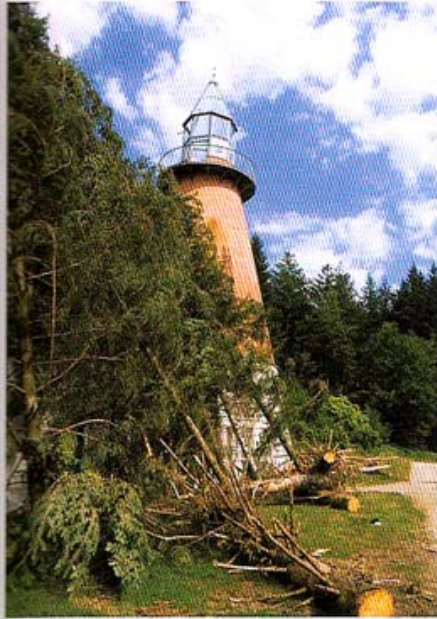
En estas páginas Amy Balkin, *Public Smog*. Cortesía de la artista.

de nuevas aspiraciones, crecimiento, creatividad y riqueza. Como los títulos de sus textos sugieren, para Shellenberger y Nordhaus el ilógico y anticuado concepto de ‘el medio ambiente’ debe desaparecer junto a la restrictiva definición sobre lo que es ‘un problema medioambiental’³.

En un momento histórico como el que vivimos, bajo la aparente amenaza de la crisis ecológica (y social y económica) anunciada, entre otros, por el Panel de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático, Nordhaus y Shellenberger hacen gala de una incondicional fe en la política que pasa por encima de esos infaustos precedentes de políticas promovidas por la administración Bush en los Estados Unidos⁴ arteramente denominados ‘Bosques Sanos’ y ‘Cielos Limpios’. De forma parecida, una inquebrantable confianza en la eficacia de la práctica artística mantiene la capacidad de plantear innovadoras ideas y acciones en nuevos tiempos de crisis, y eso que las narrativas ambientalistas de hoy son considerablemente más complejas y numerosas que las del pasado. En efecto, veinte años después de que la noción

de ‘desarrollo sostenible’ se incorporara a nuestro vocabulario habitual (gracias al informe de la Comisión Brundtland en 1987), y en la estela de la Cumbre de la Tierra de 1992, las protestas de Seattle y Génova, el Protocolo de Kyoto, etc., los términos y los fenómenos del presente —como ‘la compra de derechos de emisión’, ‘kilometraje de alimentos’ (distancia del transporte de alimentos desde el productor al consumidor), ‘limitación y comercio’, ‘lavado verde’ (*greenwashing*), etc.— describen un mundo radicalmente diferente de aquel de la década de los sesenta que vio nacer en Occidente tanto el ecologismo popular como el arte conceptual y sus adláteres.

Activo desde comienzos de los sesenta hasta su fallecimiento, en 1986, Joseph Beuys es a menudo ensalzado como el padre fundador de llamado ‘eco-arte’, así como uno de los fundadores del Partido de los Verdes en Alemania. A pesar de ello, defender que la visión estratégica de Beuys podría mantener su fuerza en el mundo de hoy bordearía no sólo el desastre político sino también la irrelevancia



Arriba. Cyprien Gaillard, *Homes & Graves & Gardens*, 2007, vista exterior de la exposición, Centre International d'Art et du paysage de l'île de Vassivière. Cortesía Cosmic Galerie, París.

artística. El carismático Beuys adoptó un papel chamanístico y una relación mística con respecto a un mundo no humano alegorizado. Su creencia de que hablaba por los animales “incapaces de hablar por sí mismos” no sería más que un ejemplo de ello. Esas afirmaciones, que reivindican la posesión de una autoridad especial basada en la premisa de que determinadas personas (por ejemplo, el propio Beuys, los ecologistas centrados en la naturaleza salvaje, etc.) conocen, por razones que ignoramos, lo que la naturaleza quiere, nos parecen hoy día enormemente problemáticas. El proyecto más grandioso de Beuys es, quizás *7.000 robles* (1982–87), consistente en la plantación de siete mil árboles en Kassel, Alemania, cada uno de ellos acompañado por un bloque de basalto para evocar la armonía con la naturaleza.⁶ Dejando a un lado la falaz idea de la armonía de la naturaleza –un mito que está en la base del fundamentalismo del ‘retorno a la naturaleza’– en estos

momentos la escultura social de Beuys se vería atrapada dentro de sistemas y significados bien distintos.

Hoy en día, la plantación de árboles es la forma más conocida –y que menos cuentas demanda– de ‘compensación’ por los ‘rastros de carbono’ que dejamos como individuos y, ni que decir tiene, como empresas. En la actualidad, son innumerables los sitios web que calculan la cantidad de emisiones de efecto invernadero causadas por cada uno de nosotros cuando volamos en aviones, conducimos automóviles o ponemos la calefacción, facilitando su compensación mediante la adquisición de créditos de carbono, sea apoyando la instalación de bombillas o de cocinas de bajo consumo en los países en desarrollo, sea ‘invirtiendo’ en dióxido de carbono en forma de árbol. Con todo, la cuantificación del valor de las emisiones en contraposición al carbono consumido durante el período de vida de un árbol es una magnitud excesivamente abstracta e intangi-

ble. Es más, cada proveedor de crédito de carbono la expresa en cantidades diferentes, por lo que se trataría, en esencia, de un mecanismo totalmente arbitrario. Un elevado porcentaje de las más prestigiosas empresas dedicadas a la compensación de carbono reniegan totalmente de la plantación de árboles, e incluso hay ya científicos dedicados al secuestro de carbono que sugieren que sólo la plantación en áreas cercanas al ecuador podría tener, en todo caso, alguna efectividad. Parece que por lo que la gente está realmente optando es por una vacilante posibilidad de limpiar la conciencia a través de algo tan fácil como pagar momentáneamente la deuda ecológica con un *click* de ratón. Posiblemente, la perspectiva ver el solemne y radical gesto de Beuys como algo ‘puro’ esté hoy tan perdida como nosotros mismos, situados en medio de un fuego cruzado de mala conciencia y buena voluntad, de verdades huecas, de charlatanería empresarial y de *eco-marketing*.

Public Smog, de Amy Balkin (2004 en proceso) es un proyecto que se adentra en ese territorio controvertido e intangible. Al adquirir créditos de carbono que el mercado pone libremente a disposición de las industrias y retirarlos de la circulación, la artista crea un “parque de aire limpio en la atmósfera de emplazamiento y dimensiones fluctuantes”. Uno de los parques se sitúa a lo largo de la costa de California y utiliza el propio sistema comercial del estado; otro se sitúa en el contexto de la Unión Europea, gracias al carbono adaptado a los estándares del protocolo de Kyoto adquirido a través de un *broker* londinense. “El smog público le hace sentir mejor”, “el smog público salvará la tierra”, proclama con ironía una presentación de ordenador que documenta el proyecto y promueve el uso del parque para diversos eventos, entre los que destaca “la respiración u otras actividades dirigidas por/hacia uno mismo”. La construcción de Balkin hace uso del papel del comercio de emisiones como única ‘solución’ neoliberal para superar la crisis del clima, si bien continúa apoyando viejas tecnologías, ya que los propios parques deben su anómala existencia a la gran locura que supone enfocar el cambio climático como si se tratara de un simple problema de polución de enormes proporciones. Al subvertir los mecanismos abstractos de transacciones turbocapitalistas por el bien público, la iniciativa de *Public Smog* mantiene, además, una relación profundamente irónica con ese favoritismo que el ecologismo muestra por territorios considerados libres de interferencia humana.

En 2000, British Petroleum, la antigua petrolera anglo-persa recientemente elegida una de las “diez peores empresas” en cuanto a su historial de derechos humanos y políticas medioambientales, cambió su nombre por el de

BP (“Beyond Petroleum”, es decir “más allá del petróleo”)⁷. Introdujo una nueva identidad corporativa basada en un logo ‘solar’ amarillo y verde que recuerda a un girasol, y presumió desafiante de “responsabilidad en una producción y consumo de energía respetuosos tanto con los derechos humanos como con el medio ambiente natural”⁸. Hace poco, el grupo de artistas *The Bruce High Quality Foundation* (“una colaboración de consenso en la repugnancia”), realizó para una exposición en Nueva York *Beyond Pastoral* (2007), en la que se exponía una maqueta a escala 1/5 de una gasolinera de BP situada al otro lado de la calle en donde se encuentra la galería⁹. Sobre el suelo se colocaron siete mil limones y limas (la correspondencia numérica con los robles de Beuys es, probablemente, casual) que formaban el logo ‘reverdecido’ de BP. Cada fruta estaba conectada a unos electrodos que, en su conjunto, generaban suficiente corriente eléctrica para iluminar la maqueta. Una plasmación lúdica de hipocresía corporativa que funcionaba aún a sabiendas de que nunca podría representar tampoco una alternativa ‘correcta’ desde el punto de vista de la ética o del sentido común. Los artistas calcularon que el transporte de la fruta desde su origen habría consumido un mínimo de cuatrocientos litros de gasolina y que el deterioro de la fruta podría entrañar riesgos para la salud pública. Por ello, el proyecto se ‘autolavó’ desde el punto de vista ecológico al anunciar que las frutas se convertirían en sustancias de abono al final de la exposición. En ese cruce de apariencias y acciones, y de un “trabajo dentro de la siempre creciente tradición de la burla”, por utilizar la descripción de los propios artistas, el proyecto se entregó de lleno a los absurdos, las paradojas y las manipulaciones que tienen lugar en la transformación y justificación del poder.

Otro tipo de poder es el que se esconde tras algunas de las obras de Jennifer Allora y Guillermo Calzadilla surgidas en paralelo al movimiento de resistencia popular de la isla portorriqueña de Vieques, un protectorado de los Estados Unidos. Durante los años cuarenta, la marina estadounidense requisó el setenta por ciento de la superficie de esta diminuta isla caribeña que, hasta 2003, fue bombardeada y comercializada por los norteamericanos y por sus aliados militares como un campo de batalla para simulacros de combate por tierra, mar y aire. La isla soportó elevados niveles de toxicidad y daños en su hábitat, y los isleños unas elevadas tasas de cáncer y de desempleo. Como se documenta en las fotografías de *Land Mark (Footprints)* (2001/4), los artistas colaboraron con los habitantes de la isla en la creación de unas suelas de zapato grabadas con mensajes e imágenes escogidos por quienes los llevaban. Las suelas iban dejando marcas en la arena en unas marchas de desobediencia que realizaban dentro de los límites de la zona militarizada. El vídeo *Under Discussion* (2005) muestra a un activista vicquense en una improvisada barca a motor – hecha con una mesa de juntas puesta al revés – recorriendo las aguas de la zona restringida todavía sometida a discusión y que, a pesar de la contaminación que sufre, ha sido finalmente recalificada y expropiada a los habitantes locales para declararla refugio natural bajo protección del Servicio de Pesca y Vida Salvaje de los EE.UU.

Los trabajos de Allora y Calzadilla sobre Vieques testimonian la ‘muerte del medioambientalismo’ y, a la vez, actúan políticamente rompiendo con la estandarización icónica de la tierra como un dominio de leyes naturales y armonía orgánica, y poniendo en su lugar el antagonismo en primer plano. Como describe Yates McKee, “bajo la pretensión de



restaurar el equilibrio natural del lugar y de protegerlo para las futuras generaciones, el Departamento de Interior lleva a cabo una modalidad muy especial de destrucción y eliminación. Al designar el lugar como exclusivamente 'natural', suprime la memoria de quienes allí vivieron y trabajaron... El tema es, ahora, cómo combatir un nuevo régimen de 'mentalidad ambientalista'¹⁰.

En 1949 ocho pueblos y un molino de harina desaparecieron bajo el agua tras la construcción de una presa hidroeléctrica, y las tierras que rodean la loma de Vassivière, en el centro de Francia, quedaron anegadas. Hoy, la isla de Vassivière alberga el Centre International d'Art et du Paysage de l'Île de Vassivière, diseñado a finales de los ochenta por Aldo Rossi y Xavier Fabre. Este aparentemente pintoresco escenario acogió recientemente Homes & Graves & Gardens, de Cyprien Gaillard (2007). La fachada del centro de arte se ocultaba

tras una fila de árboles que fueron talados para la exposición y apoyados en el edificio, bloqueando así la entrada. La inauguración de la muestra coincidió con las festividades nacionales del Día de la Toma de la Bastilla y el artista dio una fiesta gratuita en el bosque con música *techo* y un castillo de fuegos artificiales que culminó con explosiones disparadas desde la emblemática torre cónica de Rossi. Los actos de violencia y mutilación del artista corroboran y, a la vez, refutan la condición artificial de este sitio aparentemente natural, permitiendo leer en él la turbulencia y la dramática alteración de su pasado sumergido. Como en el caso de la tierra marcada con la que Allora y Calzadilla trabajan en su *Land Mark*, Gaillard combate la noción de la naturaleza como una entidad externa, inmutable, aislada de toda actividad humana.

Volviendo, para finalizar, a aquel sentimiento expresado por Pedrosa con el que encabezábamos estas líneas, en estos

tiempos de crisis debemos permanecer junto al arte y los artistas que nos permiten emanciparnos de las narrativas del ventrilocuismo natural y de la sanación que nos vende el 'eco-arte' por un lado, y del recurso al simple activismo, por otro. Al igual que el propio discurso en torno al calentamiento global, el arte se comprendería y practicaría mejor como algo profundamente intangible, global y orientado al futuro y por su capacidad para combatir y ser combatido, y no a pesar de él. [6]

Max Andrews es componente, con Mariana Cánepa, de la oficina curatorial Latitudes (www.LTTDS.org). Con base en Barcelona, son los comisarios, junto a Ilaria Bonacossa, de la colectiva *Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turín, hasta el 4 de mayo de 2008.

A la izquierda,
Jennifer Allora &
Guillermo Calzadilla,
Land Mark (Footprints),
2001-2004.
Cortesía Galerie
Chantal Crousel, París.

1. Citado por Paulo Herkenhoff durante el debate *A Cultural Cartography - Does Art Travel?*, Frieze Talks, 14 de octubre de 2007.
2. Ted Nordhaus y Michael Shellenberger, *The Death of Environmentalism: Global Warming in a Post-Environmental World*, www.thebreakthrough.org. Véase FAQ: *Post-Environmentalism* en Max Andrews (ed.) *Land, Art: A Cultural Ecology Handbook*, RSA/Arts Council England, 2006.
3. Para un análisis en mayor profundidad sobre el arte y las "problemáticas medioambientales", ver mi artículo *The Whole Truth*, *Frieze*, n.º 108, junio - agosto 2007.
4. Para un relato aleccionador sobre la agenda antiecológica de la Casa Blanca bajo Bush, ver Robert S. Devine, *Bush Versus the Environment* (Anchor, 2004) y Jeffrey St. Clair, *Been Brown So Long It Looked Like Green to Me: The Politics of Nature* (Common Courage Press, 2003).
5. "Hablo por las liebres que no pueden hablar por sí mismas", Beuys en *Interview with Willoughby Sharp* (1969) en Carin Kuoni, *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man, Four Walls Eight Windows*, 1990, p.82.
6. Ver Joan Rothfuss, *Joseph Beuys, en Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole: Walker Art Center Collections*, Walker Art Center, 2005.
7. Ver <http://www.multinationalmonitor.org/mm2006/112006/mokhiber.html>
8. Ver *The BP Group Story*, <http://www.bp.com>
9. Ver http://www.exitart.org/site/pub/exhibition_programs/electric_lab/index.html
10. Traducción de Yates McKee, 'L'art et les fins de l'écologie', *Vacarme*, 34, invierno 2006. <http://www.vacarme.eu.org/article547.html>

Art after Environmentalism

MAX ANDREWS

To paraphrase the Brazilian art critic and radical politician Mario Pedrosa, “In times of crisis, we must stand by the side of the artist”.¹ Judging by the titles alone of the deluge of best-selling environmental books from the last few years – including James Kunstler’s 2005 *The Long Emergency*, Jared Diamond’s 2005 *Collapse*, James Lovelock’s 2006 *The Revenge of Gaia*, and

of course Al Gore’s 2006 *An Inconvenient Truth*, also an Oscar-winning movie – these are times of crisis indeed.

Yet just recently the publishers of two of the gospels of the environmental movement (namely, Henry D. Thoreau’s 1854 *Walden* and Rachel Carson’s 1962 *Silent Spring*) released Ted Nordhaus and Michael Shellenberger’s *Break Through: From the Death of Environmentalism to the Politics of Possibility* (Houghton Mifflin, 2007). Shellenberger and Nordhaus, in a follow up to their provocative 2004 paper ‘The Death of Environmentalism’, insist we must combat climate change through forging a way out of the “literal sclerosis” of old-fashioned notions of nature with faith in the power of politics to instigate change.² Excoriating the fatalism and biblical guilt invoked by Gore *et. al.*, they call for massive state investments in clean energies and a progressivist vision that is not based on the tired paradigms of restrictions and limits, but on unleashing new aspirations, growth, creativity and affluence. As the titles of their texts suggest, for them the illogical and antiquated concept of ‘the environment’ must be extinguished along with the narrow definition of what is an ‘environmental issue’.³

In our historical moment that is seemingly threatened by an ecological (and social and economic) crisis anticipated by the United Nations’ International Panel on Climate Change and others, Nordhaus and Shellenberger’s conviction in politics is wholehearted – despite the infamous precedents of the Bush administration’s duplicitously named ‘Healthy Forests’ and ‘Clear Skies’ policies in the US.⁴ In a similar fashion, an unflinching trust in the efficacy of artistic practice retains the power to articulate fresh ideas and actions in new times of emergency. But of course today’s ecological narratives are vastly more complicated and abundant than those of yesterday. Twenty years after the notion of ‘Sustainable Development’ entered common usage (with the report of the Brundtland Commission in 1987), and in the wake of the 1992 Earth Summit, protests in Seattle and Genoa, the Kyoto protocol, and so on, the terms and phenomena of the present – such as carbon offsetting, food miles, cap-and-trade, greenwashing, etc. – describe a profoundly differ-

ent world to that of the 1960s, when both popular environmentalism as well as Conceptual art and its allies came into being in the West.

Active from the early 1960s until his death in 1986, Joseph Beuys is often celebrated as a founding father of so-called ‘eco-art’, as well as being one of the founders of the Green Party in Germany. Yet maintaining that Beuys’ strategic vision could still have traction in today’s world would not only be politically disastrous, but artistically irrelevant. The charismatic Beuys adopted a shaman-like persona and a mystical relation to an allegorized non-human world. This was typified by his belief that he spoke for animals “that cannot speak for themselves”.⁵ Such statements that claim special authority based on the premise that some people (i.e. Beuys himself, wilderness-focussed environmentalists, etc.) somehow know what nature wants seem acutely problematic today. Perhaps the grandest of Beuys’ projects, *7000 Oaks* (1982–87) consisted of the planting of seven thousand trees in Kassel, Germany, each accompanied with a basalt block to evoke the harmony of nature.⁶ Leaving the spurious claim that nature was ever somehow harmonious to one side – a myth that still underlies ‘back to nature’ fundamentalism – these days Beuys’ social sculpture would nevertheless be caught up in another kind of system and meaning.

Tree planting today comes with all of the baggage of being the most widely known – and least accountable – method of ‘offsetting’ one’s personal (or indeed corporate) ‘carbon footprint’. There are now countless websites that will calculate the amount of greenhouse gas emissions one contributes in the course of flying in airplanes, driving cars, heating the house, etc., and facilitate counteracting this through purchasing carbon credit, whether in the form of supporting the installation of low-energy bulbs or cookers in the developing world, for example, or ‘locking away’ carbon dioxide in the form of a tree. Yet weighing the value of the emissions put out against the carbon taken in over the lifespan of a tree is an exceedingly abstract and unknowable calculation. Furthermore, each carbon credit provider generates different sums for what

is essentially an utterly arbitrary mechanism. Now many of the more reputable carbon offset companies disown tree planting altogether, and some already-dubious sequestration scientists suggest that only planting near the equator could ever be remotely effective in any case. What people are really buying into, it would appear, is a shaky promise of a clear conscience as ecological debt is momentarily assuaged with a mouse click. The possibility of sustaining Beuys’ grand ‘grassroots’ gesture as somehow ‘pure’ seems lost, as we all might well be, in a crossfire of guilt and goodwill, hollow truths, corporate hucksterism and eco-marketing.

Amy Balkin’s *Public Smog* (2004–ongoing) is a project that infiltrates this conflicted and intangible territory. By buying up carbon credits otherwise available on the open market to industry and putting them out of use, the artist has created a clean air “park in the atmosphere that fluctuates in location and scale”. One park exists over the coast of California through the state’s own trading system, another is over the European Union thanks to Kyoto-protocol-standard carbon purchased through a broker in London. “Public Smog makes you feel better”, “Public Smog will save the earth”, ironically states a computer slideshow that documents the project and promotes the use of the park for events including “breathing or other self-directed activities”. Balkin’s construction exploits the role of emissions’ trading as the single neoliberal ‘solution’ to overcoming the climate crisis although it sustains old technologies – the parks owe their anomalous existence to the grand folly of approaching climate change as if it were simply a very big pollution problem. In subverting the abstract mechanisms of turbo-capitalist transactions *pro bono publico*, the *Public Smog* enterprise moreover maintains a deeply ironic relation with environmentalism’s privileging of territories deemed free of human intrusion.

In 2000 British Petroleum, the former Anglo-Persian Oil Company that was recently named one of the “ten worst corporations” based on its human rights and environmental record, changed its name to BP (“Beyond Petroleum”).⁷

A new corporate identity based around a yellow-and-green, sunflower-like 'helios' logo was introduced, and the company defiantly boasted of "the responsibility to produce and consume energy in ways that respect both human rights and the natural environment".⁸ The artist group The Bruce High Quality Foundation ("a collaboration of consensual disgust") recently made *Beyond Pastoral* (2007) for an exhibition in New York, which ostensibly comprised a 1/5 scale model of the BP filling station across the street from the gallery.⁹ On the floor were some seven thousand lemons and limes (the numerical correlation to Beuys' oaks is perhaps coincidental) arranged in the form of the 'greenwashed' BP logo. Each fruit was wired with electrodes and together they generated enough electrical current to illuminate the model. This playful elaboration of corporate hypocrisy operated knowing that it could never present a 'correct' ethical or common-sense undertaking either. The artists calculated that transporting the fruit from source already used at least four hundred litres of fuel, and the rotting fruit presented a possible public health hazard. So the project effectively greenwashed itself by declaring that the fruits would be composted at the end of the show. At the intersection of appearances and actions, and "working in the ever-expanding tradition of mockery" as the Foundation describe, the project embraced the absurdities, ironies and manipulations encountered in transforming and justifying power.

It is power of another kind that undepins several artworks by Jennifer Allora and Guillermo Calzadilla. These have emerged alongside the popular resistance movement on the Puerto Rican island of Vieques, a US protectorate. Seventy percent of this tiny Caribbean island was commandeered by the US Navy in the 1940s and until 2003 it was bombarded and marketed by American and Allied militaries as a battle-zone for land, sea and air wargames. The island endured high levels of toxicity and habitat damage, and the islanders suffer high rates of cancer and unemployment. As documented in the photographs of *Land Mark (Footprints)* (2001-4), the artists collaborated with islanders to make

shoe soles etched with messages and images chosen by the wearers. These left impressions on the sand as they walked in disobedient trespass in the off-limits militarized zone. The video *Under Discussion* (2005) shows a Vieques activist in an makeshift motor boat – made from an up-turned conference table – touring the waters of the still-debated restricted area, which, though contaminated, has been reclassified and expropriated from the island's communities as a wildlife refuge under the protection of the US Fish and Wildlife Service.

Allora and Calzadilla's Vieques artworks witness the 'death of environmentalism' while acting politically, breaking with the iconic standardisation of the earth as a realm of natural laws and organic harmony, and instead foregrounding antagonism. As Yates McKee has described, "while purporting to restore the site's natural balance and protect it for future generations, the Department of the Interior makes a very special form of destruction and obliteration. In designating the site as exclusively 'natural', it wipes out the memory of those who lived and worked there ... the issue is now how to engage in combat with a new regime of 'environmentality'".¹⁰

In 1949 eight villages and a flour mill disappeared under water when a hydro-electric dam was built and the land around the hill of Vassivière in central France was flooded. Vassivière island now hosts the Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière, designed in the late 1980s by Aldo Rossi and Xavier Fabre. This apparently picturesque setting recently hosted Cyprien Gaillard's *Homes & Graves & Gardens* (2007). The façade of the art centre was hidden by a row of trees which were chopped down for the exhibition and lent against the building, also blocking the entrance. The opening of the show coincided with the French national festivities of Bastille Day, and the artist hosted a free party in the forest with techno music and a firework display that culminated with explosions bursting from Rossi's emblematic conical tower. The artist's actions of violence and mutilation keeps and destroys the evidence of this 'natural' site's

artificial construction and makes legible the turbulence and dramatic change of its drowned past. Like the marked land that Allora and Calzadilla work with in their *Land Mark*, it is the idea of nature as an external, unchanging entity apart from human activity that Gaillard confronts.

To finish with a return to the sentiment expressed by Pedrosa where we began, in these times of crisis, we might stand by the side of art and artists that allow emancipation from both from the narratives of nature-ventriloquism and healing peddled by 'eco-art' on the one hand, and also the recourse to naked activism on the other. Like the discourse around global warming itself, art might be best comprehended and practiced as being profoundly intangible, global and future-oriented – and because of not in spite of its ability to contest and be contested. [6]

Max Andrews, with Mariana Cánepa Luna, are the curatorial office Latitudes (www.LTTDS.org). Based in Barcelona, they are curators, with Ilaria Bonacossa, of a group exhibition entitled *Greenwashing. Environment: Perils, Promises and Perplexities*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, Italy, 28 February – 4 May 2008.

1. Cited by Paulo Herkenhoff during the discussion 'A Cultural Cartography – Does Art Travel?', Frieze Talks, 14 October 2007.
2. Ted Nordhaus and Michael Shellenberger, 'The Death of Environmentalism: Global Warming in a Post-Environmental World', www.thebreakthrough.org. See also 'FAQ: Post-Environmentalsim' in Max Andrews (ed.) *Land, Art: A Cultural Ecology Handbook*, RSA/Arts Council England, 2006.
3. For a further analysis of art and 'environmental issues' see my article 'The Whole Truth', *Frieze*, Issue 108, June – August 2007.
4. For sobering accounts of the Bush White House's anti-ecological agenda see Robert S. Devine's *Bush Versus the Environment* (Anchor, 2004) and Jeffrey St. Clair's *Been Brown So Long It Looked Like Green to Me: The Politics of Nature* (Common Courage Press, 2003).
5. "I speak for the hares that cannot speak for themselves", Beuys in 'Interview with Willoughby Sharp' (1969) in Carin Kuoni, *Joseph Beuys in America: Energy Plan for the Western Man, Four Walls Eight Windows*, 1990, p.82.
6. See Joan Rothfuss, 'Joseph Beuys', in *Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole: Walker Art Center Collections*, Walker Art Center, 2005.
7. See <http://www.multinationalmonitor.org/mm2006/112006/mokhiber.html>
8. See 'The BP Group Story', <http://www.bp.com>
9. See http://www.exitart.org/site/pub/exhibition_programs/electric_lab/index.html
10. Translation from Yates McKee, 'L'art et les fins de l'écologie', *Vacarme*, 34, winter 2006. <http://www.vacarme.eu.org/article547.html>.